UNIVERSITÉ FRANÇOIS-RABELAIS DE TOURS
ÉCOLE DOCTORALE D'HISTOIRE

Thèse présentée par Manuel Charpy

2010

pour obtenir le grade de Docteur en Histoire de l'université François-Rabelais de Tours
Histoire contemporaine

Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise. Paris, 1830-1914

(volume 1)

M. Jean-Luc Pinol, Professeur à l'École normale supérieure de Lyon

Rapporteurs :
M. Dominique Poulot, Professeur à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne
M. Frank Trentmann, Professeur à Birkbeck College, University of London

Jury composé de
M. Marc de Ferrière le Vayer, Professeur à l'Université François-Rabelais de Tours
M. Jean-Luc Pinol, Professeur à l'École normale supérieure de Lyon
M. Dominique Poulot, Professeur à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne
M. Frank Trentmann, Professeur à Birkbeck College, University of London
M. Patrick Verley, Professeur à l'Université de Genève

Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise. Paris, 1830-1914.

Ce travail étudie la façon dont un groupe investit et produit un monde d'objets pour élaborer son identité sociale et culturelle. Il tente de comprendre comment se redéfinit la sphère domestique en appartement et au sein de l'espace urbain nouveau ainsi que le rôle des techniques du quotidien dans la scénographie du privé et l'appréhension de soi. À travers les archives privées et commerciales, en observant aussi bien les produits de l'industrie que les antiquités ou les objets exotiques, ce travail considère la culture matérielle comme un ensemble de signes et de récits élaborés par les marchands et les consommateurs, alors que la nature et la hiérarchie des objets et des matières sont bouleversées par l'industrialisation. Enfin, cette thèse cherche à élucider les phénomènes d'imitation et de distinction tandis que s'accroît la mobilité sociale et analyse la production collective des modes en s'attachant aux scènes urbaines où elles se donnent à voir, aux figures du goût qui émergent et aux formes nouvelles de publicité qui se déploient dans la ville.

Histoire contemporaine – 19e siècle – culture matérielle – histoire culturelle – histoire des techniques – histoire urbaine – ségrégation sociale – espace urbain – logement – espaces domestiques – élites – bourgeoisie – modes – consommation – archives privées – histoire du commerce – décoration intérieure

Theatre of goods. Private spaces, material culture and bourgeoise identity. Paris, 1830-1914.

The study analyses the ways by which a social group consumed and produced a world of goods in order to shape its own social and cultural identity. The bourgeois home was thus redefined into a flat in the growing city; daily technology forged the private scenography and self-awareness. Whilst industrialisation radically transformed the nature and hierarchy of materials and commodities, the material culture was understood as a set of signs and narratives designed by dealers and consumers. It identifies the nature and forms of consumption, through private and business archives. It uncovers the prominent commerce of antiquities and exotic goods and the trade of mass-produced commidities that developped accordingly. The study sheds light on phenomenons of imitation and distinction as social mobility increased and analyses how fashion trends came to being onto specific urban scenes, through the mediating role of taste legislators and new means of urban advertising.

History, modern — 19th century — material culture – cultural history —history of technology – urban history – social segregation – urban spaces – domestic spaces – élite – bourgeoisie – fashion trends – consumption – private archives – history of retailing – history of interior design

CERMAHVA
U.F.R. d'Histoire de l'Université François-Rabelais de Tours
3 rue des Tanneurs – 37041 TOURS

UNIVERSITÉ FRANÇOIS-RABELAIS DE TOURS
ÉCOLE DOCTORALE D'HISTOIRE

Thèse présentée par Manuel Charpy

2010

pour obtenir le grade de Docteur en Histoire de l'université François-Rabelais de Tours
Histoire contemporaine

Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise. Paris, 1830-1914

(volume 1)

M. Jean-Luc Pinol, Professeur à l'École normale supérieure de Lyon

Rapporteurs :
M. Dominique Poulot, Professeur à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne
M. Frank Trentmann, Professeur à Birkbeck College, University of London

Jury composé de
M. Marc de Ferrière le Vayer, Professeur à l'Université François-Rabelais de Tours
M. Jean-Luc Pinol, Professeur à l'École normale supérieure de Lyon
M. Dominique Poulot, Professeur à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne
M. Frank Trentmann, Professeur à Birkbeck College, University of London
M. Patrick Verley, Professeur à l'Université de Genève

Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise, Paris, 1830-1914.

Ce travail étudie la façon dont un groupe investit et produit un monde d'objets pour élaborer son identité sociale et culturelle. Il tente de comprendre comment se redéfinit la sphère domestique en appartement et au sein de l'espace urbain nouveau ainsi que le rôle des techniques du quotidien dans la scénographie du privé et l'appréhension de soi. À travers les archives privées et commerciales, en observant aussi bien les produits de l'industrie que les antiquités ou les objets exotiques, ce travail considère la culture matérielle comme un ensemble de signes et de récits élaborés par les marchands et les consommateurs, alors que la nature et la hiérarchie des objets et des matières sont bouleversées par l'industrialisation. Enfin, cette thèse cherche à élucider les phénomènes d'imitation et de distinction tandis que s'accroît la mobilité sociale et analyse la production collective des modes en s'attachant aux scènes urbaines où elles se donnent à voir, aux figures du goût qui émergent et aux formes nouvelles de publicité qui se déploient dans la ville.

Histoire contemporaine – 19e siècle – culture matérielle – histoire culturelle – histoire des techniques – histoire urbaine – ségrégation sociale – espace urbain – logement – espaces domestiques – élites – bourgeoisie – modes – consommation – archives privées – histoire du commerce – décoration intérieure

Theatre of goods. Private spaces, material culture and bourgeoise identity. Paris, 1830-1914.

The study analyses the ways by which a social group consumed and produced a world of goods in order to shape its own social and cultural identity. The bourgeois home was thus redefined into a flat in the growing city; daily technology forged the private scenography and self-awareness. Whilst industrialisation radically transformed the nature and hierarchy of materials and commodities, the material culture was understood as a set of signs and narratives designed by dealers and consumers. It identifies the nature and forms of consumption, through private and business archives. It uncovers the prominent commerce of antiquities and exotic goods and the trade of mass-produced commidities that developped accordingly. The study sheds light on phenomenons of imitation and distinction as social mobility increased and analyses how fashion trends came to being onto specific urban scenes, through the mediating role of taste legislators and new means of urban advertising.

History, modern — 19th century — material culture – cultural history —history of technology – urban history – social segregation – urban spaces – domestic spaces – élite – bourgeoisie – fashion trends – consumption – private archives – history of retailing – history of interior design

Sommaire

Introduction générale..... p. 1

Partie I. Corps et décor..... p. 19

Chapitre 1. La production de la sphère intime..... p. 23
I. La ville à distance..... p. 25
II. Le monde du silence..... p. 66
III. La ville voilée : vues occultées et regards interdits..... p. 107

Chapitre 2. Fabrication et techniques du confort : le repos à demeure... p. 143
I. La vie dans les plis : la chair de l'architecture..... p. 147
II. Entre orthopédie et repos, la discrète machinerie du confort..... p. 187
III. Contrôler les atmosphères et les ambiances..... p. 211

Chapitre 3. L'ordre des choses. Objets et hygiène..... p. 285
I. Le confort intime : entre objets honteux et objets raffinés..... p. 286
II. Entretenir et maintenir le décor..... p. 309

Conclusion Partie I..... p. 351

Partie II. Objets, matières et récits..... p. 355

Chapitre 4. Matières et mémoires. Produire, collecter et transmettre les traces de soi et des siens..... p. 361
I. Secrets, souvenirs et mémoires : les objets autobiographiques..... p. 363
II. Produire et offrir : « les monuments de la vie usuelle »..... p. 375
III. Des collections savantes aux bibelots de vitrine : construction et récits de soi... p. 406
IV. La collection de soi et des autres : images, empreintes et reliques..... p. 436
V. La culture matérielle en héritage. Objets et legs..... p. 480

Chapitre 5. Authentiques antiquités : usages domestiques du passé et invention d'une marchandise..... p. 495
I. L'ancien, le neuf et le vieux : naissance d'un marché des objets anciens et construction d'une valeur bourgeoise..... p. 497
II. Le passé à demeure : natures et usages des antiquités dans les espaces privés... p. 530
III. Authenticité et identité sociale..... p. 587

Chapitre 6. Importer, exhumer et bibeloter : les ailleurs de la culture matérielle..... p. 619
I. Quitter Paris : la quête de l'authenticité en province..... p. 621
II. Objets importés, dialogues avec les lointains..... p. 645
III. Échapper à la culture : artefacts de sauvages et décoration intérieure..... p. 700

Chapitre 7. Miniaturiser, copier et reproduire : les espaces domestiques et les récits des arts industriels..... p. 745
I. De l'imitation à la copie : le multiple et sa légitimité..... p. 747
II. Matières nouvelles, matières plastiques : vertiges et rejets de l'imitation..... p. 783
III. Images multiples : permanences et mutations de la culture visuelle privée..... p. 821
IV. Les plaisirs de l'illusion : machines domestiques et récits visuels et sonores..... p. 849

Conclusion Partie II..... p. 875

Partie III.
La fabrication d'une culture matérielle commune : Publicités, scènes urbaines et législateurs et vecteurs des modes.....p. 881

Chapitre 8. Espace commercial et diffusion des modes et de la nouveauté technique..... p. 893
I. Imprimés et délocalisation des modes..... p. 894
II. Expositions de marchandises et shoppings : l'apprentissage du bon goût et des techniques du privé dans l'espace urbain..... p. 937
III. Les hommes de goût et les médiateurs de la nouveauté : architectes, tapissiers-décorateurs et sociétés de location..... p. 972

Chapitre 9. L'invention de Drouot. nouvelle institution du goût et de l'authenticité..... p. 1007
I. La fabrication d'une scène des modes : décors, acteurs et objets..... p. 1008
II. Publicité des ventes et publicité du privé..... p. 1049
III. Instituer le goût, garantir l'authenticité et fixer la valeur..... p. 1070

Chapitre 10. Les artistes, nouvelles figures du goût ou l'originalité partagée..... p. 1085
I. Quartiers d'artistes, quartiers à la mode..... p. 1087
II. La visite à l'atelier ou l'invention d'une nouvelle scène urbaine des modes..... p. 1099
III. L'atelier, creuset des modes..... p. 1115
IV. Ameublement d'artistes : le succès des objets d'atelier..... p. 1134

Chapitre 11. De la publicité du privé au mobilier en scène : le monde dramatique et les modes..... p. 1151
I. Publicités du privé et artistes dramatiques..... p. 1152
II. L'ameublement médiatisé : quand les scènes théâtrales deviennent des espaces de publicité..... p. 1185

Conclusion Partie III..... p. 1219

Conclusion générale..... p. 1121

Annexes..... p. 1233

Inventaire des sources ..... p. 1283

Bibliographie..... p. 1293

Table des figures..... p. 1351

Table des matières..... p. 1363

Abréviations

AP : Archives de Paris

AN : Archives nationales

APP : Archives de la Préfecture de Police

INPI : Institut national de la protection industrielle

BHVP : Bibliothèque historique de la Ville de Paris



Publicité pour Le grand bazar métropole, 16-18 Faubourg Montmartre, vers 1895.
AP, D17Z1/1.





Vue des dépôts de dessins et modèles dans les entrepôts de Villemoisson-sur-Orge (Archives de Paris).

Introduction

À vingt-cinq kilomètres de Paris, au milieu des lotissements pavillonnaires de Villemoisson-sur-Orges, les Archives de Paris ont relégué une des plus extraordinaires collections d'objets du XIXe siècle. Ce magasin, au sens du XIXe siècle, est rempli de modèles et de dessins, conservés depuis septembre 1825 et récupérés seulement en 1990 après maints déplacements[1]. Dans le vaste hangar, quelque 250 000 boîtes en hêtre scellées contiennent ces « modèles et dessins de fabrique ». Ce sont des dessins industriels au sens large comportant des schémas et surtout des dessins précisant formes et décors des objets et après 1860, des photographies. Mais pour l'essentiel, ce sont des objets qui ont été déposés, moyen le plus littéral de les décrire afin de les protéger. Le fonds est proprement vertigineux, tant par son volume que par sa diversité : bretelles et jarretières froncées en fil de gutta-percha, corsets à busc, flacons de parfum, modèles de lustres, chandeliers et globes pour lampe Carcel, ballons en caoutchouc, panoplies de peintres, verrerie, vaisselle en céramique, serrures et garnitures de fauteuil, poteries de métal et pièces de Ruolz, poupées et mannequins de vitrine, chaussures élégantes et à clous, « grotte de l'apparition de Lourdes en plastique », « buste de Voltaire en imitation de bronze vert-de-gris » et Aphrodite pudique en bronze chocolat, modèles de catalogue publicitaire à languettes mobiles, boîtes de couleurs à tiroirs et pieds, moulages de fruits et légumes en caoutchouc, canevas de « La Madone de la Chapelle Sixtine de Raphaël », boîtes à odeurs et nécessaires en corne et en celluloïd, miroirs en laque chinoise, ampoules et bougies, jumelles de théâtre en aluminium, sacs à main et chapeaux, châles luxueux comme modestes, passe-partout pour photographies, jardinières, vitraux artificiels, toiles cirées illustrées de luxe, modèles de tapis en laine représentant des fauves, vrais fauves devenus descentes de lit, copies de tapis perse et « modèles authentiques », modèles de tissus d'ameublements et échantillons pour garnitures de fenêtre… Un formulaire accompagne chaque objet qui précise nom, qualité et adresse du déposant, complété parfois par une notice explicative[2]. Parcourir ces rayonnages revient à voir surgir dans notre présent, à la façon de la *Rose pourpre du Caire*, les objets présentés dans les épais catalogues édités à partir des années 1880 par les grands magasins qui revendiquent, comme le catalogue de la maison d'ameublement Au Bûcheron avec ses 1 000 pages, de contenir « tous les objets de la création ». Qu'on ne se réjouisse pas trop vite cependant, cette boîte

1 Le seul travail existant est un catalogue d'exposition relativement modeste dans sa pagination qui présente très succinctement le fonds et une série d'objets tirés des séries « Métaux », « Industries diverses », « Tissus » et « Produits chimiques » : *Objets. Dessins et modèles de fabrique déposés à Paris, 1860-1910*, Paris, Archives de Paris, 1993, travail sous la direction de Brigitte Lainé. Qu'elle soit remerciée ici de son aide, de ses conseils et de m'avoir entrouvert les portes de ce bazar infini.

2 Elle est obligatoire seulement après la loi du 14 juillet 1909.

de Pandore est fermée. Cette collection est interdite au public depuis son ouverture pour « raisons administratives » ; au vrai, à cause d'un insecticide répandu trop généreusement, agressif au point qu'il éloigne pour le moment insectes xylophages mais aussi historiens. Nous avions le dessein de travailler à partir de ce fonds exceptionnel à bien des égards et visité une seule fois. L'imbroglio administratif a triomphé des tentatives de tous les historiens et le nécessaire musée pour accueillir une telle collection semble moins que jamais à l'ordre du jour. Ces raisons expliquent sans doute la rareté des travaux sur la culture matérielle ordinaire du XIXe siècle. Car une des spécificités de ces études réside dans le fait d'avoir pour archives premières les objets mêmes de l'étude. L'archéologie, l'histoire de l'art et du patrimoine observent *de visu* leurs objets. Pour la culture matérielle privée de la bourgeoisie du XIXe siècle, ces objets sont rares et disséminés. Il n'existe pas en France d'équivalent du Victoria & Albert Museum qui depuis sa création aux lendemains de l'Exposition universelle de 1851 s'attache à les accumuler afin de recomposer le paysage matériel du XIXe siècle anglais. Les écarts entre l'historiographie anglaise et française dans ce domaine trouvent sans doute leur explication dans cette différence de politique de conservation. En France, tout se passe comme si, entre les œuvres d'art et les objets populaires témoins de la tradition et porteurs de nostalgie, l'infinie diversité des productions industrielles et artisanales n'avait pas le droit de cité[3].

Ce travail s'est donc construit autour d'un vide. Concédons-le cependant, ce vide s'est paradoxalement révélé salutaire. D'abord, cet interdit nous rappelle que la culture matérielle ne peut être réduite aux objets élus par les opérations muséographiques, largement guidées par une logique d'attribution qui mène à écarter tous les objets issus de l'industrie au profit d'objets extraordinaires, fétichisés, c'est-à-dire décontextualisés. Ensuite, travailler sur ce fonds infini nous aurait sans aucun doute conduits à proposer une histoire des inventions ou de l'industrie. Or, l'histoire de la culture matérielle privée ne s'y superpose pas. Elle appelle une appréhension des usages, de l'achat jusqu'aux mutations successives que subissent les objets au sein de la sphère domestique. Les objets conservés à Villemoisson-sur-Orges, du fait même des procédures et des raisons qui ont conduit à les archiver, sont encore en attente d'usages. Enfin, la culture matérielle n'est pas réductible aux nouveautés industrielles. Il suffit de suivre les antiquaires qui vident les rares appartements demeurés clos depuis la Première Guerre mondiale pour s'en convaincre. Une grande part des objets n'ont ni « dessin » ni « modèle de fabrique » : huches paysannes, armoires normandes, meubles du XVIIIe siècle, trophées d'armes « sauvages », portraits de famille, bibelots-souvenirs… Or notre projet est de questionner l'ensemble de la culture matérielle domestique de la bourgeoisie ce qui oblige à repousser autant que faire se peut la sélection d'objets selon le critère de la nouveauté. En d'autres termes, contre la logique muséale et élective[4], ce travail voudrait restituer les objets dans leurs multiples contextes, constitués de pratiques sociales mais aussi situés dans un paysage d'objets. Dans le sillage du *Système des objets* de Jean Baudrillard publié il y a plus de quarante ans et sans véritable postérité, nous voudrions penser ces objets dans leur diversité comme un système où les voisinages, les situations et les hiérarchies, les mises en

3 Le seul musée consacré à l'industrie, le CNAM, ne présente pas de produits industriels à côté des machines et le Musée d'Orsay – le musée du XIXe siècle – occulte avec soin la dimension industrielle des rares produits de l'art industriel – c'est par exemple le cas des produits Barbedienne et des meubles –, appliquant les catégories de l'histoire de l'art aux productions de l'industrie. Quant à la culture matérielle populaire, on songe naturellement au MuCEM qui fait volontiers disparaître l'histoire au profit du temps nébuleux de la tradition.

4 Paradoxalement, les histoires du design qui voudraient être des histoires du design industriel continuent largement à soigneusement décontextualiser les objets et à promouvoir des créateurs au détriment de l'inscription sociale, culturelle et économique des objets.

scènes, les articulations, les mises en relation font sens. On devine le risque à questionner et embrasser ensemble les objets les plus hétéroclites, des serrures aux moulures en carton-pâte, des copies de la Vénus de Milo aux sonnettes électriques, des plumeaux aux tableaux de cheveux, tant chaque famille d'objets nécessiterait une étude[5]. Mais si cette dernière approche s'avère féconde – le travail de Léora Auslander sur le meuble en témoigne –, elle a l'inconvénient d'occulter le fait que les objets disposés dans un appartement fonctionnent comme un tout[6]. Les considérer hors de leur environnement matériel revient en effet à les réduire au silence, à oublier ce qu'ils disaient à leurs propriétaires et au final à évacuer peu ou prou leurs usages.

Au risque d'être tout à la fois Bouvard et Pécuchet dérivant sans cap sur l'océan des objets qui peuplent les appartements bourgeois du XIXe siècle, nous avons choisi cette perspective, seule à même de restituer une histoire des produits et de leurs usages. Deux catégories manquent cependant à l'appel : les vêtements et les bibliothèques. Ce choix résulte d'une double raison, archivistique et méthodologique. Pour les livres, les inventaires de la seconde partie du siècle sont généralement muets, se contentant de compter les ouvrages et de citer un échantillon d'une dizaine de titres au plus. À l'âge du livre industriel broché, tous les types d'inventaires n'ont pas en la matière la précision de ceux du siècle précédent. En outre, l'analyse des bibliothèques appelle une étude d'un autre genre où il apparaît difficile de faire l'économie de croiser contenus, objets et lecteurs comme l'a notamment proposé Roger Chartier[7]. En somme, les seules bibliothèques qui apparaissent dans ce travail sont des décors et les livres, des antiquités ou des curiosités, c'est-à-dire des objets qui racontent autre chose que leur contenu même si, quand les inventaires le permettaient, nous avons naturellement tissé des liens entre les lecteurs, leurs lectures et leurs objets. Quant aux vêtements, si les inventaires sont cette fois très précis, leur étude appelle un travail approfondi sur l'espace public où ils se donnent à voir, où la mode se forge *de visu*, comme l'a montré Philippe Perrot[8]. Pour le reste, nous avons tenté de nous saisir de tous les objets en repoussant la tentation d'une hiérarchisation qui inviterait à préférer les objets d'art aux sonnettes électriques, les armures japonaises aux broderies au crochet, les peintures à l'huile aux albums de photographies de famille, les meubles rares aux bibelots-souvenirs. En somme, nous aimerions emprunter ce regard moderne qui naît dans le Paris hausmmannien avec Baudelaire et les Impressionnistes qui tente justement de se défaire des hiérarchies de valeurs pour embrasser le divers du réel. En d'autres termes, le programme proposé par Krzysztof Pomian pour l'analyse des sémiophores : « D'abord le visible, ensuite l'invisible. D'abord la forme, ensuite la fonction »[9].

Une fois ces objets choisis pour leur seule présence dans la sphère domestique, reste à savoir ce que nous pouvons leur demander. Georges Pérec, dans une forme de provocation, formulait en ouverture de son ouvrage sur l'infra-ordinaire, réunion d'enquêtes sur « ce qui va de soi », le programme suivant : « Questionnez vos petites cuillers. Qu'y a-t-il sous votre papier peint ? Combien de gestes faut-il pour composer un numéro de téléphone ? Pourquoi ? Pourquoi ne trouve-t-on pas de cigarettes

5 Les travaux les plus récents et stimulants en la matière sont ceux de Giorgio Riello, notamment sur le commerce et la consommation des chaussures et des vêtements ; voir notamment : Giorgio Riello (dir.),*The Spinning World: A Global History of Cotton Textiles, 1200-1850*, Oxford Oxford University Press, 2009 et Giorgio Riello (dir.), *How India Clothed the World: The World of South Asian Textiles, 1500-1850*, Leiden, Brill, 2009.

6 Leora Auslander, *Taste and Power: Furnishing Modern France,* Berkeley, University of California Press, 1996.

7 Voir notamment Roger Chartier, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime,* Paris, Le Seuil, 1987 ; *Les usages de l'imprimé*, Paris, Fayard, 1987 ; Guglielmo Cavallo et Roger Chartier (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental,* Paris, Le Seuil, 1997 et Adrian Johns, *The Nature of the Book. Print and Knowledge in the Making*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998.

8 Philippe Perrot, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie. Une histoire du vêtement au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 1981.

9 Krzysztof Pomian, « Histoire culturelle, histoire des *sémiophores » in Sur l'histoire, Paris, Gallimard, 1999,* p. 255.

dans les épiceries ? Pourquoi pas ? »[10]. Derrière la fausse ingénuité de ces questions, se dessine ce qui pourrait être un programme d'histoire de la culture matérielle : l'attention sans hiérarchie aux objets familiers. Car ceux-ci jouissent d'un double statut : à la fois sujets et archives des pratiques sociales et culturelles. Témoins, traces, indices : on les questionne finalement pour qu'ils parlent de ce qui ne se dit pas. L'origine archéologique et ethnographique des études sur la culture matérielle, soit l'étude de peuples sans écriture, indique bien qu'il s'agit toujours d'un détour[11]. C'est d'autant plus vrai que la bourgeoisie du XIXe siècle est l'un des groupes les plus bavards et un des plus grands producteurs d'imprimés, de manuscrits et d'archives, en particulier sur la sphère domestique, scène de tant de romans. Pourquoi alors interroger la vie privée à partir de la culture matérielle, alors même que les meilleurs travaux ne lui ont fait qu'une maigre place ?[12] L'hypothèse est que l'étude de la vie matérielle permet de comprendre ce qui ne s'écrit pas car trop familier pour sembler signifiant ou ce qui est tu par pudeur. Lecteurs de Balzac, de Flaubert ou de Zola, avons-nous été attentifs à la façon de fermer les portes ? À la manière dont on appelle une domestique et communique avec le concierge ? Aux éclairages selon les espaces ? Avons-nous aperçu les objets mis sous clé dans l'appartement et tenté de comprendre ce qu'ils racontaient à leurs possesseurs de leur histoire ou de leur position sociale ?

Le projet consiste donc à saisir les usages des objets. C'est la perspective adoptée par Michel De Certeau que nous voudrions emprunter, perspective qui l'amenait à écrire à propos du livre et des pratiques de lecture : « plutôt que de s'intéresser aux produits culturels offerts, mieux vaut s'occuper des opérations qui en font usage »[13]. Il ne s'agit plus seulement alors de comptabiliser ce qu'achètent les habitants mais « ce que le consommateur fabrique » avec ces objets et images, fabrication au sens propre comme au sens figuré[14]. Michel De Certeau invitait à ne plus s'en tenir à la perspective des études sérielles dont *La Naissance de l'intime* marque l'aboutissement ou à l'inventaire des biens, mais à tenter de repenser des usages qui ne sont pas réductibles à de pures fonctions mais porteraient aussi les sens de l'objet. Paradoxalement, cette approche a essentiellement été mise en œuvre outre-Manche et outre-Atlantique et tout se passe comme si, depuis les grandes enquêtes collectives dirigées par Annick Pardailhé-Galabrun et Daniel Roche, l'histoire de la culture matérielle en France s'était trouvée comme épuisée[15]. Et ce malgré les appels de Dominique Poulot qui invitait il y a plus de dix ans « à l'encontre de ceux qui présentent la culture matérielle tantôt indépendamment de son contexte historique, tantôt comme le décor de la "vraie" histoire » à privilégier une « approche en termes consommatoires » qui pourrait « contribuer à une histoire de la création culturelle des objets »[16]. C'est dans cette perspective qui désigne par le terme de « consommation » les opérations successives des acteurs pour s'approprier les objets, les comprendre, les utiliser et les charger de sens, que veut s'inscrire ce travail[17]. Il s'agit bien de faire pour les objets le travail mené par Roger Chartier sur les livres :

10 Georges Perec, « Approches de quoi ? » dans *L'infra-ordinaire*, Paris, Le Seuil, 1989, p. 13.
11 Voir la synthèse récente de Céline Rosselin et Marie-Pierre Julien, *La culture matérielle*, Paris, La Découverte, 2005.
12 Alain Corbin, Michelle Perrot, Georges Duby et Philippe Ariès (dir.), *Histoire de la vie privée. De la Révolution à la Grande Guerre*, tome IV, Paris, Seuil, 1997.
13 Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, volume 1. *Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990 [1980]. Voir en outre, Dominique Kalifa, « L'ère de la culture-marchandise » in « Aspects de la production culturelle au XIXe siècle », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n°19, 1999, p. 7-14.
14 Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, volume 1. *Arts de faire… op. cit.,* p. 52-57.
15 Annick Pardailhé-Galabrun (dir.), *La naissance de l'intime, 3 000 foyers parisiens, XVIIe-XVIIIe siècles*, Paris, Presses universitaires de France, 1988 et Daniel Roche, *La culture des apparences. Une histoire du vêtement (XVIIe-XVIIIe siècles),* Paris, Fayard, 1990.
16 Dominique Poulot, « Une nouvelle histoire de la culture matérielle ? », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, avril-juin 1997, p. 357.
17 *Ibid.*, p. 346 et Guillaume Herpin, *Sociologie de la consommation,* Paris, La Découverte, 2004.

« l'appropriation telle que nous l'entendons vise une histoire sociale des usages et des interprétations, rapportés à leurs déterminations fondamentales et inscrits dans les pratiques spécifiques qui les construisent »[18].

À côté de la comptabilité statistique qui saisit des « stocks », sorte d'inventaire des inventaires, une approche en termes de gestes, d'usages, de récits, soit de consommation, apparaît propre à définir une histoire de la culture matérielle qui ne tirerait plus sa légitimité de la seule histoire sociale mais qui s'ancrerait aussi dans l'histoire culturelle. Le peu de fortune de travaux orientés en ce sens tient sans doute à une forme de malentendu : pour certains, tout se passerait en effet comme si les usages n'étaient que des stratégies de contournements, de ruses, des « braconnages » des milieux populaires pour résister à une culture marchande dominante. Or, les perspectives proposées par Michel De Certeau comme par les travaux anglo-saxons sur la vie sociale des choses – on songe naturellement au travail fondateur d'Arjun Appadurai – sont efficientes quels que soient les milieux sociaux observés[19]. La bourgeoisie, croyons-nous, développe elle aussi des stratégies afin de s'approprier objets et bâtis et par là une culture. Sans nier les apports considérables des travaux statistiques sur la propriété – ces travaux qui forment du reste le substrat de cette étude, nous voudrions travailler d'abord à partir de l'instabilité de l'identité des objets bien plus qu'à partir d'une taxinomie fixée pour toute la période. Car les études statistiques figent des catégories qui ne cessent pourtant de bouger en postulant la permanence de l'identité et des fonctions des objets déterminées dès leur fabrication. Or, c'est justement la perspective inverse que nous voudrions adopter : c'est l'instabilité qui fait sens et qui permet de comprendre les liens entre les objets et leurs possesseurs[20]. Le sens conféré aux objets conditionne des usages et les usages produisent et renouvellent leur sens, de sorte que la culture matérielle ne se limite pas à un ensemble d'objets-témoins d'une culture. Une approche en termes consommatoires rappelle que les objets fabriquent du sens. La culture matérielle participe pleinement des « techniques de soi »[21]. Les relations entre possesseurs et objets ne sont pas univoques : les objets, comme a pu le noter l'anthropologue Jean-Pierre Warnier, sont aussi des attributs, des instruments, des éléments qui façonnent l'individu, ses relations sociales et ses représentations du monde[22]. Ce faisant, les objets sont mobilisés à la fois dans la fabrication de l'individu, dans sa dimension anthropologique comme dans sa vie sociale.

En somme, des travaux sur la culture matérielle, nous voudrions conserver trois approches, fruits de

18 Roger Chartier, *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIVe-XVIIIe siècle)*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 214.

19 Les ouvrages sont nombreux sur la « vie sociale des objets », tant sur l'histoire de la culture matérielle que sur l'histoire de la consommation qui pense ensemble pratiques des consommateurs et vie des objets. Les plus importantes synthèses sont : Arjun Appadurai (dir.), *The Social Life of Things : Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988 ; Daniel Miller, *Acknowledging Consumption: a Review of New Studies Material Cultures*, New York, Routledge, 1995 ; Daniel Miller (dir.), *Material Cultures: Why Some Things Matter?*, Chicago, University Of Chicago Press, 1997 et Daniel Miller (dir.), *Consumption: Critical Concepts in the Social Sciences*, New York, Routledge, 2000 qui tente une synthèse. Les ouvrages fondateurs qui considèrent la consommation dans une perspective historique sont : Neil McKendrick, John Brewer, John Harold Plumb, *The birth of a consumer society: the commercialization of eighteenth-century England*, Indiana University Press, 1982 et John Brewer et Roy Porter, *Consumption and the World of Goods (Consumption & Culture in the 17th & 18th Centuries)*, New York, Routledge, 1993. Les travaux les plus récents et les plus stimulants sont : John Brewer et Frank Trentmann (dir.), *Consuming Cultures, Global Perspectives: Historical Trajectories, Transnational Exchanges,* Oxford and New York, Berg Publishers, 2006 et Elizabeth Shove, Frank Trentmann, Richard Wilk, *Time, Consumption and Everyday Life: Practice, Materiality and Culture*, Oxford and New York, Berg Publishers, 2009. Globalement, très peu d'ouvrages portent sur le XIXe siècle.

20 Voir la stimulante mise en œuvre de Thierry Bonnot, *La vie des objets. D'ustensiles banals à objets de collection*, Paris, MSH, 2002 et notamment « De l'usine à la vitrine ».

21 Michel Foucault, *Dits et écrits*, tome IV, 1980-1988, Paris, Gallimard, 2001.

22 Jean-Pierre Warnier, *Construire la culture matérielle. L'homme qui pensait avec ses doigts*, Paris, PUF, 1999, p. 190. Voir en complément, Jean-Pierre Warnier et Marie-Pierre Julien (dir.), *Corps à corps avec l'objet. Approches de la culture matérielle*, Paris, L'Harmattan, 1999 et naturellement Marcel Mauss, « Les Techniques du corps », *in Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF, 1950.

la substitution de la notion de consommation à celle de possessions, qui constituent la trame de notre travail. D'abord, nous voudrions appréhender le rôle des objets dans ce qu'il est convenu d'appeler l'habitus, la production et la transmission d'une culture et d'une sensibilité, d'une gestuelle et d'une manière d'appréhender son corps. Ensuite, nous voudrions saisir ce que racontent les objets pour leurs possesseurs, comprendre comment ceux-ci se retrouvent porteurs de récits mouvants. Enfin, en réinsérant les objets dans le commerce social, nous voudrions les penser comme motifs des phénomènes de mode et comme manière de créer des « barrières » et des « niveaux » pour reprendre l'heureuse expression d'Edmond Goblot. Le croisement de ces approches conduit à ne pas opposer lecture sociale et lecture culturelle, matérialités et représentations, usages et significations. Il nous apparaît comme le moyen de définir la culture matérielle d'un groupe à un moment donné et de percevoir les processus d'appropriation ou de consommation à l'échelle des individus comme à l'échelle d'un groupe.

Non sans paradoxe, la grande majorité les travaux qui adoptent cette lecture en termes d'usages ou de consommations concerne soit la période moderne, soit les temps présents. D'un côté, ils cherchent à comprendre les mutations de la consommation dans des sociétés où les formes de la mobilisation de l'argent, les stratégies commerciales et les classes sociales connaissent un profond bouleversement[23]. Il s'agit alors d'observer la naissance d'une société de consommation, vouée à une mode de plus en plus labile. D'un autre côté, pour la période contemporaine, les travaux sont le fait d'anthropologues – de Daniel Miller à Victor Buchli – qui mènent leurs études à partir d'enquêtes de terrain. Entre ces deux périodes, les travaux apparaissent étonnamment rares. Pour la France, deux ouvrages s'y attachent véritablement, encore datent-ils du début des années 1980. C'est le cas du très stimulant ouvrage de Philippe Perrot consacré aux vêtements bourgeois et de celui de Michaël Miller sur le Bon Marché, travail essentiel en même temps qu'il est avant tout une histoire du commerce. Sur la culture matérielle dans les espaces privés en France, seules deux études existent : celle de Leora Auslander, *Taste and Power*, dédiée à la production et dans une moindre mesure à la consommation des meubles en France du XVIIIe au XXe siècle[24] et le travail de Lisa Tiersten, qui s'inscrit essentiellement dans une perspective d'histoire politique de la consommation[25]. La rareté de la production française contraste avec la prolifération des productions anglaise et américaine qui s'attachent volontiers à l'espace privé[26]. Elle demeure étonnante dans la mesure où la France du XIXe siècle tout autant que l'Angleterre ou les États-Unis, connaît de profonds bouleversements en termes de culture matérielle, qu'il s'agisse de l'industrialisation de la production, du développement de nouvelles techniques dédiées à la sphère domestique, de nouvelles formes de commercialisation ou encore de mutations sociales qui recomposent les formes de la consommation. C'est le sens du choix de la période étudiée ici : entre les années 1830 et 1914, toutes ces mutations transforment le paysage de la culture matérielle privée. Derrière une apparente permanence due au caractère conservatoire et conformiste des intérieurs, le rapport à la

23 Voir les travaux de Neil McKendrick, John Brewer, John Harold Plumb, *The birth of a Consumer Society: the Commercialization of Eighteenth-Century England*, Indiana University Press, 1982 et John Brewer et Roy Porter, *Consumption and the World of Goods (Consumption & Culture in the 17th & 18th Centuries)*, New York, Routledge, 1993 et pour la France, voir notamment Daniel Roche, *Histoire des choses banales. Naissance de la société de consommation, XVIIIe-XIXe siècles,* Paris, Fayard, 1997.

24 Leora Auslander, *Taste and Power… op. cit.*

25 Lisa Tiersten, *Marianne in the Market. Envisioning Consumer Society in Fin-de-Siècle France*, Berkeley, University of California Press, 2001.

26 Voir en particulier, Jessica H. Foy et Thomas J. Schlereth (dir.), *American Home Life, 1880-1930: A Social History of Spaces and Services*, University of Tennessee Press, 1994 ; Deborah Cohen, *Household Gods: the British and their Possessions*, London et New Haven, Yale University Press, 2006 et Margaret Ponsonby, *Stories from Home: English Domestic Interiors, 1750-1850,* Aldershot, Ashgate, 2007.

matière et aux objets, leurs usages et leur nature connaissent des bouleversements qu'on ne peut pas appréhender par les inventaires. Choisir une période relativement longue est donc le moyen de saisir ces mutations, tant dans les manières d'appréhender le temps et l'espace que dans les formes d'appropriation des objets. Dans le même temps, la relative unité de cette période tout au moins d'un point de vue archivistique – même si 1860 constitue une rupture –, offre la possibilité de les suivre par le détail. Sur le plan industriel comme sur le plan social, les années 1830 semblent bien correspondre à un tournant, ce qu'indique l'inflation des dépôts de modèles et dessins de fabrique, le développement sans précédent de la publicité ou le raccourcissement des cycles de la mode[27]. Car les années 1830 sont aussi le moment où se recomposent les phénomènes de mode : outre que l'influence de la Cour disparaît quasiment, les *revivals* font leur apparition et signent la naissance d'un rapport nouveau aux objets[28]. Enfin, c'est aussi le moment des mutations urbaines profondes qui s'amorcent dès avant la rupture haussmannienne, tant dans la géographie commerciale que dans les formes de l'habitat[29]. Le choix de retenir la Grande Guerre comme terme de cette étude tient à deux aspects. Le premier est contingent : quantité d'archives après 1910 sont inaccessibles. Le second tient au fait que la guerre est une césure qui bouleverse les familles, leur rapport à la mort et au souvenir et au final change profondément la culture matérielle, rupture en partie lisible par l'avènement de l'Art nouveau et de l'Art déco dans les intérieurs.

Aborder la culture matérielle en termes d'usage c'est nécessairement poser la question de la catégorisation sociale. Deux options s'offrent aux historiens de la culture matérielle attentifs à la vie sociale des objets. Soit s'attacher à quelques objets et suivre leur devenir dans les strates de la société, enregistrant engouements et dégoûts, succès et obsolescences, comme la minutieuse enquête de Thierry Bonnot sur les poteries de Saône-et-Loire, celle de Patrick Verley sur le châle ou encore celle de Seyed-Hashem Mosaddad sur la bicyclette[30]. Ces approches ont montré toute leur capacité à mettre en regard mutations des objets et vie sociale. Reste qu'elles tendent à évacuer l'environnement matériel de ces objets. La seconde approche consiste à questionner, comme Philippe Perrot à propos du vestiaire bourgeois, un ensemble d'objets considéré en lien avec un groupe social. Cette perspective permet de penser des ensembles et de comprendre comment ils se recomposent. De ce fait, il ne s'agit pas d'évacuer les phénomènes de distinction et d'imitation mais d'observer leurs effets sur un système d'objets – ou une culture matérielle – propre à un groupe.

À l'heure de la déconstruction des catégories sociales – et notamment de la bourgeoisie française du premier XIXe siècle sous l'impulsion du travail très débattu de Sarah Maza[31] – et après les travaux qui ont tenté d'échapper à ces classifications, le choix de déterminer un cadre social à notre étude peut apparaître contestable. Ce choix prête d'autant plus à discussions que définir les contours de la « bourgeoisie », ni catégorisable en groupe socio-professionnel, ni placée aux extrêmes de l'échelle, est délicat tant ces contours sont élastiques. Marc Bloch dans l'*Étrange défaite* a souligné l'approxi-

27 Même si cette inflation est due aux habitudes prises par les inventeurs et industriels de recourir à ce système de protection, le nombre vertigineux comme la nature des objets déposés indiquent bien un changement profond dans le monde des produits.

28 Voir l'ouvrage essentiel de Colin Campbell sur le sujet qui fut un des premiers à articuler mutations culturelles et évolutions des consommations : Colin Campbell, *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*, London, Blackwell Publishers, 1987.

29 Voir Karen Bowie (dir.), *La modernité avant Haussmann. Formes de l'espace urbain à Paris, 1801-1853*, Paris, La Recherche éditions, 2001 et François Loyer, *Paris XIXe siècle. L'immeuble et la rue*, Paris, Hazan, 1987.

30 Voir par exemple Thierry Bonnot, *op. cit*. et Seyed-Hashem Mosaddad, « Le produit Bicyclette en France (1883-1995) : engouement, conception, concrétisation », thèse de doctorat d'histoire de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001.

31 Je me permets de renvoyer au numéro de la *Revue d'Histoire du XIXe siècle*, « La bourgeoisie : mythes, identités et pratiques », sous la direction de Sylvie Aprile, Manuel Charpy et Judith Lyon-Caen, n° 34 | 2007 et notamment l'introduction.

mation du terme : « C'est un des mots à la fois usés par le temps et sujets à de perpétuelles déviations de sens, [qui] enferment dans des contours trop flous des réalités trop complexes ». Marc Bloch ajoutait cependant : « force est bien cependant jusqu'à nouvel ordre, d'user du seul vocabulaire qu'un langage imparfait mette à notre disposition. J'appelle donc bourgeois de chez nous, un Français qui ne doit pas ses ressources au travail de ses mains ; dont les revenus, quelles qu'en soient l'origine comme la très variable ampleur, lui permettent une aisance de moyens et lui procurent une sécurité, dans ce niveau, très supérieure aux hasardeuses possibilités du salariat ouvrier ; dont l'instruction, tantôt reçue dès l'enfance, si la famille est d'établissement ancien, tantôt acquise au cours d'une ascension sociale exceptionnelle dépasse la norme de culture tout à fait commune ; qui enfin se sent ou se croit appartenir à une classe vouée à tenir dans la nation un rôle directeur et par mille détails, du costume de la langue, de la bienséance, marque plus ou moins instinctivement son attachement à cette originalité du groupe et à ce prestige collectif. »[32]

Vingt-cinq ans plus tard, Adeline Daumard qui fut l'une des rares chercheurs à poursuivre un travail d'histoire sociale sur la bourgeoisie a elle-même noté, en conclusion de son enquête qui déborde largement 1848, le caractère divers de ce que recouvre le terme de bourgeoisie : « la société bourgeoise était une société hiérarchisée, très contrastée par ses extrêmes, très nuancée dans sa structure, à cause de la prolifération des conditions intermédiaires et de la multitude des activités professionnelles. »[33] Les traditions historiographiques les plus opposées se retrouvent sur la diversité de ce groupe comme sur l'incessant travail de ceux qui y prétendent ou cherchent à s'y maintenir et à en défendre l'accès aux groupes inférieurs[34]. S'il était facile d'écarter l'aristocratie de notre étude, restait une zone grise faite de toutes les strates de la bourgeoisie, de la haute à la petite – catégories au demeurant mal définies – et de ce qu'il est convenu d'appeler à la fin du siècle, la classe moyenne.

Sans jouer à l'excès du paradoxe, c'est justement cette élasticité, évidente au siècle de la mobilité sociale, qui nous est apparue comme un cadre fécond pour notre projet, suivant en cela les interrogations fondatrices d'Edmond Goblot[35]. Car cette catégorie changeante, à la fois consciente d'elle-même[36] et inquiète quant à ses marges, englobe aussi bien le banquier prospère que le haut fonctionnaire, aussi bien l'agent de change enrichi que le fonctionnaire en retraite, le commerçant que le rentier, le médecin que le professeur d'Université. Cette diversité est la condition nous semble-t-il pour comprendre comment ce groupe aux marges indistinctes mobilise la culture matérielle pour asseoir, par des tentatives toujours renouvelées, son identité. Il ne s'agit donc pas ici de faire de l'histoire de la culture matérielle le moyen de contourner les écueils de la catégorisation sociale mais au contraire d'essayer de comprendre comment un groupe social utilise le monde des objets pour exister ou tout au moins consolider son existence. Tout indique en effet qu'après la longue série de travaux adoptant une approche sérielle et une perspective sociale – qu'on songe au livre de Daniel Roche, *Le Peuple*

32 Marc Bloch, *L'étrange défaite, témoignage écrit en 1940*, Paris, Société des Éditions Franc-tireur, 1946, p. 180.
33 Adeline Daumard, *La bourgeoisie parisienne de 1815 à 1848*, Paris, SEVPEN, 1963, p. 463. Jean-Pierre Chaline a repris cette question en s'intéressant à la production de la bourgeoisie rouennaise, c'est-à-dire à comprendre comment on parvient à se classer et se sentir bourgeois, tant d'un point de vue économique, politique que culturel (*Les bourgeois de Rouen. Une élite urbaine au XIXe siècle*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1982).
34 Voir par exemple Christophe Charle, *Histoire sociale de la France au XIXe siècle*, Paris, Le Seuil, 1991 ; ce travail s'inscrit largement dans la continuité du travail d'Edmond Goblot (*La barrière et le niveau, étude sociologique sur la bourgeoisie française moderne*, Paris, Félix Alcan, 1925 [actuellement indisponible, réédition à venir aux PUF, fin 2010]) et de celui de Pierre Bourdieu.
35 Edmond Goblot, *La barrière et le niveau… op. cit.*
36 Voir David Garrioch, *The formation of the Parisian bourgeoisie, 1690-1830*, Cambridge, Harvard University Press, 1996.

de Paris[37] –, les travaux sur la consommation ou sur les sémiophores ont choisi d'écarter la dimension sociale au profit d'une attention beaucoup plus précise aux formes, à l'esthétique, aux matières, aux usages, aux récits enfin. Cette dernière approche a l'avantage de s'intéresser aux qualités des objets et à ce qu'ils représentaient aux yeux de leurs possesseurs. Cependant, elle conduit à conférer aux objets une sorte de vie autonome. La récente et brillante étude de Deborah Cohen juxtapose ainsi dans un même chapitre des ameublements partagés par une large frange de la *middle-class* avec des décors qui, s'ils ont rétrospectivement marqué l'histoire de l'art, sont alors ignorés par cette même *middle-class*. La finalité de l'ouvrage est alors manifeste : il s'agit de faire une histoire de l'ameublement, non des relations, même problématiques, entre un ou des groupes sociaux et leurs objets. Or, qualité des objets et inscription sociale ne sont pas antinomiques. Au contraire, c'est par une attention aux détails des objets que peut s'observer la façon dont la culture matérielle participe à la fabrication d'une identité sociale. Définir à priori un cadre social nous est apparu alors comme le moyen d'échapper à une étude qui ne prendrait pour objets que les objets eux-mêmes, évacuant ainsi la question de savoir comment la culture matérielle produit et reproduit un groupe social. Définir un groupe par des dénominateurs simples – professions, localisations dans la ville, présence de domestiques – a permis en pratique de sélectionner, dans l'océan des archives notariales, des individus. Pour autant, à partir de ce point de départ à la valeur essentiellement heuristique, il ne s'agissait pas de déterminer de façon figée ce qu'est la culture matérielle bourgeoise mais de comprendre les dynamiques qui traversent ce groupe et forcent en permanence à une réinvention des consommations. Pas plus que le groupe de la bourgeoisie n'est monolithique, la culture matérielle n'est unifiée, cohérente et pérenne : engouements et dégoûts, inventions et abandons traversent les consommations, à l'échelle du groupe et selon le capital économique et culturel. On l'aura compris, ce travail voudrait écrire une histoire sociale et culturelle des objets en même temps qu'une histoire de la place des objets dans la production des identités sociales et culturelles, dans le prolongement des *Arts de faire* ou d'une anthropologie de la consommation, initiée notamment par Mary Douglas[38].

Si au cœur des tensions liées à la consommation se trouve notamment celle entre individualisme et conformisme, elle n'est pas la seule. Car la culture matérielle comme toute culture au demeurant peut être définie comme un champ de tensions traversé par des forces contradictoires, paradoxales, problématiques[39]. Il s'agit donc de les saisir comme des composantes singularisant la culture bourgeoise du siècle en tant que dispositifs déterminant une barrière et un niveau. Au final, notre projet revient à comprendre comment un groupe social mobilise la culture matérielle pour bâtir et défendre une identité culturelle et sociale nécessairement instable, comment il appuie ses projets comme son rapport au passé, ses conquêtes comme ses angoisses, sur un monde matériel singulier qu'il parvient à partager. Krzysztof Pomian, peu suivi en la matière, notait ce qui pourrait résumer le programme de ce travail : « Les hommes et leurs comportements ne sauraient être envisagés sans les objets dont ils se servent et qui codéterminent leur place dans la hiérarchie sociale, leurs rôles et leurs identités »[40].

De la même façon que déterminer un cadre social vise à mettre en relief les dynamiques à l'œuvre,

37 Daniel Roche, *Le Peuple de Paris. Essai sur la culture populaire au XVIIIe siècle*, Paris, Aubier Montaigne, 1981.
38 Voir en particulier Mary Douglas et Baron Isherwood, *The World of Goods: Toward an Anthropology of Consumption*, New York, Norton, 1979.
39 Voir la synthèse de Philippe Poirrier, « Introduction », *Les Enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Le Seuil, 2004 et « Introduction », Yves Michaud (dir.), *Qu'est-ce que la culture ?*, Paris, Odile Jacob, 2001.
40 Krzysztof Pomian, *op. cit.*, p. 229.

définir un cadre spatial voudrait procéder de la même logique. Étudier la culture matérielle dans la sphère domestique apparaît de prime abord relativement simple tant celle-ci semble définie avec netteté. Cependant, nous voudrions éviter de considérer l'appartement comme un simple cadre, de la même façon que l'histoire urbaine a substitué à une étude des activités dans la ville une étude de l'articulation entre activités, production de la ville et morphologie urbaine[41]. L'espace privé n'est ici ni analysé pour lui-même dans ses mutations typologiques, généralement observées à travers les plans et comme vidé de ses habitants et de ses objets[42], ni considéré comme une scène neutre sur laquelle se meuvent objets et acteurs[43]. S'attacher à analyser la culture matérielle, c'est au contraire articuler objets, dispositifs techniques et cadre bâti ; comprendre comment les objets trouvent une place, comment tout ce qui fait la « chair de l'architecture » selon l'expression de Georges d'Avenel définit les usages de l'espace[44]. Au final, le projet vise donc à comprendre comment la culture matérielle fabrique, modèle et définit la sphère domestique. Cette articulation entre objets et espaces ne va pas de soi, tant nous sommes tentés de ne conserver de la ville que ses formes durables – pierre, fonte et verre. Or ce qui fait qu'une ville est *de son temps*, c'est bien aussi toute cette « chair » – ou hors d'œuvre – qui se fixe au bâti pour le rendre fonctionnel. Dépouiller le bâti de ces dispositifs afin de retrouver la pierre nue, revient à faire disparaître tous les usages et ce qui inscrit un bâti dans son époque. De la même façon que les objets ne peuvent être réduits aux sens et fonctions fixés lors de leur fabrication, le cadre de la sphère domestique n'est pas réductible aux plans qui lui ont donné naissance. En s'attachant aux dispositifs techniques, à la disposition des objets et à tous les habillages – tapis, moquette, tenture, papier peint… –, ce sont les usages successifs de l'espace bâti qu'il devient possible de retrouver et qui soulignent que le temps du bâti et celui des usages marchent rarement de conserve[45]. Notons dès à présent qu'il convient de ne pas penser à priori que le bâti, durable, s'inscrit dans un temps opposé au temps court des usages car bien souvent, les usages changent moins vite que le bâti lui-même[46].

Par ailleurs, questionner la culture matérielle dans la sphère domestique invite à être attentif à la place qu'occupent les objets en considérant que leur position au sein des espaces privés dit, en partie tout au moins, leurs usages et leurs valeurs. L'appartement n'est alors plus cette « boîte noire » de la consommation dans laquelle entrent des objets dont on ignore la place et le devenir. D'où notre choix de placer en tête de ce travail la métaphore théâtrale, métaphore du reste omniprésente tout au long du siècle pour évoquer la sphère domestique, avec ses scènes et ses coulisses, et reprise largement au XXe siècle sous l'impulsion des travaux d'Erving Goffman[47]. Appréhender la culture matérielle pri-

41 Voir Marcel Roncayolo, *Lectures de villes, formes et temps*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2002.

42 Les travaux de Monique Eleb et Anne Debarre sont exemplaires de cette approche de l'histoire de l'architecture et notamment Monique Eleb et Anne Debarre, *L'invention de l'habitation moderne. Paris, 1880-1914*, Paris, Hazan, 1995.

43 Le travail de Judith Flanders est exemplaire de cette approche comme le plan du livre le montre, chaque chapitre étant consacré à une pièce : *Inside the Victorian Home: a Portrait of Domestic Life in Victorian England,* W. W. Norton & Company, 2004.

44 Expression de Georges d'Avenel, « La maison parisienne », in *Le Mécanisme de la vie moderne*, tome 3, Paris, Armand Colin, 1902, p. 93. L'auteur écrit : « Entre l'enveloppe extérieure de maçonnerie et sa doublure intérieure de plâtre, de peinture et de bois, entre cuir et chair, pourrait-on dire, s'il s'agissait d'une personne vivante et non d'une chose inerte, se logent les nouveaux et multiples organes qui procurent à l'habitation la chaleur et la lumière, la force et la propreté. L'ensemble des fils, des tubes ou des canaux, de métal et de grandeur variés, qui apportent ces biens précieux de façon diverse et de loin souvent, forme au-dessous et comme à travers l'immeuble que l'on voit, une maison invisible, mystérieuse et pourtant animée ».

45 Pour une réflexion sur le poids de la pierre comme objet légitime dans la ville et pour l'histoire et l'articulation, problématique, entre usages et structures urbaines, voir le travail essentiel de *Jean-Claude Perrot*, *Caen au XVIIIe siècle. Genèse d'une ville moderne*, Paris/La Haye, Mouton, 1975. Par ailleurs, Jean-Claude Perrot se souvient qu'aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale, les habitants déblayant les gravats des immeubles bombardés recréaient les rues et les circulations habituelles, signe de la prédominance des habitudes sur le bâti.

46 Charles Baudelaire l'a noté dès les années 1850 dans Le Cygne, soulignant que « Le vieux Paris n'est plus (*la forme d'une ville. Change plus vite*, *hélas ! que le cœur d'un mortel*) ».

47 Voir Erving Goffman, *La présentation de soi, La mise en scène de la vie quotidienne*, tome 1, Paris, Éditions de Minuit, 1973,

vée, c'est comprendre la fonction des décors, la place des accessoires et le rôle des acteurs ainsi que l'interaction entre tous ces éléments. Écrire une histoire de la culture matérielle nécessite en effet d'appréhender des ensembles d'objets mais aussi leurs situations, leurs configurations spatiales. Penser les usages et les consommations invite à ne pas considérer la sphère domestique comme un cadre exclusif car la place occupée par les objets est déterminante, non seulement dans l'appartement mais, comme l'ont montré Arjun Appadurai et Igor Kopytoff, dans toutes les *situations* – au sens spatial – qui déterminent en permanence leur sens[48]. Plutôt que d'entériner à priori la césure entre sphère domestique et sphère publique, ce travail voudrait la remettre en question, travailler sur la construction matérielle de ce « seuil » identifié de longue date par Michelle Perrot[49]. C'est en passant d'une sphère à l'autre qu'ils donnent sens à la façon dont se structurent et se découpent les espaces, dans la ville et au-delà.

Dès lors le choix de n'envisager que les appartements parisiens et non une comparaison à l'échelle nationale ou internationale permet de comprendre comment ils s'articulent avec l'espace urbain et, comme on va le voir, avec les espaces lointains. Double observation donc, à la fois de la circulation des objets qui traversent l'appartement et de la façon dont la sphère domestique s'articule avec les espaces extérieurs, évitant ainsi de restituer un monde d'objets flottants. Si la singularité des objets mobiliers, vêtements ou ameublements, d'images ou de curiosités est bien de pouvoir s'affranchir de leur inscription spatiale, cela doit nous conduire, loin d'évincer leur inscription, à considérer les différents espaces qu'ils traversent comme significatifs quant à leurs statuts et à leurs usages. L'hypothèse ici est que la focalisation sur l'espace privé doit permettre d'interroger les places et états successifs des objets avant leur entrée dans les appartements car le théâtre des objets n'est pas uniquement celui des appartements : les espaces extérieurs apparaissent comme autant de coulisses et de scènes où les objets se donnent auparavant à voir et se chargent de significations, sociales et culturelles.

Le marché est l'espace des échanges non seulement économiques mais aussi culturels et sociaux, dans lequel est produite la valeur des objets et où s'originent leurs significations[50]. Définir le marché comme espace d'échanges de la marchandise permet de saisir la production et la transformation des objets, au final leur sens. En sortant de la sphère domestique sur les pas des consommateurs, on peut saisir le sens du déplacement des objets d'un atelier d'artiste, d'un château de province ou d'un bazar oriental vers un appartement parisien. Ce sont ces circuits que nous voudrions reconstruire, condition pour faire une « biographie des choses banales » et retrouver ainsi une partie du sens qu'accordaient les consommateurs aux objets[51]. Pour des consommateurs du XIXe siècle, obsédés par la question de la provenance, les lieux d'achats, les espaces d'exposition, les circulations dans la ville déterminent sens et valeurs. Mais le marché est aussi le lieu qui permet de saisir les mutations successives des objets par les opérations qu'ils subissent réalisées le plus souvent par des artisans et des commerçants : restaurations, réparations, changement de fonctions… En s'appuyant sur les études en histoire de la consommation qui ont montré à quel point l'acte d'achat fondait des identités sociales, nous voudrions donc saisir la gamme des circulations, entre espace marchand et sphère domestique[52]. À l'origine, nous

Chapitre 1. « Représentations » et Chapitre 3 « Les régions et le comportement régional ».

48 Arjun Appadurai, *op. cit.,* « Introduction: Commodities and the Politics of Value ».

49 Alain Corbin, Michelle Perrot, Georges Duby et Philippe Ariès (dir.), *Histoire de la vie privée. De la Révolution à la Grande Guerre*, tome IV, Paris, Seuil, 1997.

50 Voir sur le marché comme espace social et culturel, la synthèse de Gérard Noiriel, *Introduction à la socio-histoire*, Paris, La Découverte, 2006, p. 58 et sq.

51 Voir Thierry Bonnot, *op. cit.*, « Pour une biographie des choses banales » p. 4 et sq.

52 Les ouvrages anglo-saxons sont très nombreux depuis une quinzaine d'années qui articulent par la consommation considérée

avions imaginé suivre des cohortes d'objets dans la ville, à la façon des études d'histoire sociale[53], les pister de l'achat jusqu'aux appartements puis dans les legs et les ventes aux enchères… Si ce suivi est possible pour des objets exceptionnels – tableaux de maître signés et identifiés ou curiosités exceptionnelles –, il s'avère illusoire pour les objets ordinaires, faute de sources adéquates. Nous n'avons pas pour autant renoncé à ce dessein et avons pris le parti de reconstruire des séquences plus que d'exploiter de façon systématique une source, afin de restituer des processus d'appropriation, d'addition et de soustraction de sens et d'usages. Au final, tout ce travail repose sur la reconstitution de séquences, nécessairement inachevées, de déplacements spatiaux et de mutations dans le temps de cohortes d'objets qui jouent à un moment un rôle déterminant dans la sphère domestique bourgeoise.

Restituer les dynamiques de la culture matérielle invite à ne pas s'en tenir à la seule documentation des inventaires après décès qui force à créer des catégories trop larges pour restituer la complexité de la vie matérielle. Comprendre la « production culturelle des objets » appelle un évident croisement des sources[54].

Dans cette perspective, les inventaires après décès, largement convoqués ici[55] sont complétés par les inventaires après faillites qui permettent d'éviter les biais la surreprésentation des personnes âgées et l'exclusion d'une longue série d'objets. D'abord, parce que dans le cas de faillite frauduleuse où les faillis ont fuit, les priseurs procèdent à la prisée de la totalité des objets, y compris des « objets de famille » exclus des inventaires après décès. Ensuite, ils offrent l'avantage d'être recensés par profession. Enfin, et c'est essentiel dans notre perspective, ils sont associés à des récits de vie, délivrés par les syndics de faillite. Ils offrent ainsi la possibilité d'associer les biens avec les personnes et leurs parcours sociaux et humains[56]. Aux inventaires après faillites et après décès, il faut ajouter après 1884 et le rétablissement de la loi sur le divorce, les inventaires liés aux procédures de divorce. Les scellés, beaucoup plus rares, rédigés sous la conduite de juges de Paix, procèdent à l'inventaire de l'ordre domestique. Si l'on néglige de donner un prix aux choses, chaque objet est identifié et sa place dans l'appartement est notée. Enfin, à revenir vers les études notariales et à parcourir ces archives infinies du quotidien, on trouve une source exceptionnelle et à notre connaissance très rarement utilisée pour le XIXe siècle : les testaments. À l'articulation entre inventaires des biens et récits autobiographique, ils exposent les rapports des rédacteurs à leurs objets, une exception notable au sein des archives notariales.

Les comptabilités privées apportent, elles aussi, un éclairage crucial sur ces questions. Là encore, paradoxalement, rares sont les histoires de la culture matérielle et même de la vie privée qui ont eu

comme phénomène culturel, espaces marchands et espaces privés : voir par exemple, Clive Edwards, « Furnishing a Home at the Turn of the Century: The Use of Furnishing Estimates from 1875 to 1910 », *Journal of Design History*, 1991, n°4, p. 233-239 ; Daniel Miller, P.A. Jackson, Nigel Thrift, et Beverly Holbrook, *Shopping, Place and Identity*, Oxon-New York, Routledge, 1998 ; Daniel Miller, Home possessions: material culture behind closed doors, Oxford & New York, Berg Publishers, 2001 ; Erika Diane Rappaport, *Shopping for Pleasure: Women in the Making of London's West End,* Princeton, Princeton University Press, 2001 ; Suzanne Reimer et Deborah Leslie, « Consumption, and the Home » in *Home Cultures*, n° 2, Juillet 2004 , p. 187-208 et enfin le travail récent de David E. Hussey et Margaret Ponsonby (dir.), *Buying for the Home: Shopping for the Domestic from the Seventeenth Century to the Present*, Aldershot, Ashgate, 2008. Le travail de Natacha Coquery, s'il n'aborde pas réellement la question des formes de la consommation, articule espaces marchands et espaces privés (Natacha Coquery, *L'hôtel aristocratique… op. cit.).*

53 Travaux au demeurant rares ; on songe naturellement au travail de Jean-Luc Pinol, *Les Mobilités de la grande ville. Lyon fin XIXe-début XXe siècles*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1991.

54 Pour reprendre l'expression de Dominique Poulot, « Une nouvelle histoire de la culture matérielle ? »*... op. cit.*

55 C'est le cas dans les travaux de Daniel Roche et Annick Pardailhé-Galabrun ; voir en complément sur le XVIIIe siècle à défaut de travaux sur le XIXe siècle : Joël Cornette, « La révolution des objets. Le Paris des inventaires après décès, XVIIe-XVIIIe siècles », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°36, 1989, p. 476-486 et Laurent Bourquin, « Les objets de la vie quotidienne dans la première moitié du XVIe siècle à travers cent inventaires après décès parisiens », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°36, 1989, p. 465-475.

56 Jean-Clément Martin, « Le commerçant, la faillite et l'historien », in *Annales, Économies, sociétés, civilisations*, 1980, n°6, p. 1251-1268.

recours à ces archives. Si l'étude des budgets a depuis le début du siècle et notamment les travaux de Georges d'Avenel été mobilisée en histoire sociale, les comptabilités ne le sont que rarement[57]. Or, elles ont l'avantage lorsque les factures ont été conservées de présenter en détail les objets achetés, de livrer le nom des fournisseurs et plus encore tous les travaux d'entretiens et de transformations du cadre bâti comme des objets. Les comptabilités complètes avec factures et mémoires sont rares mais elles permettent de retracer dans la durée la production de la culture matérielle privée[58]. Alors que la bourgeoisie du XIXe siècle fut une grande productrice et conservatrice d'archives privées, très peu ont été conservées du fait d'une politique des archives publiques s'attachant peu aux documents privés et plus encore à ces « écrits ordinaires », sans véritable dignité littéraire ou intérêt historiographique. Au total, ce travail s'appuie donc sur moins d'une dizaine de fonds, cependant parfois considérables[59]. Conservés comme au hasard, ils sont disséminés. Quelques comptabilités, jugées dignes, sont conservées aux Archives nationales : celle du Docteur Richelot, médecin prospère et décoré installé rue Rabelais puis rue de Penthièvre, conservée pour la période 1883 et 1913 ; celle de l'archiviste-paléographe Eugène Aubry-Vitet, installé rue du Rocher, et qui couvre la période 1860-1914, avec de larges manques pour les années 1860-1880 ; celle de Paul Pettier, agent de change en pleine ascension sociale qui au début du siècle s'installe confortablement rue de Prony à quelques pas du Parc Monceau ; enfin, plus modeste dans sa documentation, le fonds Déverin, ingénieur des Arts et Métiers et les fonds Dujardin et Bernard, fonctionnaires de la moyenne bourgeoisie dont les épaves d'archives ne sont que des budgets mais présentent l'avantage d'être relativement précis[60]. À ces fonds conservés aux Archives nationales, il faut ajouter deux fonds conservés par accident. Le premier est constitué par les saisies conservées de façon exceptionnelle relatives aux scellés apposés chez la famille Bordes, modestes rentiers installés rue de Naples dans les années 1880. Le juge de Paix, sans que l'on connaisse ses motivations, a demandé la conservation de tous les papiers entre 1878 et 1880, factures de commerçants et mémoires d'artisans compris. Une autre forme d'accident a présidé à la conservation du fonds d'Eugène Vimont, médecin et propriétaire d'immeubles de rapport, acheté en 2002 chez un brocanteur lillois : le fonds récupéré lors d'un déménagement n'a été conservé que parce que la collection de timbres du médecin était mêlée aux papiers qui décrivent achats et entretiens du domicile du docteur et de ses immeubles de rapport, boulevard Philippe-Auguste[61]. Plus marginal, le fonds Eugène Scribe, conservé au département des manuscrits de la Bibliothèque nationale de France, naguère mobilisé par Adeline Daumard, offre un éclairage sur les consommations d'un grand bourgeois des années 1850. Enfin, il faut ajouter à ces fonds constitués autour d'individus, les factures conservées par centaines dans la série « actualités » de la Bibliothèque historique de la Ville de Paris et par milliers dans l'immense collection privée conservée par Roxane Debuisson, boulevard Henri IV. Épars et lacunaires,

57 Georges d'Avenel, *Le Nivellement des jouissances*, Paris, Flammarion, 1913, Préface : « L'histoire des budgets privés est seule capable de nous éclairer là-dessus, de montrer si le progrès économique, qui n'égalise pas du tout les "fortunes", égalise au contraire les "jouissances" et, par suite, réalise sans violence et sans bruit ce nivellement du confortable que des législateurs bienfaisants se flattent d'obtenir à coups de bâton. De sorte que cette histoire des comptes de ménage, à laquelle on eût refusé naguère le nom même d'histoire et que l'on eût traitée de statistique anecdotique, répond assez bien aux préoccupations contemporaines pour prétendre marcher de pair avec le récit des combats, des conspirations, des négociations, des meurtres et des amours de vingt-cinq rois qui ont occupé le trône de France depuis Philippe- Auguste jusqu'à Louis XVI. » Le travail le plus exemplaire demeure celui de Marguerite Perrot, *Le mode de vie des familles bourgeoises*, Presses de la Fondation nationale des Sciences Politiques, 1982 [1961].

58 Natacha Coquery, *L'hôtel aristocratique. Le marché du luxe à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1998.

59 Pour la présentation détaillée des fonds, voir la présentation des sources.

60 Nous avons utilisé quelques comptabilités aristocratiques en contrepoint et notamment celle du Comte de Mackau pour les années 1840-1860 (voir présentation des sources).

61 Le fonds sera versé à la fin de l'année 2010 aux Archives de Paris.

ces fonds offrent cependant la possibilité de saisir pratiques et « tactiques » des consommateurs. Ils sont d'autant plus précieux qu'ils éclairent, au moins pour les fonds Vimont et Aubry-Vitet, la gestion d'immeubles de rapport et dévoilent quantité d'éléments à l'articulation entre objets, dispositifs et bâtis qui n'apparaissent jamais dans les archives d'architectes, ni dans les comptabilités des locataires. Car nous l'avons dit, il s'agit bien de saisir les usages du cadre bâti plus que de faire une histoire d'architectures de papier, figées dans leur projet initial. Ainsi, aux permis de construire – par ailleurs quasiment silencieux sur les mutations derrière les façades –, nous avons préféré, en complément des mémoires d'artisans, d'une part les rares programmes rédigés par les architectes qui ont l'avantage de détailler par le menu tous les dispositifs et décors – ce que négligent généralement les plans – et qui sont conservés dans les archives notariales relatives aux opérations immobilières ; d'autre part, les calepins du cadastre, relevés *de visu* effectués en 1862, 1876 et 1900 afin d'établir l'imposition selon la qualité des bâtiments et le degré de confort. Essentielles pour l'histoire sociale des immeubles, ces descriptions n'en sont pas moins sommaires quant au décor et aux dispositifs techniques mais elles donnent à voir l'habitat non plus en plan mais à hauteur d'œil.

Si archives notariales et archives privées informent par le menu sur les usages des objets, il n'en reste pas moins que la question de la diffusion de la culture matérielle et des formes de son appropriation est délicate à documenter comme l'ont noté nombre d'historiens de la culture[62]. L'espace marchand apparaît alors comme l'espace à observer. L'existence de marchands et de commerçants, leur nombre, leur implantation, leurs spécialités sont autant d'indices de la diffusion et de l'obsolescence des nouveautés et des pratiques d'appropriation. En d'autres termes, si les archives privées dans leur diversité permettent d'identifier précisément des objets, elles sontautant de buttes-témoins qui invitent à pister, grâce aux archives commerciales, objets et pratiques à l'échelle de la ville et d'évaluer ce qui relève de pratiques socialement partagées. En circulant dans l'espace commerçant, c'est tout un monde de pratiques et de récits attachés aux objets qui devient saisissable. Il en est ainsi à parcourir l'immense marée des imprimés commerciaux qui submerge la ville du XIXe siècle, ces *ephemera* permettant par leurs discours et images non seulement de voir et de décrire les objets mais d'en apercevoir leurs usages et leurs significations. Véritable « bruit du temps » pour reprendre l'expression d'Ossip Mandelstam dans sa réflexion sur l'écriture de l'histoire, prospectus, catalogues, quatrième page des journaux consacrée à partir du milieu des années 1830 aux publicités, articles rédactionnels, sont des témoins en même temps qu'ils participent pour les consommateurs à donner sens aux objets et qu'ils déterminent leur inscription sociale[63]. Ces fonds ont été conservés du fait de volontés marginales : c'est le cas du fonds Jules Maciet, « encyclopédie visuelle » de 5 000 albums d'images de toutes les provenances, constitué à partir de 1885 et conservé à la Bibliothèque des Arts décoratifs. C'est encore le cas du fonds « actualités », constitué entre 1903 et 1914 et conservé par Marcel Poëte à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris. Cette collection infinie d'images et d'imprimés commerciaux demeure sans index et en partie à l'abandon, signe d'une hiérarchie encore pesante entre imprimés nobles et vulgaires, alors même qu'il s'agit de pièces maîtresses pour l'histoire du commerce et des consommations. Enfin, dernières initiatives individuelles : les collections d'imprimés commerciaux

62 Voir Dominique Kalifa, « L'ère de la culture-marchandise » in « Aspects de la production culturelle au XIXe siècle », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n°19, 1999, p. 7-14.
63 Ossip Mandelstam, *Le Bruit du temps*, Paris, Le Seuil, 1988 [1925].

réunis par Lazare-Delcourt, Hartmann et Dailly aux Archives de Paris, le plus souvent à partir des imprimés déposés dans leurs boîtes aux lettres ou ramassés lors de leurs déplacements dans la ville. En prêtant attention à ces « vapeurs » du commerce comme les appellent le *Dictionnaire du commerce* de Guillaumin[64], ce sont les récits et les usages des objets qui apparaissent, les manières de les mettre en scène et enfin les services proposés par les artisans pour participer à l'appropriation des espaces et des objets.

Outre les *ephemera*, les dossiers de faillites apparaissent bien comme les sources les plus riches et quasiment les seules qui permettent de documenter ce que les marchands commercialisent et les opérations qu'ils proposent de faire subir aux objets comme au cadre bâti. Ces archives, dont Jean-Clément Martin a montré les biais, sont cependant essentielles à double titre. D'une part, elles donnent à voir les marchandises proposées aux consommateurs par des inventaires généralement d'une grande précision ; des faillites d'antiquaires à celles des marchands de curiosités en passant par celles des serruriers, marchands de meubles et fondeurs-éditeurs, la culture matérielle y apparaît dans ses moindres détails. Objets et services sont en outre replacés dans la dynamique des consommations. L'évaluation de l'achalandage comme l'enregistrement des crédits et des débits permettent de reconstruire au moins partiellement les circulations des objets, les formes de services proposés et les formes de leur commercialisation. Ces faillites, replacées dans un contexte plus large, offrent paradoxalement la possibilité de saisir l'émergence de nouvelles consommations. Ce qui peut apparaître à l'état d'indice dans un inventaire devient lisible depuis ces archives commerciales. C'est d'autant plus vrai qu'elles exposent des informations d'une rare précision : les rapports de syndics qui tentent d'éclairer le parcours commercial du failli s'attardent sur les évolutions du secteur, l'apparition de nouveaux marchés, l'évolution de la concurrence. D'autre part, aux images figées des inventaires, il devient ainsi possible de substituer une saisie de toutes les opérations d'appropriation offertes par le marché à destination des habitants, qu'il s'agisse de la transformation des appartements – tapissiers-décorateurs, plombiers, peintres, électriciens… – ou des objets – tapissiers en meubles, antiquaires-restaurateurs, réparateurs, teinturiers, dégraisseurs… Marchandises, outils, matières et clientèles réunis redessinent quelques séquences de la vie sociale des objets. À ces archives, il faut ajouter les très rares archives commerciales privées. Là encore, la naissance très récente d'une politique d'archivage dans le domaine force à travailler sur des bribes[65]. Malgré une recherche systématique dans les archives parisiennes, la moisson est maigre : les archives sous forme d'épaves du papetier et marchand d'objets d'art Asse, rue du Bac, conservées aux Archives de Paris pour la période 1845-1870 ; la correspondance commerciale, vertigineuse, de l'antiquaire et marchand de curiosités Eugène Boban, rue Du Sommerard, conservée au département des manuscrits de la Bibliothèque nationale de France ; les archives de la maison d'antiquités Warneck-Sambon et celles de Barbedienne aux Archives nationales ou encore, les archives du collectionneur et écrivain Eugène Piot, très actif dans le commerce des curiosités et des antiquités, conservées à la Bibliothèque de l'Institut. Paradoxalement, les

64 Yves Guyot et Arthour Raffalovich, *Dictionnaire du commerce, de l'industrie et de la banque*, Paris, Guillaumin et Cie, 1901, « Publicité ».

65 Si les dossiers de faillites de la fin du XVIIIe siècle et du début du XIXe siècle contiennent volontiers les comptabilités saisies (voir Olivier Dautresme, « Une boutique de luxe dans un centre commercial à la mode : l'exemple du «magasin d'effets précieux à prix fixe» au Palais-Royal à la fin du XVIIIe siècle » in Natacha Coquery (dir.), *La Boutique et la ville. Commerces, commerçants, espaces et clientèles, XVIe-XXe siècles*, Tours, CEHVI/Publications de l'université François Rabelais, 2000), après 1830, les papiers d'affaires sont systématiquement détruits. La collecte des archives d'entreprises par le Centre des Archives du Monde du Travail (Roubaix) concerne essentiellement le XXe siècle.

archives des grands magasins sont très rares – celles du Bon Marché étant devenues inaccessibles –, à la notable exception de la comptabilité jusqu'alors inexploitée des Grands Magasins du Louvre pour la période 1876-1908, conservée au département des manuscrits de la Bibliothèque historique de la Ville de Paris. Enfin, au hasard des recherches et des rencontres, nous avons trouvé quelques bribes : celles de Soubrier, marchand de meubles puis antiquaire du Faubourg Saint-Antoine, celles de la maison Mailfert spécialisée dans la production de faux, ou encore celles de l'artisan Lorenzi, important mouleur de statuettes de plâtre.

À ce désir de suivre les objets dans leurs déplacements et mutations d'identité, et à quiconque travaille sur les circulations d'objets dans le Paris du XIXe siècle, répond une institution économique et commerciale toujours présente : Drouot, l'hôtel des ventes aux enchères. Le fonds qui contient les centaines de milliers de dossiers de ventes apparaît comme un océan inquiétant dans la mesure où il faut s'y diriger sans index. Associés aux archives de la chambre des commissaires-priseurs, ces dossiers permettent de comprendre la naissance de cette institution centrale dans la culture matérielle bourgeoise, ils offrent un regard sur les flux et reflux d'objets et permettent de documenter la circulation de tous ces objets non industriels – objets d'art, antiquités, curiosités… – essentiels dans la sphère domestique et par ailleurs si peu documentés. Outre que les objets sont nécessairement qualifiés avec précision, nous espérions trouver dans ces archives un moyen de suivre les objets dans la ville, des vendeurs jusqu'aux acheteurs dont le nom est, par contrainte légale, relevé lors des ventes. En réalité là encore le suivi s'avère presque toujours impossible. D'abord parce que de nombreux particuliers font effectuer les achats par des intermédiaires – antiquaires et tapissiers notamment – mais surtout parce que les commissaires-priseurs prennent très rarement la peine d'associer aux noms des acheteurs leurs adresses. Un Roux, un Cohen ou un Roux sans adresse dans le Paris du second XIXe siècle est perdu pour l'historien du social. Pour autant, ces archives restent essentielles : elles disent les phénomènes de modes, les engouements et les désamours collectifs, elles permettent d'apercevoir les objets, les vendeurs et la clientèle, enfin, la façon dont se produit collectivement valeurs financières et culturelles.

Si l'on poursuit, comme à rebours, l'enquête sur les trajectoires des objets dans la ville du XIXe siècle, il convient de remonter jusqu'à leur production, moment fondateur d'une identité même si elle s'avère transitoire. À défaut d'accéder aux centaines de milliers d'objets conservés à Villemoisson-sur-Orges, quelques archives offrent un éclairage sur la production d'objets à destination des appartements. Il s'agit de ce qu'il est convenu d'appeler les archives de l'invention : les dépôts de marques de fabrique d'une part, les dépôts de brevets, conservés à l'Institut national de la protection industrielle d'autre part. On sait cependant, comme a pu le souligner David Edgerton, les écueils de ces archives qui occultent réceptions, usages et appropriations au profit de l'invention[66]. Or, on devine qu'entre un énième système de « sonnerie électrique » et la « machine à mouvement perpétuel », les inventions ne prennent sens que par leurs réceptions sociales. C'est donc mises en regard des comptabilités privées et des archives commerciales notamment que ces archives font sens et à condition de les considérer à la fois dans ce que les inventeurs disent des problèmes qu'ils cherchent à résoudre et dans une perspective sérielle qui permet de voir, à un moment donné, la demande sociale qui se fait jour et la naissance de nouveaux marchés. Des rapports d'Expositions universelles aux manuels du lampiste

66 David Edgerton, « De l'innovation aux usages. Dix thèses éclectiques sur l'histoire des techniques », *Annales HSS*, juillet-octobre 1998, n°4-5, p. 815-837.

ou de l'électricien, cette littérature technique, si abondante au XIXe siècle, permet justement de saisir l'inscription sociale des produits de l'industrie comme des dispositifs techniques. Manuels professionnels et manuels à destination des amateurs à partir des années 1880 donnent en effet à voir la façon dont au quotidien se résolvent techniquement des questions relatives à la sensibilité et à la culture des habitants. Si cette littérature est prescriptive, elle s'affranchit plus volontiers que les manuels de savoir-vivre des bienséances pour proposer des solutions techniques à des problèmes qui sans cela ne s'écrivent pas. Ces écrits, mis en rapport avec les mémoires d'artisans et les factures de commerçants, retracent l'inscription matérielle et sociale des objets dans la sphère domestique.

On l'aura compris, ce travail voudrait éviter de n'évoquer la sphère domestique qu'à travers des représentations, littéraires ou iconiques, afin de ne pas exclure a priori tout ce qui ne se dit pas. Pour autant, la culture matérielle est aussi immatérielle et mobilise en permanence des narrations. Si les journaux intimes apparaissent très largement silencieux, ce qui explique que nous leur ayons substitué en grande partie les comptabilités, la littérature et plus encore le théâtre apparaissent comme des moyens de restituer les usages des objets, d'articuler corps et décors, gestes, sentiments, imaginaires et objets. Sur la scène dramatique en particulier, s'expose publiquement la sphère privée et comme l'indiquent les didascalies toujours plus longues à mesure que le siècle avance, l'ameublement y tient une place prépondérante. Dans une ville qui bruisse en permanence de vaudevilles, les pièces apparaissent comme des représentations de la vie privée bourgeoise mais aussi comme des espaces où se fabriquent des engouements collectifs en matière de consommation.

Enfin, une telle enquête appelle un travail sur l'iconographie. Il ne s'agit pas seulement d'illustrer un propos ; les images peuvent être des sources à part entière et à double titre. Elles permettent comme la littérature d'articuler corps et culture matérielle, de saisir l'agencement des objets et des dispositifs techniques dans l'espace, de voir leur mise en scène, de saisir leurs échelles respectives, leurs aspects, leurs matières… Si les instantanés d'intérieurs sont rares,à l'exception des photographies de scènes de crime à la fin du siècle, équivalents visuels des scellés, l'attention aux détails périphériques dans les images permet de révéler les processus d'appropriation. Et si les images jouent un rôle, c'est qu'elles participent pleinement, comme le théâtre, à forger une culture matérielle : des gravures professionnelles aux images publicitaires en passant par les photographies et les peintures, elles agissent sur les processus d'appropriation autant qu'elles les représentent. En d'autres termes, elles documentent les formes de la culture matérielle autant que les imaginaires qui s'y rattachent.

En circulant entre ces sources, ce travail voudrait reconstituer quelques séquences qui témoignent à la fois du désir de questionner les objets et de réfléchir à la façon d'écrire l'histoire de la culture matérielle. La première partie s'attache à la façon dont s'articulent corps et cadre matériel de la vie privée, entre scénographies et sensibilités. Il s'agit d'abord de comprendre comment les objets et les dispositifs techniques concourent à définir les contours de la sphère domestique, à produire cet espace à la fois dans et hors la ville (chapitre 1). Car c'est dans ce retrait que le corps bourgeois recherche la sensation nouvelle et plurielle du confort, à l'articulation entre sensibilités et vie matérielle (chapitre 2). Enfin, à l'intersection entre corps et décor, la question de l'entretien et de l'hygiène, aussi bien des corps que des objets, apparaît centrale tant elle conditionne imaginaire, scénographie et attention à soi (chapitre 3). De la césure avec la ville aux espaces de l'intimité radicale, c'est bien la possibilité

d'un dialogue renouvelé avec soi-même et avec ses objets qui s'affirme car la culture matérielle n'est pas réductible à une approche en termes de fonctions, même plurielles.

Ce sont ainsi les récits portés et produits par la culture matérielle que voudrait observer la deuxième partie : récits individuels et familiaux qui forgent une nouvelle appréhension de soi et des siens (chapitre 4) ou récits collectifs propres à produire une culture légitime et partagée sur laquelle fonder une identité sociale faite d'expériences et de récits qui se déploient dans les espaces privés. L'émergence de catégories nouvelles d'objets et leur place dans les appartements indiquent la reconfiguration de la culture matérielle et la façon dont la bourgeoisie s'en saisit socialement et culturellement. Qu'il s'agisse des antiquités (chapitre 5), des objets importés et exhumés (chapitre 6) ou des arts industriels (chapitre 7), ces objets nouveaux participent à redéfinir un rapport au temps, à l'espace et à la culture dont on voudrait saisir en quoi il est proprement bourgeois. Car en observant toutes les formes d'appropriation de ces objets, c'est bien la question d'une appropriation collective et de ses implications sociales qui se pose.

C'est l'objet de la troisième partie : comprendre comment, au-delà des phénomènes d'imitation et de distinction, une culture qui se déploie dans la sphère domestique de plus en plus hermétiquement close peut être partagée et peut assurer la cohésion d'un groupe dont on a dit le désir de faire corps. Il s'agit alors de saisir les nouvelles figures de législateurs du goût qui émergent, les scènes urbaines où s'exposent les modes relatives à l'ameublement et les médias qui colportent ces modèles. Cette association entre législateurs, scènes urbaines et médias – ou publicités – se lit au premier chef dans l'espace des échanges marchands (chapitre 8) où tapissiers, salons fictifs exposés et imprimés livrés à domicile inventent une nouvelle façon de partager une culture du privé. À côté des espaces marchands où se réinventent les formes et les stratégies du commerce, les ventes aux enchères prennent une place considérable à partir des années 1850 en tant qu'espace public marqué par l'exclusivisme social où se fabrique un goût collectif (chapitre 9). Mais à l'heure du multiple industriel, la fabrication d'une identité sociale entée sur la consommation appelle des stratégies complexes faites de contournements et de détournements du marché. C'est en ce sens qu'il convient de questionner l'émergence de nouveaux législateurs et vecteurs du goût et en particulier les peintres dont les ateliers deviennent des modèles d'ameublement et les motifs à peindre promus par les peintures, des objets romanesques propres à meubler les appartements (chapitre 10). Enfin, le système médiatique qui s'élabore autour du monde dramatique, des demi-mondaines et actrices à la scène théâtrale où s'exposent des intérieurs bourgeois constitue une forme de médiatisation aboutie des objets et de leur appropriation (chapitre 11).

Partie I
Corps et Décors

Introduction

Au printemps 1954, André Siegfried publie dans le *Figaro* un appel aux lecteurs leur demandant de contribuer à une enquête sur les budgets de la bourgeoisie. 547 comptabilités sont reçues et traitées par Marguerite Perrot. 286 concernent la période 1873-1913, avec une forte concentration pour les années 1900 et 1913. Ce faisant, le sociologue et historien et la statisticienne tentaient de combler l'indifférence des archives nationales et départementales à l'égard de ce genre de sources. Le projet était celui de décrire dans une logique sérielle les « habitudes de consommation de la bourgeoisie française ». Marguerite Perrot note que les dépenses consacrées à la maison, hors loyer, sont en moyenne de 5,2 % du budget global[1]. Fait plus significatif pour nous, les variations de ces dépenses selon les familles sont moins fortes que pour les autres postes de dépenses – toilette et loyer au premier chef. Reste qu'il est difficile d'évaluer ce qui relève véritablement de la « maison » et plus encore de la culture matérielle. Doit-on y ajouter une partie des « gages » des domestiques qui accaparent en moyenne 6% du budget annuel ? Le loyer, qui constitue en moyenne 12,8 % des budgets ? Enfin, il faut noter dans les catégories créées par Marguerite Perrot une catégorie qui demeure la plus importante intitulée « divers »… Or, comme on va le voir, c'est sans doute cette catégorie qui renferme une grande part de ce qui nous intéresse ici : ameublement mais aussi tous ces éléments qui font la machinerie du privé.

La place prise par l'ameublement au sens large incluant dispositifs techniques et entretien reste, quoi qu'il en soit, difficile à fixer tant les comptabilités sont rarement complètes et précises. Chez les propriétaires Gustave Richelot et Eugène Aubry, les dépenses de bouche par exemple, n'ont pas été gardées. On doit se contenter dans ces deux cas de souligner que les dépenses annuelles pour tout ce qui relève de l'ameublement dépassent les budgets consacrés à la toilette. Seule la comptabilité de Pau Pettier permet de voir la place occupée par l'ameublement dans les dépenses. Entre 1897 et 1910, les dates extrêmes de sa comptabilité, il consacre en moyenne annuellement 14,7 % de ses revenus – charge d'agent de change et rentes – à l'ameublement et à tous les travaux à domicile – installations électriques, sonneries, pose et entretien des chauffages et installations d'hygiène… Reste que les variables sont considérables : entre 1897 et 1903, ses dépenses tournent autour de 5 % ; le petit-bourgeois célibataire investit peu dans son appartement rue César Franck. À l'inverse, en 1905 et 1906, ces dépenses absorbent plus de 27 % de son budget et correspondent à son mariage en 1905 puis à son installation dans un nouvel appartement, 80 rue de Prony. Autre fait significatif, en 1906-1907, près de la moitié

1 Marguerite Perrot, *Le mode de vie des familles bourgeoises*, Presses de la Fondation nationale des Sciences Politiques, 1982 [1961], « Conclusion », p. 81 (10 à 20 % pour les loyers, avec une médiane à 12,8).

des dépenses annuelles liées à la maison sont absorbées par les dispositifs techniques. Il faut dire alors que l'électricité nécessite des installations coûteuses et un entretien régulier, de même que la mise en place de chauffes-bains.

Pour rendre le reste des comptabilités parlantes, il faudrait donc pouvoir les lisser sur des périodes relativement longues. Or c'est rarement le cas, l'histoire même de la conservation des comptabilités correspondant à des moments de vie marquants : mariages, déménagements, promotions sociales… Deux exemples, aux deux extrémités de notre période. Eugène Scribe, « bourgeois » autoproclamé, a méthodiquement conservé sa comptabilité sur six années, entre 1854 et 1860, quelques mois avant sa mort. Sur la période, ses dépenses liées au mobilier, à la décoration et à la machinerie du confort sont considérables. Auteur consacré, le peintre Jules Hureau doit raconter les épisodes marquants de sa vie sur des panneaux pour son nouveau salon ; Scribe se lance alors dans la construction d'un hôtel rue Pigalle. Outre que nous n'avons que ses dépenses, nous pouvons imaginer que les dépenses énormes occasionnées par cette nouvelle installation affectent celles pour son appartement rue Olivier (rue Cardinal-Fesch en 1861 puis Saint-Georges). À la fin du siècle, mêmes écarts chez Henri Bernard : si les dépenses sont considérables en 1881, près de 25 % de son budget, elles s'effondrent après son mariage et son installation dans son nouvel appartement rue du Faubourg Poissonnière[2]. Quant aux autres comptabilités, véritables épaves archivistiques, elles sont soit incomplètes, soit elles concernent des périodes très courtes, à l'image de la comptabilité des Bordes sur la période fin 1879-début 1881.

Il ne s'agit donc pas dans les pages suivantes d'écarter les tentatives pour mesurer la diffusion et le poids économique de tel ou tel dispositif, mais à côté d'une approche par les budgets, menée de façon impressionnante par Marguerite Perrot, nous voudrions prêter attention aux détails des comptabilités. Pour le dire autrement, au lieu de s'intéresser aux dépenses globales, c'est d'abord les factures conservées et ce qu'elles disent qui nous intéresse. Elles permettent en effet de comprendre les dispositifs installés dans les appartements, la fréquence de leur renouvellement et de leur entretien, leurs mutations successives… Bien plus qu'une histoire des budgets privés, notre usage des comptabilités vise donc à restituer une histoire des techniques ordinaires et plus largement des dispositifs et de leurs usages. L'hypothèse est que, de cette façon, il est possible de saisir des usages que seule la culture matérielle révèle. Aux termes d'une étude monumentale, Marguerite Perrot ne conclut-elle pas qu'il ne faut pas « espérer obtenir, à partir d'un échantillon non représentatif de 547 budgets, une connaissance approfondie des habitudes de consommation de la bourgeoisie française » ?[3]

Cette partie voudrait donc questionner les usages des dispositifs techniques dans la sphère domestique bourgeoise. On sait que le XIXe siècle est celui des mutations dans le domaine : gaz, électricité, téléphone… Mais on sait peu de choses au final de l'insertion de ces techniques dans le quotidien bourgeois, ni des chemins tortueux de la nouveauté, ni des processus d'assimilation ou de rejets de la sphère domestique. Plus encore, les études sur ces techniques, aussi brillantes soient-elles, en se concentrant sur l'histoire d'une technique, la dépouille peu ou prou de son environnement social et de son insertion matérielle. C'est ici ce que nous voudrions tenter de faire : observer les techniques au quotidien, dans leur environnement matériel et leurs usages en incluant ainsi tous les accommodements – ou « bricolages » pour reprendre les termes de Michel de Certeau – qui ne sont pas à considérer comme des ratés et des tâtonnements mais comme les voies d'une insertion sociale de la technique et plus encore le moyen de saisir véritablement les usages de ces dispositifs. Comme l'a montré Denis Woronoff dans le monde de l'industrie, les techniques évoluent par une succession d'aménagements. Dans l'ordre

2 AN, ABXIX3496.
3 Marguerite Perrot, *op. cit.*, « Conclusion », p. 255

domestique, c'est évident : les ruptures sont très rares d'autant que le conservatisme domine. Les mutations techniques sont ainsi des mutations discrètes par une succession de petites transformations, parfois comme on va le voir, presque annuelles[4]. Les distinctions fondées par l'historiographie allemande des techniques nous apparaissent dans ce cadre opérantes : d'une part la technique au quotidien et de l'autre les techniques quotidiennes[5]. Il s'agit alors de saisir, dans le deuxième cas, l'ensemble des relations, des gestes et des comportements qui se nouent avec les dispositifs techniques.

Ce n'est donc pas une histoire de l'invention – finalement assez éloignée comme l'a montré David Edgerton de l'histoire des techniques – mais une histoire de ces « bricolages » quotidiens que nous voudrions faire ici[6]. L'hypothèse est que l'observation de ces aménagements en permanentes mutations révèlent des usages et par là des façons de sentir et d'être dans la sphère domestique qu'on ne peut saisir que par le truchement de la culture matérielle. Le silence, la sécurité, la mise à distance des domestiques, le sentiment du confort et l'écoute de son corps ne sont pas des données. Ils sont issus de processus complexes, d'une fabrication qui mobilise toute une culture matérielle. Dans cette perspective, il faut alors oser s'attacher aux plus infimes détails, des usages du bouton de commande au placement des interrupteurs, de l'épaisseur des tapis au nombre de rideaux, des ressorts qui permettent le repos aux matières qui imposent une discipline du corps[7]. Les factures et les mémoires d'artisans sont en cela précieuses. Points de départ, elles permettent en observant les publicités, les catalogues et les dépôts de brevets, traités volontiers en série et comme des indices d'une question sociale et non comme les archives de l'invention, de retrouver ces discrètes mutations techniques qui définissent les rapports entre l'architecture, et parfois la ville, et les habitants.

Car faire une histoire de la culture matérielle, c'est aussi tenter de saisir les rapports entre corps, objets et bâti. L'attention à la « chair » des bâtiments, toutes ces installations qui ne relèvent ni du mobilier, ni de l'architecture permet de comprendre comment se construit la sphère intime et comment le corps bourgeois pense et sent la distinction entre sphère domestique et sphère publique[8]. C'est aussi questionner les techniques du confort, non comme des données objectives mais comme un processus qui met en jeu culture matérielle et corps bourgeois. Enfin, c'est aussi comprendre la place des « techniques du corps » dans la sphère domestique.

Aux objets nus et aux machines célibataires des catalogues et des brevets, nous voudrions donc substituer les dispositifs techniques considérés dans leurs relations avec le corps et dans leurs relations avec l'ameublement. Car les objets techniques ne fonctionnent pas seuls mais insérés dans un ensemble – système – d'objets dans lequel ils trouvent une place pour créer des dispositifs signifiants qui font le mode de vie privée de la bourgeoisie[9]. Si les objets qui constituent le monde matériel privé sont en effet des témoins, ils forment aussi un ensemble qui fabrique l'individu bourgeois et pour le dire autrement, on peut faire l'hypothèse qu'ils produisent ce qu'il est convenu d'appeler un *habitus*.

---

4 Denis Woronoff, « Le quotidien des techniques : de la répétition aux aménagements », in Michèle Merger et Dominique Barjot (dir.), *Les Entreprises et leurs réseaux : hommes, capitaux techniques et pouvoirs XIXe-XXe siècles*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1998.

5 H. Bausinger, « Alltag und Technik Etappen der Aneignung », in Universitas Stuttgart, 1982, vol. 37, n°12, p. 1227-1234 et la synthèse de Bernward Joerges, *Technik im Alltag,* Francfort, Suhrkamp, 1988. Pour l'importation française de ces questions, voir Alain Gras et Caroline Moricot, *Technologies du quotidien. La complainte du progrès*, Paris, Autrement, 1992 et en particulier l'introduction d'Alain Gras.

6 David Edgerton, « De l'innovation aux usages. Dix thèses éclectiques sur l'histoire des techniques », *Annales HSS*, juillet-octobre 1998, n°4-5, p. 815-837.

7 Sur cette question de la place de la description dans l'histoire des techniques, voir Akrich Madeleine, « Comment décrire les objets techniques », *Techniques et culture*, n°9, 1987, p. 49-64.

8 Georges d'Avenel, « La maison parisienne »… *op. cit.*

9 Voir notamment les réflexions stimulantes de Joseph J. Corn sur la question : «Object Lessons/Object Myths: What Historians of Technology Learn from Things,» in David Kingery (dir.), *Learning from Things*. Washington, Smithsonian Institution Press, 1996, p. 35-54.

Chapitre 1
La production de la sphère intime

La scène de notre étude est celle du privé. Elle possède ses espaces de représentations, ses coulisses, ses loges, ses acteurs, ses costumes et ses décors. La fortune de la métaphore théâtrale, partout présente au XIXe siècle comme dans l'historiographie de la vie privée, tient à sa capacité à en souligner le caractère construit. Avant de s'attacher à comprendre la scénographie des objets dans la sphère domestique, c'est d'abord sur la nature et la définition matérielle de cet espace que nous voudrions nous interroger. Michelle Perrot a noté les difficultés des historiens à franchir le « seuil » du privé. Or, ce seuil a une histoire et il est tout autant imaginaire que matériel. Quels sont les dispositifs matériels qui font que l'on se sent chez-soi dans l'immeuble collectif bourgeois du Paris du XIXe siècle ? L'histoire de l'architecture nous donne en ce domaine quelques indices forts, relevés notamment par François Loyer qui le premier a pensé ensemble la rue et l'immeuble notant, dans une approche morphologique la séparation d'avec la rue, la relégation des domestiques dans la partie arrière des appartements et sous les combles, ainsi que la division croissante de l'espace privé[10]. Pour autant, les analyses morphologiques ou typologiques des appartements ne permettent pas de saisir la façon dont se construit matériellement et dans le temps du quotidien le rapport à la ville, sa mise à distance et donc la progressive définition d'un intérieur construit, si ce n'est en opposition, du moins comme hétérogène à l'espace urbain. D'autre part, les études sur la culture matérielle ont aussi questionné ce processus de définition de la sphère intime en cherchant dans les objets les signes de cette « naissance de l'intime », processus lisible au moins depuis le XVIIe siècle[11].

Entre histoire de l'architecture et histoire de la culture matérielle sérielle, demeure toute une série de dispositifs techniques et matériels qui construisent, délimitent et définissent les intérieurs. Généralement négligés, ils disent pourtant la façon d'habiter le bâti et soulignent qu'il n'existe pas de solution de continuité entre le bâti et l'ameublement. Dans ce processus de redéfinition du privé, la culture matérielle apparaît comme un témoin précieux qui dit tout ce qui ne s'écrit pas. Bruno Latour l'a montré à propos de l'énigmatique clé berlinoise, véritable sésame d'une histoire sociale des rapports entre la rue et l'immeuble : au-delà des discours, l'attention aux dispositifs techniques et matériels les plus

10 Voir l'ouvrage essentiel de François Loyer, *Paris XIXe siècle : l'immeuble et la rue*, Paris, Hazan, 1997 et dans une moindre mesure, Monique Eleb et Anne Debarre, *L'invention de l'habitation moderne. Paris, 1880-1914*, Paris, Hazan, 1995.
11 Voir Annick Pardailhé-Galabrun (dir.), *La naissance de l'intime, 3 000 foyers parisiens, XVIIe-XVIIIe siècles*, Paris, PUF, 1988.

infimes permet de comprendre les processus de distinction entre privé et public, les rapports entre les espaces communs et la sphère intime et enfin les voisinages[12]. Par l'étude de ces objets, c'est une série de pratiques sociales qui est rendue lisible et qui permet de saisir la nature de la sphère intime.

De fait, dans la « chair » des bâtiments, pour reprendre l'heureuse expression de Georges d'Avenel, entre l'architecture et les objets, se trouve quantité de dispositifs[13]. Par « dispositif », il faut entendre la « manière dont sont disposées, en vue d'un but précis, les pièces d'un appareil, les parties d'une machine » et par extension un « ensemble d'éléments agencés en vue d'un but précis ». Il ne s'agit pas tant, comme on va le voir, de s'intéresser à la nouveauté technique mobilisée dans ce processus de définition du privé – même si les nouveautés sont réelles – que de saisir l'organisation d'un ensemble d'éléments matériels qui peuvent apparaître radicalement hétérogènes mais qui, *in fine*, permettent à la bourgeoisie du XIXe siècle d'avoir le sentiment d'habiter un espace privé, protégé et stable[14]. La technique n'est alors plus un objet historique décontextualisé mais est considéré, selon les vœux de Gilbert Simondon, comme un objet culturel et social à part entière[15]. Car la césure n'est pas seulement juridique ou mentale ; elle requiert quotidiennement une attention de la part des habitants qui permet de défendre l'espace privé.

Dans cette perspective, c'est toute une série de dispositifs techniques et matériels qui deviennent significatifs : succession de dispositifs, du cordon aux sonnettes, qui mettent mise à distance la rue de l'appartement ; dispositifs de sûreté privée dont on va voir qu'ils prennent une place nouvelle et ne cessent d'évoluer ; enfin, dispositifs qui visent dans l'enceinte du privé à définir les territoires de l'intimité. La construction du privé et le sentiment de confort reposent aussi sur une coupure d'avec l'extérieur et, au sein de l'espace privé, sur l'étouffement des sons et l'occultation des vues[16]. Comprendre comment l'espace privé se définit sur le plan sonore permet comprendre les processus d'individualisation en jeu qui passe par un étouffement de bruits de la ville comme celle des corps au sein des appartements. Quant à la question de la vue sur la ville, elle apparaît centrale : la vision depuis l'appartement nécessite quantité d'aménagements qui permettent d'occulter la ville, de protéger son intimité des voisinages intrusifs et parfois de redessiner un espace imaginaire qui vient se surimposer à celui de la ville. Les dispositifs, on l'aura compris, sont entendus au sens large, englobant objets techniques et dispositifs matériels qui les accompagnent.

La rareté des travaux sur ces dispositifs peut s'expliquer par un double silence. D'un côté, les romans, source privilégiée de l'histoire de la vie privée taisent ces détails insignifiants et sans doute trop familiers pour être évoqués. De l'autre, les archives d'architectes comme les publications architecturales privilégient le plan et l'élévation et le jeu des échelles fait bien souvent disparaître ces dispositifs. Les inventaires eux-mêmes sont peu diserts quant à ces objets le plus souvent attachés au bâti et qui ne peuvent faire l'objet d'une prisée ou d'une vente ; il faut alors un incident et la pose de scellés ou un inventaire mené pour le compte d'un propriétaire pour que cornets acoustiques, sonnettes ou serrures apparaissent. Documenter ces dispositifs oblige donc à croiser en permanence deux types d'archives :

12 Bruno Latour, *La clé de Berlin et autres leçons d'un amateur de sciences*, Paris, Éditions de La Découverte, 1993, « La clé de Berlin », p. 33-46 et, dans une moindre mesure, « Le groom est en grève, pour l'amour de Dieu, fermez la porte », p. 56-76.

13 Georges d'Avenel…

14 Sur la question des notions de nouveauté et d'aménagements successifs, attentive à l'insertion sociale des objets techniques, voir David Edgerton, « De l'innovation aux usages. Dix thèses éclectiques sur l'histoire des techniques », *Annales HSS*, juillet-octobre 1998, n°4-5, p. 815-837 et en particulier la thèse 8 intitulée « Inventions et innovations débouchent rarement sur des usages, mais un usage conduit souvent à des inventions et des innovations » et sur ces processus de « bricolages » dans la sphère industrielle, voir Denis Woronoff, « Le quotidien des techniques : de la répétition aux aménagements », Michèle Merger et Dominique Barjot (dir.), *Les Entreprises et leurs réseaux : hommes, capitaux techniques et pouvoirs XIXe- XXe siècles*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1998.

15 Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1989 (1958), p. 15-16.

16 Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, XIIIe-XXe siècles,* Paris, Flammarion, 1986.

les archives de l'invention et les archives privées. Les premières sont constituées des revues spécialisées ou de vulgarisation, des manuels techniques, des publicités relatives aux nouveautés techniques et des dépôts de brevets, dont il faut dès à présent dire qu'ils sont à considérer tout autant comme des indicateurs d'une attention collective à une question nouvelle que comme des manifestations d'une réalité technique. Les secondes sont constituées des scrupuleuses comptabilités privées qui, même lacunaires, donnent à voir, jour après jour, le souci de bâtir l'enclos de la vie privée et sur le siècle, l'évolution des réponses matérielles à ce souci. Car si la naissance de l'intimité est un processus nécessairement inscrit dans la durée, sa production et sa défense sont en même temps une activité quotidienne. Tous ces modestes assemblages et acclimatations à l'espace domestique de techniques mises au point, notamment dans l'industrie, sont à questionner[17]. Des dispositifs de mise à distance de la ville jusqu'aux systèmes de sûreté, des jeux successifs de serrures dans l'appartement jusqu'aux meubles sous clé, de l'étouffement des bruits de la ville à celui des sons de l'immeuble et des appartements, enfin de la façon dont la ville est voilée par de nouveaux dispositifs visuels, c'est la construction du privé comme production d'une clôture, comme une forme d'anesthésie qui définit le confort nouveau. Il s'agit de comprendre comment la bourgeoisie résout le paradoxe apparent qui voit une promotion sans précédent du *home*, ou du « nid », comme espace de l'individualisation bourgeoise, au moment même où l'habitation collective en immeuble devient la norme.

I. La ville à distance

L'imaginaire bourgeois de la ville au XIXe siècle est, on le sait, traversé de peurs relatives à la multitude et à ses sursauts. Si indiscutablement, ces peurs fondent le rapport à la ville, il apparaît que le désir d'être séparé physiquement de la ville dont on va observer les formes matérielles qu'il prend est aussi un désir d'individualisation. Ce n'est donc pas tant la peur des intrus – voleurs, agresseurs surgis des bas-fonds – qui conduit à la dilatation continue du seuil entre espace public et espace privé et à la clôture de plus en plus contrôlée des appartements que le désir corollaire de s'assurer d'un espace à soi, inviolable. Ce que nous voulons ici questionner, c'est la façon dont l'individualisme bourgeois se construit sur un sentiment nouveau du privé, tout autant voire plus que sur une définition théorique de la propriété[18]. Les textes théoriques, pléthoriques sur le sujet, renvoient de façon systématique à la question de la propriété, question récurrente à partir des années 1840. Or, ce que donnent à voir toutes les archives privées y compris notariales, c'est l'assurance d'une bourgeoisie quant à la nature et au caractère pérenne de la propriété. Il ne s'agit donc pas ici de questionner la notion de la propriété sous un angle politique mais de voir comment, en pratique, se construit le sentiment d'un espace privé délimité et protégé[19].

17 Sur les techniques dans l'espace domestique, voir un des ouvrages les plus stimulants : Roger Silverstone and Eric Hirsch, *Consuming Technologies. Media and Information in Domestic Spaces*, London & New York, Routledge, 1992. Ce livre, comme l'indique son titre, s'attache essentiellement à la question des nouvelles techniques de communication dans l'espace privé mais, notamment par l'article de Colin Campbell (« The Desire for the New »), il s'interroge sur la nature de la technique dans l'espace privé et son rôle dans la définition de celui-ci. En complément, voir Alain Gras et Caroline Moricot (dir.), *Technologies du quotidien : la complainte du progrès*, Paris, Éditions Autrement, 1992.

18 Sur la construction de cette définition – la prise de possession de soi – et singulièrement au XVIIIe siècle, voir Crawford B. Macpherson, *La théorie politique de l'individualisme possessif, De Hobbes à Locke*, Paris, Gallimard, Folio, 2004 1971).

19 Sur ce sentiment du privé, de la propriété et du confort, voir les textes de Michel Vernes qui examinent cette question pour les maisons de banlieue qui connaissent un développement parallèle d'avec l'appartement. Voir notamment : Michel Vernes, « La maison du bonheur : excentrique et raisonnable », *Revue Architecture intérieure, CREE*, 2001juillet-septembre, n° 300, p. 30-39 ; « Le chalet infidèle ou les dérives d'une architecture vertueuse et de son paysage de rêve », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n°32, 2006, Varia sous la direction de Judith Lyon-Caen et Manuel Charpy, p. 111-136 ; « Pavillons, kiosques et belvédères, aux origines de la maison de banlieue », *Architecture intérieure CREE*, juin 2005 ; n° 320, p. 102-109.

Pour comprendre le fonctionnement des espaces de transition et leur évolution, il convient, comme a pu le faire François Loyer, de s'attacher aux aménagements et dispositifs qui permettent de mettre la ville à distance et de gérer l'homogénéité sociale nouvelle des immeubles. Cette dilatation du seuil comme cette homogénéité nouvelle – même si elle est à relativiser – n'abolit pas la question de la . Il suffit de feuilleter la presse bourgeoise du siècle pour s'en convaincre : la question de la sûreté privée traverse en permanence la quatrième page des journaux. Serrures incrochetables et portes blindées : le privé est avant tout un espace qui doit être inviolable. Mais ces seuils qui sont autant de limites marquées entre l'espace partagé et l'espace individuel et individualisant ne s'arrêtent pas aux portes palières. Dans des appartements où la domesticité est présente quasiment en continu, l'espace privé se définit comme une succession de boîtes closes, défendues par des systèmes techniques qui culminent avec les coffres-forts et les boîtes et meubles fermés. Ces éléments techniques sont autant d'indices d'une attention nouvelle à ces frontières entre public et privé mais sont aussi les éléments par lesquels le sentiment de privé se construit.

I.a. De la rue à l'appartement : filtrer la multitude

Du corps aux cordons : l'effacement du concierge

Le premier rempart de la sécurité privée est un corps : celui du portier qui prend lentement le nom de concierge au milieu du siècle. Jean-Louis Deaucourt a montré le développement de cette fonction à partir des années 1820[20]. Peu présent encore au début du XIXe siècle, le portier devient une figure omniprésente dans l'espace urbain au milieu du siècle. Les calepins du cadastre initiés en 1852, seules sources qui peuvent documenter l'existence des concierges, sont sans ambiguïté : ils sont déjà très présents si l'on considère que les loges attestent leur présence. On peut en dénombrer cinq rue du Bac, en dehors des hôtels particuliers ; ils sont près d'une trentaine rue de Rivoli et autant rue des Saints-Pères[21]. Les descriptions même sommaires indiquent que les propriétaires n'hésitent pas à prendre sur les boutiques ou les débarras d'arrière-cour pour constituer des loges. Dès 1832, *Le livre des cents et un,* s'excusant de s'intéresser à « un homme dont les fonctions se bornent à ouvrir et à fermer la porte d'une maison à ceux qui entrent, ou qui sortent » enregistre l'évolution du statut de portier et son rôle accru dans la gestion des frontières entre public et privé : « Le portier de Paris ouvre la porte ; c'est-à-dire qu'il se borne à tirer le cordon correspondant à sa loge [mais] c'est l'argus de la maison. Non-seulement il connaît vos amis intimes et vos maîtresses, mais sa perspicacité s'étend à tout ce qui vous concerne ; il sait vos habitudes, vos défauts, vos manies ; il pénètre dans les replis les plus secrets de votre vie privée »[22]. Une fâcherie avec ce « cerbère » rend l'existence impossible : « Le portier a les défauts d'un valet, sans en avoir les qualités. Il a trop de maîtres dont il ne dépend pas immédiatement, pour s'attacher à eux, comme ces vieux serviteurs de bonne maison auxquels l'habitude fait illusion, et qui finissent par se croire de la famille ; excellents domestiques qui naissent et meurent dans le même hôtel où ils ont vu naître et mourir leurs maîtres ». Jacques Raphël signale encore les prétentions nouvelles de ce domestique collectif : « Le portier de Paris a toujours la prétention d'être concierge, et les trois mots peints en noir, au-dessus de sa loge, en font foi. Il n'y a plus à présent de portier que dans les maisons de bas étage. Les hôtels bourgeois ennoblissent leurs gardiens du titre de concierge ». Trente

20 Jean-Louis Deaucourt, *Premières loges. Paris et ses concierges au XIXe siècle*, Paris, Aubier, 1992, deuxième partie « L'âge d'or ».
21 AP, Calepins du cadastre, D1P4, rue des Saints-Pères (1862-1876-1900).
22 *Paris ou, Le livre des cent-et-un, Paris*, C. Ladvocat, 1832 « Le portier de Paris », p. 185-209.

ans plus tard, en 1863, Francisque Sarcey invente les attendus d'un procès autour de ces questions terminologiques : « Le tribunal : […] Vu le Dictionnaire de l'Académie, qui, selon sa louable habitude, ne nous a rien appris sur la question dont il s'agit ; Attendu que les choses de ce monde […] changent sans cesse, et qu'il doit en être de même des mots qui les expriment ; […] Attendu qu'en effet la position de fortune, l'éducation et le langage de ceux à qui est confié le soin d'ouvrir et de fermer la porte de nos maisons, ne sont plus ce qu'ils étaient autrefois, et que le nom de portier rappelant un état de choses qui a disparu, il convient d'en adopter un qui soit plus en rapport avec la vérité des faits ; Attendu que le mot de concierge est sonore, d'une terminaison toute française, et consacré par un long usage ; Attendu que les gardiens des palais et des musées seraient mal fondés à se plaindre qu'en se faisant appeler concierges, les portiers usurpent un titre qui leur appartient de droit ; car tous les titres ont été brûlés lors de la nuit du 4 août […] ; Par ces motifs, Disons qu'il n'y a lieu à poursuivre, et renvoyons le sieur Brouillard [portier-concierge] des fins de la plainte, sans dépens »[23].

De fait, le milieu du siècle consacre le terme de concierge en même temps qu'il attache indéfectiblement cette fonction à l'immeuble bourgeois. Un immeuble bourgeois n'est pas concevable sans sa loge de concierge. La mise à jour du calepin du cadastre en 1872 et surtout celui de 1900 enregistre cette évolution : pas un immeuble neuf sans loge de concierge boulevard de Sébastopol, boulevard Malesherbes ou boulevard Haussmann, si ce n'est pour les hôtels particuliers –, elles le sont aussi dans les zones de bâtis plus anciens où les propriétaires font installer cet appendice nécessaire[24]. *La Vie parisienne* dans une description d'une « Maison moderne, boulevard Haussmann » présente le concierge comme « le gérant d'une usine à loyers. Poli du reste avec ses co-locataires, de cette politesse, digne et facile, qui naît de l'égalité des conditions. »[25]

Il faut dire que quantité d'activités échoient alors au portier-concierge : au service du propriétaire, il fait visiter les appartements à louer et se charge le plus souvent de récolter les loyers[26]. Il est en outre chargé de nettoyer la montée d'escalier, de suivre les vidanges lorsque l'immeuble dispose d'une fosse, de balayer le trottoir devant l'immeuble… Le publiciste Charles de Villedeuil, s'adressant aux propriétaires d'immeubles de rapport, détaille ainsi les fonctions du portier-concierge : l'escalier « est un lieu de passage d'autant plus fréquenté que la maison est plus grande, et par conséquent il exige un entretien très-minutieux pour rester dans des conditions de propreté, d'élégance et de luxe. Le portier est chargé de nettoyer l'escalier ; il est aussi chargé de balayer la cour, de recevoir les loyers, de montrer les appartements, de rendre dans la maison tous les services possibles, de faire les commissions du propriétaire, et en même temps de résider dans une cage généralement infecte et close, appelée *loge* dans le langage usuel. Là il est obligé de se tenir pour recevoir les lettres, répondre à tous ceux qui lui demandent des renseignements sur ses locataires, demander à tous ceux qui entrent où ils vont, épier M. un tel et Mme une telle […]. Le portier a aussi pour spécialité de représenter le propriétaire, d'empêcher que l'on ne joue du cor de chasse après minuit, et que l'on ne déménage sans payer les loyers. […] Que d'heures tranquilles vous lui devez […] ! Avec son inquisition nécessaire et son tout-puissant cordon, que ne peut

23 Francisque Sarcey, *Le mot et la chose*, Michel Lévy Frères, 1863, p. 72-83.
24 AP, D1P4, boulevard de Sébastopol et boulevard Malesherbes.
25 *La Vie Parisienne*, 22 février, 1868, p. 133 et sq.
26 Jean-Louis Deaucourt, *Premières loges. Paris et ses concierges au XIXe siècle*, Paris, Aubier, 1992, chapitre VII, « Les travaux et les jours ». Sur les conflits entre concierges et propriétaires, voir les premières occurrences dans la *Gazette des tribunaux* du 17 juillet 1846. Il nous serait difficile de considérer un tel homme comme jouissant de la plénitude de ses facultés intellectuelles. » Voir en outre Hélène Lemesle, *Vautours, singes et cloportes. Ledru-Rollin, ses locataires et ses concierges au XIXe siècle,* ADHE, Coll. Historiens de demain, 2003 qui s'arrête sur le rôle du concierge dans la gestion d'immeubles modestes. Vers 1900, pour les immeubles du Dr Vimont, les loyers sont collectés par les concierges puis transitent par l'architecte-gestionnaire.

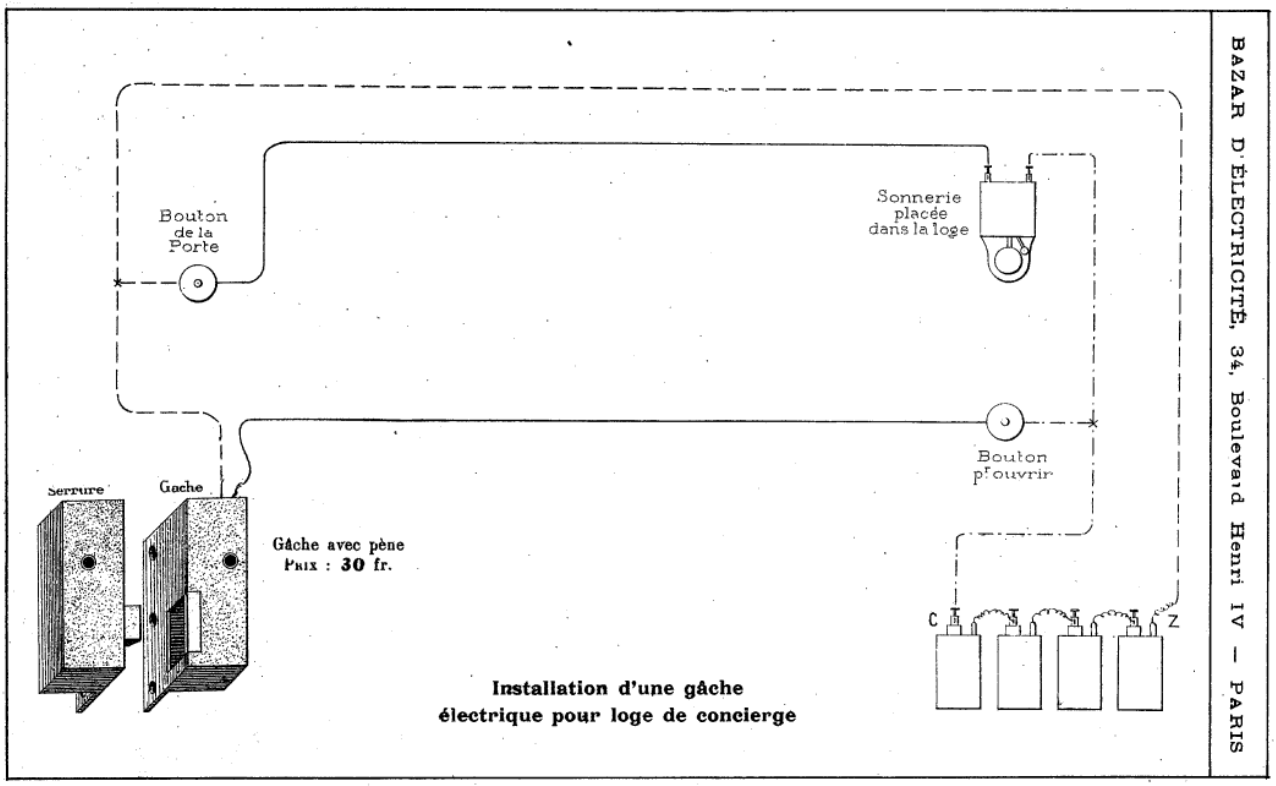
un portier ? »[27] À la frontière de l'espace public et de l'espace privé, ce domestique collectif s'occupe en effet de filtrer objets et personnes qui passent d'une sphère à l'autre : c'est lui qui distribue le courrier et les journaux, qui collecte les cartes de visite cornées et qui contrôle les visiteurs. Comme l'a noté Jean-Louis Deaucourt, les loges de concierges sont surplombées à partir des années 1830 d'un « Parlez au concierge », invitation à décliner son identité et les motifs de sa visite[28]. En 1832, le *Livre des cents et un* en fait une « race moitié humaine et moitié canine »[29]. Mais le portier est aussi – et presque avant tout –, l'homme au cordon – ou le « martyr du cordon ». Le système qui permet au portier ou à la portière d'avoir la main sur l'ouverture de la porte est déjà en usage au XVIIIe siècle[30]. Dans les années 1830, se généralise, et se sophistique. Si le théâtre continue à faire déclamer aux visiteurs un « cordon, s'il vous plaît », les systèmes techniques montrent que les procédures changent[31]. Un buttoir de porte et de plus en plus souvent une patère à l'extérieur de la porte cochère permet de se signaler au concierge qui évalue le visiteur soit par la fenêtre, soit par l'œilleton de verre qui traverse la porte cochère. Le cordon active une sonnette dans la loge ; en retour, le concierge, après observation, peut ouvrir la porte par l'intermédiaire d'un cordon de tirage, complexe installation qui permet de faire courir un fil de fer par des coulisseaux de cuivre, des bascules et des poulies[32]. La nuit, l'ouverture de la porte cochère est une « ouverture à la clef » ce qui atteste une fermeture de sûreté à clés, généralement après minuit [33]. La littérature des années 1860-1914 regorge de ces tirages de cordon qui accompagnent à moins qu'elles n'orchestrent les allers et venues des habitants. Gourd, le concierge aristocrate de l'immeuble de Pot-Bouille, confortablement installé dans son petit salon meublé de palissandre, surveille et commande à distance les intrigues amoureuses de l'immeuble[34]. Il faut dire que dans les années 1880, les dispositifs d'ouverture et de contrôle de l'accès à l'immeuble intègrent les nouveautés techniques.

Les techniques sont nombreuses qui permettent au quotidien le contrôle des portes cochères. En 1883, l'année qui suit la publication de *Pot-Bouille*, le programme complet du lotissement Marbeuf rédigé par un architecte indique que la loge comprendra un « cordon de loge complet à air comprimé. »[35] Un jeu de tubes hermétiques permet sur une simple pression du concierge de libérer le pêne de la porte. Le système est mis au point à la fin des années 1860 : le concierge, poire de caoutchouc en main ou sous le pied doit pouvoir commander la porte cochère[36]. Les sondages dans les archives de serruriers montrent cependant que la technique très instable ne rencontre qu'un succès très limité. Au début des années 1890, seule une dizaine de serruriers installent des « commandes à air comprimé » ou

27 Comte de Charles de Villedeuil, *Paris à l'envers*, Paris, Librairie nouvelle, 1853, p. 94-99.
28 C'est par exemple le cas pour le concierge Pipelet des Mystères de Paris.
29 *Paris ou, Le livre des cent-et-un*, Paris, C. Ladvocat, 1832, « Le portier de Paris », p. 185-209.
30 Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, Amsterdam, Volume 5, p. 18 ; « Portiers » : dans les maisons bourgeoises, le portier est écrivain public, cordonnier et « n'a qu'à tirer le cordon ».
31 Une des matrices théâtrales du portier comme personnage théâtral est *La loge du portier : comédie-vaudeville en un acte* d'Eugène Scribe et d'Edouard Mazleres en 1823. La pièce est émaillée d'un appel : « Le cordon s'il vous plaît », phrase qui devient rituelle.
32 Comte de Grandpré, *Manuel théorique et pratique du serrurier ou traité complet et simplifié de l'art du serrurier*, Paris, Roret, 1830, p. 306 et *Manuel du serrurier*, 1855, p. 107-112.
33 Auguste Villemot, *La vie à Paris, chroniques du Figaro*, Paris, Leipzig, Éditions Hetzel, 1858, p. 222-231, Chapitre XXXVI, « Les portiers de Paris ».
34 Émile Zola, *Pot-Bouille*, 1882.
35 AN, ET/LXXVII/803, notaire Frédéric Fovard, 94 boulevard Haussmann, Bail, Société du quartier Marbeuf à la Société anonyme des constructions du quartier Marbeuf, 16 novembre 1883. « Devis descriptif des travaux de diverses natures à exécuter pour la construction des divers immeubles rues Marbeuf, La Trémoille, Clément Marot et Boccador. Architecte Stanislas Ferrand, architecte-ingénieur, 38 rue de la Victoire. Détail du Type n°1 et 2. »
36 *Bulletin de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale*, volume 67, 1868, « Système pneumatique pour ouvrir les portes à distance, présenté par M. S. Pelletier, rue des Grands-Augustins, 17, à Paris. » Le système est « appliqué particulièrement […] à l'ouverture des portes cochères. Il n'est pas un architecte qui n'ait reconnu les difficultés que présentent les renvois de mouvement et les tirages souvent compliqués qu'on emploie pour atteindre ce but. Les cordons se dérangent, les chaînes se cassent, la force nécessaire en pratique n'est pas en rapport avec l'effort qu'il faudrait dépenser si les frottements ne créaient pas de sérieux obstacles. » L'air comprimé semble une solution, à côté « des mouvements électriques à piles » (brevet 1867).

« interrupteurs à air comprimé »[37].

L'insuccès de ce dispositif tient à la difficulté pour maintenir la pression dans les tuyaux de caoutchouc ou de cuivre mais aussi à la réussite des systèmes électriques. Bien après le développement de piles stables domestiques, c'est la mise au point de serrures électro-magnétiques qui permet de commander à distance les portes cochères d'immeubles. À la fin des années 1880, le *Larousse* signale la nouveauté, développée notamment par la maison Fichet rue Richelieu, à la rubrique « Serrures électriques » : « On construit des serrures électriques dans lesquelles le pêne est actionné par un électro-aimant par l'intermédiaire d'un ressort spiral qui tend à retirer le pêne de la gâche ; quand la porte est refermée, un butoir adapté au montant de la porte ramène le pêne dans la gâche est réenclenche le ressort sur l'armature de l'électro. Généralement, on préfère prendre la disposition contraire : la gâche est mue électromagnétiquement ; il faut en effet un moindre effort pour ouvrir la porte. »[38] Dans les années 1890, le système est simplifié grâce à la bonne tenue des piles électriques dans la durée mais aussi, dans quelques immeubles, de la conversion par transformateur du courant alternatif en courant continu. Le passage du courant maintient alors la porte cochère fermée et une simple pression sur un interrupteur permet d'interrompre le courant et de libérer le pêne[39]. Les traités d'architecture recommandent cet élément du confort moderne qui permet un contrôle permanent et discret sur la porte d'accès d'un immeuble[40].



[Fig. 1. 1] Commande électrique à distance d'ouverture de porte pour concierge. Planche extraite du catalogue du Bazar électrique, 34 boulevard Henri IV, vers 1905. Henry de Graffigny (*Tout le monde électricien*, Paris, Méricant, 1911) note : « On trouve dans toutes les maisons vendant des appareils électriques de toute espèce, des gâches à fonctionnement automatique par le jeu d'un électro-aimant agissant sur le pêne mobile. Ce système, qui s'applique surtout aux portes cochères est beaucoup plus sûr qu'un système à tirage, dont le fil de fer peut se rompre dans la traversée des murs. L'appareil se pose comme une serrure ordinaire et l'on prend, comme conducteur de courant, un câble sous plomb à deux conducteurs, qui peut passer sous terre ou suivre les murs jusqu'au bouton de contact, placé ordinairement dans la loge du concierge. […] Cette dernière permet de se prémunir contre les importuns, les indiscrets, et surtout de protéger les habitations contre les exploits des cambrioleurs. »

37 *Annuaire Bottin-Didot*, 1893.

38 Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle… op. cit.,* « serrures, serrurerie », 2e supplément.

39 INPI, brevet n°274661, 3 février 1898, Forgeron rue Danton 16, Levallois-Perret, Seine. « Dispositif mécanique dénommé Volet applicable aux gâches à air ou électriques employées à l'ouverture des portes à distance ».

40 G. Tubeuf, *Traité d'architecture théorique & pratique*, volume 2, Paris, H. Chairgrasse Fils, 1903, p. 333. « Pour le service du guichet de la porte cochère et de la porte bâtarde il sera placé un cordon correspondant à la loge du concierge » note Tubeuf.

Dans le courant des années 1900, les systèmes se multiplient à l'instar du dispositif de Prenzler & Sohn « qui sert à maintenir les clenches de portes de tous genres dans leur position de fermeture et qui permet d'en opérer le déclenchement d'un endroit quelconque par un bouton électrique. […] Une personne ayant sonné à la porte d'entrée munie de ce dispositif, on opère le déclenchement en poussant à l'intérieur de la maison sur bouton électrique, placé à un endroit quelconque et relié au dispositif. Les électro-aimants 7 à l'intérieur du dispositif attirent alors le cliquet 5 jusque contre un pivot d'arrêt 8 et en même temps retentit la sonnerie électrique. »[41] Les archives de la gestion des immeubles de rapport du 12 rue du Rocher comme de ceux du docteur Vimont, avenue Philippe-Auguste, montrent que ces systèmes se généralisent à toutes les constructions, jusque dans les immeubles modestes de la moyenne et petite-bourgeoisie[42]. Ces systèmes sont d'autant plus employés qu'ils permettent, associés à des grooms, une fermeture quasi instantanée des portes et, la nuit venue, l'ouverture de la porte cochère par les visiteurs eux-mêmes, sans l'aide de clés, grâce à des interrupteurs placés au devant de la loge, dans le vestibule.

De la rue à la loge

En complément de cette attention aux dispositifs d'ouverture et de fermeture, on tente de régler au mieux les relations entre la rue et la loge. Le « cordon s'il vous plaît » ou le tambourinement par un heurtoir de la porte s'avèrent inappropriés à la quiétude des immeubles bourgeois tout comme l'archaïsme qui consiste pour le concierge à soulever le rideau pour observer les visiteurs. De la même façon qu'au sein de l'appartement, tout est fait pour dissimuler le corps des domestiques et leurs chorégraphies, le domestique collectif qu'est le concierge doit disparaître pour n'être plus qu'une fonction, en particulier pour les visiteurs. Dans cette perspective, les tubes acoustiques ou cordons à air sont envisagés dans les nouvelles constructions des années 1850 pour relier d'abord la rue à la loge. Les traces sont rares même si, autour de 1900, le concierge du 28 rue Sarrette, domicile du Dr Vimont dans le XVe arrondissement, peut être appelépar un « cordon à air » – synonyme de tube acoustique –, jeu de tubes de plombs et de caoutchouc qui va du porche à l'intérieur de la loge du concierge[43]. Là encore, les systèmes électriques – en l'occurrence les sonnettes – concurrencent les tubes acoustiques dès les années 1860 et l'emportent dans les années 1880. Un simple dispositif de piles sèches, de fils, un interrupteur sur rue et un timbre dans la loge permet de se signaler au concierge[44]. Dans leur immeuble de rapport, les Aubry font régulièrement autour de 1900 « réparer la sonnette, les fils, etc. de la porte-cochère » par leur serrurier Pierre, qui s'occupe des serrures mais aussi des dispositifs d'alarmes et de sonneries[45]. Avenue Philippe Auguste, Marchand, serrurier, vient réparer le timbre et le cordon électrique qui va de la loge à l'extérieur[46]. Dominant dès les années 1880, ce système a l'inconvénient de maintenir le contrôle de visu mais assimile du même coup l'entrée dans l'immeuble à l'entrée dans la sphère domestique puisque dans le même temps les portes des appartements se garnissent de ces bou-

41 INPI, n°365917, « Dispositif d'arrêt à déclenchement électrique pour les clenches de portes de tous genres », H. Prenzler & Sohn, Allemagne. 4 mai 1906.

42 Voir AN, Fonds Aubry, factures de Mors et Fonds Vimont, immeubles avenue Philippe-Auguste, factures de P. Duclaux, sonneries électriques, porte-voix, cordons électriques et à air, téléphones, 47 rue Mouton-Duvernet, « 1 cordon électrique pour l'ouverture de la porte sur avenue » (31 décembre 1910) et « un cordon électrique pour l'ouverture de la porte du vestibule 18 avenue Philippe-Auguste » Duclaux, sonneries électriques, porte-voix, cordons électriques et à air, 41 rue de Pernety (nouvelle adresse) » (31 décembre 1912). Les sonneries sont reliées aux étages.

43 Fonds Vimont, 28 rue Sarrette Maison Mulot, Charpente, serrurerie, électricité, 35 rue de la Voie-Verte, Paris XIVe, « Réparé le cordon à air fourni et pose d'un T de raccord en caoutchouc fourni et posé 0,65m de tubes en plomb ».

44 H. Landrin, *Nouveau manuel du serrurier ou traité simplifié de cet art…*, Paris, Roret, 1866, p. 60.

45 AN, Fonds Aubry-Vitet, Pierre entrepreneur, « Porte-cochère 12 rue du Rocher, réparer la sonnette, fil, etc. » (,24 mars 1902).

46 Fonds Vimont, E. Marchand, serrurerie en tous genres, pose de stores, menuiserie en fer, pose de sonnettes, cordons timbres, sonneries électriques, 93 rue de Montreuil, 1er janvier 1907.

tons et timbres. Le succès de ces dispositifs tient aussi à la présence dans le même local de piles destinées à maintenir l'électro-magnétisme des pênes ; une seule pile sert ainsi à maintenir la porte close et à signaler toute visite. Enfin, l'ouverture des portes cochères à distance, achève de faire disparaître le concierge. En 1891, *La Nature* donne la description d'un système qui permet de combiner « appel par la sonnerie et ouverture de la porte à distance » : « Bien des dispositions ont été imaginées dans le but de réaliser une serrure électrique simple destinée à l'ouverture à distance des portes d'entrées des maisons en utilisant les piles déjà installées pour le service des sonneries. On s'est buté jusqu'ici à des combinaisons très compliquées et, par suite, délicates et coûteuses. » Le système présenté, peu coûteux, se diffuse lentement autour de 1900[47].

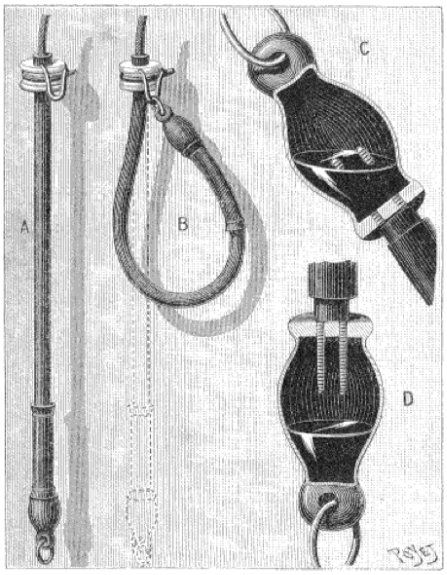


Fig. 1. — Interrupteur à mercure.
A et D. Positions d'interruption. B et C. Positions de fermeture.

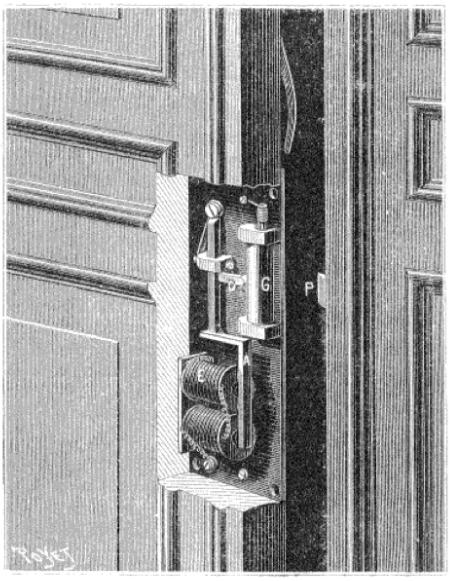


Fig. 2 — Serrure électrique.
A. Armature. E. Électro-aimant. D. Doigt. G. Gâche. P. Pêne.

[Fig. 1. 2] Système de serrure électriques avec interrupteur à mercure. Gravure extraite de *La Nature*, 1891, p. 135.

Des tubes acoustiques aux interphones : la communication avec les étages

Cependant, le rêve d'une communication transparente à distance – les cris par la fenêtre sont le signe de quartiers populaires – entre la porte cochère et les étages prend forme, ces scénarios reléguant toujours davantage le concierge à sa seule fonction de domestique. Par les dispositifs envisagés dès les années 1860, on peut déceler le désir de limiter le contrôle du concierge, dont Jean-Louis Deaucourt a montré le poids sur la vie privée[48]. Les tubes acoustiques apparaissent un temps comme la solution idoine. Radau étudiant les phénomènes acoustiques note en 1867 que « les tubes acoustiques […] sont de longs tuyaux de métal ou de caoutchouc à l'aide desquels on peut tenir une conversation à distance. On s'en sert dans beaucoup de maisons pour communiquer à travers plusieurs étages […]. Quelqu'un a même proposé de tirer parti des tubes acoustiques, combinés avec des sonnettes électriques, pour remplacer les portiers par une communication directe avec tous les étages des maisons. »[49] Si le système ne remplace pas les portiers, toujours indispensables à la fois par leurs services quotidiens – notamment après les années 1860 et la généralisation des cartes de visite – et par leur travail de surveillance et d'information, il complète le dispositif de communication et évite les allers-retours avec le rez-de-chaussée[50]. Le tube qui descend par la montée d'escalier est alors agrémenté d'un sifflet que l'on

47 *La Nature. Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie*, Paris, Masson, 1891, 2e semestre, p. 144.
48 Jean-Louis Deaucourt, *op. cit.*
49 Radau, *L'acoustique*, Paris, Hachette, 1867, p. 77.
50 Ermance Dufaux, *Le savoir-vivre dans la vie ordinaire et dans les cérémonies civiles et religieuses*, Paris, Garnier frères, 1883, p. 98. « Le jour où l'on est chez soi expose encore à d'autres tribulations. Comme le va-et-vient des visiteurs n'est jamais bien considérable, il arrive que la bonne s'absente — le plus souvent sans prévenir. —Sonnez jusqu'à trois fois, puis laissez au concierge votre carte cornée

fait retentir avant de prendre la parole. Encore dans les années 1880, le système de tube acoustique couplé avec un sifflet semble courant pour les liaisons avec les concierges. Littérature comme théâtre le laissent imaginer : les bourgeois parisiens mis en scène dans la comédie *Tête de linotte* d'Edmond Gondinet se plaisent à commander par les tubes acoustiques présents sur scène. Pour appeler une voiture, le jeune Jules « s'approche du cornet acoustique et souffle », à la surprise de la jeune Olympia. Il « aboutit, précise Jules, dans la loge du concierge. — Je n'ai pas besoin de vous développer l'utilité de cet instrument. » Le théâtre réaliste s'arrête au seuil de la technique… même si Olympia rétorque, sans ironie de l'auteur : « C'est très commode »[51]. Vingt ans plus tard, Feydeau qui joue de toutes les nouveautés techniques comme autant de ressorts dramatiques – téléphone et gramophone notamment – fait intervenir un tuyau acoustique « contre le lit, et au-dessus […] le long du mur » dans lequel amants et maris soufflent pour appeler les domestiques mais aussi le concierge[52]. Tout indique que ces dispositifs de communication ne suppriment pas les concierges mais permettent un contrôle supplémentaire des allers et venues dans l'immeuble par les propriétaires.

Dès les années 1860, la possibilité d'une communication par sémaphores entre la rue – ou le concierge – et les appartements est constamment envisagée, notamment par les serruriers-électriciens. Michel Gloesner projette en 1861 de faire dialoguer par signaux électriques les étages et le concierge. Le système concerne les hôtels mais aussi les particuliers : « Une personne très-occupée et demeurant à un étage élevé d'une maison veut, sans se déplacer, prévenir le concierge qu'elle ne recevra pas à telle heure de la journée mais bien à telle autre heure. Enfin, il peut arriver que l'on veuille recevoir seulement l'une ou l'autre personne qu'on désigne au concierge par une des lettres de l'alphabet convenu. Alors ce dernier aura à annoncer de sa demeure le visiteur qui sera reçu. »[53] En 1887, Édouard Hospitalier, électricien lui aussi très attentif aux applications domestiques, se félicite des installations qui mettent en relation le concierge et les étages par la téléphonie électrique, notant cependant que « le cas le plus général est celui de deux postes reliés entre eux d'une manière permanente », ce qui veut dire qu'un nombre très réduit d'appartements sont en liaison avec la rue ou la loge[54]. En 1889, Julien Lefèvre, auteur de l'*Électricité à la maison*, enregistre le succès des « home-téléphone » : un tableau indicateur indique l'étage qui appelle et un système téléphonique permet d'entendre les requêtes des étages. Le poste de service « qui n'a en général pas besoin d'appeler les autres » ne sert qu'à enregistrer des commandes ; le succès du téléphone domestique à l'échelle de l'immeuble est possible à condition qu'il demeure un outil de commande ; seule une sonnerie peut être activée par le concierge dans les antichambres des étages[55].

---

du côté gauche. »

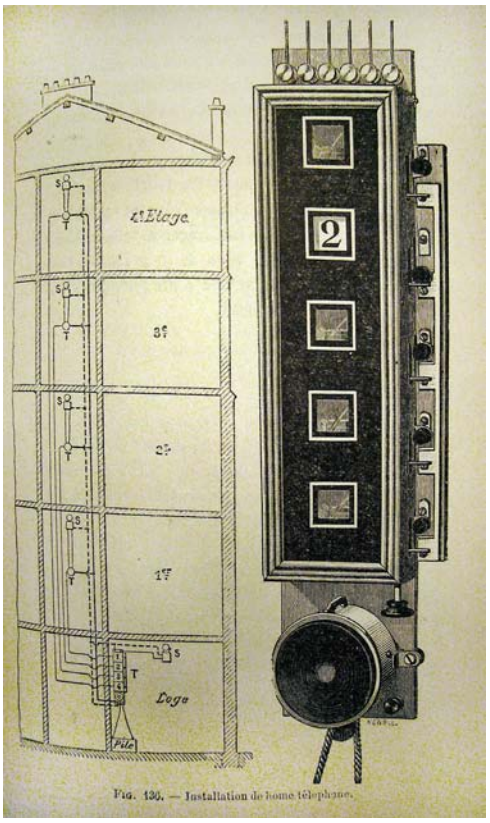
51 Edmond Gondinet, *Tête de Linotte,* théâtre du Vaudeville, 1882-1883, Comédie en trois actes, représentée pour la première fois à Paris, sur le théâtre du Vaudeville, le 11 septembre 1882 », in *Théâtre complet*, Paris, Calmann-Lévy, 1892, Tome 1, p. 403.

52 Georges Feydeau, *La main passe !* Pièce en quatre actes représentée pour la première fois à Paris le 1er mars 1904, sur la scène du Théâtre des Nouveautés » ; « Acte II. La garçonnière de Massenay, rue du Colisée. », *Théâtre complet,* Paris, Éditions du Bélier, 1956, p. 77.

53 Michel Gloesner, *Traité général des applications de l'électricité*, Paris et Liège, Noblet, 1861 ; Section IV. « Application des sonneries électriques aux usages domestiques et à la transmission des signaux de convention ; applications des sonneries électriques aux usages domestiques. »

54 Édouard Hospitalier, *L'électricité dans la maison*, Paris, *G. Masson, 1887 ;* « le cas le plus général est celui de deux postes reliés entre eux d'une manière permanente ».

55 Julien Lefèvre, *L'Électricité à la maison*, Paris, Baillière et fils, 1889, p. 263-268.



[Fig. 1. 3] Tableau indicateur pour appeler le concierge. Système de « Home téléphone », gravure extraite de Julien Lefèvre, *L'électricité à la maison*, Paris, Baillière et fils, 1889, p. 163.

L'hygiéniste Jules Rengade qui recommande absolument l'usage de sonnettes électriques combinées à des pênes et des gâches électro-magnétiques insiste sur le coût modique d'un équipement de « téléphonie domestique » et sur la facilité d'installation[56]. Les travaux d'entretien des immeubles du Dr Vimont attestent la diffusion de ces installations : la « colonne montante de fils » va de la loge du concierge jusqu'aux chambres de bonnes en pénétrant dans chaque appartement[57]. Ces systèmes sont doubles : ils servent les communications horizontales au sein des appartements sur lesquelles nous reviendrons mais aussi les communications verticales entre les appartements et la loge. Dans le cas précis, des timbres à tous les étages permettent de sonner afin de prévenir d'une visite et en retour de commander la venue du concierge ; pour le seul premier étage, un appareil téléphonique permet de passer commande ou de refouler un visiteur non souhaité. En 1908, l'électricien Blanchon recommande aux propriétaires qui doivent conduire des travauxl'usage d'un système où « les boutons, au lieu d'être à la porte du logement sont placés à la porte d'entrée avec indication, au-dessus, du nom du locataire et de l'étage »[58]. Si ce dispositif semble rarissime dans l'espace urbain d'avant-guerre, sans doute à cause des sonneries intempestives, il dit le désir de passer outre la présence du concierge. Par l'effacement de cette médiation, se creuse ainsi la distance physique entre la rue et l'appartement. Le simple du portier devenu concierge ne semble plus suffire à partir des années 1860. Les nouveaux bâtiments, mais aussi rapidement les anciens, intègrent ces dispositifs de contrôle à distance de l'accès à l'immeuble. La mise à distance de la rue apparaît bien comme une des conditions du sentiment de confort ; il ne s'agit pas seulement d'interdire l'accès des immeubles à des indésirables mais de construire une césure nette entre l'espace public toujours plus dédié à la circulation et l'espace du privé, la porosité entre ces deux espaces au niveau de la rue étant le fait des quartiers populaires ou des quartiers industriels. La césure va jusqu'à la disparition du corps du concierge, plus que jamais retenu dans sa loge, loin du portier-savetier de la première moitié du siècle. Par le jeu des boutons électriques et parfois des téléphones, les appartements deviennent des îlots, radicalement coupés de la rue.

56 Dr Jules Rengade, *Les besoins de la vie et les éléments du bien-être. Traité pratique de la vie matérielle et morale de l'homme dans la famille et la société…,* Paris, La librairie illustrée, 1887, p. 146-147.

57 Fonds Vimont, immeubles avenue Philippe-Auguste, P. Duclaux, sonneries électriques, porte-voix, cordons électriques et à air, téléphones, 47 rue Mouton-Duvernet, « entretien pour l'année 1911 des sonneries et cordons électriques, 2 cordons électriques pour l'ouverture des portes à distance ; sonneries portes palières dans les étages ; sonneries intérieurs des appartements ; sonneries dans la cuisine avec bouton d'appel dans le salon et une poire dans la salle à manger de chaque appartement, 50 fr. par an ; 18bis : remplacement de la colonne montante + cordons et fils qui étaient en mauvais état 18 fr. » (31 décembre 1911).

58 H.-L.-A. Blanchon, *Comment on orne, on entretient et on répare sa maison à la ville et à la campagne,* Paris, Hetzel, 1908, Chapitre VIII.

De la rue à l'immeuble : la création d'une antichambre collective

En passant la porte cochère, et après le vestibule séparé de la montée d'escalier par une seconde porte généralement vitrée afin de donner de la lumière et de surveiller les allers et venues, le visiteur et l'habitant doivent traverser un espace de transition, une sorte d'intérieur collectif. Autant dans l'immeuble collectif de la fin du XVIIIe siècle et du début du XIXe siècle les montées sont traitées comme des espaces extérieurs, une sorte de façade intérieure décorée par une série de sculptures en pierre ou d'imitation, autant les montées d'escalier dans la seconde moitié du siècle apparaissent comme des simulacres d'intérieurs. Décrivant la montée d'escalier de la rue Choiseul d'après ses enquêtes dans le 8e, le 9e et le 17e arrondissements, Zola note : « le vestibule et l'escalier étaient d'un luxe violent. En bas, une figure de femme, une sorte de Napolitaine toute dorée, portait sur la tête une amphore, d'où sortaient trois becs de gaz, garnis de globes dépolis. Les panneaux de faux marbre, blancs à bordures roses, montaient régulièrement dans la cage ronde ; tandis que la rampe de fonte, à bois d'acajou, imitait le vieil argent, avec des épanouissements de feuilles d'or. Un tapis rouge, retenu par des tringles de cuivre, couvrait les marches. » Les décors des montées sont en effet de plus en plus soignés : le carton-pâte ou carton-pierre permet d'orner et à peu de frais les montées avec des bas-reliefs produits industriellement. Les portes palières de chêne à double battants sont généralement elles aussi repeintes : on substitue à la crudité du bois nu, une peinture à l'huile soit en vernis coloré, soit en imitation de bois exotique ou parfois même de chêne, le tout volontiers rehaussé d'encadrements dorés. La *Vie parisienne* décrivant un immeuble du boulevard Haussmann note avec ironie : « Vous entrez, le vestibule est dallé magnifiquement, orné d'une colonnade des plus composites ; l'escalier est revêtu de marbres variés et une rampe de fer doré court tout le long… Où sont les hallebardiers ?… Ah ! Un écriteau "Essuyez-vos pieds, s.v.p.", il faut bien que le tapis fasse ses dix ans. Et le concierge a ordre, vers 10 h., d'abaisser sensiblement les becs de gaz dans leurs globes dorés. »[59] Le descriptif du programme de la rue Marbeuf en 1882 est explicite quant aux soins apportés à ces montées d'escalier : « L'escalier principal sera construit à la française, [marches] droit en chêne de 0,10 m d'épaisseur, moulures dessus et dessous, les marches de 0,054 m d'épaisseur en chêne de choix avec moulures de face à profils riches et leurs contremarches en chêne de choix de 0,027 m d'épaisseur avec platebande moulurée. Les rampes en bois style ancien. Elle se composera de balustres et de mains courantes à riches profils exécutés avec le plus grand soin. Les escaliers de service seront à crémaillère en chêne marche de 0,054 m contremarche de 0,027 m. » Le style « ancien » combiné à des sculptures riches – réalisées industriellement – doit conférer à l'espace l'aspect d'un escalier d'apparat. Et pour compléter le décor : « les portes palières sur le grand escalier à deux vantaux entièrement en chêne […], encadrement de baies, le tout établi suivant dessins spéciaux, de manière à former avec l'escalier un ensemble riche de décorations de style. » « Les rampes d'escalier et de service seront à col de cygnes, barreaux de 0,018 m avec platebandes, etc. » et tous les bois seront « peints à l'huile, trois couches, avec tous ouvrages préparatoires. Les murs et boiseries seront entièrement peints à l'huile, trois couches, avec ouvrages préparatoires. Galon en haut et en bas […]. Dans l'escalier principal, dessus de porte […] suivant les dessins spéciaux de l'architecte. » L'assimilation de cet espace avec un intérieur est complète : « Les murs de l'escalier principal seront décorés de lambris en bois, formant panneaux dans la hauteur de la main courante et de style en harmonie avec l'ensemble décoratif de l'escalier. Au-dessus de cette frise, bâtis de tenture destinés à recevoir la tenture en étoffe. » Cette dernière est une « étoffe genre ancien, avec bordures en imitation de vieilles tapisseries. » L'usage d'éléments du passé achève d'extraire

59 *La Vie Parisienne*, 22 février1868, p. 133 et sq.

l'immeuble du présent de la ville et annonce l'espace anachronique des appartements. Une attention nouvelle est donnée à l'éclairage de ces parties communes : « le gaz, note l'architecte, sera installé dans le grand vestibule, le grand escalier, l'escalier de service, la loge du concierge. Les appareils du grand vestibule seront en bronze modèle riche, en harmonie avec la décoration. Fourniture et pose d'un compteur de 15 becs. » Le soin apporté à l'éclairage est essentiel : malgré le coût, la montée doit être éclairée au gaz en permanence, et ce bien après l'arrivée de l'électricité. En 1909, suite à un accident d'ascenseur dans l'immeuble bourgeois du 34 avenue de l'Opéra, lors du procès du propriétaire et des entrepreneurs, les juges tentent de comprendre pourquoi régnait de « façon inhabituelle » la pénombre dans la montée d'escalier. La réponse du concierge à qui échoit la surveillance et l'entretien des becs de gaz se défend : « Le bec de gaz chargé d'éclairer l'ascenseur jour et nuit est éclairé en veilleuse seulement parce que quand il est ouvert plus grand, il casse tous les globes à cause des courants d'air »[60]. La normalité est un éclairage au gaz puissant, enveloppé dans des globes de verre dépoli, parfois portés au pied de l'escalier par une sculpture industrielle en bronze.

Enfin, passée la porte du vestibule, le chauffage marque l'entrée dans l'espace du privé. Rue Marbeuf, l'architecte dédie un calorifère aux parties communes : « Dans la cave : pour chauffer l'escalier et la loge du concierge et les antichambres : calorifère de construction avec système en tôle forte […], avec prises d'air extérieur, bouches de chaleur en cuivre, etc. » Ces nouvelles dispositions sont présentes dans le roman de Zola, *Pot-Bouille* : « ce qui frappa surtout Octave, ce fut, en entrant, une chaleur de serre, une haleine tiède qu'une bouche lui soufflait au visage.

– Tiens ! dit-il, l'escalier est chauffé ?

– Sans doute, répondit Campardon. Maintenant, tous les propriétaires qui se respectent, font cette dépense… La maison est très bien, très bien… »

La coupure d'avec la ville est d'autant plus marquée que les montées d'escalier sont couvertes de moquettes et de tapis qui courent au moins jusqu'au troisième étage. Des paillassons de cordes et parfois de caoutchouc à partir des années 1870 marquent, à l'entrée de l'appartement, le seuil du privé[61]. Le dispositif oblige à une attention nouvelle aux vues sur la ville ou les cours : qu'elles donnent sur rue ou sur cour, les montées sont toujours éclairées par des croisées couvertes de vitraux qui font écran à la ville. « Dans le grand escalier, il sera fourni, en plus de la vitrerie prévue, des vitraux artistiques avec mise au plomb » écrit l'architecte du programme de la rue Marbeuf. Dernier élément qui se répand et marque l'assimilation de la montée d'escalier à un intérieur : la présence de meubles. Rue Choiseul, « sous la haute fenêtre de chaque palier, dont les vitres, bordées d'une grecque, éclairaient l'escalier d'un jour blanc, se trouvait une étroite banquette de velours. L'architecte fit remarquer que les personnes âgées pouvaient s'asseoir. » En réalité, même dans les immeubles avec ascenseurs, les banquettes restent présentes dans la mesure où elles achèvent de faire de la montée d'escalier une antichambre collective dès la porte du vestibule qui succède à la porte cochère. Si l'alignement des immeubles haussmanniens doit simuler un palais, les montées d'escaliers doivent être assimilées à des antichambres de grandes demeures. Cette nouvelle définition de la montée est facilitée par la disparition des domestiques, relégués dans les escaliers de services. Dans l'immeuble rue Marbeuf, l'escalier collectif est peint avec trois couches d'huile blanche qui a pour fonction de signaler la négligence et de demeurer propre.

Permis de construire, littérature architecturale ou inventaires ne donnent que très peu d'indications

60 AP, D2U6/158, affaire Guillardeau, Jules Courvoisier concierge, 57 ans, 34 avenue de l'Opéra, 1909.

61 Fonds Vimont, Gondard, 18 bis Avenue Philippe-Auguste, Couleurs, vernis, produits chimiques, « 1 tapis brosse de coco de première qualité, 3 francs 95 » (15 décembre 1907) ; Leturc, entreprise générale de serrurerie, 1 rue l'Aligre, « entretien des crémones, etc. des escaliers » (1904).

sur cet espace de transition. Les archives privées de gestion d'immeubles de rapport confirment cette attention : partie commune, la montée d'escalier est croit-on à l'image des habitants. Le souci du concierge de la rue Choiseul de donner le *standing* de l'immeuble grâce à la montée d'escalier se retrouve dans les archives de la gestion des immeubles de rapport. Aubry, 12 rue du Rocher, soigne l'entretien de la montée d'escalier : entretien de l'éclairage au gaz, des banquettes, des tapis et des moquettes ainsi que des tentures, pour plus de 400 francs en moyenne par an[62]. Même attention à ces espaces intermédiaires qui donnent aux immeubles leur image dans les propriétés du Dr Vimont : réparations des vitraux, entretien des candélabres d'éclairage au gaz, nettoyage des tentures et attention permanente aux tapis et moquettes qu'il faut détacher et très régulièrement changer[63]. L'entretien des sols difficile et coûteux, auquel il faut ajouter un brossage très régulier par les concierges, indique la nécessité de créer un simulacre d'intérieur dans cet espace traversé en permanence par les habitants et les visiteurs. Seule concession aux contraintes fonctionnelles : les tentures sont changées en 1904 pour devenir des tentures de linoléum, beaucoup plus faciles d'emploi. Sculptures industrielles, en particulier corniches et rosaces, sont elles aussi entretenues voire changées régulièrement. En 1909, la maison Blanchet et Loisel remet à neuf le vestibule et le grand escalier, laissant l'escalier de service en état. Lessivage, rebouchage et pose de « rosaces » en carton-pierre et de « nouvelles corniches style riche » en plâtre précèdent un peinture générale à l'huile et en encaustiquage qui visent à imiter le marbre. Partout, le même ouvrier place des rinceaux, des cadres moulurés, procède au rechampissage du vestibule comme de l'escalier[64] et enfin au nettoyage du grand lustre d'entrée, composé de 16 globes, ce qui apparaît conséquent au vu de la modestie de l'immeuble et de son vestibule.

Ascenseurs : la lente diffusion d'un siège à piston

On comprend mieux dès lors la longue période d'adaptation nécessaire à l'intégration dans cet espace d'une nouveauté technique qui émerge dans les années 1870 : l'ascenseur. En 1876, le *Magasin Pittoresque,* enquêtant pour ses lecteurs bourgeois sur le développement des ascenseurs note que « les étages élevés des maisons, bien aérés, bien éclairés, ne manqueraient pas d'être toujours les plus recherchés », et précise : « En 1867, M. l'ingénieur Edoux exposa au Champ de Mars un ascenseur d'un nouveau système, qui devait attirer les suffrages de tous les hommes compétents. M. Edoux songea à employer une force très-puissante, dont on dispose partout dans la plupart des villes : la pression de l'eau dans les conduites. II construisit un appareil remarquable, qui fonctionne avec la plus grande facilité, et qui est aujourd'hui utilisé dans la plupart des hôtels et dans un grand nombre de maisons particulières. »[65] De fait, les calepins du cadastre témoignent d'une diffusion rapide de ce nouveau système dans les constructions nouvelles, l'installation dans les cages anciennes demeurant très complexe et coûteuse. Trois exemples suffisent à le montrer : les nouveaux bâtiments construits boulevard des Italiens, y compris les bureaux nombreux, possèdent un ascenseur, l'enquêteur précisant parfois qu'il s'agit d'un « système Ledoux [sic] » ; dans la section du boulevard des Capucines, toutes les constructions possèdent en 1900 des ascenseurs ; même chose du côté de l'avenue Montaigne en 1900 : pas un seul immeuble d'habitation qui n'ait son ascenseur[66]. Les annonces immobilières du *Figaro* après 1886 signalent les

62 AN, Fonds Aubry, E. Guillaud, Couverture, plomberie, gaz, électricité, juillet 1903 et, immeuble 24 rue du Rocher, courant 1901 et courant 1902, « entretien du gaz dans le grand escalier » et factures de Mauler, tapissier.

63 Fonds Vimont, 4 factures pour l'année 1908 et 6 pour l'année 1911 par la Manufacture de tapis, Vayson, Gache successeur, 61 rue de la Fédération, factures à Audebert [architecte-gérant], 5 rue des Saints-Pères. Vimont, 1906, Émile Carpentier, 84 rue de Charenton, vitraux d'art, « travaux exécutés au premier du 18 bis Avenue Philippe-Auguste, escalier. «

64 Fonds Vimont, Maison Blanchet et Loisel, entrepreneurs de peinture et ravalements, 106 rue Championnet, courant 1909.

65 *Le Magasin pittoresque*, 1876, p. 239 et sq.

66 AP, D1P4 et AN, ET/LXXVII/803, notaire Frédéric Fovard, 94 boulevard Haussmann, Bail, Société du quartier Marbeuf à la Société

ascenseurs comme des objets qui valorisent l'immeuble. La répartition est en effet très variable et constitue semble-t-il jusqu'à l'entre-deux guerres une signe fort du *standing* de l'immeuble : boulevard Beaumarchais ou avenue Philippe-Auguste, en particulier chez le Dr Vimont, l'ascenseur est absent[67]. La petite et moyenne bourgeoisie n'accède que tardivement à ce confort d'autant moins désiré qu'il tend à remettre en cause une hiérarchie sociale qui fait du premier étage l'étage le plus recherché. Edoux invente l'élévation des ascenseurs en utilisant la pression de l'eau distribuée par la ville. « L'ascenseur Edoux, écrit le journaliste du *Magasin Pittoresque,* est essentiellement formé d'une espèce de balance et d'une pompe, mais d'une pompe dont le jeu est retourné. Au lieu d'avoir un piston qui repousse l'eau, on ouvre une issue à une masse d'eau qui par sa pression chasse le piston devant elle. Qu'on se représente une longue tige de métal ayant la hauteur d'une maison, et disparaissant dans un cylindre qui l'enveloppe et qui est creusé dans le sol. La tige de métal supporte à sa partie supérieure une cage rectangulaire qui glisse entre quatre montants. C'est dans cette cage que se placent les voyageurs. Quand on introduit au-dessous de la grande tige métallique qui forme piston l'eau des conduites urbaines, la pression de celle-ci pousse le piston, le soulève ; elle le fait monter avec la cage supérieure et les personnes qu'elle contient. […] En réalité le piston ne supporte pas son poids, et quand il n'y a personne dans la cage, l'effort nécessaire pour l'élever est nul. Le piston, en effet, glisse entre quatre colonnes creuses ; à chaque angle de la cage qu'il soulève s'attache une chaîne qui passe dans la gorge d'une poulie établie au sommet de chaque colonne, et qui se termine par un poids. Les quatre poids, ainsi placés dans les colonnes creuses, font équilibre au piston métallique et constituent une véritable balance. La pression de l'eau n'est donc utilisée que pour soulever l'excédant de poids des voyageurs qui se placent dans la cage, véritable plateau d'une balance en équilibre. Quand le piston redescend, il plonge dans l'eau, et les quatre chaînes en sortent ; l'appareil est combiné pour qu'il y ait encore là compensation, et que l'équilibre soit toujours maintenu ; car si l'on omettait ce point important, le piston perdrait une partie de son poids égal à celui de l'eau qu'il déplace, en vertu du principe hydrostatique. Il suffit que les quatre chaînes de métal aient un même volume que celui du piston qu'elles remplacent dans le liquide, et le poids que l'on perd d'un côté est ainsi constamment retrouvé de l'autre. L'admission et l'expulsion de l'eau s'opèrent au niveau du sol, au moyen de deux systèmes de pistons obturateurs et contre-pistons. Les valves sont commandées par deux cordes qui règnent sur toute la longueur des colonnes. À la base et au sommet de l'appareil, en tout point intermédiaire même, il est facile de régler le mouvement de la cage. »[68] Les années 1880 consacrent ce système qui permet de porter visiteurs et habitants aux étages en silence[69]. En 1901, le *Dictionnaire du commerce*, signale le coût prohibitif du système hydraulique qui s'il est facile d'installation grâce au raccordement généralisé à l'eau de la Ville, oblige à chaque descente à expulser la totalité du volume d'eau[70]. Georges d'Avenel note la même difficulté et les mêmes dépenses prohibitives pour une ascension souvent modeste. « La pression de cette eau, livrée dans nos maisons par la compagnie fermière, étant assez basse — le mètre

anonyme des constructions du quartier Marbeuf, 16 novembre 1883. « Devis descriptif des travaux de diverses natures à exécuter pour la construction des divers immeubles rues Marbeuf, La Trémoille, Clément Marot et Boccador. Architecte Stanislas Ferrand, architecte-ingénieur, 38 rue de la Victoire. Détail du Type n°1 et 2. ».

67 AP, D1P4, boulevard Beaumarchais et avenue Philippe-Auguste, 1900. En complément, Fonds Dr Vimont. Voir la répartition relevée par Jean-Luc Pinol et Maurice Garden à partir du livre foncier de 1901 ; les écarts marquent très nettement la ségrégation sociale dans Paris : alors que la moyenne des immeubles équipés est de 3,5 % dans l'ensemble de Paris, le quartier La Madeleine compte 18,1 % d'immeubles équipés. Voir Pinol, Jean-Luc et Garden, Maurice, *Atlas des Parisiens, de la Révolution à nos jours,* Paris, Parigramme, 2009, p. 102.

68 *Le Magasin pittoresque,* 1876, p. 239 et sq.

69 Camille Debans, *Les coulisses de l'Exposition : guide pratique et anecdotique*., Paris, E. Kolb, p. 96-97.

70 G. Dumont, *Dictionnaire 1901* « ascenseur ». Dès 1895, Figuier souligne les mêmes écarts de prix par « ascension complète, montée et descente », *La Nature : revue des sciences et de leurs applications aux arts.*, volume 23 p. 247, 1895.

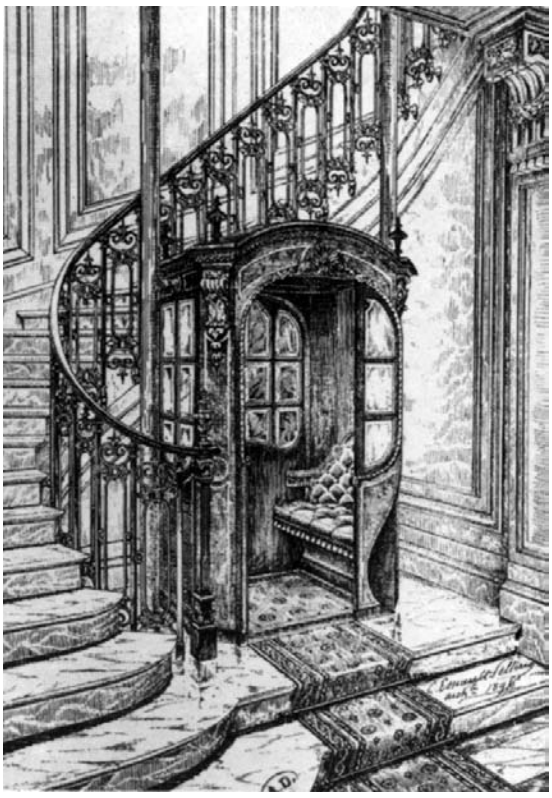
cube équivaut à une force de 30 à 40 000 kilos seulement — la quantité nécessaire au fonctionnement des ascenseurs est considérable, ainsi que la dépense qui incombe de ce chef aux propriétaires. Tel immeuble de ma connaissance, possédant deux locataires à chaque étage desservi par un ascenseur, donne lieu à une consommation d'eau de 3 600 francs par an. Le coût moyen d'une ascension étant de 0 fr. 20 — 333 litres — s'il en est fait trois par appartement et par jour, chiffre qui n'a rien d'excessif […] puisque la cabine sert aux visiteurs non moins qu'aux habitants, la part annuelle de l'ascenseur ressort à 2 200 francs, soit près du double du liquide utilisé pour tous les autres usages. »[71] Au milieu des années 1890, du fait d'un renchérissement de l'eau – potable comme non potable – distribuée par la ville, sont mis au point les ascenseurs à air comprimé. L'installation d'un réseau d'air comprimé débute au milieu des années 1890[72]. Le succès est très rapide car il sert à l'industrie ; il trouve une large application dans les ascenseurs d'immeubles, de bureaux et d'hôtels, et plus de 4 000 immeubles en sont équipés dans les années 1910[73]. L'air comprimé permet de conserver le système hydraulique tout en économisant l'eau, « soit au moyen de la pression artificielle communiquée à un petit volume d'eau, toujours le même, qui sort de sa boîte et y rentre après chaque voyage. »[74] Sans pompe ni gaspillage d'eau, le système silencieux rencontre un large succès[75]. Le contrat d'installation et d'entretien d'un ascenseur d'immeuble d'habitations au 34 avenue de l'Opéra permet de voir la conversion des ascenseurs hydrauliques en ascenseurs à air comprimé. Couvert par une garantie décennale et pour 2 100 francs, l'ingénieur-constructeur Geslin « s'engage à appliquer l'air comprimé comme force motrice à l'ascenseur hydraulique installé dans la propriété de M. Hunebelle sise avenue de l'Opéra n°34. Tous les organes accessoires nécessaires au bon fonctionnement par ce nouveau moyen seront fournis et posés par M. Geslin. Les dispositions seront prises pour que dans le cas d'arrêt de l'air comprimé on puisse actionner l'ascenseur par l'eau de source, cela au moyen d'un jeu de robinets. »[76] Ces systèmes avec de petits vases de compression peuvent être, à en croire les publicités des ascensoristes dans les années 1890 installés dans « tous les édifices » par la maison Otis ou par Roux & Combaluzier, autre grande entreprise de l'époque qui s'est fait une « spécialité d'ascenseurs perfectionnés pour maison de rapport »[77]. Cependant, la fragilité des systèmes et le coût d'un abonnement à l'air comprimé ou à l'eau et l'entretien très régulier de ces systèmes – au moins une fois par semaine – fait que se développent à partir des années 1890 les ascenseurs électriques[78]. Les calepins du cadastre ne disent rien des techniques utilisées. Cependant, à en croire Avenel attentif observateur de ces aménagements de confort, les

71 Georges d'Avenel, *Le Mécanisme de la vie moderne*, Paris, Armand Colin, 1906, « La maison parisienne », p. 93.
72 En 1898, la Compagnie parisienne de l'air comprimé compte 2 547 abonnés – immeubles d'habitation comme industries ; voir *Annuaire statistique ville de Paris*, Paris, 1898, p. 469.
73 *Revue générale des sciences pures et appliquées*, Volume 22, 1911, p. 197, « Distribution d'air comprimé à Paris ». Le journaliste note que la compagnie distribue l'air comprimé qui sert « au fonctionnement de 4.000 ascenseurs » à Paris. Voir en complément François Caron (dir.), *Paris et ses réseaux. Naissance d'un mode de vie urbain, XIXe-XXe siècles,* Paris, Bibliothèque historique de la ville de Paris, Université de Paris IV : Paris-Sorbonne. Centre de recherche en l'histoire de l'innovation, 1990, p. 283.
74 Georges d'Avenel, *Le Mécanisme… op. cit.,* , p. 93.
75 *Dictionnaire du commerce… op. cit.,* 1901, « ascenseur ».
76 AP, D2U6/158, 2 avril 1909. Contrat d'entretien du12 novembre 1898 : « Hunebelle demeurant rue de Solférino (vente en 1901 à la Cie) et Geslin ingénieur-constructeur 10 rue Guillaume Tell. Détails : Fourniture et pose d'un cylindre étanche en acier de 6 mm d'épaisseur éprouvé à 10 atmosphères d'une contenance de 560 litres environ muni de ses accessoires de sécurité. Le système nouveau de distribution de l'eau et de l'air ; les dispositions spéciales permettant le fonctionnement de l'ascenseur soit par l'eau, soit par l'air comprimé ; la tuyauterie et robinetterie pour le raccordement des organes entre eux ; la tuyauterie et robinetterie d'alimentation d'eau du nouveau cylindre moteur ; la tuyauterie d'échappement de l'air ayant servi aux ascensions ; la fourniture et pose du mouvement de compteur kilométrique ; enfin, tout ce qui est utile au parfait fonctionnement de l'ascenseur. »
77 *Annuaire Bottin-Didot*, 1893.
78 Sur l'entretien hebdomadaire, voir le contrat d'entretien du graisseur 34 avenue de l'Opéra qui vient tout au long de l'année et chaque semaine « graisser » et contrôler » l'ascenseur (AP, D2U6/158, 2 avril 1909). Les publicités des années 1892-1893 montrent que les ascensoristes proposent tous des « ascenseurs hydrauliques », des ascenseurs à air comprimé » et des « ascenseurs électriques ». Voir les publicités de la maison américiane Otis, 25 rue de la Paix ; de la maison Roux et Combaluzier, 24 rue Matignon ; Edoux, 72-77 rue Lecourbe et Geslin et Germain, 10 rue Guillaume Tell (*Annuaire Bottin-Didot*,1893).

nouveaux ascenseurs de la fin du siècle « sont mus par l'électricité », soit qui compriment de l'eau, « soit directement, à l'aide d'un treuil »[79]. Dès le milieu des années 1890, de nombreux ascensoristes voient en outre dans les systèmes électriques le moyen d'équiper les anciens immeubles, ce qu'annonce Amiot, prétendant installer son « monte-escalier […] dans les escaliers anciennement construits, quelque [sic] soient leurs courbes et leurs pentes »[80]. Cependant, ces systèmes bruyants sont encore jugés très marginaux en 1901[81]. Il faut attendre les années 1910 pour que les immeubles parisiens s'équipent de ces ascenseurs électriques[82]. La lente diffusion tient au fait d'installations hydrauliques anciennes mais aussi d'inquiétudes quant à la sécurité. Les ascenseurs sur piston apparaissent bien plus sécurisant alors que les câbles apparaissent plus fragiles.

La sécurité face à ces dispositifs est en effet un des soucis majeurs : toutes les publicités, à l'instar d'Otis qui rappelle que son ascenseur « offre toutes les garanties d'une sécurité absolue […] constatée par un mouvement de plus de deux milliards de voyageurs transportés sans aucun incident depuis 41 ans », indiquent cette inquiétude[83]. La maison Geslin elle insiste aussi dans ses prospectus envoyés aux propriétaires – conservés dans les archives judiciaires liées à un incident mortel – que la « sécurité est garantie » et « qu'aucun accident n'est possible »[84].

L'acclimatation de cet objet technique encombrant, monté sur des crémaillères, actionné par des poulies et des câbles ou des pistons, passe par un habillage historique. Les modèles de cabines jusqu'aux années 1910 les assimilent à des carrosses ou des chaises à porteurs du XVIIIe siècle.



[Fig. 1. 4] Un ascenseur en forme de chaise à porteur. Gravure d'un ascenseur dans le XVIe arrondissement, 1898. Fonds Maciet, Bibliothèque des arts décoratifs.

Tous les plans et gravures d'ascenseurs montrent des cabines style Louis XV, garnies de tapis et parfois équipées de banquettes, pour des trajets qui durent pourtant quelques secondes. En 1901, le *Dictionnaire du commerce* explique que « le premier appareil de ce genre [un ascenseur], imaginé au siècle dernier, consistait en une chaise à porteurs hissée au moyen d'une corde et d'une poulie aux divers étages de l'immeuble. »[85] Réelle ou mythique, la filiation est bien présente dans l'esprit des propriétaires et des locataires des années 1880-1914.

Longtemps, les concierges sont des personnes indispensables au fonctionnement complexe des ascenseurs hydrauliques ou à air comprimé car il requiert une implication physique qui sied mal à la condition

79 Georges d'Avenel, *Le Mécanisme de la vie Moderne*, Paris, Armand Colin, 1906 et Édouard Hospitalier, *L'Industrie électrique : revue de la science électrique et de ses applications*, Paris, A. Lahure, 1895, Volume 4, p. 497 et sq.
80 *Annuaire Bottin-Didot*, 1893.
81 *Dictionnaire du commerce… op. cit.,* 1901.
82 *Annuaire Bottin-Didot*, 1910.
83 *Annuaire Bottin-Didot*, 1893.
84 AP, D2U6/158, 2 avril 1909.
85 Dictionnaire 1901, « ascenseurs » ; en complément, voir Georges Dumont, Gustave Baignères, *Les ascenseurs : ascenseurs hydrauliques, ascenseurs hydrauliques…,* Paris, Dunod, 1897, p. 23.

bourgeoise. En 1876, le *Magasin pittoresque* décrit les usages avant l'arrivée des ascenseurs électriques : « En tirant la corde, nous [ouvrons le robinet] et la cage s'élève jusqu'à nous. Nous pénétrons dans la plate-forme, et par notre propre poids nous descendrons aussi doucement que nous le voudrons, en donnant à la valve de sortie une ouverture plus ou moins grande. Si nous la fermons, nous nous arrêterons même tout à fait. L'ascenseur que nous venons de décrire est d'une manœuvre très-simple, d'un fonctionnement très-sûr »[86]. En septembre 1908, le rentier Mathias est écrasé par la cabine de l'ascenseur du 34 avenue de l'Opéra, ascenseur installé par la grande maison Geslin et Germain. L'enquête détaillée pour déterminer les responsabilités respectives permet de saisir les usages de l'appareil. L'expert Balleyguier consigne le fonctionnement de cet ascenseur construit en 1878 et réaménagé en 1898 : un « robinet met le cylindre en communication avec l'eau de la Ville. Des cordes de manœuvre passant intérieurement à la cabine et à l'extérieur près des portes palières de l'ascenseur aux étages, permettent la manœuvre de ce robinet soit par les voyageurs de la cabine, soit par les personnes qui sont dans l'escalier. Pour provoquer l'ascension de la cabine il suffit, au moyen de cette manœuvre, d'ouvrir le robinet. La pression de l'eau de la Ville généralement de 4 à 7 atmosphères suivant les quartiers, est transmise sur toute la surface plongeante du piston. L'équilibre est détruit et la cabine tirée par le contrepoids et soulevée par la force ascensionnelle du piston monte jusqu'au moment où le robinet est fermé soit par une personne agissant sur la manœuvre, soit par un dispositif automatique qui fait agir la manoeuvre de fermeture au moment où la cabine arrive devant le palier prévu pour l'arrêt. Pour provoquer la descente, le même robinet ou un autre est disposé de façon à permettre l'évacuation de l'eau contenue dans le cylindre. Cette eau n'ayant plus de pression est refoulée par le poids du piston et de la cabine formant ensemble un poids supérieur à celui du contrepoids. »[87] Le jeu de tirage des cordes nécessite longtemps le recours au concierge. Au 34 avenue de l'Opéra, c'est le concierge qui découvre le corps : « Le 12 septembre 1908 vers 3 heures ½ [on] vient demander au concierge Courvoisier de lui faire fonctionner l'ascenseur. Le concierge l'accompagna dans le vestibule où se trouve l'ascenseur : il constate de suite quelque chose d'anormal. » L'expert signale que « sur la porte grillagée est placée un écriteau ainsi conçu : Avis : les personnes faisant usage de l'ascenseur sans le concours du Concierge sont prévenues qu'elles le font à leurs risques ». Longtemps, le concierge est appelé pour faire fonctionner la machine, soit qu'il accompagne la cabine avec les visiteurs, soit qu'il envoie l'appareil après appel des habitants. Avec l'installation des ascenseurs électriques, le fonctionnement se révèle plus simple : des boutons pressés permettent de monter à l'étage indiqué et un bouton sur la porte palière permet d'appeler la cabine. Pourtant, les concierges sont toujours mobilisés pour actionner ces appareils et éclairer les ampoules montées sur piles électriques qui illuminent l'intérieur des cabines. Devenus domestiques, ils sont aussi à mi-chemin entre valet et cocher [voir annexes].

Les manuels de savoir-vivre enregistrent cette nouvelle composante des usages mondains de l'espace public, soulignant au passage les difficultés à gérer la promiscuité imposée par la cabine d'ascenseur. En 1907, Chambon note : « dans les ascenseurs des maisons particulières, un homme bien élevé laisse une femme monter seule, s'il n'est pas son parent ou un ami de sa famille. »[88] L'année suivante, le *Guide mondain* englobe l'ascenseur dans le savoir-vivre nécessaire de la porte d'entrée au salon : « Dans un escalier, deux hommes ne se saluent guère en se croisant, à moins que l'un d'eux ne soit

86 *Le Magasin pittoresque*, 1876, p. 239 et sq.

87 AP, D2U6/158, 2 avril 1909, Rapport de M. Balleyguier expert. Mort de M. Mathias ; architecte Galleypin contre Auguste Guillardeau, 61 ans. « J'étais chargé du graissage de l'ascenseur ». Collor d'Escury déclare : « La société dont je suis le directeur est propriétaire de l'immeuble » (Directeur de la Compagnie d'assurances « La Dordrecht »). Auguste Geslin déclare : « Je suis chargé de l'entretien de l'ascenseur ».

88 M. Chambon, *Dictionnaire du savoir-vivre*, Paris, Lethielleux, 1907, p. 28.

un vieillard qui a droit à cette marque de déférence de la part du plus jeune. Un homme doit toujours céder le pas à une femme et la saluer […]. Un homme accompagnant une femme la précède en montant comme en descendant. S'il y a un ascenseur à plusieurs places et qu'une visiteuse se rencontre à l'entrée avec un homme qu'elle ne connaît pas, rien ne les empêche de monter ensemble ; mais il est plus correct et même plus courtois, de la part du visiteur, de prendre, en ce cas, l'escalier. »[89] Il faut dire que dans un espace public comme privé où la distance entre les corps est chaque jour mieux contrôlée, cette promiscuité forcée dans les immeubles les plus bourgeois nourrit rapidement des fantasmes. Dès 1877, soit au moment même où les ascenseurs commencent à équiper les immeubles bourgeois nouvellement construits, les ascenseurs publics comme les ascenseurs d'immeubles deviennent des lieux troublants au point que Pierre Véron, journaliste et auteur de pochades sur la vie bourgeoise parisienne consacre un chapitre intitulé « Dans l'ascenseur » dans son *Nouvel art d'aimer*[90]. Équipées de banquettes, les cabines sont éclairées à l'aide de piles dès le début des années 1880 ; l'obscurité favorise fantasmes comme malentendus dont, sans surprise, les auteurs de vaudevilles s'emparent[91].

La coupure de l'appartement bourgeois d'avec la ville n'est pas métaphorique. La présence de plus en plus fréquente du concierge, véritable domestique collectif, puis sa lente disparition grâce aux évolutions techniques qui permettent d'effacer son corps tout en conservant ses fonctions est un élément essentiel dans la constitution de l'espace privé urbain de la seconde partie du XIXe siècle. Il s'agit bien de filtrer ce qui vient de la rue ; l'appartement est un lieu d'élection et l'homogénéité sociale de plus en plus forte et de plus en plus revendiquée qui ne peut souffrir de la présence d'intrus. On n'est pas surpris de voir fleurir à partir des années 1870 des plaques interdisant le colportage dans les immeubles, décision relevant des propriétaires puisqu'aucune loi ne stipule alors cette interdiction[92]. Après 1860, la seule surveillance des allers et venues par un concierge ne suffit plus : sonnettes, cordons acoustiques, téléphones domestiques permettent un contrôle strict de la montée d'escalier qui se présente comme un simulacre de vestibule, plus particulièrement lorsqu'elle est étriquée comme c'est le cas dans la majorité des immeubles de rapport. Dans ce dispositif, l'ascenseur n'est pas un intrus technique : il singe dans sa forme les sièges à porteur et, actionnée par le concierge, il tient en même temps du coupé hippomobile mis en branle par un cocher. Comme le montre les comptabilités privées, le sentiment du privé repose sur cette défense croissante et attentive de cet espace, sorte de seuil dilaté, qui conduit de la rue à l'appartement.

I.b Les nouvelles protections du privé

Les nouvelles techniques de la sûreté privée

La littérature technique et les dépôts de brevets des années 1860 indiquent une sensibilité accrue à la sécurité domestique et une peur croissante du cambriolage. Deux facteurs peuvent expliquer cette peur nouvelle face à un phénomène qui, quant à lui n'a rien de nouveau. Le premier réside dans la

89 « Dans l'escalier, dans l'ascenseur et dans l'antichambre. », Magallon, Noémi de Saint-Ouri, Ctesse de, *Le Guide mondain, art moderne du savoir-viv*re, Paris, Larousse, 1908, p. 25.
90 Pierre Véron, *Le Nouvel art d'aimer*, Paris, Dentu, 1877, chapitre XII « Dans l'ascenseur ».
91 Voir par exemple, Ernest Blum et Raoul Touché, *Monsieur Coulisset*, vaudeville en trois actes, représenté pour la première fois au Théâtre Vaudeville en 1892 : Edmond Stoullig, *La Revue d'art dramatique et musical…*, volume 29, 1893, p. 55 et sq. L'ascenseur permet de faire plus rapidement surgir des importuns…
92 Je me permets de renvoyer à mon article, « La fin de la ville incertaine, des constructions tolérées aux constructions clandestines dans le Paris du premier XIXe siècle », in Sylvie Aprile and Emmanuelle Retaillaud-Bajac (dir.), *Clandestinités urbaines. Les citadins et les territoires du secret (XVIe-XXe siècles),* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

morphologie des nouveaux immeubles : le rejet des domestiques aux étages supérieurs, généralement le 6e, voire pour les maisons familiales de villes aux allures d'hôtel particulier à l'instar de l'immeuble aménagé par le Dr Richelot ou de l'hôtel aligné des Aubry, dans les combles ou même dans des bâtisses annexes. La multiplicité des domestiques jusque dans la petite bourgeoisie, à l'image des Bordes qui ont recours au service d'une bonne, d'une cuisinière et plus ponctuellement d'un homme à tout faire, – ne veut pas dire une présence accrue : si leur bonne habite bien dans le même immeuble 72 rue de Naples, leur cuisinière, présente par définition au quotidien, demeure ailleurs[93]. Qu'il s'agisse de domestiques permanents – chez les Aubry, Richelot… – ou qui se partagent entre plusieurs familles comme c'est le cas de la lingère de la famille Pettier, ils sont de moins en moins présents à temps complet dans les appartements. La nuit, la présence et la surveillance de la domesticité est de moins en moins forte et le jour, lorsque seules les femmes sont à demeure, il arrive que les domestiques s'absentent. Cet éloignement, relatif, de la présence physique permanente appelle des dispositifs accrus de surveillance et de protection de l'espace domestique. En un sens, et les inventaires de l'aristocratie le montrent, les techniques de protection du privé naissent et se déploient avant tout dans la bourgeoisie moyenne et jusque dans la petite, en d'autres termes dans les familles où la domesticité, bien qu'abondante, n'est pas en permanence au domicile.

Le second facteur qui explique cette attention croissante aux techniques de protection des intérieurs est les absences longues liées aux villégiatures et aux vacances. Séjours à la mer, aux eaux, voyages touristiques et d'agrément se multipliant comme l'attestent les comptabilités privées, les appartements restent souvent vides et singulièrement à la belle saison où la domesticité suit les maîtres de maison en vacances. Dans la petite bourgeoisie, il apparaît que les domestiques sont bien souvent « libérés » – hormis la cuisinière – dans ces périodes de vacances[94]. Les manuels de savoir-vivre recommandent vivement de transporter avec soi bijoux, objets d'art et tableaux, ce que font aussi bien les Aubry que les Richelot qui font expédier chaque année plusieurs cantines vers leurs résidences secondaires[95]. Plus encore, le recours généralisé aux gardes-meubles permet d'éviter pendant l'été la visite redoutée[96]. Aux gardes-meubles s'ajoutent la location de coffres-forts dans les banques, pratique qui se généralise au cours des années 1870[97]. Les inventaires en témoignent qui relèvent régulièrement qu'une partie des papiers d'affaires et des valeurs est contenue dans un coffre, de la Société générale le plus souvent. Autour de 1900, Pettier voyageant en Normandie et en Angleterre dépose ses actions dans un coffre loué dans les locaux de la Compagnie d'assurance La Prévoyance[98]. Ainsi, ce n'est pas tant le vol d'objets rares ou de grande valeur qui obsède ces propriétaires que le viol de l'espace privé. Avec l'affirmation d'espaces à soi, construits et pensés en rupture avec l'espace extérieur, la visite d'indélicats est redoutée comme « souillure » de l'espace privé comme le dit Ermance Dufaux, que constitue une effraction de cet espace. Le vol devient traumatisme. Le théâtre enregistre la mutation où les voleurs n'ont plus fonction de dérober des biens mais de chambouler l'ordre établi de l'appartement, faisant surgir les secrets intimes à la vue de tous : contenus des tiroirs de secrétaires répandus sur le sol, coffrets fracturés, papiers fouillés et souvenirs brisés…[99]

À partir des années 1880, la question devient un marronnier à l'automne : les rubriques domestiques

93 AP, D1P4, rue de Naples, 1872 et AP, Scellés Bordes, notes de la cuisinière, 1879 et 1880.
94 AP, Scellés Bordes, notes de la cuisinière, 1879 et 1880.
95 AN, Fonds Richelot et Fonds Aubry, Alfred Denance, messager à Argenteuil, expédition (1899) ; Gloriant, emballeur, 17 rue du Colisée, expéditeur pour la France et l'étranger (1900) et P. Barbant, Argenteuil, déménagements pour tous pays, voitures capitonnées (1902).
96 *Tarif-Morel* et *Annuaire Bottin-Didot…*, 1882 et *Annuaire Bottin-Didot…*,1893
97 *Annuaire Bottin-Didot…*, 1878, « Société générale ».
98 AN, Fonds Pettier.
99 *La Vie théâtrale*, 10 décembre 1897.

comme le courrier des lecteurs – dont on sait qu'il est avant tout rédigé par des journalistes – fourmillent de désolations successives à des vols, à des appartements retrouvés « sans dessus dessous », fouillés jusque dans les pièces et meubles intimes par des mains grossières et indélicates[100]. Les retours des vacances comme des voyages deviennent un motif journalistique, la famille découvrant un salon qui fait « grise mine »[101]. Le roman nourrit sans doute cet imaginaire et singulièrement le roman policier et les mémoires policières qui connaissent un large succès à partir des années 1850[102]. Les rubriques des faits divers des journaux comme *Le Temps* ou *Le Figaro* sont émaillées à partir des années 1880 de cambriolages audacieux ou spectaculaires[103] et es années 1890-1910 connaissent une véritable efflorescence de ces récits. Outre les figures de cambrioleurs « monte-en-l'air » à la façon d'Arsène Lupin à partir de 1906 qui dévalisent les appartements en déjouant tous les systèmes de clôtures, la presse et l'édition bruissent constamment de ces effractions. Le succès des *Malfaiteurs de profession* publié une première fois en 1893 qui dès l'introduction se plaint du fléau des cambriolages dit cet intérêt et cette inquiétude[104]. *Le Figaro* dans les années 1910 raconte par le menu ces vols, s'attardant sur les vols dans les grandes collections privées comme chez les agents de change[105]. Cette attention est accentuée par les assurances qui exigent, semble-t-il à partir du milieu des années 1890, que locataires et propriétaires se « garantissent contre les cambriolages »[106].

Cet imaginaire trouve une traduction matérielle qui en retour témoigne de cette angoisse sourde. Les « fermetures du dehors » comme les nomment les serruriers font l'objet d'une attention toute particulière : portes d'appartement dites portes palières et fenêtres – en l'occurrence persiennes – sur cour et sur rue[107].

Concrètement, cette angoisse s'inscrit dans l'espace domestique. L'étude des objets permet, au-delà d'une histoire des représentations, de saisir les angoisses silencieuses qui travaillent la définition du privé et ce que la bourgeoisie du XIXe siècle demande à ses intérieurs. En matière de sécurité privée, les dispositifs techniques font apparaître une inquiétude bien réelle et au-delà des discours. Dans cette perspective, la porte d'entrée, celle qui marque la césure nette entre l'espace partagé de l'immeuble et l'espace du privé concentre les attentions. Au milieu du siècle, le vocabulaire des serruriers lui-même distingue deux types de serrures : les « serrures ordinaires » et les « serrures de sûreté », destinées aux portes palières. L'enquête menée par Adolphe Joanne en 1855 souligne les mutations en cours dans le domaine : « Dans la serrurerie, les produits généralement ébauchés dans les grandes usines départementales, doivent presque toute leur valeur à la main-d'œuvre parisienne qui les termine. »[108] Il distingue deux « classes » – les serruriers qui travaillent pour les « grosses pièces employées dans le bâtiment » et les « coffres de sûreté » et les serruriers « au nombre d'environ 500 [qui] réparent les serrures, remplacent les clefs perdues, posent les sonnettes, ouvrent les portes moyennant 25 centimes. » La mutation de la profession de la fin des années 1840, notamment en matière de « combinaisons plus ou

100 Voir notamment *Le Figaro* dans les années 1890.
101 Voir par exemple la *Revue des Deux Mondes*, « Le génie des cambrioleurs », 15 février 1895.
102 Eugène-François Vidocq, *Les voleurs,* volume 1, 1857, p. 29 ; dès 1844, il publie une brochure *Quelques mots sur une question à l'ordre du jour, réflexions sur les moyens propres à diminuer les crimes et les récidives, par Vidocq*, Paris, 1844.
103 Pour la seule année 1886, on peut dénombrer au moins 35 récits de cambriolages d'appartements.
104 Louis Puibaraud, *Les malfaiteurs de profession,* tome 2, Paris, Flammarion, 1893, « Introduction » et Eugène Villiod, *Comment on nous vole, comment on nous tue,* Paris, chez l'auteur, 1912, « Qui dévalise les immeubles ? », p. 161 et sq. et « Dévaliseurs de villas », p. 178 et sq.
105 *Le Figaro*, 8 janvier 1910.
106 Voir G. Sainctelette, *Recueil périodique des assurances : revue mensuelle : doctrine, jurisprudence, législation des assurances terrestres et maritimes…,* Paris, 1894.
107 H. Landrin, *Nouveau manuel du serrurier ou traité simplifié de cet art…*, Paris, Roret, 1866, Chapitre III, « Fermeture du dehors ».
108 Adolphe Laurent Joanne, *Paris illustré, son histoire, ses monuments, ses musées, son administration*…, Paris, Hachette, 1855, p. 706, « Les serruriers. »

moins ingénieuses, a produit en ces derniers temps, note encore Joanne, quelques notabilités industrielles ». Notabilités naissantes de la sûreté au milieu du siècle : Bricard et Gauthier (rue du Petit-Lion-Saint-Sauveur), Lepaul (rue de la Paix), Fichet (rue Richelieu), pour ses fermetures variées ; Motheau (rue Royale-Saint-Honoré), pour ses coffres-forts à combinaisons invisibles et Haffner (passage Jouffroy, pour ses serrures à sonnerie). Les « combinaisons ingénieuses » concernent les coffres mais aussi très largement les serrures d'appartement. Le développement de la serrurerie se concentre en grande partie – et presque par définition – sur la recherche de serrures inviolables, avant tout de serrures de portes d'entrée, comme l'indiquent les brevets. Les évolutions techniques – en dehors de l'électricité sur laquelle nous reviendrons – sont en réalité faibles. Cependant, la compétition à grands renforts de publicité des serruriers anglais Chubb et l'américain Hobbs, crochetant publiquement l'un et l'autre les serrures du concurrent donne à la fin des années 1840 une publicité nouvelle aux questions relatives aux techniques de fermeture[109]. À Paris, la « Chubb lock » ou « Detector Lock » qui est incrochetable mais plus encore enregistre les tentatives d'effraction est commercialisée à la fin des années 1840[110].



[Fig. 1. 5] Stand d'exposition de la maison de serrurerie de sûreté Chubb, gravure extraite de *Exposition universelle de 1855, Catalogue des objets exposés dans la section britannique de l'exposition*, London, Chapman & Hall, 1855.

En France, c'est le serrurier Fichet qui assure sa promotion sur l'inviolabilité de ses nouvelles serrures à gorges. Devenu le « serrurier, mécanicien-intérieur de la Bibliothèque royale depuis le vol des médailles » au début des années 1830, la maison se spécialise dans les années 1850 dans la sécurité privée et délaisse définitivement tourne-broches et « installations pour boucherie » au profit des coffres-forts et des serrures d'appartements et de bureaux[111]. Cet intérêt pour les systèmes inviolables se lit dans la littérature technique : en 1826, le manuel très richement illustré, rédigé par l'architecte Bury et publié chez Bance est une collection de modèles curieux complexes mais qui relèvent d'abord de l'art du serrurier du XVIIIe siècle, à mi-chemin entre la serrure, la montre et l'automate, et des modèles proposés pour leurs qualités esthétiques[112]. Trente ans plus tard, le manuel Roret du serrurier présente dans son atlas une collection de serrures dont la première qualité est d'être « incrochetables » et « inviolables », délaissant largement les considérations esthétiques[113]. À observer ces deux atlas, il apparaît qu'aux serrures robustes succèdent des serrures miniaturisées mais dont la complexité permet de défendre les portes des appartements. La nouveauté réside donc dans l'aménagement des dispositifs qui se veulent dorénavant incroche-

109 La presse professionnelle comme bourgeoise suit avec attention ce combat transatlantique. Pour une synthèse de cette publicité concurrente et réciproque, voir *Complément de la troisième édition du Dictionnaire des arts et manufactures*, p. 98, 1868.
110 Charles Dupin, *Exposition universelle de 1851 : Travaux de la Commission française*... France. Commission française sur l'industrie des nations, Paris, Imprimerie impériale, 1854, p. 110.
111 Voir *Notice des produits de l'industrie française précédée d'un historique… pour l'année 1834*, Paris, Evrard, 1834, p. 162-164. La première occurrence d'un dépôt de brevet relatif aux serrures de sûreté date de 1854. INPI, brevet n°18716, Fichet, serrurier-mécanicien, à Paris, Serrure à pêne formant un arc de cercle, 9 février 1854.
112 MM. Bury et Hoyau, *Modèles de serrurerie, choisis parmi ce que Paris offre de plus remarquable…,* Paris, Bance aîné, 1826.
113 H. Landrin, *Nouveau manuel du serrurier ou traité simplifié de cet art… op. cit.*, 1866.

tables et, dès les années 1860, quincaillers, serruriers et mécaniciens parisiens déposent des brevets pour des serrures de sûreté, contrant ainsi la domination des fabriques de l'Aube et de la Somme et répondant sans doute mieux aux attentes d'une clientèle urbaine installée en appartement[114].

Le succès foudroyant de la maison Haffner est significatif. Créée en 1866, elle parvient à se faire une très large publicité sur ses nouveaux coffres-forts tout en acier et incombustibles[115]. Dès le milieu des années 1870, fort de son crédit acquis dans les coffres-forts « incrochetables », Haffner présente et commercialise de la « serrurerie de sûreté »[116]. La grande concentration de marchands de serrures et des grandes entreprises de serrurerie dans la rue de Richelieu est significative de cet imaginaire de la sécurité privée ; tous revendiquent leur grande proximité avec ce qui est sans doute dans l'imaginaire collectif le lieu inviolable par excellence : la Banque de France[117]. Mais cette assurance de serrures inviolables clamée par tous les fabricants ne semble plus suffire dans les années 1870. La standardisation croissante de la production des pièces mécaniques pour la serrurerie,fait que de nombreux commerçants ne font qu'assembler des pièces existantes, ce qui facilite les crochetages, du moins le croit-on. La réitération continue de l'interdiction de vendre des clés, des « rossignols » dans le marché de l'occasion, brocanteurs, fripiers et marchands de ferraille, depuis 1838 et plus encore dans les années 1850 dit aussi cette inquiétude[118]. Les clés en service trop standardisées ne suffisent plus à garantir l'inviolabilité du domicile. Serruriers et manuels techniques liés à l'art de bâtir conseillent de recourir à des artisans indépendants, seuls capables de produire des systèmes uniques. Solution plus pratique offerte par Ris-Paquot dans les années 1890 afin d'éviter un crochetage trop aisé : « lorsque l'on fait l'acquisition d'une de ces pièces, de la donner à un serrurier pour qu'il introduise dans le mécanisme un changement »[119]. Quelques comptabilités privées portent la trace de ce souci : les Aubry, sans doute inquiets pour leur collection de tableaux et d'objets d'art et sans porte d'entrée d'immeuble, font régulièrement réviser les serrures de leur porte d'entrée, serrure « modifiée » une première fois à la fin des années 1890[120]. Même chose chez l'agent Pettier qui, une fois installé rue de Prony dans son nouvel appartement, s'empresse de faire changer la serrure – pour protéger son domicile de l'ancien locataire – et de la faire modifier par le serrurier Duval-Lavigne[121]. Le docteur Vimont fait changer toutes les serrures à chaque départ de locataires : être chez soi c'est être assuré de posséder l'unique clé de son domicile[122].

Les entrepreneurs de serrurerie répondent à cette inquiétude et à ce désir d'individualisation qui contrecarre les risques inhérents aux multiples industriels. Parmi une dizaine d'entreprises qui à Paris clament leur capacité à produire des « clés inimitables », la maison Fichet créée dans les années 1830

114 INPI, n°10410, « Le certificat d'addition dont la demande a été déposée, le 20 avril 1856, au secrétariat de la préfecture du département de la Seine, par le sieur Henry (Jean-Valentin), avenue du Cimetière-du-Nord, n° 11, à Montmartre, et se rattachant au brevet d'invention de quinze ans pris, le 38 février 1853, pour une serrure de sûreté sans garniture. Pour la seule année 1865, on dénombre dans les archives de l'INPI plus de 24 dépôts de brevets relatifs à de nouveaux systèmes qui empêchent l'arrachement des pênes comme l'introduction de pièces métalliques autre que la clé idoine.

115 *Annuaire Bottin-Didot*, 1860 et *Rapport…op. cit.,* 1867.

116 *Exposition universelle internationale de 1878 à Paris. Rapports du jury international*, Paris, Imprimerie nationale, 1880, Groupe VI classe 66. B. Haffner aîné, 18 boulevard Montmartre, fort de son crédit acquis dans les coffres-forts dès les années 1870, présente et commercialise de la « serrurerie de sûreté ».

117 Dans les années 1890, c'est le cas des maisons Fichet, 43 rue de Richelieu, Haffner, 14 passage Jouffroy et rue de Richelieu, Bricard frères, 39 rue de Richelieu. La maison Simon & Tronchon, 97 rue de Montmartre, proclame dans toutes ses publicités : « serrurier de la Banque de France ». Aubry achète son coffre dans cette maison.

118 APP, DA52, « Ordonnance relative au commerce des brocanteurs », 1838.

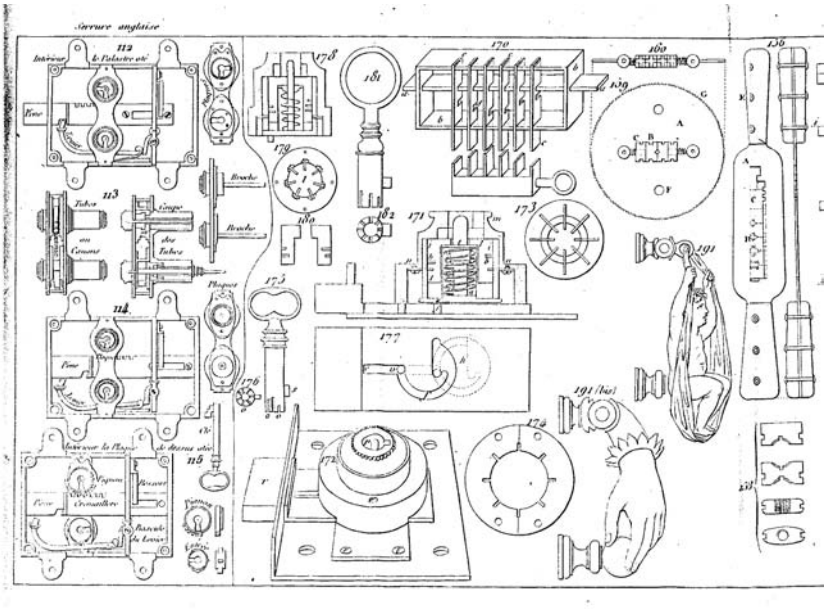
119 Ris-Paquot « De la construction », *L'art de bâtir, meubler et entretenir sa maison, ou manière de surveiller et d'être soi-même architecte-entrepreneur-ouvrier,* Paris, Henri Laurens, 1890, p. 113.

120 AN, Fonds Aubry-Vitet, Simon & Tronchon, serrurier de la Banque de France, 97 rue de Montmartre, facture courant 1895.

121 AN, Fonds Pettier, Serrurier Duval-Lavigne, 1904.

122 Fonds Vimont, Entreprise générale de serrurerie Leturc, année 1904, à MM. Doyen et Audebert, 18 et 18 bis avenue Philippe-Auguste. ; 3 changements interviennent sur l'année 1904.

s'impose nettement au milieu des années 1880. Elle propose désormais des clés complexes et « garanties uniques »[123], la fabrication de doubles n'est possible qu'en employant ses services car elle conserve un fichier de ses clients avec numéro d'ordre et garantit toutes ses serrures pour dix ans. La maison invente un système de clés d'une forme et d'une complexité nouvelle pour les portes d'entrée et qui rappelle étrangement les clés de coffres-forts inventées par la maison Bauche, ce qui assure sans aucun doute son succès et sa suprématie à partir des années 1900[124].



[Fig. 1. 6] Serrures de sûreté, gravure extraite de l'atlas de H. Landrin, *Nouveau manuel du serrurier ou traité simplifié de cet art…*, Paris, Roret, 1866.



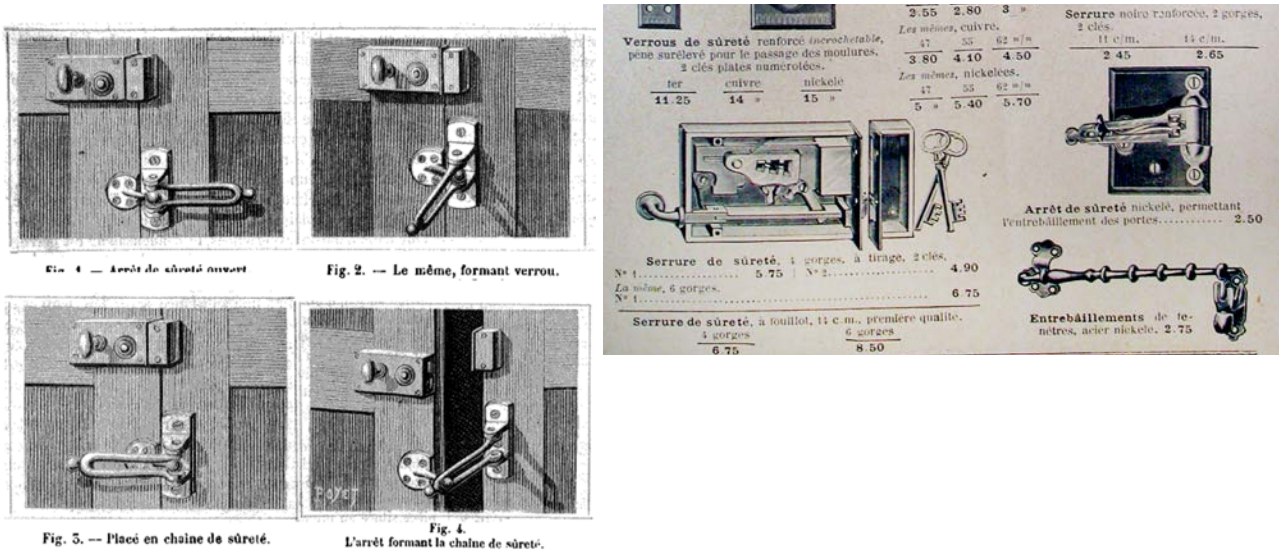
[Fig. 1. 7] Publicité de la maison Fichet et de ses clés pour serrures de sûreté d'appartement, Maison Fichet, 43 rue Richelieu, Annuaire Bottin-Didot du commerce, 1893.

À partir des années 1880, les revues d'architecture, et en particulier la plus technique, la *Semaine des constructeurs*, s'intéressent de près à ces nouvelles techniques de sûreté, demandées par les clients « soucieux de leur sûreté autant que de celle de leurs biens »[125]. Le système a un prix : le recours plus régulier et plus onéreux à des serruriers en cas de perte des clés[126].

Complément indispensable des serrures nouvelles et de leurs clés inimitables : les judas et les chaînes de sûreté qui permettent d'entrebâiller la porte tout en évitant l'intrusion. Pour les premières, les serruriers-mécaniciens en proposent dans les années 1860 – et sans doute avant sans qu'il soit possible de documenter précisément cet objet souvent trop ordinaire pour être décrit : simple chaîne – parfois une tige – accompagnée d'une gâche. L'installation de ces dispositifs signe une angoisse autant qu'une méfiance à l'égard des visiteurs, même dans les immeubles où le concierge défend l'accès de l'immeuble aux colporteurs et aux intrus. Elle est indispensable note en 1887 le *Bulletin de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale* lorsqu'on « redoute l'entrée trop facile d'un visiteur »

123 BHVP, série actualités, « Serrurier », prospectus de la maison Fichet, sd, vers 1880-1890.
124 *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Rapport général administratif et technique,* Paris, Imprimerie nationale, 1902.
125 César Daly et Paul Planat, *La Semaine des constructeurs,* n° 24, Paris, Ducher et Cie, 13 décembre 1884. « Fermeture de sûreté, illustrations. »
126 Fonds Vimont, immeuble 28 rue Sarrette, Maison Mulot, Charpente, serrurerie, électricité, 35 rue de la Voie-Verte, Paris XIVe : « fait 3 ouvertures de porte nécessité par le non fonctionnent des serrures (octobre). »

qui voit dans ce petit système une « obligation malheureusement nécessaire à notre vie moderne »[127]. *La Nature* se félicite dans le même temps des progrès en la matière : « Avoir une porte bien fermée, par le temps de malfaiteurs qui court, n'est pas une mauvaise précaution ; le système que nous allons faire connaître, et qui a été imaginé par un de nos habiles constructeurs, M. Pérille, remplace tout à la fois le verrou et la chaîne de sûreté. Il permet de fermer complètement une porte, ou de l'entre-bâiller pour voir le visiteur […]. L'arrêt de sûreté que nous décrivons est en acier nickelé d'un très agréable aspect. Cet appareil est très utile à adapter aux portes d'entrée des appartements. »[128] Vingt ans plus tard, le dispositif semble d'usage courant : en 1906, Paul Pettier, récemment parvenu, fait poser, outre un « verrou de sûreté à gorges », « un arrêt nickelé de sûreté »[129].



[Fig. 1. 8] Arrêt de sûreté, gravure extraite de *La Nature*, 1884.
[Fig. 1. 9] Arrêts de sûreté, catalogue des grands magasins Au CHâtelet, établissements Allez et frères, vers 1895.

En complément, le judas semble monnaie courante aussi à partir des années 1860. Au départ simple trou dans un plancher, il devient au milieu du siècle un élément du dispositif de sûreté individuelle et singulièrement pour les appartements[130]. Serruriers comme opticiens commercialisent cette lentille compacte insérée dans l'épaisseur de la feuillure des portes d'entrée qui peut être fermée par une plaque de métal. L'œil de verre, d'abord développer pour la surveillance des cellules, permet de ramasser visuellement l'ensemble du pallier. Tout indique, même si cet oeilleton laisse peu de traces dans les archives, qu'il se répand même dans les familles où la domesticité importante et l'antichambre ont pour fonction de faire barrage. Ces systèmes ne visent plus à recevoir et faire patienter mais bien à contrôler la barrière qui défend le privé. Jusque dans la petite bourgeoisie – et peut-être plus encore – ces systèmes apparaissent indispensables. Le Dr Vimont fait ainsi équiper toutes les portes de ses immeubles avenue Philippe-Auguste de « goupilles à œil avec chaînettes » et d'œilleton en verre pour les trois premiers étages[131].

127 *Bulletin de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale, Imprimerie nationale*, 1887, p. 618 et Gaston Tissandier, *La Nature. Revue des sciences et de leurs applications aux arts*, volume 21, 1893, p. 12.
128 Gaston Tissandier, *La Nature. Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie*, 1885, 1er semestre, Paris, Masson, 1885, p. 416.
129 AN, Fonds Paul Pettier, Vignault, Sonneries ordinaires, à air et électriques, stores et bannes en tous genres, entrepreneur de serrurerie, 160 rue de Courcelles, « Porte du grand escalier fourni et posé un verrou de sûreté cuivre pène surélévé, 18 francs ; fourni un arrêt nickelé de sûreté prix convenu, 5 francs ; Porte de service fourni et posé un verrou de sûreté à gorges, prix convenu 14 francs ; Chambre du 6e étage, fourni et posé une targette fer 1 franc. » (12 février 1906).
130 Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française… op. cit.,* « Judas ».
131 Fonds Vimont, factures d'A. Blanchet, 24 rue de Bièvre, mémoires 1907-1911.

Autre complément: la sonnette d'entrée. Elle est longtemps mécanique ce qui freine sa diffusion tant le système complexe de câbles ou de chaînes, de coudes et de poulies nécessite de percer des murs épais car porteurs dans la configuration des immeubles nouveaux[132]. Le simple buttoir de porte demeure ainsi la règle jusqu'au développement des sonnettes électriques, à la fin des années 1860. Notamment pour la femme seule à domicile – c'est-à-dire seulement avec les domestiques –, elle permet en association avec le judas de vérifier les arrivants. La sonnette électrique qui se généralise dans les années 1880 a aussi l'avantage sur les autres systèmes d'actionner des sonnettes aux quatre coins de l'appartement : jusque dans la cuisine, les domestiques sont informés des visites tout comme le maître de maison, reclus dans son cabinet. Toutes les comptabilités indiquent la mise en place de ces sonnettes et jusque dans la moyenne bourgeoisie, les sonnettes électriques d'entrée deviennent des éléments constitutifs d'un appartement bourgeois[133].

En toute logique, les années 1880 voient se multiplier les solutions pour blinder les portes d'entrée et le développement de nouveaux systèmes de fermeture. Dès 1881, Charles Blanc, renommé pour sa lecture psychologique et anthropomorphe des objets, note au chapitre « serrurerie » et à propos des portes d'entrée qu'il faut si possible exagérer les pentures car « au fer s'attache l'idée de rigidité, de dureté et le sentiment d'une résistance invincible à l'effraction »[134]. Ris-Paquot, plus pragmatique, écrit que le seul critère pour une porte est sa résistance à de « violentes secousses » afin que l'habitant ait le sentiment d'être en permanence protégé[135]. Sensible à cette association entre confort et inviolabilité de l'espace privé, la maison Fichet propose au début des années 1890 des « portes métalliques réfractaires pour hôtels et appartements privés », qui ont la double fonction d'empêcher l'intrusion et la propagation d'un feu venu de l'extérieur[136]. À défaut, les serruriers et les menuisiers peuvent blinder les portes à l'aide de plaques d'acier dissimulées sous les portières comme le fait Richelot qui protège jalousement son intérieur habillé d'antiquités. La demande dépasse la grande bourgeoisie ou les grands collectionneurs ; comme on l'a dit, la présence discontinue des domestiques dans la moyenne et la petite bourgeoisie crée une forte sensibilité à ces questions. Ainsi, Aubry fait-il blinder non seulement les portes de son hôtel mais aussi les portes palières des deux premiers étages de son immeuble de rapport. Après avoir « fait l'ouverture forcée de la serrure 0,75, Déposé la serrure de sûreté forcée nettoyée réparée réglée reposée 1,50, fourni ajustée une clé forcée à embase […] et garniture droite 3,85 », le serrurier Pierre blinde les portes « avec des plaques de fer plat de 25 x 3,28 m de long fixé avec des vis à métaux »[137]. À partir des années 1890, les serrures à trois points – l'adaptation des systèmes de crémones de fenêtres pour les portes – connaissent une forte publicité et les dépôts de brevet attestent d'une nouvelle demande, d'autant que les portes de chêne à deux vantaux doivent prendre appui sur le chambranle et dans le plancher pour résister[138]. Un des systèmes les plus complets est celui déposé par Mlle Vincent – dont on ne sait rien – qui regroupe « un dispositif de sûreté destiné à maintenir les

132 H. Landrin, *Nouveau manuel du serrurier, op. cit*.

133 Fonds Vimont, E. Lapierre, applications diverses de l'électricité, lumières, sonneries, téléphones, acoustiques, bronzes et accessoires d'éclairage, 16 rue Mogador installe « des boutons de sonnettes électriques pour les portes d'entrée palières » et procède aux réglages des sonneries – en général 2 par appartement (janvier 1907). P. Duclaux, sonneries électriques, porte-voix, cordons électriques et à air, téléphones, 47 rue Mouton-Duvernet pose à neuf entre décembre 1910 et février 1911 des sonnettes électriques d'entrée dans chaque appartement avenue Philippe-Auguste, sonnettes actionnées par des « vases poreux Lacombe ».

134 Charles Blanc, *Grammaire des arts décoratifs. Décoration intérieure de la maison*, Paris, Renouard, 1881, p. 51, chapitre « Serrurerie ».

135 Ris-Paquot, « De la construction », *L'art de bâtir, meubler et entretenir sa maison, ou manière de surveiller et d'être soi-même architecte-entrepreneur-ouvrier*, Paris, Henri Laurens, 1890, p. 109.

136 *Annuaire Bottin-Didot*, 1893.

137 AN, Aubry 95, facture de Pierre, entrepreneur en serrurerie.

138 C'est par exemple le cas de la très grande maison R. Garnier, 30 boulevard de la Contrescarpe qui se spécialise dans les « fermetures de sûreté à crémones pour appartements ». Toutes ses crémones sont brevetées sgdg (*Annuaire Bottin-Didot*,1893 et BHVP).

crémones de portes fermées » et une chaînette de sûreté[139].

Les imaginaires du monte-en-l'air et du cambrioleur – venu par définition des chambres des étages – ainsi que des intrus grimpant sur les gouttières renforcent l'attention aux fermetures extérieures de croisées. Si l'on ne s'en tient qu'aux immeubles construits à partir de la fin des années 1850, les persiennes en tôle sont systématiquement privilégiées. Outre les séparations de balcons en fonte hérissées de pics qui limitent les circulations de balcons en balcons, les persiennes ont pour fonction de défendre l'appartement. Les publicités, notamment de la maison Chaneroy, soulignent que les persiennes en tôle renforcées font renoncer les voleurs[140]. Paumelles et crémones sont volontiers renforcées pour résister aux assauts extérieurs[141]. Le manuel du serrurier recommande à la fin des années 1860 de veiller à renforcer les croisées des premiers étages – généralement les beaux étages aux loyers les plus élevés – de sections carrées d'acier apposées à l'extérieur de façon à être invisibles[142]. En 1855, les systèmes techniques « safety window-frame hangings » de la maison londonienne Gribbon rencontrent un succès d'estime à l'Exposition universelle : des éléments métalliques qui « peuvent s'ajouter à des fenêtres neuves comme anciennes » pour défendre tous les appartements et locaux commerciaux[143]. Les brevets se multiplient dans les années 1880 qui proposent des systèmes de clôtures infranchissables et des « vitres de sûreté », généralement armées d'un treillage métallique qui même si elles se brisent ne permettent pas aux cambrioleurs de pénétrer[144]. L'architecte du lotissement Marbeuf note : « Les persiennes sur rue et sur cour seront en tôle ; elles se développeront dans l'épaisseur des tableaux. »[145] Les annuaires professionnels ouvrent au début des années 1880 une rubrique consacrée aux « fermes-persiennes et barres mobiles de sûreté de volets de portes d'appartements » et une autre dédiée aux « persiennes de sûreté pour appartements », les deux rubriques comptant chacune plus de vingt fournisseurs[146]. Le Dr Richelot, soucieux de masquer sa collection d'antiquités et de préserver son intimité par des vitraux sur rue, les fait renforcer par des travaux de serrurerie en fer forgé qui évitent toute intrusion[147].

Portes palières et, dans une moindre mesure fenêtres et portes-fenêtres, deviennent bien cette frontière nouvelle et infranchissable du privé ; le vestibule n'est plus le lieu intermédiaire, annexe et prologue des espaces de réception mais déjà une partie de l'espace privé.

Alarmes : la surveillance automatique

Dès les années 1830, les imaginations techniques tentent de produire de nouveaux systèmes de sûreté capables non seulement d'empêcher les intrusions mais de les repousser à grands bruits. À notre connaissance, l'un des premiers à présenter ce genre de système est le serrurier Fichet dont on a vu la sensibilité aux questions de sécurité domestique. En 1834, à l'occasion de l'exposition des produits de l'industrie, il « annonce au public qu'il […] espère, avant la fin de l'exposition, avoir terminé une

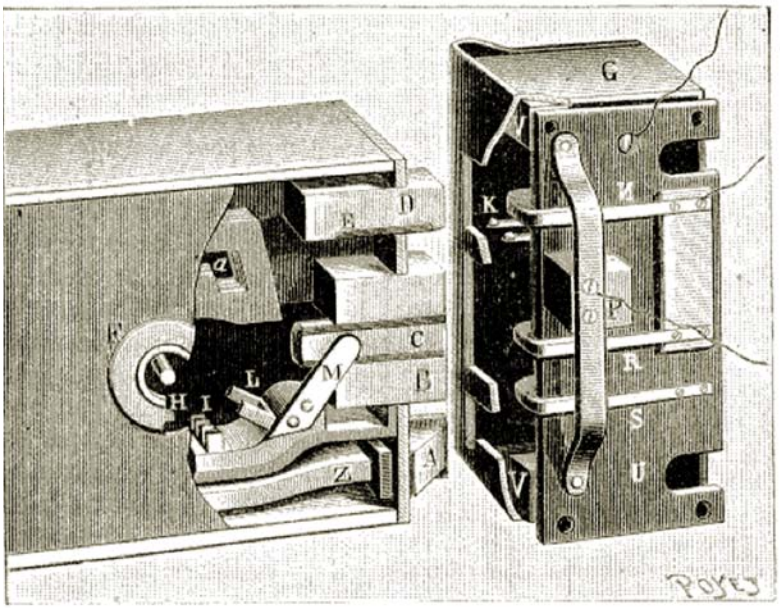
139 INPI, n° 364248, Crémone de portes à dispositif de sûreté, Mlle Marguerite Vincent, France, 14 mars 1906. « La présente invention est relative à un dispositif de sûreté destiné à maintenir les crémones de portes fermées » avec un système de chaînette et vis.
140 BHVP, série Actualité, années 1860.
141 *Bulletin des lois de la République française,* volume 7, 1874, p. 1022, Brevet n°96 225, « Paumelle double ferme-porte. » et n°96 226, « Paumelle-arrêt. »
142 H. Landrin, *Nouveau manuel du serrurerie…, op. cit.*
143 *Exposition universelle de 1855, Catalogue des objets exposés dans la section britannique de l'exposition*, London, Chapman & Hall, 1855, np.
144 INPI, 1888, n°188068, 10 janvier 1888, Michon Del Campo, 45 rue Saint-Sébastien (Armengaud aîné), « Vitres et glaces de sûreté ».
145 AN, ET/LXXVII/803, notaire Frédéric Fovard, 94 boulevard Haussmann, 1883.
146 *Indicateur de la propriété foncière dans Paris et le département de la Seine*, Paris, Comptoir commercial et immobilier, 1888, p. 145 et p. 273.
147 AN, Fonds Richelot, AB/XIX/4226, dossier n°1. Fatcure E. Eymonaud. À l'Art ancien, Sculpture, Reproduction de meubles de Musées Cheminées et boiseries d'art, Choix de meubles anciens et grand assortiment de sièges de toutes les époques, Tapisserie genre ancien, Installations artistiques, Reconstruction avec des vieux fragments de meubles anciens pour amateurs.

machine de son invention, qui serait d'un grand secours contre les malfaiteurs ; c'est une serrure composée de telle sorte que lorsqu'on voudrait l'ouvrir furtivement, elle produirait à l'instant le *cri au voleur ! au voleur !* avec une telle force, que ce cri donnerait aussitôt l'éveil à toute une maison. »[148] On imagine, à défaut de brevet déposé, un mécanisme de type boîte à musique mais le projet semble abandonné jusque dans les années 1860 faute de moyens techniques et aucun brevet n'est déposé relativement à ces protections sonores. Avec la mise au point de piles stables et performantes à partir des années 1860 et leur fonctionnement efficace, tant au repos qu'en activité, la sécurité s'empare des possibilités offertes par les diverses sonnettes et carillons électriques qui doivent sinon faire fuir les intrus, au moins prévenir le voisinage quand les maîtres sont absents ou visités dans leur sommeil. Dès le milieu des années 1860, quelques maisons parisiennes se lancent dans la production de serrures électriques. La maison Beraud assure la publicité dans le *Bottin* et l'*Almanach impérial* à partir de 1865 pour sa nouvelle serrure électrique qui « sonne pendant deux minutées en cas de crochetage » et avertit ainsi voisins et surtout concierge[149]. L'Abbé Moigno dans sa *Revue des sciences appliquées aux arts et à l'industrie* célèbre cette nouveauté produite déjà par une dizaine de manufactures et serruriers parisiens. Le modèle de Duvé et Lemaire « pour appartements » est « très-simple et très-efficace […] : 1° La clef du propriétaire ouvre la porte sans faire retentir la sonnette ou les sonnettes de l'appartement ; mais si l'on introduit une clef fausse, un rossignol, une pièce métallique quelconque, les sonnettes retentissent aussitôt et aussi longtemps que la pièce introduite n'est pas retirée ; 2° si le malfaiteur, connaissant le mécanisme de la serrure, ou averti par le retentissement des sonnettes, veut chercher à forcer la gâche, il sera encore pris, car toute pression exercée sur la gâche à l'aide d'une pince ou d'un levier, met aussi les sonnettes en branle. L'effraction comme l'ouverture sans bruit sont donc complètement impossibles ; 3° la serrure et la gâche peuvent s'appliquer indistinctement à toute espèce de fermeture. On comprend que l'agent mis en jeu par MM. Duvé et Lemaire est un faible courant électrique, né d'une pile de deux éléments, de M. Léclanché […]. La clef seule du propriétaire, convenablement garnie d'une substance isolante et introduite droite, n'établit pas le contact […] et l'ouverture reste silencieuse. »[150] Machinerie délirante parmi toutes ces applications mortes-nées et simple effet d'enthousiasme lié à une technique nouvelle ? La pérennité des publicités relatives aux serrures de sûreté électrique indique que l'invention rencontre un public, tout comme les brevets déposés régulièrement[151]. Dix ans plus tard, au milieu des années 1870, on trouve plus d'une dizaine de fabricants qui commercialisent ces serrures sonnantes. Les systèmes développés d'abord pour les établissements industriels et financiers trouvent lentement leur place dans les immeubles bourgeois[152].

L'autonomie des piles sans entretien augmentant, les avertisseurs peuvent demeurer actifs toute la saison des villégiatures et vacances, moment le plus propice aux visites inopportunes. Les électriciens des années 1880 tentent de capter ce marché de la sécurité privée en fournissant des systèmes d'avertisseurs sonores électriques pouvant s'adapter aux serrures traditionnelles existantes. Les manuels d'électricien comme les revues spécialisées qui fleurissent au milieu des années 1880 détaillent les systèmes d'aver-

148 *Notice des produits de l'industrie française précédée d'un historique… pour l'année 1834*, Paris, Evrard, 1834, p. 164.
149 *Almanach impérial,* 1865 et *Annuaire Bottin-Didot,* 1868.
150 F. N. M. Moigno, *Les Mondes, revue hebdomadaire des sciences et leurs applications aux arts et à l'industrie,* 1868, p. 452, « Serrure et gâche de sûreté, de MM. Lemaire, boulevard de Vaugirard, 121 ».
151 Voir par exemple, INPI, brevet n°70 474, 28 janvier 1867, « Serrure de sûreté à réveil », au sieur Coûtant ; brevet n° 78 982, 30 décembre 1867, Duvé, à Paris, boulevard de Vaugirard, n° 123, « Serrure et gâche de sûreté à sonnerie électrique avec clefs isolées ». Dans les années 1890, on trouve encore couramment ces systèmes ; voir par exemple, brevet n°220 443, 16 mars 1892, Robert, à Paris, rue Montcalm, 31, « Serrure électrique destinée à prévenir les effractions et supprimant la sonnerie ordinaire. »
152 Louis Figuier, Émile Gautier, *L'Année scientifique et industrielle,…* 1878, p. 153. On tente d'acclimater les avertisseurs mis au point pour les établissements industriels dans les appartements, cette fois semble-t-il sans succès.

tisseurs sonores électriques et soulignent à quel point ils sont « aujourd'hui nécessaires »[153]. En 1895, le très enthousiaste et technophile Gaston Tissandier voit dans « ces ingénieuses dispositions » qui associent serrures électriques et sonneries une solution aux problèmes de la sécurité privée : « L'électricité a été mise à contribution depuis longtemps pour garantir les portes et les fenêtres contre les tentatives des voleurs. Au moyen de contacts plus ou moins ingénieusement disposés, on ferme automatiquement un circuit au moment critique et une sonnerie avertit le gardien ou effraye les malfaiteurs. MM. Defert et Gaston Seguy ont pensé que, tout en conservant les dispositions ordinairement prises, on pourrait les perfectionner en y reliant la serrure de la porte d'entrée de la maison ou de l'appartement ; car c'est en général sur elle que se font les premières tentatives. Ils ont en conséquence combiné des dispositions telles qu'on est averti du moindre essai de crochetage ou d'effraction. »[154] L'invention apparaît d'autant plus efficace que l'un des inventeurs, M. Defert, est « secrétaire près les commissariats de police de la ville de Paris » et qu'en cette qualité il « a souvent été appelé par ses fonctions à constater les exploits des cambrioleurs ; il se trouve donc dans d'excellentes conditions pour connaître leur manière d'opérer et prendre les mesures préventives nécessaires pour faire échouer toutes leurs tentatives. » Le système implique le concierge : « un contact spécial, qui fonctionne seulement quand la serrure est fermée de l'extérieur, correspond à un tableau indicateur placé chez le concierge et indique quand le locataire est sorti ou rentré. » Mais on l'a compris, l'alarme fonctionne aussi sans la présence du concierge, empêchant « nous ne dirons pas seulement l'effraction, mais aussi la tentative d'effraction, car la sonnerie se mettra en branle dès les premiers efforts du voleur pour forcer la gâche. » « Au point de vue de la sécurité, nous avons pu constater que les dispositions prises sont bien comprises et qu'avec une porte munie d'une telle serrure, les cambrioleurs se trouveraient certainement surpris avant d'avoir pu donner suite à leurs coupables projets ».



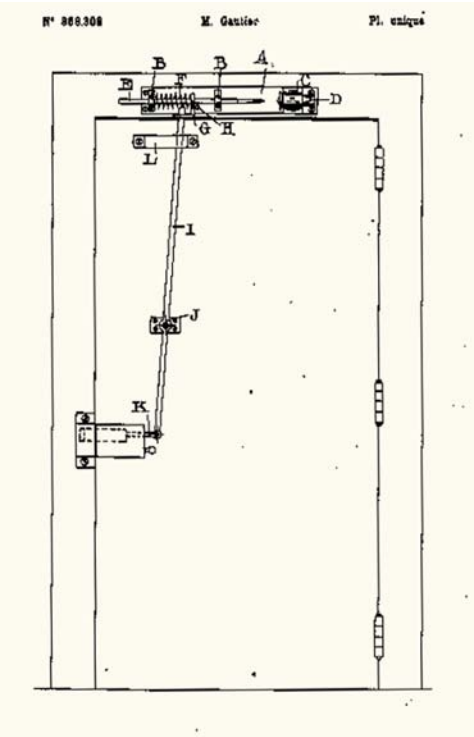
Serrure électrique de sûreté.

[Fig. 1. 10] Serrure électrique de sûreté d'appartement. *La Nature*, 1895.

Après 1900, le nombre des brevets relatifs aux serrures électriques d'appartement témoignent d'une extension de la demande : toujours à partir de piles, ces systèmes visent à prémunir du vol et à prévenir

153 Édouard Hospitalier, *L'électricité dans la maison*, Paris, *G. Masson, 1887,* p. 33 ; Julien Lefèvre, *L'Électricité à la maison*, Paris, Baillière et fils, 1889, p. 219 ; *La Lumière électrique*, volume 10, n°35-52, 1883, p. 216, « L'avertisseur d'incendie et la serrure électrique du professeur Ravaglia ».
154 Gaston Tissandier, *La Nature…,* Paris, Masson, 1895, p. 395.

d'un incendie[155]. Pour la seule année 1906, plus de 28 modèles sont déposés, aussi bien par des artisans que par des entreprises de grande envergure. Julius Dember, ingénieur allemand qui commercialise son système à Paris, brevette « un système protecteur à avertissement électrique pour portes qui consiste principalement en une sonnerie électrique dont le circuit renferme un appareil de contact » et qui se fixe, temporairement grâce à un système de douilles, sur n'importe quelle serrure d'appartement existante[156] [voir système Dember en annexes]. L'électricien Louis-Émile Bourdois propose le même type « d'appareil de sûreté » qui peut être facilement « adapté sur la gâche des serrures ou des verrous de sûreté, sans en gêner ou en modifier en rien le fonctionnement, et disposé de façon à faire retentir une forte détonation […] donnant ainsi l'éveil et mettant les cambrioleurs en fuite. »[157] La majorité des dispositifs mobilisent des circuits électriques qui, lorsqu'ils sontrompus, déclenchent des sonneries, mais l'effervescence autour des questions de sécurité privée conduit de nombreux inventeurs à sophistiquer les systèmes en mobilisant soit des techniques nouvelles – à l'instar des systèmes pneumatiques[158] –, soit des systèmes à détonation « qui jette[nt] l'alarme dans le voisinage et met[tent] les cambrioleurs en fuite »[159].



[Fig. 1. 11] « Appareil avertisseur de sûreté en cas de cambriolage », INPI, n°366308, Louis Gautier, France, 15 mai 1906.

Boivin, une des grandes maisons de serrurerie parisienne, installe pendant plus de vingt ans, entre 1880-1900, des « systèmes de sûreté contre le vol et l'incendie ».[160] Si l'on s'en tient aux publicités faites par les serruriers et aux très nombreux brevets toujours plus compliqués qui vont jusqu'à intégrer, outre une sonnerie, un éclairage violent et le déclenchement d'un appareil photographique dissimulé dans un meuble, le succès de ces dispositifs est bien réel[161]. Les comptabilités privées ne laissent qu'à peine apparaître ces dispositifs, si ce n'est chez Paul Pettier qui fait régler sa serrure par un électricien avant son séjour en Normandie[162]. Cette effervescence n'indique pas nécessairement une diffusion large de ces objets techniques ; elle témoigne cependant de la permanence d'une inquiétude dans la société urbaine qui ne cesse de croître à partir du milieu du siècle. La menace venue des

155 INPI, 1902, n° 297970, Serrure électrique avertisseuse, Spuhl, 16 mars 1902.
156 INPI, 1906, n°364897, Système à avertissement électrique pour portes, Julius Dember, Allemagne, 4 avril 1906.
157 *Annuaire Bottin-Didot*, 1905 ; INPI, n°365635, Avertissement d'effraction, Louis-Émile Bourdois, France, 4 avril 1906.
158 INPI, n°363852, Appareil indicateur d'effraction ou d'incendie des coffres-forts et portes d'appartements, MM le docteur Édouard Branly et Henry Laurent, 5 mars 1906.
159 INPI, n°366308 Appareil avertisseur de sûreté en cas de cambriolage, Louis Gautier, France, 15 mai 1906. « Les appareils avertisseurs en usage fonctionnent au moyen de sonneries électriques, mais le but poursuivi est rarement atteint. » À la place, une forte détonation « qui jette l'alarme dans le voisinage et met les cambrioleurs en fuite » ; n° 370063, Gustave-Louis Robbe, France, 27 septembre 1906, « la présente invention a pour but de signaler aux alentours que des cambrioleurs tentent de fracturer une porte ou autre issue en faisant une pesée avec une pince-monseigneur ou un outil analogue. L'alarme est donnée par un petit appareil fixé au-dessus ou au-dessous de la gâche des serrures, verrous, crémones ou autres ». Le petit appareil tire des balles à blanc ; n° 366717, Appareil détonateur à répétition destiné à prévenir l'effraction des portes ou toutes autres fermetures à battants, Victor Masson et Jean-Édouard Augier, 21 mai 1906. Le système se fixe sur « les chambranles des portes d'appartement ».
160 *Annuaires Bottin-Didot*, 1882, 1893 et 1900.
161 INPI, n°366632, Dispositif de protection contre le cambriolage, Paul Brauer, Allemagne, 28 mai 1906. Dans un endroit de la pièce où le cambrioleur doit marcher, une plaque interrupteur « qui a pour but d'éclairer la chambre et en même temps de faire fonctionner un appareil photographique ». L'allumage de l'électricité ou du magnésium permet à l'appareil placé « dans une armoire » avec « petit trou » de saisir le portrait du voleur…
162 AN, Fonds Pettier, Charles Martel, 67 rue Réaumur.

balcons, largement diffusée par la littérature policière qui préfère les voleurs grimpant aux gouttières ou accédant au premier étage à l'aide d'échelles ou de cordes, est prise en compte. L'horloger allemand Emil Eriksson fait breveter à Paris en 1906 un modèle d'« avertisseur électrique s'adaptant aux portes et aux fenêtres », sorte de « réveil-matin » amélioré qui vise à démocratiser cette technique de la sécurité privée[163]. Ce qui s'opère à partir des années 1880, c'est la volonté de recourir à des techniques de la sûreté privée plus fiables qui fonctionnent en complément des installations mécaniques comme une surveillance permanente et automatique.

La clôture de l'appartement bourgeois n'est pas uniquement métaphorique. Dans une ville pourtant de plus en plus sûre, le sentiment de devoir défendre son espace des intrusions dit avant tout l'attention accrue à définir un espace protégé de façon sûre et tangible. L'espace privé se définit ainsi d'abord comme un espace inviolable que la seule présence humaine – concierge comme domestiques – ne suffit plus à défendre. Même en dehors des absences et malgré la présence des domestiques, la menace imaginaire qui pèse sur le privé, cette « violation de domicile », conduit à une attention aiguë non seulement aux serrures mais aussi aux alarmes. On demande à la serrurerie et à l'électricité combinées de veiller sur le sanctuaire que doit être un appartement. Ce n'est pas tant, notamment lors des absences, la peur du vol qui décide de ces dispositifs que la défense d'un espace qui pour devenir espace privé doit être pleinement protégé. Ce sentiment qui fait de la clôture matérielle la condition de l'existence du privé et de l'individualisation n'est pas neuf ; il prend à partir des années 1830 une expansion sans précédent et la bourgeoisie demande à ces dispositifs techniques de faire ce que faisaient les domestiques auparavant. En ce sens, la sanctuarisation du privé passe par des dispositifs techniques : impersonnels, ils n'empiètent pas sur l'espace intime. À la surveillance humaine, se substituent les alarmes. L'individualisation dont l'appartement est une pièce essentielle réclame la mise à distance du contrôle des autres pour un contrôle accru de soi. En la matière, l'attention à ces serrures de sûreté, arrêts de sûreté, judas et alarmes apparaît présent dans toutes les strates de la bourgeoisie, la présence plus intermittente des domestiques encourageant le développement de ces dispositifs qui, à défaut d'être efficaces dans un « temps de voleurs » pour reprendre l'expression de journaliste de *La Nature*, sont rassurants.

I.c. La protection des espaces intimes : de serrures en serrures

L'attention aux serrures ne s'arrête pas aux portes palières. La progressive sanctuarisation des intérieurs et l'accentuation du sentiment d'intimité passent par toute une série de serrures et de verrous qui décomposent l'appartement en autant de scènes protégées.

La distribution des appartements qui a fait l'objet de nombreuses études montre cette partition accrue des espaces au sein même de l'appartement, selon une logique qui permet de graduer le caractère intime des pièces à partir de l'entrée[164]. Comme on le sait, deux espaces manifestent cette évolution : l'antichambre et le couloir. Le phénomène est connu, contentons-nous de reprendre les recommandations des manuels de savoir-vivre qui, en la matière, sont davantage des témoins que des prescripteurs. En 1883, Ermance Dufaux est catégorique et ne prend déjà plus le risque de froisser des lecteurs qui, tout au moins à Paris, vivent dans des appartements avec antichambre : « Tout appartement doit avoir

163 INPI, brevet n°366233, 1906, « Avertisseur s'adaptant aux portes et aux fenêtres M Eriksson. »
164 Voir François Loyer, *Paris XIXe siècle : l'immeuble et la rue*, Paris, Hazan, 1997 et Monique Eleb et Anne Debarre, *L'invention de l'habitation moderne. Paris, 1880-1914*, Paris, Hazan, 1995.

une antichambre, ou, au pis-aller, une entrée, n'eût-elle qu'un mètre carré. La porte de l'escalier ne doit jamais ouvrir sur le salon, et encore moins sur la salle à manger. Quelle femme bien née souffrirait que le premier venu, qui se trompe d'étage, puisse pénétrer ainsi de plein pied dans l'intimité des repas de famille ? Si quelque considération vous oblige à prendre ce logement, sacrifiez cette pièce sans hésiter. Un paravent déployé ne sera jamais qu'une demi mesure, et par les habitudes d'indiscrétion qui courent, l'on a souvent besoin d'avoir plus qu'un simple paravent entre les importuns et soi. Cependant si l'entrée affectait la forme d'un étroit et long couloir, contournant la rotondité de l'escalier, l'appartement ne serait pas prenable, non plus que si la cuisine n'avait d'air et de lumière que par la paroi vitrée d'une antichambre. »[165] Les inventaires le confirment : un porte-manteau, un coffre à bois, une table ou à défaut un guéridon pour déposer des cartes de visite suffisent à meubler l'antichambre, lieu où patientent les fournisseurs, les visiteurs inattendus, la domesticité quand elle n'est pas réfugiée en cuisine. Le caractère impersonnel de cet ameublement font de l'antichambre un espace de bon goût mais qui reste un sas[166]. Cet espace appelle un comportement, comme le rappelle Ermance Dufaux, en accord avec sa nature : il y est défendu de tendre l'oreille pour écouter ce qui se passe dans l'appartement tout comme de s'approcher des portes, mouvement qui pourrait apparaître comme une indiscrétion.

Le couloir qui prolonge, de plus en plus souvent sans porte dans les immeubles des années 1880, l'antichambre reste l'espace central qui permet de délimiter et de protéger au sein même de l'appartement les intimités les unes des autres. Louise d'Alq dans son manuel du *Maître et de la maîtresse de maison* publié en 1887 rappelle la nécessité de cet espace, généralisé seulement depuis le milieu du siècle : « Une grande commodité dans une habitation est que les pièces ne se commandent pas, c'est-à-dire que, tout en communiquant les unes avec les autres, elles aient des sorties indépendantes et séparées. Une seule pièce dans la maison doit, au contraire, être commandée, et si elle a une seconde sortie, on la fait condamner, c'est la chambre d'une jeune fille, dont l'unique sortie doit être par la chambre de la mère. La salle à manger doit être autant que possible contiguë au salon de réception, afin de faciliter le passage de l'un dans l'autre. Si l'on a un second salon plus petit, il vient, dans un appartement bien distribué, entre le grand salon et la chambre à coucher. »[167] Mais encore une fois, si la morphologie de l'appartement est hautement significative elle ne dit pas tout de la définition du privé.

La défense des intimités : les clôtures au sein du privé

L'étude de la vie privée a de longue date prêté attention aux verrous et serrures, à la fois objets romanesques et signes de la montée de l'intimité dans l'espace privé, soulignant cette lente apparition au cours du XVIIIe siècle[168]. Qu'on songe à l'emblématique *Verrou* de Fragonard conservé au Louvre : l'objet est aussi bien un élément romanesque, un détail qui permet de construire le récit, que le signe d'un nouveau rapport à soi et en l'occurrence au corps et à la sexualité. En d'autres termes, la multiplication des serrures au milieu du XIXe siècle n'est pas nouvelle ; c'est encore leur extension et leurs usages qui diffèrent. Il ne faudrait cependant pas voir une simple continuation entre le XVIIIe siècle et le XIXe siècle : la bourgeoisie du second XIXe siècle rejoue dans son intimité le XVIIIe siècle. Si les serrures de portes d'entrée doivent d'abord inspirer confiance, les modèles de serrures pour

165 Ermance Dufaux, *Le savoir-vire dans la vie ordinaire et dans les cérémonies civiles et religieuses*, Paris, Librairie Garnier Frères, 1883, « Les diners intimes », p. 12.

166 Voir par exemple, les scellés de M. Jean-François Lépine, 2 rue Caumartin, 16 juin 1868 (D2U1/345) et AP, D11U3, n°8271, inventaire Godchaux, 123 Faubourg Poissonnière, 20 février 1880.

167 Louise d'Alq, *Le maître et la maîtresse de maison*, Paris, bureaux des Causeries familières, 1887 (1885), p. 16-17.

168 Corbin, Alain, Perrot, Michelle, Duby Georges et Ariès Philippe (dir.), *Histoire de la vie privée. De la Révolution à la Grande Guerre… op. cit.*

meubles et portes intérieures présentés dans les catalogues après 1860 sont très majoritairement de style Louis XV : l'affirmation de l'intimité se rejoue sur le mode du XVIIIe siècle.

La grande attention des manuels techniques de serruriers dans les années 1860 portée aux « serrures de l'intérieur » doit être lue dans ce sens[169]. Si le terme de serrure peut aussi désigner un simple système de poignée, pêne, coffre et gâche, la quasi-totalité des modèles commercialisés après 1860 peuvent être bloqués à l'aide d'une clé sous l'appellation « bec de canne à clés »[170]. En premier lieu, c'est évidemment le corps que l'on défend de tous les regards. On sait la place qu'occupe l'observation du corps et l'écoute de soi à travers le corps, dans les processus d'individualisation. Les serrures permettent un temps cette individualisation radicale et confortable du regard sur soi. C'est vrai dans la salle de bains où des serrures à clés ou de simples verrous défendent l'entrée de cet espace de l'intimité par excellence, plus encore après 1880 alors que le bain lui-même se prend plus volontiers seul, c'est à dire sans domestique. Les cabinets de toilette, généralement minuscules et annexés à la chambre du couple ou de Madame, sont aussi défendus par des verrous. Dernier lieu du corps dénudé, qui plus est honteux : les water-closets sont clos par des serrures. Encore faut-il souligner que dans ces trois cas, la serrure avec clé est bien souvent abandonnée au privilège de verrous pour conjurer l'indiscrétion que permet le trou de la serrure.

Les portes des chambres sont aussi soigneusement closes, cette fois par des serrures à clés. Il s'agit naturellement de protéger l'intimité des occupants, intimité sexuelle notamment, et plus encore de la défendre quand les couples, à l'instar des Aubry ou des Richelot font chambre à part. Lit conjugal ou lit simple, la ou les chambres sont défendues aux enfants comme le répètent tous les manuels de savoir-vivre. Si les manuels ne précisent pas la raison d'un tel interdit, il apparaît d'une double nature si l'on s'en tient aux objets qui y prennent place. Il s'agit de conserver dans la sphère privée de l'individu tous les objets qui relèvent de la santé et de la sexualité : clysoirs, crachoirs, pots de chambre, bidets mobiles, préservatifs à partir des années 1880…[171] Il s'agit aussi sur un plan plus symbolique de dessiner avec netteté une ligne de démarcation pour les enfants – et les manuels comme celui d'Ermance Dufaux ne cessent d'insister sur la question – de façon à ce qu'ils apprennent dans l'espace de l'appartement à vivre la vie publique des maîtres de maison et qu'ils intègrent dans le même temps les césures qui fondent au sein de l'appartement les divisions de l'intime. Sanctuaire, la chambre doit donc pouvoir se protéger des visites intempestives et indiscrètes des enfants mais aussi des domestiques, d'autant plus qu'elle contient généralement les boîtes à bijoux. Si elles sont elles-mêmes fermées puis enfermées dans les armoires ou les tables de nuit, les boîtes doivent être radicalement soustraites aux regards extérieurs. Alors que la chambre devient le lieu par excellence de l'examen de soi et des siens – par la présence d'oratoires adjoints ou simplement simulés et la collection des souvenirs intimes familiaux comme les portraits ou les objets attachés au mariage –, elle se ferme à clé de l'intérieur comme de l'extérieur. A défaut de boudoirs – très rares dans les appartements de la moyenne et petite-bourgeoisie –, la chambre est pour la femme le lieu du secrétariat, le plus souvent sur un meuble qui hésite entre secrétaire et toilette[172]. Dès lors, c'est bien souvent la femme qui détient la clé de la chambre, parce qu'elle a en charge l'entretien de la maison mais aussi parce qu'elle est l'espace féminin du retour à soi.

Mais l'intimité n'est pas seulement synomyme de corps dénudés ou de chambre. Le retrait qui

169 H. Landrin, *Nouveau manuel du serrurier… op. cit.,* 1866, Chapitre IV « Serrurerie de l'intérieur », p. 259 et sq.
170 BHVP, série actualités, « serrurier », catalogue de la maison Garnier, vers 1880.
171 Les scellés – saisies sur le vif – permettent le mieux de saisir les objets dans ces lieux ; voir AP, scellés, D2U1/345, 16 juin 1868, scellés après décès de M. Jean-François Lépine, 2 rue Caumartin ; M. Fernand Mallet Banquier, employé de la maison de banque, 7 rue Laval, 14 mars 1868 ; Scellés après décès M. le Général Lomic, 63 rue de Provence 9e arrondissement, 1er février 1873.
172 Catalogue Au Bûcheron, 1885.

permet l'appréhension de soi nécessite le confort, protégé de surgissements impromptus d'enfants, de domestiques ou même de son conjoint, fait que tous les lieux privilégiés du retour et du dialogue avec soi sont protégés par des fermetures[173]. C'est singulièrement le cas du bureau – ou cabinet – masculin. Papiers, collections, objets-souvenirs doivent pouvoir être soustraits de tous les regards et des mains. C'est évident chez les collectionneurs, mêmes modestes. Le Dr Richelot ne se contente pas de faire capitonner la porte de son bureau-cabinet où il conserve quelques-unes de ses plus belles bribes de statuettes de la Renaissance : une « serrure moderne », habilement dissimulée dans une « serrure Louis XV » par son antiquaire-tapissier Beaulieu, défend des intrusions ses œuvres et ses quantités de papiers, aussi bien écrits médicaux que documentation historique[174]. Eugène Aubry fait de même à la fin des années 1890 : son cabinet comme son atelier-fumoir peuvent être fermés par des serrures à clés coûteuses système Sterling ; quant à sa galerie, qui tout en étant modeste est un lieu de retrait avec ses nombreux canapés, le serrurier Pierre entretient serrures et clés chaque année entre 1896 et 1904[175]. Protection de biens rares et chers dans les deux cas et moyen de se soustraire pour dialoguer avec ses collections. C'est évident chez l'agent de change Paul Pettier : bien que ne possédant ni collection à proprement parler, ni d'objets d'art ou de valeur, il fait installer une solide serrure ouvragée par son tapissier qui prend en charge quasiment la totalité du décor y compris la serrurerie[176]. Le retrait est d'abord une façon de s'approprier un espace, de le rendre inviolable même si c'est pour dissimuler aux regards une modeste collection de timbres, quelques boîtes de papillons sous verre et des moulages en plâtre et en bronze de statuettes.

Dans le programme de la rue Marbeuf rédigé en 1883, l'architecte note au chapitre « serrureries » : « Elles seront vernies ou dorées, selon leur destination. Dans les pièces principales, telles que : salon, salle à manger, chambres à coucher sur rues, les serrures seront pourvues de gâches à répétition, également vernies ou dorées. »[177] Par chambres sur rues, l'architecte désigne ces cabinets appropriés différemment selon les familles : cabinets, bureaux, chambres séparées… Mais comme on le voit, salons et salles à manger sont aussi équipés de serrures à clés. Elles apparaissent rarement équipées de loquets. Si l'on observe la peinture très bourgeoise de Rémi Cogghe comme les nombreux vaudevilles où les domestiques se font indiscrets par le trou de la serrure, on devine que ces serrures, si elles ne servent que rarement, signent une césure.

173 Georg Simmel, « Le secret et la société secrète » et surtout le chapitre « Excursus sur le commerce épistolaire », *in Sociologie. Études sur les formes de la socialisation*, Paris, PUF, 1999 [1908], p. 385 et sq.

174 AN, Fonds Richelot, facture de Beaulieu, 1905.

175 AN, Fonds Aubry, Pierre entrepreneur de serrurerie, 9 rue de Laborde 1900-1901, travaux 12 rue du Rocher, : « dégondé, doublé en métal, loqueteaux, paumelles, etc. », mêmes travaux pour la porte de la loge, le « Salon à colonne », le « serrure sur le couloir huilée (3 fr), […] porte de la galerie, serrure huilé et fait marcher la serrure 2 pènes sur place (0,40), cuisine, serrures ; porte sur le vestibule huilé fait marcher la serrure 2 pènes (0,40).

176 AN, Paul Pettier, Schmit, 80 rue de Charonne, 1902.

177 AN, ET/LXXVII/803, notaire Frédéric Fovard, 94 boulevard Haussmann, Bail, Société du quartier Marbeuf à la Société anonyme des constructions du quartier Marbeuf, 16 novembre 1883. « Devis descriptif des travaux de diverses natures à exécuter pour la construction des divers immeubles rues Marbeuf, La Trémoille, Clément Marot et Boccador. Architecte Stanislas Ferrand, architecte-ingénieur, 38 rue de la Victoire. Détail du Type n°1 et 2. »



[Fig. 1. 12] Rémi Cogghe, *Madame reçoit*, huile sur toile, 1908, Musée d'art et d'histoire de Roubaix.

Au final, seules les portes de communication – de l'antichambre au couloir par exemple – ne portent pas de « serrures fermantes », selon l'expression des serruriers[178]. Les serrures dans les appartements fonctionnent donc comme des signes qui accusent certaines délimitations d'espace et c'est en ce sens qu'il faut comprendre la mise au point de serrures complexes qui visent, en toute discrétion, à signaler que le verrou ou le loquet est tourné. C'est évident pour les verrous de water-closets qui affichent dès les années 1880 un discret signe « occupé », pour conjurer toutes les situations embarrassantes[179]. Mais c'est aussi le cas pour les serrures de chambres et de bureaux : une partie de la garniture en basculant signale discrètement le désir de demeurer seul. Le jeu discret des serrures fermantes permet de redéfinir, selon les moments, constamment les contours de l'intime au sein de l'appartement et par là la scénographie du privé.

Les archives de propriétaires sont ici significatives dans la mesure où on peut faire l'hypothèse raisonnable qu'ils cherchent à répondre à des normes sociales, à une attente de la bourgeoisie, en l'occurrence moyenne et petite. Aubry fait ainsi travailler son serrurier Pierre à la pose « de nouvelles serrures » dans les cabinets de toilettes, les deux salles de bains du premier et deuxième étage et les chambres[180]. Le Dr Vimont dont on peut encore une fois faire l'hypothèse qu'il se conforme aux attentes des locataires fait renouveler les serrures de toutes les portes des chambres et les cabinets : à l'évidence, les locataires attendent d'un immeuble petit-bourgeois, des serrures sur toutes les portes. En 1904, le serrurier de l'architecte Audebert fait ainsi reprendre les « serrures à clés » des trois premiers étages : les serrures de la « porte de communication » donnant sur le salon, portes de bureaux et portes des salles de bains[181]. Les pertes régulières des clés montrent qu'elles sont partout : il faut à chaque fois démonter, remplacer ces serrures à clés disséminées dans tout l'appartement – interventions qui mobilisent sur près de dix ans quatre entreprises de serrurerie[182].

178 H. Landrin, *Nouveau manuel du serrurier…op. cit.*, Paris, Roret, 1866.
179 INPI, brevet n°361141, Serrure pour portes de cabinets d'aisances M Tiercelin, 1904.
180 AN, Fonds Aubry, Pierre entrepreneur de serrurerie, 9 rue de Laborde 1900-1901, 14 rue du Rocher.
181 Fonds Vimont, Entreprise générale de serrurerie Leturc, année 1904, à MM. Doyen et Audebert, 18 et 18 bis avenue Philippe-Auguste.
182 Fonds Vimont, Entreprise générale de serrurerie Leturc, année 1904, à MM. Doyen et Audebert, 18 et 18 bis avenue Philippe-Auguste ; Marchand, serrurerie en tous genres, pose de sonnettes, cordons, timbres et stores, 9 septembre 1908 ; A. Blanchet entrepreneur en serrurerie, 24 rue de Bièvre, 1907-1911 ; Thomassin, 92 rue de Montreuil, serrurerie en tous genres, 1913.

Meubles verrouillés et cadenassés : les refuges de l'intimité

En juillet 1880, la famille Bordes égare ou se fait voler le trousseau des clés des meubles de l'appartement 72 rue de Naples. Les travaux de l'entrepreneur de serrurerie Maitre, indiquent la place occupée par les serrures dans les meubles puisqu'ils durent deux jours. Le serrurier démonte et remplace les serrures et ajuste la clé d'une commode, d'une armoire dans la chambre, d'un chiffonnier, d'un bureau-secrétaire, d'une armoire dans le salon, d'un « coffre-camphrier », d'une armoire à pharmacie…[183] Les scellés, qui saisissent un appartement comme un instantané, montrent ces « trousseaux de clés de meubles », dans le tiroir de la chambre de Madame et dans le bureau de Monsieur[184]. Cette généralisation des serrures sur les meubles peut apparaître comme l'achèvement à la fois de la clôture avec l'extérieur et de la protection d'espaces intimes en même temps qu'elle s'inscrit dans la succession des serrures qui ont pour fonction, au sein même de l'appartement, de diviser l'espace en autant de portions intimes clairement distinctes. Si les secrétaires et bureaux sont dès le milieu du XVIIIe siècle soigneusement clos par des serrures[185], l'évolution marquante au cours du XIXe siècle semble bien plus celle de la généralisation des serrures à tous les meubles ouvrants qui ont pour fonction de contenir et protéger. Dès le milieu du siècle, la pose des scellés par un juge de Paix force souvent à faire céder les meubles par un serrurier ce qui atteste à la fois la grande présence de ces meubles fermés et le fait que les habitants portent sur eux ces clés, généralement recherchées en vain par les huissiers[186]. Les manuels techniques de serruriers décrivent avec force détails les serrures de meubles et notamment des armoires, sortes de coffre-forts qui préservent garde-robe, accessoires de toilette, dentelles familiales et bijoux. La fermeture de ces armoires de chambre et de salon n'est pas seulement théorique : le Roret du serrurier renonce à décrire trop précisément les systèmes de serrure avec fiche à baguettes et de gonds des « armoires inviolables » car « ce serait indiquer aux malfaiteurs le moyen de réussir dans leurs entreprises ; c'est le même motif qui nous a empêchés d'entrer dans des détails sur la manière de crocheter les serrures »[187]. Tous les meubles semblent devenir des espaces à défendre, aussi bien des enfants que des domestiques. C'est le cas des armoires mais aussi des boîtes à ouvrage, des chiffonniers et des buffets, des guéridons, des petits meubles à tiroirs, des vitrines… Serrures à clés défendent aussi une partition sexuée de l'intimité : alors que Monsieur possède les clés de son bureau, Madame conserve celle de son secrétariat ; chacun possédant par ailleurs les clés de leurs tables de nuit respectives même lorsqu'ils partagent le même lit. Les catalogues d'ameublement précisent ainsi dans les années 1880 que les tables de nuit symétriques possèdent des « jeux de clés distincts »[188], ce que confirment les travaux du serrurier des Richelot qui ne vient changer que les serrures de « Madame », table de nuit et boîtes à ouvrage, alors que celui des Aubry se contente de changer la serrure de la toilette dans la chambre à coucher de Madame, toilette protégée du regard masculin comme des mains indélicates de la domesticité[189]. L'engouement pour les dispositifs électriques de sûreté privée se retrouve sur les meubles ; dès le milieu des années 1850 quelques serruriers tentent de commercialiser de « véri-

183 AP, Bordes, Maitre, entrepreneur de serrurerie, 91 rue du Rocher, 25-27 juillet 1880.
184 AP, D2U1/345, 16 juin 1868, scellés après décès de M. Jean-François Lépine, propriétaire, 2 rue Caumartin.
185 Dena Goodman, « The *Secrétaire* and the Integration of the Eighteenth-Century Self » dans Dena Goodman et Kethryn Norberg (dir.), *Furnishing the Eighteenth Century*, New York-London, Routledge, 2007, p. 183-203.
186 Les scellés permettent de mieux saisir les objets dans ces lieux ; voir AP, scellés, D2U1/345, 16 juin 1868 Scellés après décès de M. Jean-François Lépine 2 rue Caumartin ; 14 mars 1868, Madame Veuve Clicquot, 24 rue Richer ; M. Fernand Mallet Banquier, employé de la maison de banque, 7 rue Laval ;1er février 1873 Scellés après décès M. le Général Lomic63 rue de Provence 9e arrondissement ; 11 août 1870, scellés après décès M. le marquis d'Hertford Richard Seymour, 2 rue Laffitte (Neuilly), on trouve chez lui plus de 18 clés. Malgré l'absence des clés qui ouvrent les meubles, on trouve encore de très nombreuses clés dans les scellés.
187 H. Landrin, *Nouveau manuel du serrurier… op. cit.,* 1866, p. 205-206.
188 Catalogue Au Bûcheron, 1885.
189 AN, Fonds Richelot, Beaulieu ; AN, Fonds Aubry, 95, « Chambre à coucher de Madame : tiroir de la table toilette, 0,15 ; dépose la serrure, 0,15 », Pierre, entrepreneur de serrurerie, 9 rue de Laborde.

tables serrures électriques » par lesquelles « il s'agit ici d'assurer la sûreté d'appartements, de coffres, de tiroirs, etc. en avertissant par une sonnerie électrique aussitôt qu'on cherche à [les] ouvrir. »[190] Ces boîtiers qui se fixent sur les meubles semblent ne pas rencontrer un large succès mais attestent encore une foisce souci de protéger ces divisions de l'intime. On comprend mieux pourquoi les inventaires relèvent parfois plus d'une trentaine de clés de meubles dans les appartements à partir des années 1860[191]. Les catalogues des grands magasins de meubles des années 1880 proposent systématiquement dans toutes les catégories des meubles à serrure, des boîtes à musique aux petits meubles mobiles[192]. À la fin des années 1880, date à laquelle les publicités dans les annuaires se font beaucoup plus précises, les serruriers spécialisés en serrures de meubles sont plus de 45 à Paris et se concentrent pour l'essentiel aux alentours du faubourg Saint-Antoine : fabricants et commerçants généralistes de « serrures pour meubles » et spécialisés de serrures pour piano –pour les éloigner des mains d'enfants et pour éviter le vol de l'ivoire des touches –, de serrures de tous les styles afin de les fondre dans les meubles de style. La demande est d'autant plus forte que celle d'objets-espaces clos au sein même de l'appartement amène les acheteurs de meubles anciens toujours plus nombreux à faire équiper leurs meubles.

Richelot qui consacre l'essentiel de ses dépenses mobilières pour des meubles anciens fait poser des serrures modernes sur tous les meubles : c'est vrai notamment pour les bureaux nécessairement fermés même lorsqu'ils sont Renaissance ou Louis XVI mais aussi pour les coffres[193]. Chez les Aubry, où les antiquités prennent relativement une moindre place, l'attention à toutes les serrures de meubles est tout aussi accusée. Pour les seules années 1896-1898, le serrurier Pierre vient réparer et restaurer les serrures des « tiroirs de la table toilette », de la chambre à coucher, des « buffets de la salle à manger » dans lesquels sont retenues toutes les pièces d'argenterie – si essentielles dans l'imaginaire, et parfois la pratique, de l'économie bourgeoise du XIXe siècle –, les serrures des armoires de la salle à manger et de la chambre de Madame…[194]

La question des clés et des serrures de meubles est largement posée par les manuels de savoir-vivre. De façon significative, c'est toujours le chapitre consacré à la domesticité qui s'attarde sur cette question : c'est d'abord contre les domestiques qui bien que nécessaires apparaissent de plus en plus comme des menaces qui pèsent sur les espaces de l'intime. Emmeline Raymond insiste en 1873 sur la nécessité d'exercer « dans sa maison une surveillance assidue et minutieuse » mais souligne qu'il faut « enlever à cette surveillance tout caractère blessant pour ceux qui la servent ». La solution est simple et raffinée à la fois : la maîtresse de maison « n'abandonnera pas ses clefs, mais elle évitera de fermer ses tiroirs et ses armoires devant ceux qui pourraient voir dans ce soin une marque de soupçon peut-être injuste. »[195] Dix ans plus tard, Ermance Dufaux simplifie les civilités : « l'usage est d'enlever les clefs et de renfermer les [meubles] ; le domestique qui s'en formaliserait ne peut avoir que de mauvais desseins. Mais ne négligez pas à ce sujet les ménagements que le savoir-vivre vous impose. [En cas d'oubli], reprenez simplement la clef oubliée ; habituez même le domestique à vous la rapporter, dès qu'il l'aperçoit ;

190 INPI, brevet n°14516, 25 septembre 1855, au sieur Masson, Paris, « pour divers appareils électriques pouvant servir d'indicateurs » et « véritables serrures électriques ».

191 Voir par exemple : AP, Faillite D11U3/326, M. Achille Grégoire, commerçant, 56 rue Saint Lazare, 18 septembre 1860 et AN, ET/LX/950, Notaire Pourcelt, 46 rue de l'Université, 1877, Hollande, 42 rue Jacob et ET/LX/950 Notaire Pourcelt, 46 rue de l'Université, Armand Trumet de Fontarce, 1877, 16 rue Malesherbes.

192 Catalogues Au Bûcheron (1890) et La Samaritaine (1895).

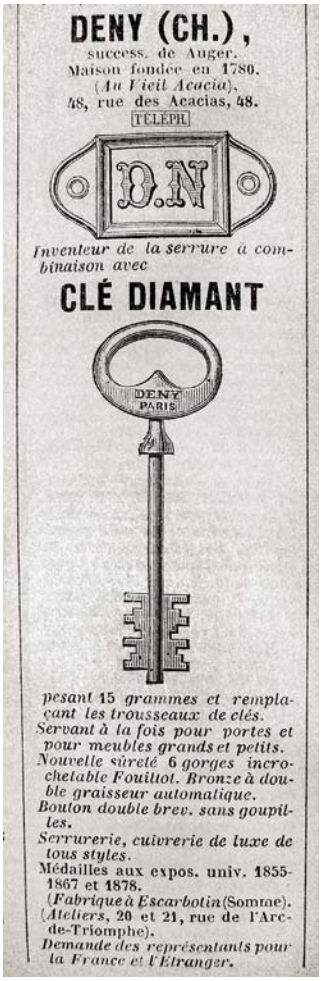
193 AN, Fonds Richelot, facture de Beaulieu, « Fourni et posé 2 serrures à un meuble bureau, temps passé et fourniture (15) ; Fourni et posé une serrure à un coffre, temps passé et fourniture (5) » (28 juillet 1898) ; E. Eymonaud. À l'Art ancien, Sculpture, Reproduction de meubles de Musées Cheminées et boiseries d'art Choix de meubles anciens et grand assortiment de sièges de toutes les époques. Tapisserie genres ancien Installations artistiques Reconstruction avec des vieux fragments de meubles anciens pour amateurs : « Un bureau Louis XVI (350) ; Restauration ébénisterie et serrurerie temps passé (48) » (14 mars 1898).

194 AN, Fonds Aubry, 14 rue du Rocher, immeuble de rapport, « Pierre, entrepreneur de serrurerie, 9 rue de Laborde 1896-1897-1898 ».

195 Emmeline Raymond, *La civilité non puérile mais honnête*, Paris, Firmin Didot, 1873, p. 219-220.

exigez, comme mesure d'ordre, qu'il garde celles qui lui sont personnelles. »[196] Louise d'Alq prodigue la même recommandation, et conseille une autre stratégie : « c'est une erreur de craindre de blesser les gens qui nous entourent en enlevant les clefs des meubles. Il faut leur faire comprendre que ce n'est pas d'eux que nous nous méfions, mais de nous-mêmes, de notre mémoire. »[197] A la fin du siècle, la Baronne Staffe conseille aussi de mettre ses biens chers et de valeur « sous clefs » même si on « peut toutefois se départir d'un tel luxe de précautions quand on a des serviteurs blanchis sous le harnais, ayant donné mille preuves et garanties d'honnêteté. »[198] Il s'agit bien de protéger son intimité de la domesticité déjà présente au sein de l'appartement. Plus que le vol, c'est la violation qui est menaçante.

Le monde du secret nécessite une savante attention aux clefs et à leur circulation au sein de l'appartement, d'autant que les clefs ne doivent pas quitter le domicile au risque d'être perdue : on comprend mieux le succès des armoires à clés, elles-mêmes sous clé comme le montre les travaux de serrurerie chez les Bordes[199]. La maison Deny, installée rue des Acacias derrière l'arc de Triomphe, et spécialisée dans la « serrure de luxe » propose ce qui devrait être une révolution : une unique clé légère mais suffisamment complexe pour ouvrir à elle seule toutes les serrures d'un appartement – serrures des différentes portes internes mais aussi multiples serrures installées sur les meubles.



[Fig. 1. 13] Publicité de la maison Charles Deny pour la « clé unique ». Maison Deny, 48 rue des Acacias. *Annuaire Bottin-Didot du commerce*, 1893.

Ingénieuse façon de conquérir un marché mais l'échec de ce nouveau système prouve sans doute le désir de préserver au sein même de l'appartement des trousseaux de clés importants et qui sont, des façons de préserver des espaces privés comme le notent les manuels de savoir-vivre, notamment pour les hommes qui généralement ont accès aux trousseaux complets[200]. La multiplication des clés et des serrures est enregistrée par le vaudeville qui met au centre de très nombreuses pièces la perte de clés ou des quiproquos sur les propriétaires des clés. Cela dit le désir de défendre des secrets parfois inavouables et plus largement nécessaires à la construction et à la mémoire de l'individu bourgeois, assigné à la transparence, tant en pratique par rapport à ses domestiques qu'au sein du mariage où il est convenu que le secret ne doit pas avoir de place[201].

Coffres-forts : l'ultime retranchement

L'assimilation de la maison bourgeoise à un coffre-fort est tentante. Les coffres-forts comme meubles prennent une place nouvelle dans l'espace du privé et apparaissent comme le dernier terme de cette série de serrures qui protègent le privé du dehors, comme par une succession de boîtes hermétiquement closes. Tout au long du XVIIIe siècle et au début du XIXe siècle jusque dans les années 1820, comme le montrent les inventaires, il est le plus

196 Ermance Dufaux, *Le savoir-vivre dans la vie ordinaire et dans les cérémonies civiles et religieuses*, Paris, Librairie Garnier Frères, 1883, « Les diners intimes », p. 50-51.
197 Louise d'Alq, *Le maître et la maîtresse de maison*, Paris, bureaux des Causeries familières, 1887, p. 333.
198 Baronne Staffe, *Usages du Monde, Règles du savoir-vivre dans la société moderne*, Paris, Havard, 1891, p. 278.
199 AP, Bordes, Maitre, entrepreneur de serrurerie, 91 rue du Rocher 25-27 juillet 1880. « Forcé le meuble à clefs ».
200 Louise d'Alq, *Le maître et la maîtresse de maison*, Paris, bureaux des Causeries familières, 1887 (1885), p. 112. « À cela je vous répondrai, sans autre préambule, qu'il suffit de remettre la clef de la caisse à votre femme. »
201 Baronne Staffe, *Ibid.*

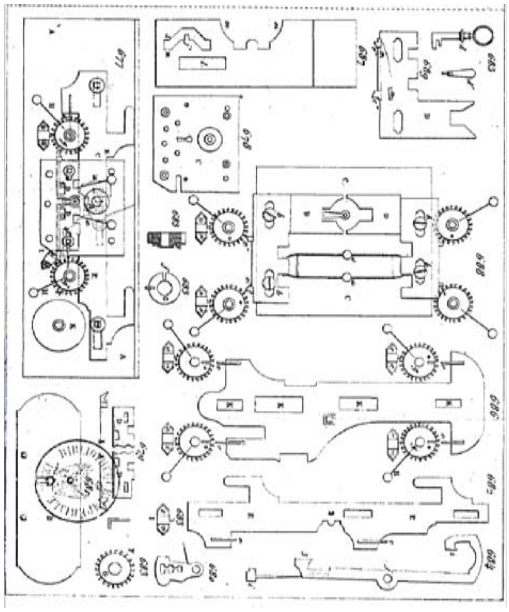
souvent en bois cerclé de fer et le plus souvent mobile.[202] Le *Manuel théorique et pratique du serrurier* du Comte de Grandpré, publié en 1830, ne consacre qu'une page à la question, rejetant le travail de conception et fabrication de ce meuble en bois habillé de fer aux ébénistes[203].

Les premiers modèles de coffres tout en fer, en réalité en acier, sont commercialisés dans les années 1830, la maison Fichet commercialisant alors une invention déposée en 1825. À l'occasion de l'exposition des produits de l'industrie en 1834, le rapporteur souligne encore que le coffre-fort en fer présenté par Godeau, entrepreneur de serrurerie en bâtiment, est un « objet curieux », d'autant plus que son aspect général et ses serrures « d'une forme nouvelle » et « élégantes » permettent de les placer dans les plus riches salons »[204]. La scène dramatique enregistre la mutation : le coffre-fort devient un motif récurent du drame bourgeois, objet de convoitise devant lequel se nouent et se dénouent les drames financiers et familiaux[205]. En 1849, le *Dictionnaire de l'Académie*, dont on connaît, il est vrai, le retard sur les usages de la langue, enregistre dans sa livraison du *Vocabulaire de la langue française* la nouveauté tout en conservant la définition ancienne de l'objet : « Coffre de fer ou de bois fort épais, garni de bandes et de liens de fer, dans lequel on serre l'argent et ce qu'on a de plus précieux. »[206]

Au milieu du siècle, plus un intérieur bourgeois ne possède son coffre-fort fixe. Dès le milieu des années 1840, il est intégré dans le mobilier et en particulier dans les bureaux pour les cabinets masculins. À l'exposition des produits de 1844, le rapporteur enregistre la nouveauté de la maison Meynard, ébéniste du faubourg Saint-Antoine qui présente un bureau-bibliothèque composé de trois parties : « bibliothèque, grand tiroir de bureau et coffre-fort »[207]. Les publicités qui fleurissent dans la presse comme dans les almanachs et bottins s'adressent encore essentiellement aux banques et aux entreprises mais apparaissent aussi les coffres-forts pour particuliers[208].



[Fig. 1. 14] Publicité pour les coffres-forts Motheau, *Almanach impérial*, 1855.



[Fig. 1. 15] Serrures de coffres-forts, gravure extraite de l'atlas de H. Landrin, *Nouveau manuel du serrurier ou traité simplifié de cet art…*, Paris, Roret, 1866.

Charles Laboulaye, dans son *Dictionnaire des arts et manufactures* en donne une explication limpide à l'article serrurerie : « En ce qui concerne la petite serrurerie, la fortune des particuliers

202 Voir les descriptions dans Eugène Scribe, Mélesville et Garmoughe, *Lune de miel, comédie-vaudeville en deux actes*, représentée pour la première fois à Paris sur le théâtre de Madame, 15 mars 1826.
203 Comte de Grandpré, *Manuel théorique et pratique du serrurier…*, Paris, Roret, 1830, p. 161.
204 *Notice des produits de l'industrie française en 1834*, Paris, Everad, 1834, p. 135-136.
205 La pièce la plus explicite à ce sujet est : *Le coffre-fort, comédie-vaudeville en un acte* de Gustave Vaez, 1839.
206 Charles Nodier, Paul Ackermann, *Vocabulaire de la langue française,* Paris, Firmin-Didot, 1849, p. 197.
207 *Rapport du Jury central…,* Paris, MM. Meynard et fils aîné, p. 84.
208 *Almanach impérial*, 1855. Publicité de « Motheau, fabrique de coffres-forts, 20 rue Royale près la Madeleine, breveté pour ses coffres-forts à l'épreuve du feu le plus violent, ainsi que l'a constaté une commission nommée par le gouvernement à cet effet. »

se trouvant aujourd'hui en grande partie sous la forme d'effets en papier au porteur qu'il est facile d'anéantir ou de voler, sans laisser au légitime détenteur aucun moyen de reconnaître sa propriété dans d'autres mains, il est devenu plus que jamais nécessaire de mettre à la disposition du public des moyens simples, sûrs et en même temps économiques, de protéger son bien contre l'adresse et l'audace des voleurs de profession. De ce point de vue, les progrès de cet art modeste, qu'on appelle la petite serrurerie ou la quincaillerie, acquièrent une véritable importance morale et sociale : décourager complètement par d'ingénieuses combinaisons les efforts pervers de ceux qui vivent du vol et de l'effraction, n'est-ce pas ruiner leur coupable industrie et les soustraire à la tentation d'y persévérer ? Ainsi s'est établie une lutte instructive et curieuse entre les serruriers et les voleurs, entre l'art d'attaquer le bien d'autrui et l'art de le défendre. »[209] L'exposition de 1867 consacre en effet ces nouveaux meubles tout en acier, même si dans les premiers temps, les coffres-forts sont catégorisés à grande peine, puisqu'on les retrouve dans la section de l'ameublement, du bâtiment et de la mécanique. « S'il est un objet qui indique le développement à la richesse publique et privée, écrit Viollet-le-Duc dans le rapport du jury de la 65e classe, c'est certainement le coffre-fort. L'Exposition de 1867 abonde en caisses de sûreté des plus ingénieusement combinées. L'Angleterre, les États-Unis, la France, la Belgique, la Prusse, l'Autriche, la Suisse ont envoyé au Champs de Mars une quantité prodigieuse de ces gardiens des trésors publics et particuliers. »[210] La nouveauté essentielle en la matière est cependant le développement des coffres-forts pour appartements. Le *Catalogue-indicateur* de l'exposition de 1867, en réalité organe de publicité, note le développement de ces coffres-forts-meubles. La maison Heffner juge que « l'utilité des coffres-forts n'est plus à établir ; c'est un meuble indispensable dans toutes les maisons où il importe de mettre les valeurs, les papiers précieux, le numéraire, les bijoux et la comptabilité à l'abri du vol et de l'incendie. » Pour répondre à cette demande qui gagne les particuliers, la maison clame sa spécialité : « Le coffre-fort-meuble pour appartements est construit d'après les mêmes principes ; c'est un coffre tout fer plaqué d'ébénisterie riche ou ordinaire, selon le mobilier dont il va faire partie. Le coffre-fort-meuble en fer brave tous dangers et garantit à tous une entière sécurité. »[211] Les modèles de la maison exposés dans les classes 14 et 15 de la galerie du mobilier, et non plus dans la galerie des machines, sont au nombre de trois : un chiffonnier à tiroirs, un buffet de salon et une colonne ornés de sculptures et de marqueteries, autant de « meubles qu'on devra désormais trouver partout, parce qu'habilement dissimulés ils ne trahissent pas leur présence »[212]. Dans un article qui tient de l'enquête autant que de la publicité, l'abbé Moigno pour introduire la présentation des coffres de la maison Heffner écrit en 1867 : « C'est triste à dire, mais le coffre-fort est devenu un appendice nécessaire de la civilisation avancée dont nous sommes si fiers. La richesse individuelle s'est accrue ; de foncière qu'elle était, elle est devenue mobilière ; elle se compose le plus souvent de billets de banque, de titres, de bijoux faciles à soustraire, et qu'il faut par conséquent mettre à l'abri des dangers de perte ou de vol. Le premier pas à faire pour mettre en sûreté les richesses des temps modernes est de leur rendre autant

209 Charles Pierre Lefebvre de Laboulaye, *Complément de la troisième édition du Dictionnaire des arts et manufactures,* Paris, Librairie du dictionnaire des arts et manufactures, 1868, article « serrurerie ».

210 *Ibid*. Viollet-le-Duc poursuit son exposé en soulignant qu'« On peut même, en examinant les combinaisons diverses qu'ils adoptent, prendre une idée des habitudes des voleurs de chaque pays » : explosif aux États-Unis, démontage en Angleterre et, naturellement, l'adresse pour la France d'où les « les précautions infinies et les subtilités que les fabricants apportent dans la composition des moyens de fermeture »…

211 *Guide-général ou catalogue-indicateur de Paris indispensable aux visiteurs ou aux exposants,* Paris, Jules Bonaventure, 1867, publicités : « B. Haffner, breveté, Fabrique spéciale de coffres-forts et coffres-meubles tout en fer magasin, 97 rue de Richelieu [proche Banque de France] » et « Petitjean 127 boulevard Sébastopol ».

212 F. N. M. Moigno, *Les Mondes : revue hebdomadaire des sciences et leurs applications…*, Volume 14, Paris, Bureau des deux mondes, 1867, p. 506-508, « Appareil de sûreté ».

que possible l'immobilité qu'elles ont perdue, et voilà comment le coffre-fort est devenu un meuble indispensable. »[213] Retraçant l'histoire des coffres et le passage récent du coffre de bois au coffre en acier, il enregistre le succès de la publicité d'Heffner qui fait brûler sur de grands foyers rue du Château-d'Eau pendant plusieurs heures ses coffres afin de démontrer leur résistance. « Livres de commerce, les billets de banque, les papiers et les étoffes de toutes nuances » sortis indemnes du brasier sont « exposés 97, rue Richelieu, au coin du passage des Princes ». Les serrures à codes garantissent le propriétaire de tous les vols. Les principaux concurrents d'Heffner, Fichet, qui procède aussi à des combustions publiques dès juillet 1860[214], et Petitjean insistent sur leur capacité à proposer des modèles « indestructibles, incombustibles et incrochetables », même pour les particuliers. Le monde de papier qui émerge des sociétés par actions et à la culture croissante de l'archive notariale et des souvenirs de papier font naître un marché du coffre-fort, du plus monumental au plus discrètement dissimulé dans un meuble ou dans un mur[215].

Les inventaires après décès et scellés attestent cette généralisation des coffres autour des années 1860. Le rentier Jean-François Lépine installé 2 rue Caumartin dans le vaste appartement du 1er étage détient un « coffre en fer » dans son cabinet ; la clé est suffisamment bien dissimulée pour que le juge de Paix qui pose les scellés renonce à l'ouvrir[216]. Même mésaventure pour le juge de Paix chez l'employé de la maison de banque Fernand Mallet, installé 7 rue Laval, où le « coffre-fort en fer » ne cède pas[217]. Le théâtre qui s'est emparé du pouvoir narratif de l'objet dès les années 1840 en fait un meuble à part entière de la comédie de boulevard ; dans la *Famille Benoîton* Victorien Sardou fait jouer le petit Fanfan avec une miniature de coffre-fort qui déclare dans une tirade édifiante envier le « coffre-fort de papa qui est l'idéal »[218]. Plus aucun inventaire après 1870 – et la guerre, la Commune et les bombardements ne sont sans doute pas étrangers à leur rapide diffusion – ne compte de coffres, le plus couramment deux : l'un dans le cabinet de travail, l'autre dans la chambre à coucher, petits modèles délicatement guillochés commercialisés par la maison Fichet[219]. Les prisées sont ici de peu de secours car les coffres refusent souvent de céder mais l'on peut raisonnablement imaginer que dans les cabinets, outre les secrets privés, ils protègent actions et papiers d'affaire alors que les coffres dans les chambres détiennent souvenirs de famille et bijoux[220]. Testaments et inventaires des papiers témoignent de la détention généralisée dans la bourgeoisie d'actions au porteur et de papiers financiers – cotisation-retraite, comptabilité privée… L'observation de Viollet-le-Duc est indéniable après 1880 : le coffre-fort fait partie des meubles indispensables. Lors de l'exposition de 1878, serruriers, tapissiers comme ébénistes présentent des modèles de coffres-forts d'appartement[221]. Toutes les comptabilités témoignent de ce désir de protéger, au cœur de l'appartement, papiers et souvenirs. Les Bordes font ainsi vérifier et huiler leur coffre-fort en janvier 1880 et, alors qu'ils sont locataires, le font sceller dans le mur du cabinet de monsieur[222]. Les comptabilités semblent indiquer en outre que le coffre et la détention des

213 F. N. M. Moigno, *Les Mondes… Ibid.*
214 *Annuaire Bottin-Didot*, 1860, « coffres-forts ».
215 *Annuaire Bottin-Didot*,1860 ; on dénombre 34 fabricants de coffre-forts.
216 AP, D2U1/345, 16 juin 1868, Scellés après décès de M. Jean-François Lépine 2 rue Caumartin.
217 AP, D2U1/345, M Fernand Mallet Banquier, employé de la maison de banque, 24 boulevard Poissonnière et 7 rue Laval (domicile).
218 Victorien Sardou, *La famille Benoîton*, présenté pour la première fois au théâtre du Vaudeville, 1866, scène VIII, le petit Fanfan joue avec un coffre-fort en miniature, enviant le « coffre-fort de papa qui est l'idéal », p. 76-77.
219 BHVP, série actualités, catalogue, 43 rue de Richelieu.
220 AN, ET/LXVI/1830, Inventaire après décès de Mme Antier, 22 septembre 1897, « Un coffre-fort Fichet, 40 francs » dans la chambre à coucher.
221 *Catalogue officiel…, op. cit. 1878*, tome 2, « Serrure de sûreté, coffre-fort, coffrets ».
222 AP, Bordes, Gaillard, 4 rue Blanche, serrurerie de précision et ordinaire, coffres-forts, fait tout ce qui concerne la serrurerie, 72 rue de Naples, fait marcher le coffre-fort, démonter et remonter la fermeture, etc. puis « trou au mur et sceller le coffre-fort » (24 janvier 1880).

clés revient au maître de maison, la maîtresse gérant quant à elle la profusion des petites clés des meubles, boîtes et pianos.

Pour que les coffres soient efficaces mais aussi pour qu'ils soient acclimatés à l'espace privé, encore faut-il qu'ils prennent une apparence acceptable. Ils sont dissimulés derrière des panneaux sciés à cet effet ou encore derrière un tableau lorsqu'ils sont fichés dans le mur – c'est le cas par exemple chez les Bordes et le Dr Richelot. Il s'agit naturellement de le dissimuler aux regards des voleurs mais aussi de protéger l'espace narratif et anachronique du privé de la grossierté de la technique dans une logique d'escamotage de la technique dans l'espace privé. Pour les locataires qui généralement ne peuvent percer les murs, les tapissiers s'évertuent à dissimuler les coffre-forts dans les meubles. Il s'agit d'épargner aux maîtres de la maison et aux visiteurs ces objets industriels tout d'acier, jugés inconvenants dans l'espace domestique. À partir des années 1880, les coffres-meubles habillés de palissandre, aux allures de chiffonniers, de bahuts ou de commodes de salon sont commercialisés par les fabricants de coffres-forts qui voient là un nouveau marché s'ouvrir et par les magasins de meubles qui tentent de capter ce marché[223]. Tapissiers et grands magasins de meubles proposent soit de couvrir les coffres de placages de bois précieux et de bronzes, soit à défaut, car les placages travaillent probablement trop sur des meubles métalliques, de « couleurs assorties au mobilier »[224]. Autour de 1890, les coffres-meubles valent le prix d'un piano droit ou environ deux fois plus cher qu'un meuble non garni et l'effondrement des prix peut être lu comme un indice de ce succès[225]. Au début des années 1890, plus de 40 fabricants et marchands à Paris insistent sur leur capacité à dissimuler ces coffres dans les intérieurs : Delarue présente en gravure son coffre sous la forme d'un chiffonnier Louis XV, sa « spécialité étant les meubles pour salons, bureau, etc. » et « un dessinateur prend modèle sur l'ameublement pour les commandes » ; Haffner insiste sur ses « coffres-forts-meubles placés dans les enveloppes en tout genre » et ses modèles avec « moulures et peinture imitant le bois, avec dessus de marbre » ; Godfrin, rue des Archives, propose des « coffres-forts meubles tout en fer peints et décorés imitant parfaitement l'ébénisterie et coffres-forts renfermés dans des meubles en ébénisterie » ; enfin, la maison Bauche qui avec Fichet et Haffner domine le marché souligne qu'elle propose des « coffres à sceller dans les murs ou les armoires » et des « coffres-forts de forme dits chiffonniers, les moulures simulant des tiroirs en fer étiré avec entrée de clefs invisible ».

223 L'album *Le tarif Morel de la tapisserie, de l'ébénisterie, de la carrosserie…, devant servir à l'établissement des prix de la tapisserie et de l'ameublement, à l'usage de Messieurs les architectes de France applicable aux travaux exécutés dans la ville de Paris et les départements*, par J.-H. Morel, Paris, Imprimerie Chaix, 1890-1891. « Coffres-forts Petitjean, coffrets et coffres-forts-meubles, 131 boulevard de Sébastopol et 93 rue de Richelieu »
224 Catalogue Au Bûcheron, « coffres-forts », vers 1885, p. 666.
225 *Ibid.*





[Fig. 1. 16] Coffres-forts pour appartements. Catalogue Au Bûcheron, années 1890.

[Fig. 1. 17] Coffre-forts habillé en meubles de style, Maison A. Delarue fils, 57 rue du Faubourg Saint-Antoine. Annonce extraite de l'*Annuaire Bottin-Didot du commerce*..., 1893.

Dans la façon d'habiter, de penser et de défendre l'espace domestique, le coffre dissimulé dans les murs ou sous l'apparence d'un meuble de style est sans doute essentiel. Il peut apparaître comme une sorte de noyau de l'espace privé et sa généralisation lente à partir de 1830 puis rapide après 1860 accompagne les reconfigurations du privé. Pour les habitants, rentiers et actionnaires, il est au cœur du système économique familial mais plus encore sur un plan plus ou moins fantasmatique, il est le fragment d'espace inviolable dont les clés sont détenues par le maître de la maison. C'est dans les coffres que les archives de famille masculines sont bien souvent enfermées[226]. Il ne s'agit pas seulement d'une question pratique de préservation de valeurs, toutes les grandes banques et notamment la Société générale la possibilité de louer des coffres offrant pour des sommes modiques[227]. Sa rapide et puissante diffusion apparaît plus sûrement comme l'indice de sa nature : une des pierres angulaires du foyer bourgeois. Qu'il soit doublé par un coffre en banque ce qui est très couramment le cas n'y change rien : l'appartement possède ainsi un espace privé irréductible, inviolable. On comprend que les coffres soient autour de 1900 au cœur des romans policiers comme des romans à l'eau-de-rose où testaments et lettres d'amour s'enferment sous clés.

De la rue à l'appartement, plus précisément à la chambre qui devient le lieu de l'intime par excellence, une succession d'étapes physiques et de clôtures matérielles se développent. De la porte cochère à la porte palière, les filtres se multiplient et se répondent, mis en œuvre par un concierge d'autant plus discret que les dispositifs techniques permettent un contrôle à distance de ces ouvertures. L'aménagement des cages d'escalier veut singer un vestibule et, dans les immeubles bourgeois, transforme cet

226 Voir le testament de M. François Joseph Desfrançois, AN, ET/CXIII/1282, Rey notaire 18 rue Le Peletier, directeur adjoint à la Compagnie d'assurances l'Urbaine ; les « papiers de famille et manuscrits sont enfermés » dans le « coffre-fort Fichet ».
227 *Le Figaro,* 17 mai 1900 : « location de coffres-forts pour les entreprises et les particuliers, depuis 5 francs par mois par la Société générale ».

espace de circulation en un intérieur dit le désir de signifier l'homogénéité sociale autant que celui de marquer une césure profonde avec la rue. L'introduction des ascenseurs ne modifie en rien les fonctions de cet espace, dans la mesure où ils apparaissent au moins jusque dans la première décennie du siècle comme des chaises à porteurs ou des coupés et où le concierge se meut en cocher, guidant les visiteurs dans cet espace capitonné et garni d'une banquette.

Cette mise à distance de la rue marquée notamment par un espace de paillasson de corde qui débouche sur une épaisse moquette ne repose pas uniquement sur la décoration. L'examen des différentes techniques de clôture des appartements souligne non seulement l'inquiétude qui taraude la bourgeoisie relativement aux intrus et cambrioleurs mais aussi la redéfinition à l'œuvre du privé. Tout laisse à penser que se sentir chez soi, prendre possession de l'espace privé et par là même de soi passe par une protection inviolable de l'espace privé. L'attention aux dispositifs de serrures et verrous, d'arrêts de sûreté, de judas puis de toutes les alarmes – mécaniques et ensuite électriques – indique que le sentiment du privé, au-delà des fantasmes relatifs à la multitude la rue et à l'angoisse du vol, ne peut se construire que dans un espace assuré de son inviolabilité en tant qu'espace privé, c'est-à-dire espace d'élection, radicalement extrait de l'espace public.

Sans paradoxe, dans ce monde clos, la succession de serrures permet le déploiement de l'intimité, sa préservation mais aussi sa construction. La distribution nouvelle qui assure l'individualisation de chaque pièce et son contrôle se double de verrous et serrures à clés qui permettent dans la chorégraphie du quotidien de définir des espaces à soi. Si la perte d'un trousseau de clés ruine cette chorégraphie, c'est que dans les appartements les plus vastes, on trouve couramment plus d'une vingtaine de clés qui commandent portes, meubles et coffres, le plus souvent selon un dimorphisme sexuel qui permet au sein même des familles l'existence du secret nécessaire à la construction de l'individu comme a pu le montrer Georg Simmel. Les processus d'individualisation dont la culture matérielle porte la trace autant qu'elle les rend possibles, reposent sur ces successions de mises à distance du corps des autres qui rend possible le dialogue avec soi.

II. Le monde du silence

La construction du privé est aussi une construction du silence. Si l'on a noté, depuis les travaux de Norbert Elias, repris notamment par Richard Sennett, que les « processus de civilisation » incluent un auto-contrôle grandissant des gestes et des sons, il reste que ce processus trouve une forme et oserait-on dire une fonction dans l'espace privé[228]. Le silence participe au processus d'individualisation. C'est seul et en silence que la bourgeoisie du XIXe siècle plébiscite les pratiques de la lecture et de l'écriture comme celle de la collection. Le *self-fashionning* passe par un tête à tête silencieux avec soi-même et singulièrement avec ses propres traces.

Ce désir croissant de silence qui s'amorce dès le XVIIIe siècle trouve une traduction matérielle qu'il convient d'étudier comme indice mais aussi comme instruments d'une nouvelle somatique. Cette définition accrue du privé, si elle n'est pas nouvelle, part d'une construction nouvelle de l'espace comme espace d'individualisation.

Penser le silence dans le privé, plus que le bruit invite à questionner sous l'angle de la culture matérielle plusieurs césures spatiales qui s'emboîtent les unes dans les autres. Tout d'abord, la césure d'avec la ville, puis les césures au sein même des immeubles qui marquent la séparation sonore crois-

228 Richard Sennett, « Les hommes publics au XIXe siècle », in *Les tyrannie de l'intimité*, Paris, Le Seuil, 1979 [1974], p. 158-168.

sante avec les voisins et enfin, la conquête du silence au sein même des appartements ou cloisons, portières, techniques silencieuses de communication et jusqu'aux sourdines des pianos, les dispositifs techniques et matériels sont des indices sûrs à permettre de saisir cette conquête du silence, et sont d'ailleurs les seuls.

II. a. La ville assourdie

Parmi les critères de choix d'un appartement – outre l'emplacement qui demeure dominant –, la question de la quiétude des parages apparaît de plus en plus essentielle. Il faut dire que les immeubles haussmanniens – du reste comme ceux bâtis sous la monarchie de Juillet – s'ouvrent sur rue. Comme l'a noté Annick Pardailhé-Galabrun, près de la moitié (48,5 %) des immeubles observés possèdent des salons et des salles à manger qui s'ouvrent sur rue, le mouvement ne cessant de s'accentuer au cours du siècle[229]. Or, dans le même temps, la sensibilité aux nuisances sonores se faisant grandissante[230], le confort dans les appartements passe par la mise au silence de la rue ; c'est d'autant plus nécessaire que les quartiers neufs – et les plus recherchés – voient le trafic se développer du fait de l'élargissement des rues. Dès la fin des années 1850, les annonces immobilières précisent volontiers que les immeubles, hôtels ou appartements sont situés dans des « quartiers calmes »[231]. Alphonse Karr en 1857 dans un texte qui tient du roman autant que de la pochade intitulé *Devant les tisons* consacre un chapitre aux « Quartiers tranquilles ». Il s'étonne de ce que toute la bourgeoisie recherche des quartiers sans sons alors même que « dans un quartier dit *tranquille,* chaque son apporte une idée, et chaque idée une distraction. C'est dans les *quartiers tranquilles* qu'on entend distinctement les gammes du piano de la voisine, la flûte du voisin, les pas dans l'escalier. « Est-ce une visite pour moi ? Est ce cette lettre que j'attends ? » Un marchand vient-il à crier dans la rue, partout ailleurs ce cri se perdrait dans le bruit général ; ici, vous l'entendez, et il faut suivre l'idée qu'il vous apporte. »[232] Le texte dit le corollaire de l'implantation dans un quartier calme : le désir de ne pas laisser entrer dans les espaces privés les quelques sons qui s'y épanouissent. Qu'ils soient situés dans des quartiers calmes ou dans des quartiers bruyants, les appartements doivent être isolés de la rue.

Il ne s'agit pas ici de dresser le paysage sonore de la ville du XIXe siècle ni même de la montée générale d'une sensibilité accrue aux sons, à l'instar de ce qu'a pu relever Alain Corbin pour les sensibilités olfactives[233]. Il s'agit plutôt de comprendre comment – et pourquoi – l'appartement bourgeois devient un sanctuaire sonore et les moyens mis en œuvre pour y parvenir. Il faut dire qu'à lire la littérature hygiéniste, les sons, en particulier urbains, sont à même d'ébranler tout le système nerveux. En 1852, dans ses cours délivrés à la faculté de médecine de Paris et repris par tous les hygiénistes ensuite, Louis Fleury affirme que « la fâcheuse action des bruits peut dépasser les limites de l'organe de l'audition et s'exercer sur l'encéphale, le système nerveux tout entier, et, par conséquent, modifier certaines fonctions. On a vu se produire, sous son influence, de la céphalalgie, des vomissements, des

229 Annick Pardailhé-Galabrun, *op. cit.*,
230 Voir l'essai de Jean-Pierre Gutton, *Bruits et sons dans notre histoire : essais sur la reconstitution du paysage sonore, Paris,* PUF, 2000 qui tente brièvement – au risque parfois d'anachronismes en matière de perception – de reconstituer les espaces sonores. En complément, voir l'étude sur Lyon d'Olivier Balaÿ, *L'espace sonore de la ville au XIXe siècle*, Paris, À la croisée, 2003.
231 Voir notamment les annonces immobilières publiées dans *Le Figaro* à partir de 1868.
232 Alphonse Karr, *Devant les tisons*, Paris, Librairie nouvelle, 1857, p. 330.
233 Cependant, les essais de pavages en bois dans les quartiers du 2e et 8e arrondissements à partir des années 1870 afin de limiter le bruit des fers des chevaux et des cerclages de roues indiquent ce souci de réduire les nuisances sonores ; voir « revêtements » *in Annuaire statistique de la Ville de Paris*, 1890 ; il est indiqué que les riverains sont « satisfaits » du point de vue du bruit mais que le procédé est abandonné du fait de la complexité de l'entretien et notamment du pourrissement dû à l'urine de cheval.

convulsions, des excrétions involontaires d'urine ou de matières fécales. […] Il faut soustraire à cette influence les enfants, les personnes faibles, nerveuses, convalescentes, affectées d'une maladie cérébrale ou nerveuse. »[234] « Un bruit même léger », « celui de la sonnette, de la pendule, d'une porte », notamment chez les femmes fragiles donnent lieu à des sensations « très-désagréables ». L'inquiétude vient clairement des « grandes villes, des bruits de la rue ». La Préfecture de Police au même moment interdit l'usage dans certains quartiers des crécelles et autres trompettes des cris de Paris. Louis Fleury exprime clairement ce qui est en jeu derrière cette sensibilité : « vous ne pouvez, même dans votre domicile, faire résonner [un] instrument bruyant, au-delà d'une certaine heure, afin que le sommeil et le repos de vos voisins soient respectés. Tant il est vrai que dans toute société bien organisée la liberté a pour limites le droit qu'a chaque citoyen de ne pas être troublé dans sa propriété, son existence et son bien-être. » Cette sensibilité traverse toute la société. N'autorise-t-on pas à couvrir de paille la rue au pied des immeubles où résident des malades ?

Les premiers dispositifs qui visent à interrompre le son monté de la rue est l'ajout de persiennes. Montées sur l'encadrement des fenêtres, alors même que les immeubles parisiens ne possèdent que très rarement des volets et singulièrement les constructions récentes, elles permettent d'occulter les sons de la rue le soir, lors des soirées familiales, des soirées de réceptions dans le salon ou à l'occasion des repas dans les salles à manger. Les publicités des années 1860 vantent le mérite acoustique de ces dispositifs quand bien même ces persiennes sont généralement en tôle[235], car de bois comme de tôle, elles sont associées à des sourdines. Jules Deville dans son *Dictionnaire du tapissier* de 1878 en donne la description précise : « On appelle sourdine les battants de fenêtre ou même les persiennes qui sont garnies d'étoupe et couvertes d'un treillis que l'on peint en gris de la couleur des persiennes pour mieux les dissimuler. Cette garniture assourdit le bruit du dehors : de là le nom qui lui a été donné. […] La moleskine qui sert quelquefois à les couvrir est une mauvaise étoffe qui se détériore à l'action du soleil ou de la pluie ; le treillis peint lui est préférable. »[236] Historien, Deville précise qu'« il ne se trouve que très-peu de sourdines dans les détails des anciens inventaires ». La pratique laisse peu de traces. Seuls les volumes importants d'étoupe conservés chez les serruriers en charge des persiennes laissent imaginer la récurrence de cette pratique tout au long de la seconde partie du siècle. Seules les archives Aubry font apparaître cette pratique : le serrurier-entrepreneur Pierre double en étoupe l'intérieur des persiennes de l'hôtel de la rue du Rocher en 1900[237]. Aubry fait exécuter les mêmes travaux dans l'immeuble dont il est propriétaire au 14 rue du Rocher, preuve d'une sensibilité collective à ces sons venus de la rue. En 1901, le tapissier Lacroix, s'adressant à ses confrères, indique cependant le recul de cette pratique : « De nos jours, on emploie rarement les sourdines ; mais il en existe encore et on peut être appelé à en avoir à faire. La sourdine n'est autre chose qu'une persienne garnie d'une certaine épaisseur et destinée à empêcher le bruit extérieur. Ces sourdines sont le plus souvent recouvertes de molesquine [sic] blanche »[238]. Le recul relatif des sourdines vient du développement de techniques d'insonorisation concurrentes. On fait parfois installer des jeux de volets pliants à l'intérieur des appartements. qui, s'ils présentent l'avantage de ne pas dépareiller la façade, sont difficiles à masquer, ce qui limite leur développement[239]. Louise d'Alq conseillant un couple en quête d'un appartement en ville

234 Louis Fleury, *Cours d'hygiène fait à la Faculté de médecine de Paris*, Paris, Labé, 1852, p. 449-450, « Des sons irréguliers ou bruits. »
235 *Le Tintamarre*, mois de février 1860, « Chaneroy, 180 rue d'Allemagne à Paris ». Voir en outre l'*Annuaire Bottin-Didot*, 1860.
236 Jules Deville, *Dictionnaire du tapissier, critique et historique de l'ameublement français depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, Paris, Claesen, 1878, p. 132.
237 AN, Fonds Aubry, facture de Pierre, entrepreneur, 9 rue de Laborde, mars 1900-mars 1901.
238 H. Lacroix, *Nouveau manuel complet du tapissier décorateur,* Paris, Encyclopédie-Roret-Mulo, 1901, p. 178.
239 Voir par exemple, *L'Habitation pratique*, janvier 1902, n°11 ; plusieurs exemples de volets intérieurs dans des appartements et des hôtels parisiens – rue du Cherche-Midi – sont présentés.

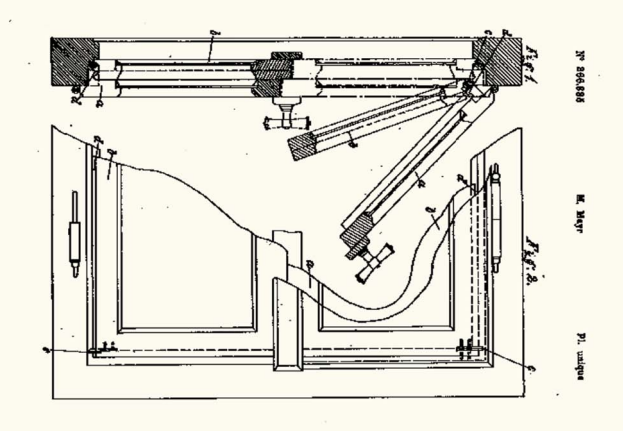
note cependant : « On examinera si les fenêtres sont garnies, à l'extérieur de persiennes pour préserver des ardeurs du soleil, et, à l'intérieur, de volets pour atténuer le froid et le bruit du dehors. »[240] Autre pratique qui vise à couper les appartements des bruits de la rue : la pose de double vitrage ou d'une fenêtre supplémentaire. Là encore, il demeure difficile de documenter ces dispositifs car ils ne relèvent ni réellement de l'architecture, ni réellement de l'ameublement mais après 1880, quelques permis de construire et les descriptions faites par les journaux d'architecture tendent à montrer qu'ils se développent, en particulier sur les places et les boulevards[241]. Avenue Alexandre Dumas, le Dr Vimont se contente de faire doubler les vitres des deux appartements du premier étage, les plus exposés au bruit mais aussi les mieux valorisés[242].

À défaut de ces installations de serrurerie, les rideaux en garnitures de fenêtres pour assourdir les sons de la ville. À lire les comptabilités, aucun appartement n'échappe à de lourdes tentures de fenêtres qui peuvent le cas échéant se fermer entièrement : double et triple rideaux sont présents chez les Bordes, chez Pettier comme chez Richelot. Les rayons qui leur sont consacrés ne cessent d'enfler dans les grands magasins et les magasins d'ameublement toute la seconde partie du siècle et si l'on s'en tient aux catalogues[243]. Celui de la maison Au Bûcheron en propose plus de 75 modèles de tous les styles en tissu suffisamment épais pour contenir les sons extérieurs. Les manuels de tapissiers insistent lourdement sur cette pièce essentielle du métier : les « tentures de croisées » doivent être composées, outre un rideau de vitrage, d'au moins deux rideaux, l'un léger, l'autre plus épais[244]. Les modèles de tentures de croisées publiés dans les années 1880-1900 montrent l'inflation des métrages de tissus qui peuvent se refermer sur l'extérieur par un système d'anneaux et de poulies. Les rideaux tirés, hermétiques jusqu'au sol du fait de plombs placés dans les revers, participent à redéfinir le nouvel espace sonore de l'appartement. Paul Pettier achevant son installation rue de Prony commande à la maison de tapissiers Schmitt deux décors de baies pour le salon et la salle à manger et quatre décors de croisées. S'il s'agit à l'évidence d'une décoration devenue conventionnelle et d'un désir d'occulter aussi visuellement la ville, Le soir venu, lorsque ces installations sont fermées à l'aide du complexe jeu de tringles, poulies et câbles, leur triple épaisseur absorbe les sons des voitures qui parcourent l'avenue[245]. Aubry, lorsqu'il fait reprendre tentures et rideaux par son tapissier-décorateur Joseph Biery en 1902 fait poser 24 rideaux de croisées dont 12 doubles et 12 triples[246]. De la grande à la moyenne bourgeoisie, on se défend des bruits de la ville.

Dès le milieu du siècle, on achève la césure d'avec le monde sonore extérieur par un soin particulier apporté aux fermetures des croisées. *L'Illustration* du 15 février 1851, définit ainsi le confortable : « On se réunit dans le petit salon bien clos de bonnes portières, des bourrelets de soie et les doubles draperies qui ferment hermétiquement les fenêtres »[247]. Il s'agit avant tout d'éviter les courants d'air mais le caractère hermétique des pièces dessine un espace sonore protégé. Le *Dictionnaire du tapissier* à l'article « bourrelet » indique que « le nom de bourrelet est aujourd'hui particulièrement adopté pour ces petites bandes de toile qui contiennent un peu d'étoupe et que l'on cloue le long des feuillures des battants de portes ou de croisées. Il s'en fait en percaline ou en toile ; il est presque inutile de faire observer que les premiers sont moins solides et résistent moins aux courants d'air et d'humidité que les

240 Louise d'Alq, *Le maître et la maîtresse de maison*, Paris, bureaux des Causeries familières, 1887 (1885), p. 20.
241 *La Semaine des constructeurs*, 1892, p. 235-340.
242 Fonds Vimont, Serrurier Vincent.
243 BHVP, Comptabilités des Grands magasins du Louvre, rayon « rideaux ».
244 Jules Deville, *Dictionnaire du tapissier… op. cit.,* p. 199.
245 AN, ABXIX5224, Fonds Pettier, 12 décembre 1908.
246 AN, Fonds Aubry, 94, facture pour les mois de mars, avril et mai 1902.
247 *L'Illustration* du 15 février 1851.

seconds en toile. Les bourrelets se font de toutes grosseurs et sont cousus mécaniquement ; autrefois c'était le travail de la vieille ouvrière de l'atelier pour laquelle on trouvait ainsi l'occasion de lui faire encore gagner quelques modiques journées. Depuis l'habitude de peindre les lambris en bois naturel, en tons de fantaisie on fait aussi des bourrelets de nuances assez nombreuses pour permettre d'assortir la couleur à la peinture de la pièce dans laquelle ils doivent être posés. […] On fabrique aussi des bourrelets en ouate encollée que l'on colle dans l'intérieur des feuillures ; ces derniers n'ont aucune durée. »[248] Lutte contre les courants d'air et les sons marchent de conserve. Le Dr Richelot, soucieux de se protéger des troubles extérieurs fait calfeutrer toutes les fenêtres de son bureau par son tapissier Beaulieu, quasiment chaque année. Même chose chez le Dr Vimont, dans son habitation comme dans ses immeubles de rapport[249]. Les publicités pour les calfeutrages en caoutchouc pour croisées dans les années 1860 puis dans les années 1870 pour les « bourrelets invisibles », commercialisés notamment par la maison de la Veuve de Dave, ou les bourrelets en caoutchouc imitation bois de la maison Pierre promettent d'arrêter sons et courants d'air[250]. Dans *Pot-Bouille*, sans doute l'un des romans où le son participe le plus à la narration, Octave visitant l'immeuble dans lequel il s'apprête à s'installer, tend l'oreille, appréciant la « paix morte de salon bourgeois, soigneusement clos, où n'entrait pas un souffle du dehors »[251].



[Fig. 1. 18] Dessin technique de double vitrage. « Nouveau seuil pour fenêtre interceptant l'air et l'eau et le bruit », Jean Save, résidant en France, INPI, dépôt du 3 février 1906.

II. b. Pas feutrés et sons étouffés : le molletonnage de l'appartement

Si les bruits de la ville sont réputés énerver les corps au repos dans les intérieurs, ils ne sont pas les plus troublants. Les sons intérieurs deviennent d'autant plus sensibles que les bruits de la rue sont étouffés. Comme on l'a vu pour les jeux de serrures, la césure d'avec l'extérieur accroît – ou invite à accroître – l'attention aux dispositifs intérieurs. Les bruits intérieurs sont lentement proscrits, qu'il s'agisse des sons venus des montées d'escalier ou des sons du voisinage. Le développement de l'habitat bourgeois en étages force à repenser les techniques qui permettent d'étouffer ces sons. Ils sont combattus d'autant plus de qu'ils sont pour la bourgeoisie la marque d'une cohabitation contrainte –

248 Jules Deville, *Dictionnaire du tapissier… op. cit.*, p. 132-133. Voir par exemple les 32 m de bourrelets posés aux portes et fenêtres par le tapissier de la demi-mondaine observée par Lorédan Larchey, *Comptes d'un budget Parisien. Toilette et mobilier d'une élégante de 1869. - Février 1870, Documents pour servir à l'histoire de nos mœurs publiés par Lorédan Larchey*, tome 9, Paris, Frédéric Henry, 1870, p. 50-51.

249 Archives Vimont, Mémoire des travaux de menuiserie, 18 avenue Philippe Auguste, « calfeutrement des fenêtres » (1907).

250 *Le Tintamarre*, mars 1866, « calfeutrage en caoutchouc » et « bande caoutchouc amovibles contre l'air et le bruit », Carbonnier 58 bis rue de la Chaussée d'Antin ; *Le Temps*, 18 décembre 1877, « calfeutrage invisible des appartements, bourrelets élastiques sans clous, plinthes mobiles, brevetées, Veuve De Dave, 26 quai du Louvre. Voir en outre les publicités conservées dans les sections « serruriers » et « tapissiers » du fonds actualités de la BHVP.

251 Émile Zola, *Pot-Bouille*, 1882.

l'hôtel aristocratique restant le modèle dominant. Le degré de silence d'un immeuble marque ainsi son rang social. Le « silence tiède de l'escalier » caractérise l'immeuble petit-bourgeois prétentieux, rue Choiseul, dans *Pot-Bouille* où le concierge ne se lasse pas de répéter en guidant les nouveaux arrivants dans la cage d'escalier que « personne ne fait de bruit ». À l'adresse du jeune Octave, il précise : « Vous avez vu la maison. Tous bourgeois, et d'une moralité ! […] Jamais un mot, jamais plus de bruit que vous ne venez d'en entendre ». À la cacophonie des immeubles populaires répond le silence ouaté des immeubles cossus.

Voisinages sonores ou le mutisme des immeubles bourgeois

Dans cette perspective où la sonorité d'un immeuble signe son rang social, la montée d'escalier fait l'objet de soins particuliers, d'autant qu'elle répercute volontiers les sons sur l'ensemble des étages. La séparation entre escalier de service et escalier principal évite le croisement gênant des domestiques mais limite aussi la diffusion des voix et des bruits de pas dans les étages. Pour autant, le plus grand soin est mis à étouffer ces pas et ces voix. La question est d'autant plus forte que les décors en carton-pâte et carton-pierre ainsi que les structures métalliques des escaliers répercutent les sons. En 1871, l'hygiéniste Fonssagrives fait une synthèse à la fois morale et pédagogique des discours récurrents du milieu du siècle : « Je connais une maison de luxe, écrit-il, que cette dernière cause de bruit rend presque inhabitable. Se boucher les oreilles est un remède ; disposer sa maison de façon à ce qu'elle vibre le moins possible en est un plus radical et plus sûr, et qu'il faut préférer. Il est des maisons sonores ; il en est d'autres, au contraire, dans lesquelles les bruits ne pénètrent pas ou s'éteignent. L'épaisseur des murs et la nature des matériaux qui les constituent et qui constituent leurs cloisons sont les causes de ces différences. Plus le fer entre pour une part considérable dans les matériaux d'une maison, plus celle-ci vibre. L'habitude de remplacer les poutres de bois par le fer, et l'emploi des planchers ou escaliers en fonte augmente cet inconvénient, et de deux façons : d'abord par la facilité avec laquelle vibrent les substances métalliques, et puis aussi par la minceur relative des appuis ou des séparations qu'elles constituent. Je voyais, il y a peu de jours, une maison dans laquelle le luxe et le bien-être ont accumulé toutes leurs recherches, et dont l'escalier très-monumental par ailleurs, répercute et amplifie les sons avec une force assourdissante. Elle doit cette incommodité à l'abondance du fer qui est entré dans sa construction »[252]. L'attention se fixe sur deux dispositifs pour contrer ces « vibrations » qui parcourent l'immeuble. Le premier concerne les tapis-moquettes qui courent le long des escaliers. Leur généralisation est effective dès les années 1860 : en laine bouclée et fixés par des tringles de cuivre, ces tapis d'escalier amortissent les pas. Car si l'escalier est bien souvent entre le rez-de-chaussée et le premier étage en pierre, il est sur les étages suivant en chêne encaissé dans un habillage de plâtre. Outre le fait d'amortir les sons des pas, les tapis épais amortissent les voix – les tentures étant proscrites des montées d'escalier pour des questions d'entretien. Tous les marchands de tapis et les tapissiers qui tentent de capter cette demande proposent après 1860 des « tapis d'escalier », en deux ou trois largeurs et dans des longueurs considérables, généralement autour de 10 mètres[253]. Grands magasins comme magasins de meubles ouvrent des comptoirs dédiés à ces tapis. Le Bon Marché comme les magasins d'ameublement Simon consacrent un rayon spécial à ces étouffoirs dans les années 1860[254]. Les Grands

252 *Jean-Baptiste Fonssagrives*, *La maison, étude d'hygiène et de bien-être domestiques*, Montpellier, Imprimerie De Gras, *1871,* p. 347 et sq.
253 Fonds Debuisson, publicités de tapissiers.
254 BHVP, série actualités, Grands magasins et tapissiers, catalogues du Bon Marché 1870-1888 et Simon, 1878-vers 1890.

Magasins du Louvre proposent en 1876 plus de trente modèles de tapis d'escalier en moquette[255] qui reprennent les motifs des tapis d'intérieur et qui visent à faire de l'escalier commun le simulacre d'un escalier d'hôtel particulier.

La généralisation des thibaudes dans ces dispositifs dit l'attente en la matière : il s'agit bien d'absorber les sons du voisinage. Même lorsque la moquette luxueuse s'arrête au 3e étage pour être continuée par une simple toile grise, elle est toujours doublée d'une épaisse thibaude ; si le prestige n'est plus nécessaire au-delà du 3e, le silence l'est pour l'ensemble de l'immeuble[256]. Les comptabilités en la matière ne donnent que peu d'indices, les habitants d'appartement étant rarement propriétaires. Les comptabilités du Dr Vimont montrent pour autant que ce souci est récurent. En moins de dix ans, ce dernier fait changer deux fois les tapis d'escalier. Il s'agit de contrer l'usure qui dégraderait le rang de l'immeuble : chaque année au mois de novembre, la Manufacture de tapis Wayson, Gache et Successeur change les parties usées, essentiellement au premier étage, remplace les toiles des étages supérieurs et les tringles abîmées ou déscellées[257]. Presque chaque année, il s'agit aussi de doubler jusqu'au 5e étage le tapis avec des thibaudes neuves car en se tassant elles perdent de leur capacité à amortir les sons. Le moelleux des tapis renseigne sur le rang : l'épaisseur détermine le prix mais dit aussi la difficulté d'entretien, signe d'un immeuble de qualité.

À ce souci de taire les pas dans la montée d'escalier, s'ajoute l'attention aux portes d'entrée. Les manuels de tapissiers comme de savoir-vivre recommandent une attention spécifique à ce rempart sonore contre les sons des montées d'escalier. On y est d'autant plus attentif qu'il s'agit d'empêcher le son de pénétrer mais aussi de sortir de l'appartement : le passage d'un espace à l'autre n'est plus acceptable car il signe une confusion des espaces sonores et par là une intrusion dans l'espace privé. Si le vestibule à bien aussi cette fonction d'arrêter les sons et de ménager une transition sonore entre l'espace semi-privé de la cage d'escalier et de l'espace privé, les portières et bourrelets doivent empêcher l'insinuation des sons et des pas dans les intérieurs. Les manuels de tapissiers du milieu du siècle recommandent de doubler les portes et singulièrement celles qui sont blindées – en fer habillé de bois – d'une tenture elle-même doublée de feutre voire d'une bourre en kapok. Mais à côté des portières parfois simplement appendues, le moyen le plus efficace demeure le capitonnage complet de ces portes avec un bourrage de kapok ou de laine, une tenture de cuir puis d'imitation moleskine à partir des années 1860, tendues à espaces réguliers par des pitons[258]. Ces portières capitonnées se retrouvent dans tous les modèles pour tapissiers à l'instar du *Garde-meuble*. On ajoute volontiers à la fin des années 1860 une sous-couche de linoléum voire de caoutchouc, censées amortir plus encore les sons venus de l'escalier. Bourrelets de soie puis bourrelets mécaniques en feutre ou en caoutchouc parachèvent la clôture de l'appartement, « sans jamais être visibles » malgré la complexité du système mécanique[259] et promettent d'empêcher « courants d'air » et « sons de l'extérieur »[260]. Les brevets indiquent ce souci

255 BHVP, MS NA 496, Comptabilité des Grands magasins du Louvre, 1876-1908.

256 Voir Émile Zola, *Carnets d'enquête, Une ethnographie inédite de la France*, Paris, Plon, 1993, p. 126.

257 Pour les immeubles avenue Philippe-Auguste, la Manufacture de tapis Wayson, Gache et Successeur fournit les « tapis de moquette » et les « thibaudes » (novembre et décembre 1908), « 5 étages moquette et thibaude » « 14,8 mètres de tapis et 24 tringles à changer » et « couture ». L'entretien annuel a lieu en novembre.

258 Jules Deville, *Dictionnaire du tapissier… op. cit.*, p. 167. L'auteur recommande l'usage de l'imberline pour les « doublures de portières [et] d'intérieurs de lit ». Il signale par ailleurs qu' « On peut, clans un vestibule, placer des portières ou une vaste draperie relevée » (p. 227) et pour l'escalier de service « une portière à la porte d'entrée » (p. 228) tout comme dans l'antichambre (p. 230).

259 Les dépôts sont récurrents à partir du début des années 1860 – plus d'une dizaine par an. Voir par exemple, INPI,brevet n°95943, 12 juillet 1872, DeGisors et Parcillié, Paris, rue Galilée, 39, « Système de bourrelets mécaniques pour la fermeture hermétique des bas de portes » ; brevet n°366554, 1904, « Obturateur pour bas de portes, bas de fenêtres », M. Moinet et brevet n°362495, 1904, « Dispositif de fermeture hermétique pour portes, fenêtres, persiennes, etc. » M Horvath.

260 *Le Tintamarre*, mars 1866, « calfeutrage en caoutchouc » et « bande caoutchouc amovible contre l'air et le bruit », Carbonnier 58 bis rue de la Chaussée d'Antin ; *Le Temps*, 18 décembre 1877, « calfeutrage invisible des appartements, bourrelets élastiques sans clous,

d'interrompre « hermétiquement » la propagation des sons, dans l'appartement comme entre la rue et l'appartement[261]. À la fin du siècle, Ris-Paquot note l'abandon des anciens bourrelets en tissu fixés par des clous au profit des « bourrelets élastiques se posant à l'aide d'une colle spéciale »[262]. Les archives des Pettier sont explicites : à chacune de leurs installations en appartement, les tapissiers couvrent avec soin les portes d'entrées de portières rembourrées et des bourrelets[263]. Tout indique que l'étouffement des sons de l'escalier est la condition pour se sentir chez soi.

À pas feutrés

La montée d'une sensibilité aux sonorités extérieures – celles de la rue comme celles des espaces collectifs – se retrouve au sein des appartements. Habiter en appartement tout en ayant le souci de l'intimité familiale et individuelle appelle une attention aux sons susceptibles de venir des appartements inférieurs et supérieurs. L'hygiéniste Fonssagrives est explicite quant à la nécessité de veiller à la clôture sonore des espaces privés par les sols et les plafonds : « Mais ce sont surtout les cloisons horizontales, planchers ou plafonds, qui disposent de la tranquillité ou du bruit dans un appartement. […] Car ce sont ceux-là surtout, les bruits domestiques, contre lesquels on a à se prémunir dans la vie commune des maisons à loyer. Il faut que les architectes se proposent d'individualiser chaque appartement, de façon que, ayant ses bruits à lui et dont il dispose dans une certaine mesure, il les garde et n'en fasse pas peser l'importunité sur ses voisins. »[264] À lire les conseils prodigués par Fonssagrives, il pourrait s'agir d'habitations populaires. Il n'en est rien comme il le rappelle tout au long de son texte : « Il faut que chaque famille même dans une habitation collective, soit chez elle, et qu'une maison puisse au même moment recéler la mort, le plaisir, la maladie, le recueillement, sans que tous ces contrastes s'avertissent et se heurtent par la communication douloureuse ou importune des bruits qu'ils éveillent. Qui n'a pas souffert cruellement, dans sa vie, de cette promiscuité choquante des sentiments les plus opposés et des conditions morales les plus diverses ? La maison devrait toujours être ce serviteur dévoué qui se réjouit avec ses maîtres, s'afflige avec eux et porte le deuil. La maison de famille, celle que rêve le cœur pour s'y accoiser et y rester, est cela ; les caravansérails recherchés et dispendieux du boulevard Malesherbes sont tout autre chose : chacun est un inexprimable, banal et égoïste fouillis des choses les meilleures et les plus mauvaises ; un raccourci choquant et confus des événements les plus opposés ; une cacophonie véritable de sentiments et d'impressions. »[265] La finalité de ce silence est explicite : il s'agit d'individualiser les espaces et par là, les émotions ; de faire de l'espace familial un espace exempt de parasitages extérieurs. L'appréhension de soi passe par cette absence de brouillage d'avec le voisinage.

Concrètement, les solutions viennent d'abord des architectes eux-mêmes. Le modèle dominant à partir des années 1830, et plus encore avec les immeubles haussmanniens, qui consiste à déposer un plancher de chêne sur des lambourdes métalliques entraîne nécessairement une grande sonorité des planchers. En 1863, Viollet-le-Duc qui se penche sur cette question suggère des solutions techniques.

---

plinthes mobiles, brevetées, Veuve De Dave, 26 quai du Louvre.

261 INPI, n°648, brevet d'invention de quinze ans, le 23 octobre 1865, préfecture du département de la Seine, par les sieurs Lavater (Manuel-Léopold-Jonas) et Kershaw (John), représentés par le sieur Sautter, à Paris, rue de la Chaussée-d'Antin, n°50, pour perfectionnements dans la fabrication des bourrelets en caoutchouc. Les mêmes arguments sont repris dans les publicités : voir les publicités pour les bourrelets Jacoux, « Ni froid, ni air. Jaccoux, pose de bourrelets invisibles et plinthes de portes, calfeutrage de tous systèmes, plinthes pour bas de porte, dépôt 37 rue de l'Échiquier » dans l'album *Le tarif Morel de la tapisserie… op. cit.,* 1890-1891.

262 Ris-Paquot, « bourrelets », *Le mobilier et les objets qui s'y rattachent*, Paris, Henri Laurens, 1893, p. 26.

263 AN, Fonds Pettier, factures du Bon Marché, comptoir des tapis et de la maison de tapissiers Schmitt (1906).

264 *Jean-Baptiste Fonssagrives*, *La maison… op. cit.,* p. 347 et sq.

265 *Ibid.*

La première est de remplir les espaces vides entre le plancher et les lambourdes avec du varech ou des joncs de mer – solution adoptée dès les années 1830 – préalablement plongé dans un lait de plâtre afin d'éviter les incendies. « Mais il est une précaution, ajoute Viollet-le-Duc, qui annule presque entièrement à elle seule, la sonorité des planchers. Il s'agit simplement de poser avec de la colle forte, sur les lambourdes, avant d'y clouer le parquet, des bandes de ce feutre grossier que l'on fabrique à très bon marché aujourd'hui pour les couvertures de bâtiments provisoires. »[266] Quelques brevets au cours des années 1860 tentent de résoudre le problème par des hourdages visant à insonoriser les planchers[267]. À partir des années 1880, les entrevous – les espaces entre les lambourdes – sont couramment garnis de sable et plus encore après 1890 de grains de liège noyés dans un lait de chaux[268]. Pour autant, ces dispositifs ne semblent pas capables d'étouffer suffisamment les sons[269]. Le Vicomte d'Avenel, s'attachant à décrire les « habitations modernes » souligne encore en 1900 le fait que les lambourdes et les solives en métal propagent trop facilement les vibrations des appartements voisins.

Là encore, les tapissiers jouent un rôle essentiel dans la production d'un espace clos sur le plan sonore par des moquettes, tapis et thibaudes. Les volumes considérables de thibaude chez les tapissiers dès le milieu du siècle attestent cette demande qui vise à étouffer les pas et les sons[270]. Le terme qui se fixe dans la langue des tapissiers comme dans le langage commun dans les années 1830 désigne un « tissu grossier fait avec du poil de vache, et dont on se sert pour doubler les tapis de pied »[271]. Jusqu'alors, les tapis de prix étaient doublés en tissu solide et de basse qualité pour éviter leur usure provoquée par le frottement sur les parquets ; à partir des années 1830, il s'agit bien d'absorber les sons venus de l'étage inférieur mais aussi de ne pas être entendu. Toutes les boutiques de tapissiers et les grands magasins proposent des tissus prompts à étouffer ces sons : à côté des thibaudes traditionnelles, se développent les feutres – en laine –, plus chers et plus fragiles mais aussi plus efficaces. Dans les années 1880, les hygiénistes recommandent de recouvrir « tout le parquet d'un épais tapis doublé lui-même d'une épaisse thibaude » afin d'éviter les maladies des nerfs [272]. Ce qui est valable pour les malades, l'est pour toute la société bourgeoise – le malade étant considéré comme la forme extrême d'une sensibilité. Lorsque Paul Pettier fait refaire l'ensemble des revêtements de son appartement en 1906 – demeurant alors pour quelques semaines à l'Hôtel Terminus –, il fait poser de la moquette « crème à grands motifs » dans tout l'appartement et de la thibaude par les comptoirs des tapis du Bon Marché : « chambre 30 m^2, grand salon 48 m^2, petit salon 30 m^2, antichambre 16 m^2, couloir 16 m^2, chambres 1, 29,50 m^2 et chambre 2, 29,50 m^2 »[273]. Ce souci est visible jusque dans les maisons particulières : pour éviter la circulation des sons d'une pièce à l'autre afin de préserver l'intimité de chacun et d'empêcher les sons venus des pièces des domestiques, généralement des combles. En 1905, le Dr Richelot fait ainsi poser par la maison Paul Dreyfus, Manufacture de tapis d'Orient et d'Europe, 190 m2 de moquette rouge, autant de thibaude et 18 tapis, de la carpette au vaste tapis d'Orient[274]. Même souci chez les Aubry qui chaque été font nettoyer les thibaudes par le tapissier Van Beselaere,

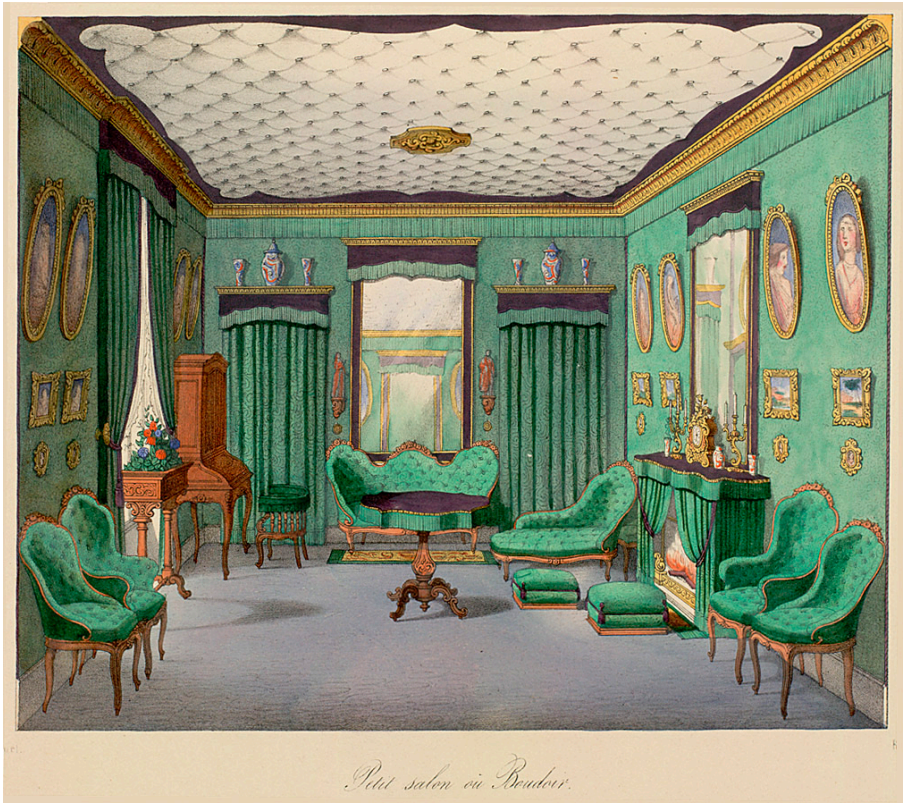
266 Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'Architecture, 19e entretien*, Paris, A. Morel et Cie, 1863, p. 306-364.
267 Voir par exemple, INPI, n°80 640, 24 avril 1868, « Hourdage creux pour planchers insonores », par le sieur Mutelle.
268 Voir par exemple, INPI, n°20088, 2 septembre 1854, « Diverses applications industrielles de poussière et râpure du liège », Bernard, notaire, représenté chez Armengaud jeune, 6 rue des Filles-du-Calvaire.
269 Voir Émile Rivoalen, *Maisons modernes de rapport et de commerce et petits et moyens appartements*, Paris, Georges Fanchon éditeur, 1890, livraison n°1.
270 Voir par exemple : AP, D42E3/30, 9 février 1854, Vente d'un matériel de tapissier-décorateur, requête de Mme Sauvey, tapissier, 5 rue du Bac et 47 rue de Sèvres ; les lots de thibaudes sont considérables, comme dans toutes les faillites de la seconde partie du siècle.
271 *Dictionnaire de l'Académie française*, 1835 et « Thibaude » in Paul Rouaix, *Dictionnaire des arts décoratifs à l'usage des artistes, des amateurs et des écoles*, Paris, À la librairie illustrée, 1885.
272 *Revue d'hygiène et de police sanitaire*, volume 8, Paris, 1886, p. 310.
273 AN, Fonds Pettier, factures des 6 et 22 Janvier 1906.
274 AN, Fonds Richelot, « Paul Dreyfus, Manufacture de tapis d'Orient et d'Europe, 8 rue Gaillon », 9 et 15 février 1905.

nettoyage obligatoire dans la mesure où les œufs et larves prolifèrent dans ces tissus grossiers – ce qui explique en partie le succès du feutre à partir de 1880[275].

Si la moquette est entre 1850 et 1914 la matière recommandée par tous les manuels de tapissiers par sa capacité à « amortir le son »[276], elle est concurrencée par les nouveaux matériaux composites dans les années 1870. Dès l'Exposition de 1867, le caoutchouc est utilisé mêlé avec du liège pour faire des tapis souples « anti-acoustiques ». La Britania Rubber est alors la seule maison à proposer ces tapis sous le nom de « kamptulicon »[277]. Développé d'abord pour les grandes bibliothèques londoniennes, « la salle de lecture du Musée britannique » et quelques banques, le kamptulicon est célébré car sur ce revêtement « les plus gros souliers n'ont aucun de ces retentissemens qui dérangent l'homme voué à un travail attentif »[278]. De ces espaces publics voués au silence, la matière passe vite aux espaces privés. Dès la fin des années 1870, quantité de grandes maisons parisiennes proposent des tapis de liège, des tapis de caoutchouc et des linoléums dont un des attraits est le caractère « assourdissant ». C'est ainsi le cas d'une des plus grandes maisons, celle du Lincrusta-Walton, tenue par E. Autran, 5 avenue de l'Opéra qui commercialise quantité de tapis de liège pour toutes les pièces de l'appartement[279]. Sa concurrente directe, la maison Péres et Durand, 28 avenue de l'Opéra, est explicite quant aux qualités de ses tapis qui mélangent poudre de liège et lin : ses tapis de liège « assourdissant », disponibles en deux épaisseurs, sont des « tapis de liège extra, tapis épais, élastiques, chauds aux pieds, amortissant complètement le bruit des pas, précieux pour pistes de salles d'armes, salles de bains, chambres, bureaux, etc. »[280]. Dans les années 1890, la maison commercialise « l'incrusté Staines », un « tapis liège de 7 mm pour amortir le bruit des pas »[281]. Enfin, les maisons de linoléum mettent aussi en avant le pouvoir absorbant de leurs produits ; pour exemple, la Compagnie du tapis corticine, 52 rue Etienne Marcel, fait la promotion à grands renforts de publicité à partir de 1890 de la « Silencieuse », nouvelle marque déposée de linoléum qui mêle liège pulvérisé et huile de lin qui « absorbe totalement les chocs et les sons »[282]. Pettier, sous la moquette, fait poser des plaques de « caoutchouc ».

Ces dispositifs de moquettes, tapis et thibaudes et parfois de tapis de caoutchouc ou de liège pour une mise au silence du voisinage se complètent de dispositifs plus rares sur les plafonds. Les tentures sont de longue date utilisées pour couvrir des plafonds dont la nudité crue dérange. Cependant tout indique que la pratique est abandonnée dans la seconde partie du siècle en raison de l'abaissement des hauteurs sous plafonds en particulier dans les immeubles de type haussmannien et de la dangerosité de ces dispositifs prompts à s'enflammer. Si les manuels de tapissiers s'arrêtent sur les manières de capitonner les plafonds, la pratique ne semble se répandre que pour les pièces du retrait, fumoirs et cabinets pour les hommes, boudoirs pour les femmes. Ainsi sont empêchés de monter à l'étage supérieur les éclats de voix masculines du fumoir, lieu de repli après le dîner ou les sons extérieurs de venir troubler le retrait dans le boudoir ou le cabinet.

275 AN, 572/AP/94, Fonds Aubry, « Van Beselaere, tapissier, 22 rue du Rocher », 25 juin 1897.
276 Jules Deville, *Dictionnaire du tapissier… op. cit.*, « moquette ».
277 *Rapports du Jury international*, *Exposition universelle, 1867*, Paris, Commission du Jury international, 1867, volume 7, p. 201.
278 *Revue des deux mondes*, seconde période, 1862, p. 11.
279 BHVP, fonds actualités, publicité de la maison Lincrusta-Walton, E. Autran, 5 avenue de l'Opéra.
280 BHVP, fonds actualités, publicité de la maison Péres et Durand, 28 avenue de l'Opéra.
281 BHVP, fonds actualités, publicité de la maison Péres et Durand, 28 avenue de l'Opéra.
282 BHVP, fonds actualités, publicité de la Compagnie du tapis corticine, 52 rue Etienne Marcel.



[Fig. 1. 19] Plafond capitonné de petit salon ou boudoir. *Le Garde-Meuble, ancien et moderne,* albums de chromolithographies publiés par Désiré Guilmard vers 1855-1860.

Qu'il s'agisse des habillages de sol ou de plafonds, il faut à la fois empêcher les sons extérieurs de venir troubler le « havre de paix » que doit constituer l'appartement mais aussi ne pas être entendu. La bienséance bourgeoise à l'échelle de l'immeuble réside dans un respect mutuel du silence d'autrui ; l'épanouissement de l'intimité réclame ce silence réciproque.

Le dispositif serait incomplet si l'on négligeait les nouvelles chaussures d'intérieur qui se développent : les pantoufles. Le terme comme l'usage de porter des chaussures dédiées à l'intérieur n'a rien de nouveau mais la nouveauté réside dans le désir de marcher sans bruit : à partir des années 1870, alors que les sols se couvrent de feutre, de caoutchouc ou de linoleum, magasins de nouveautés et grands magasins commercialisent des pantoufles aux semelles « silencieuses » comme le proclame le catalogue de la Samaritaine : semelle de feutre ou semelle de caoutchouc finissent d'étouffer le son le plus difficile à étouffer, celui des pas[283]. Pour le service des repas à la salle à manger, et singulièrement en présence de convives, la Baronne Staffe recommande en 1891 que le « domestique porte des souliers fins pour faire le moins de bruit possible »[284] et des gants de coton blanc. Rien de surprenant à voir l'expression « à pas feutrés » entrer dans la langue commune autour de 1900[285]. Le cas de Des Esseintes reléguant ses deux vieux domestiques à l'étage de son pavillon et les obligeant « à porter d'épais chaussons de feutre » après avoir fait « matelasser le plancher de profonds tapis de manière à ne jamais entendre le bruit de leurs pas » apparaît comme l'expression extrême d'une sensibilité partagée.

La vie en appartement accentue sans doute la sensibilité aux sons du voisinage. L'attention portée aux dispositifs matériels qui étouffent le son entre voisins exprime la sensibilité à la fois accrue au niveau sonore, à l'instar des niveaux olfactifs[286], mais aussi la définition de plus en plus nette de l'es-

283 Les premiers modèles sont déposés à Paris et Clermont-Ferrand : INPI, n°14424 8 octobre 1852, application aux talonnières ou derrières de galoches et sabots, de la corne, de l 'ergot, de la gutta-percha, du caoutchouc durci par un excès de permanisation, et d'un mélange de râpures de cuir et de caoutchouc permanisé avec excès, et d'un mélange de gutta-percha et de poussière de cuir, brevet de 15 ans 4septembre 1852 par Garnier quincailler, à Clermont-Ferrand.
284 Baronne Staffe, *Usages du Monde, Règles du savoir-vivre dans la société moderne*, Paris, Havard, 1891, p. 211.
285 Alain Rey, *Dictionnaire historique… op. cit.*
286 Alain Corbin, *Le Miasme et la jonquille… op. cit.*

pace intime comme un espace clos où l'absence de sons venus de l'extérieur permet une forme d'individualisation. Les frontières de l'intime sont aussi des frontières sonores.

Cloisons et portières : le silence et la vie en appartement

On peut concevoir l'appartement bourgeois comme un emboîtement successif d'espaces de plus en plus hermétiques. L'évolution des frontières sonores au sein même des appartements indique une évolution de l'ordre sonore privé autant que de la construction d'un rapport à soi et à l'intimité.

La distribution des appartements qui s'uniformise après 1850 comme l'a noté François Loyer tend à réduire les proximités sonores inconvenantes : tout d'abord, l'espace bruyant de la cuisine est rejeté en arrière, sur la cour[287]. Ensuite, le couloir permet de distribuer les pièces en alternance et d'éviter la proximité entre les chambres : le plus souvent, elles ne sont pas côte à côte sauf dans le cas où Madame et Monsieur font chambre à part. Chambres d'enfants et chambres de domestiques ne sont jamais accolées à la chambre, simple ou double, des conjoints. Enfin, cabinets et boudoirs sont le plus souvent placés à l'extrémité des appartements, à la suite d'une enfilade de pièces – le cabinet après le salon,le boudoir après la chambre – ou au bout du couloir : de cette manière, ils doivent être les pièces les plus à l'écart des va-et-vient.

La distribution des pièces ne suffit cependant pas à contenir la circulation des sons au sein de l'appartement. Dès 1839, Delphine de Girardin observatrice des plus infimes changements dans la vie matérielle relève l'épaississement des tentures : « les tentures d'un salon sont [aujourd'hui] en proportion aussi épaisses que les murs sont minces »[288]. Dans les années 1860, les manuels de tapissier recommandent la plus grande attention aux cloisons et portes qui séparent les lieux censés demeurer silencieux : tapisseries ou tentures épaisses et portières doublées. L'attention à ces questions est suffisamment aiguë pour que de nombreux brevets soient déposés qui proposent des cloisons ou des parois insonorisées, à destination soit des architectes, soit des tapissiers. En 1862, le Sieur Berne dépose ainsi un « un système de cloison dite *cloison antiacoustique,* système Berne ». Suffisamment fines pour être ajoutées sur les portes ou les murs, ces cloisons en liège et carton enduit sont destinées à éteindre les sons entre les pièces aussi bien dans les hôtels garnis que dans les « appartements luxueux »[289]. Tentures de liège, de caoutchouc ou après 1870 de linoléum sont aussi vendues comme des moyens de lutter contre la circulation des sons.[290] Le *Dictionnaire du tapissier* en 1878 souligne qu'il convient de soigner l'insonorisation des pièces qui « nécessitent le plus grand calme » et notamment le bureau ou cabinet et les boudoirs. À suivre les solutions techniques proposées par le *Dictionnaire* de Deville – tentures sur les murs, portières en double ou triple épaisseurs, bourrelets… – tout indique que chaque pièce doit être un espace clos, à la façon des boîtes capitonnées de soie qui servent à conserver bijoux ou souvenirs. Deville peu favorable pour des questions esthétiques à la multiplication des portières les jugent pourtant indispensables : « garnir les portes de portières [a] l'avantage d'assourdir le bruit. »[291] Les manuels soulignent la nécessité de veiller à limiter la cacophonie d'une pièce à l'autre. De la même façon que l'hygiéniste Fonssagrives condamne les mélanges d'humeurs d'un étage à l'autre d'une habitation, la confusion des sons entre les différentes pièces est problématique. Les manuels de savoir-vivre rappellent de façon récurrente à partir des années 1880 que la convenance réserve à chaque

287 Voir François Loyer, *L'immeuble et la rue… op. cit.,* p. 184-185.
288 Delphine de Girardin, *Œuvres complètes*, tome 2, 5 janvier 1839, Paris, Michel Lévy, 1862, p. 75-81. « Le luxe dos ameublements et la vulgarité des manières. — Le confortable insupportable. »
289 INPI, brevet n°223, 20 mai 1862, brevet d'une « cloison acoustique » déposé par le sieur André Berne, à Paris, rue de la Mare, n°26.
290 BHVP, série actualités, « tapis, tentures »
291 Jules Deville, *Dictionnaire du tapissier… op. cit.*, p. 235.

pièce des genres de conversation différents que lon peut traduire par des sons : les éclats de voix et les plaisanteries masculines ne doivent pas dépasser le fumoir tout comme les confidences entre femmes ne sont possibles que si l'espace du boudoir est clos. Décrivant en 1883 les salons de l'aristocratie que les lecteurs sont invités à imiter, Ermance Dufaux note que les portes y sont « enfouies sous de lourdes portières » et que « sur ces épais tapis, le bruit des pas s'étouffe »[292]. L'hygiéniste Fonssagrives note à propos du cabinet : « l'isolement est l'absence de bruit, voilà le rêve. La réalité, trop souvent, c'est le voisinage des pièces bruyantes de la maison : ce sont les irruptions des « bandits aux lèvres roses », qui passent leur tête brusquement par une porte entr'ouverte d'une manière illicite »[293]. L'isolation phonique par les portières et les tentures est d'autant plus aisée que les tentures sont montées sur des cadres amovibles qui laissent un espace entre le mur et le tissu ou, plus rarement, sont bouillonnées sur le mur à l'aide de pitons décoratifs en cuivre[294]. Dans les deux cas, les espaces ménagés entre le tissu et le mur peuvent accueillir du liège, de l'étoupe ou du molleton. Ces recommandations ne sont pas seulement théoriques ou de simples prescriptions de manuels techniques. Les archives privées montrent ce souci permanent d'isoler les pièces les unes des autres. Paul Pettier fait ainsi couvrir toutes ses portes de portières triple épaisseur et, pour la porte d'entrée et la chambre à coucher, d'un capitonnage de soie et molleton[295]. En avril 1906 encore, Mme Pettier fait tendre de molleton l'ensemble du petit salon, espace qui a fonction de boudoir dans l'appartement des Pettier[296]. Le cas le plus manifeste de cette attention aux sons est l'aménagement de l'hôtel de la famille Aubry : dans le même espace évoluent le couple, leur fille et les domestiques ; le souci d'éviter la circulation inconvenante des sons est évident. En 1902, s'occupant de faire reteindre et entretenir tentures, tapis et moquettes, comme il le fait chaque année, Aubry fait doubler la totalité de ses tentures et de ses portières de molleton de laine par le tapissier Ernest Burgiard[297]. Dans le fumoir, tentures et plafond sont doublés de molleton et dans le « cabinet de Monsieur », où, outre les tapis doublés en feutre, tentures et portières sont sous-tendues de molleton[298]. Il faut ajouter à ces travaux, l'intervention quelques mois auparavant du tapissier-décorateur Joseph Biery qui « triplent » 6 portières dans l'hôtel[299]. Chez Richelot, Beaulieu qui prend en charge la pose des tapisseries et des tentures les double systématiquement de « molleton »[300]. Le succès du molleton, matériau venu de la sphère du vêtement, prouve l'absence de solution de continuité entre l'habit et le décor ainsi que le désir d'étouffer tous les sons.

Le recours aux bourrelets de feutre habillé de soie puis de caoutchouc à partir des années 1860 n'est pas limité aux ouvertures qui donnent sur la rue ou sur la montée d'escalier.Au sein de l'appartement, ils contribuent à l'individualisation sonore des espaces. Les comptes de la demi-mondaine anonyme publiés par Lorédan Larchey indique que ce souci traverse toute la société.Le tapissier note en 1869 : « fourni et posé dans les diverses pièces de l'appartement 32 m de bourrelets, acajou, chêne et blanc ».

---

292 Ermance Dufaux, *Le savoir-vivre dans la vie ordinaire et dans les cérémonies civiles et religieuses*, Paris, Garnier frères, 1883, p. 71.
293 *Jean-Baptiste Fonssagrives*, *La maison… op. cit.,* chapitre « Distributions, communications ».
294 Jules Deville, *Dictionnaire du tapissier… op. cit.*, p. 79.
295 AN, Fonds Pettier, factures de la maison Schmit, 22 rue de Charonne, 1902-1908.
296 AN, Fonds Pettier, facture de Ferdinand Albero, tapissier-décoration, « petit salon doublé en molleton des rideaux et du décor de fenêtre », avril 1906.
297 AN, Fonds Aubry, Ernest Burgiard, tapissier-décorateur, 54 rue de Bourgogne, 1902.
298 AN, Fonds Aubry, 95, Ernest Burgiard, tapissier-décorateur, 54 rue de Bourgogne, février 1902 ; il « démonte les tapisseries et tentures et double tous les murs en molleton dans le fumoir » et « double les tapis et portières dans le cabinet de Mr. »
299 AN, Fonds Aubry, 94, Joseph Biery, tapisserie décoration, 22 rue du Rocher, 1900-1901.
300 AN, Fonds Richelot, facture de Beaulieu « Grand salon : Couture et pose de la tenture en molleton (75) ; Fourniture de simili sous la glace et les panneaux de tapisserie côté des fenêtres (15) ; Pose des tapisseries sur molleton (20) ; Deux fenêtres du grand salon avec damas rouge de Mr Richelot le reste fourni par moi à raison de 150 fr la fenêtre y compris les ferrures (300) ; Petit salon : Une tenture rouge couture et pose compris la fourniture de molleton (100) » (31 mars 1905).

Les tapissiers prennent soin en effet d'assortir ces dispositifs aux portes et fenêtres[301]. *Le Tintamarre* de 1866, dans un article publicitaire, salue les bourrelets destinés au « calfeutrage hermétique » et les « bourrelets automobiles », commercialisés par la maison Carbonnier, rue de la Chaussée d'Antin : dans la lutte contre « l'air et le bruit » dans « l'ensemble de l'appartement », ces bourrelets « s'élèvent d'eux-mêmes dès qu'on ouvre la porte et ils s'abaissent quand on ferme. Voilà un grand progrès qui sera apprécié par les partisans du confort et de l'hygiène »[302]. Si les campagnes publicitaires pour ces bourrelets se concentrent sur les mois d'hiver, elles soulignent toute le capacité de ces petits détails à interrompre la circulation du son au sein-même des appartements[303]. Richelot comme Pettier font poser par leurs tapissiers autour de 1900 ces bourrelets aptes à interrompre courants d'air et sons[304]. L'économie auditive au sein de l'appartement bourgeois invite à une individualisation extrême des espaces, hermétiquement fermés. La recommandation d'Ermance Dufaux recommande : « Si l'on parle dans une pièce voisine, mettez-vous à l'extrémité opposée, de façon à ce que la porte s'ouvrant tout à coup, l'on ait la preuve que vous n'étiez pas aux écoutes » exprimant ainsi cette conquête d'une nouvelle intimité sonore[305]. Dans cette perspective, deux logiques sont à l'œuvre. D'une part, il s'agit d'éviter la cacophonie, que chaque son, en l'occurrence chaque discussion ou soubresaut des corps, soient cantonnés à un espace. D'autre part, l'attention des habitants se concentre sur les espaces du retrait, dédiés à l'introspection et au dialogue silencieux avec soi-même.

Le silence des objets

Le meilleur moyen d'étouffer les sons des corps et ainsi d'afficher son *self-control*, reste de réduire les objets eux-mêmes au silence. Si dans le théâtre bourgeois et en particulier le vaudeville, les portes ne cessent de claquer, ce ne sont pas des pratiques généralisées mais au contraire le désordre des ménages qui est représenté. En 1873, Emmeline Raymond très attentive aux faits et gestes dans l'espace privé encourage à éduquer les domestiques au silence et notamment à ne « pas claquer [ni] frapper les portes, sous prétexte de les fermer »[306]. Des arrêts de portes en caoutchouc ou en passementerie évitent cet inconvénient. Rien d'étonnant à voir ainsi le serrurier venir trois années de suite chez les Bordes pour graisser les gonds de portes et des croisées ainsi que les charnières et roulettes de plus en plus nombreuses dans les meubles[307]. Même souci chez les Aubry de conserver un mobilier et des huisseries silencieuses qui fait intervenir chaque année un serrurier de la maison Pierre pour « huiler et faire jouer » les serrures, les gonds et les charnières de la totalité de l'hôtel[308].

Au-delà des portes, tous les objets sont sujets d'attention. Le son des objets dit leur valeur ; le terme de « toc » entre dans la langue dans les années 1835 pour désigner des objets de mauvaise qualité. Dans les hiérarchies de la culture matérielle bourgeoise, le son devient un moyen essentiel d'évaluer la qualité des objets. S'ils ne sonnent pas, à l'instar des bronzes, ils ne doivent pas laisser échapper de sons.

Il faut « substituer le calme à la brusquerie » note encore Emmeline Raymond à propos de l'éducation des domestiques, d'autant plus nécessaire que la petite et moyenne bourgeoisie recrutent des

301 Lorédan Larchey, *Comptes d'un budget parisien. Toilette et mobilier d'une élégante de 1869. Documents pour servir à l'histoire de nos mœurs*, Librairie Frédéric Henry, 1870.
302 *Le Tintamarre*, février 1866, publicité de Carbonnier, 58 bis rue de la Chaussée d'Antin.
303 *Le Temps*, avril et décembre 1877 1877. « Calfeutrage invisible des appartements, bourrelets élastiques sans clous, plinthes mobiles, brevetées, Veuve De dave, 26 quai du Louvre ».
304 AN, Fonds Richelot /et Fonds Pettier.
305 Ermance Dufaux, *Le savoir-vivre dans la vie ordinaire… op. cit.,* p. 71.
306 Emmeline Raymond, *La civilité non puérile mais honnête*, Paris, Firmin Didot, 1873, p. 224-225.
307 AP, Bordes, Entrepreneur de serrurerie, Maitre, 27 juillet 1880. Ce dernier graisse semble-t-il la totalité des serrures, des gonds et des charnières ; un autre serrurier, Pacini, passe en 1878 et 1879.
308 Fonds Aubry, 95, Maison Pierre, avril 1900, avril 1901, mars 1902, février 1904.

domestiques peu ou pas formés. Tout le service doit être fait en silence, autant que faire se peut : « ainsi l'on ne permettra pas […] de pousser rudement les chaises ou les fauteuils pour les changer de place »[309]. Tapis et moquettes au sol conjurent ces bruits disgracieux mais afin de se prémunir de ces désordres sonores qui révèlent un manque d'éducation des domestiques et de maîtrise de soi pour les maîtres de la maison, se généralise l'usage de couvrir les pieds des meubles volants de roulettes – en caoutchouc vulcanisé à partir des années 1850 – ou de tampons de feutre ; la solution idéale à en croire les publicités demeurant les patins de feutre enduit de caoutchouc. Dans le courant des années 1860, on dénombre près dune trentaine de brevets qui visent à réduire au silence les meubles, d'autant que ceux-ci se font plus volontiers mécaniques et donc bruyants. Les ébénistes Raud frères, 33 avenue de l'Impératrice enregistrent un brevet en 1865 pour « l'amortissement du bruit des chaises, fauteuils, tables, guéridons et meubles en général sans roulettes par l'application d'une matière souple que nous fabriquons »[310]. La matière souple « adaptée sous les pieds des meubles » est en caoutchouc, gutta-percha et cuir. Chaises, tables à jeux, repose-pieds, guéridons ou dessertes ne doivent pas laisser échapper de sons révélateurs d'une gestuelle mal maîtrisée.

Les manuels techniques de tapissiers sont attentifs à la sonorité des meubles. Deville se félicite du progrès des molletons et des feutres qui assourdissent les meubles et souligne à l'article « élastique » – en fil de fer – que le bon tapissier se reconnaît dans sa capacité à produire des fauteuils et canapés silencieux. Si entourer les élastiques d'étoupes est une solution, Deville note que « le bruit qu'ils peuvent faire ne vient que de la mauvaise main-d'œuvre du tapissier »[311]. À l'en croire, l'abandon de certains meubles au milieu du siècle viendrait de leur trop grande sonorité, à l'instar des tables à la Tronchin dont le « bruit de la crémaillère » n'apparaît plus acceptable[312].

Cette mie en sourdine des objets est particulièrement manifeste lors des repas et des réceptions où les objets constamment déplacés et les corps buvant et mangeant menacent l'ordre sonore. L'attention aux sons des corps est alors à son apogée et les manuels de savoir-vivre qui ne craignent plus à partir des années 1860 de se faire très pragmatiques insistent longuement sur le contrôle sonore en de pareilles occasions. Emmeline Raymond note en 1873 : « À l'issue du repas, on place devant chaque convive un bol rempli d'eau tiède ; oserai-je supplier les personnes qui observent cet usage de propreté […] de vaquer en silence à cette opération ? Il ne faut pas se laver les mains ni se rincer la bouche bruyamment, on se borne à mouiller le bout des doigts, à passer un peu d'eau dans sa bouche, on la rejette en rapprochant le bol autant que possible de son visage, on s'essuie enfin »[313]. Dix ans plus tard, Ermance Dufaux insiste encore largement sur cette obligation de silence : « En mangeant, ne faites jamais de bruit ni avec vos lèvres ni avec vos mâchoires » et « on doit boire lentement, ne pas faire de bruit avec son gosier en buvant »[314]. Ce silence des corps s'accompagne de celui des objets : « Dans le monde, l'assiette est enlevée — avec le couteau et la fourchette lorsque l'invité les y laisse — et remplacée aussitôt sans le moindre bruit. »[315] Dufaux conseille de suivre une pratique en développement : « Il est maintenant d'usage de couvrir la table d'un épais tapis de molleton ou de feutre, pour amortir le bruit

309 Emmeline Raymond, *La civilité non puérile mais honnête*, Paris, Firmin Didot, 1873, p. 224-225.
310 INPI, brevet n°69256, Raud et frères, 33 avenue de l'Impératrice.
311 Jules Deville, *Dictionnaire du tapissier, critique et historique de l'ameublement français depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, Paris, Claesen, 1878, « Préface », p. 179.
312 *Ibid.*, p. 114.
313 Emmeline Raymond, *La civilité non puérile mais honnête*, Paris, Firmin Didot, 1873, « L'éducation des domestiques », p. 224-225.
314 Ermance Dufaux, *Le savoir-vivre dans la vie ordinaire et dans les cérémonies civiles et religieuses*, Paris, Librairie Garnier Frères, 1883, p. 213 et 216.
315 *Ibid.*, p. 189.

des couverts et de la vaisselle. »[316] Silence des corps et silence des objets ne font qu'un. Pas étonnant de voir répéter à longueur de manuels de savoir-vivre l'injonction, au silence, sinon au parfait contrôle de la voix : « Ne parlez pas très bas, note Dufaux ; c'est l'une des sujétions de la domesticité, que de retenir la voix au-dessous du diapason naturel ; puis ce serait l'indice que vous n'avez jamais à soutenir la conversation dans un cercle d'une certaine étendue. Ne parlez pas trop haut non plus : vous paraîtriez avoir coutume de réduire vos adversaires au silence, par l'énergie de vos poumons, plutôt que par la force de vos arguments. »[317] Raymond indique ce qui est en jeu derrière ce contrôle : « Lorsqu'on analyse les diverses règles qui forment le code du savoir-vivre, on en découvre un grand nombre qui semblent établies uniquement pour mettre une sourdine à nos passions, à nos goûts, à nos opinions, à nos sentiments. Ainsi, le bon goût nous interdit de parler trop haut, de gesticuler en parlant […] et nous impose en toute circonstance le calme le plus complet, une sorte d'indifférence aisée, qui ne se laisse éblouir par aucune splendeur, qui accepte tout ce qui se présente sans surprise, sans empressement, sans laisser voir enfin les véritables impressions qui se produisent en nous. »[318] Une pratique sonore dit ce désir de contrôle de la voix, en particulier chez les jeunes filles dont on craint les sursauts sonores, celle des vocalises et plus généralement du chant. En 1860, le journaliste du *Tintammare*, enregistre ces sons comme une des nouvelles « petites misères des locataires », « la voisine qui vocalise »[319] : « Cette voisine est la plus terrible de toutes. Elle est élève du Conservatoire et fille d'une veuve de la grande armée. Après le bruit que fait en roulant un camion chargé de barres de fer, je ne connais rien de plus désagréable que les sons que pousse la voisine qui vocalise. [Dès] six heures du matin, […] elle ne saurait faire un pas dans son appartement sans pousser un de ces sons […]. Elle vocalise en comptant son linge pour la blanchisseuse, en arrosant les fleurs qui ornent son balcon ».

Ce désir du *self-control* de la voix, indispensable à l'expression d'une somatique bourgeoise, n'est possible que dans des espaces où les sons de toute nature sont étouffés et contrôlés, jusqu'au cœur des meubles eux-mêmes. Le silence du décor signe le contrôle des gestes ; il met dans le même temps en valeur la maîtrise des habitants. Le monde matériel sert ici autant de palliatif que de repoussoir.

II. c. La mélodie du bonheur familial : le piano en sourdine

Si les sons échappés des corps ou générés par les mouvements sont contrôlés voire conjurés avec soin, les mélodies mécaniques sont non seulement acceptées mais promues : envahissantes boîtes à musique, coucous de toutes les sortes et instruments de musique. Dans ces mélodies, il en est une qui domine tous les espaces privés bourgeois du siècle, comme un bruit de fond : celle du piano. On sait que les pianos sont dès les années 1840 des attributs nécessaires à la vie bourgeoise : piano à queue dans les grandes maisons et version droite – mise au point grâce aux cadres en fer dans les années 1840[320] – pour les appartements et les bourses plus modestes. « Le piano, comme le tabac, s'est répandu et se répand avec une force croissante que rien n'a pu arrêter. On le retrouve […] partout où il y a des Européens et

316 *Ibid.*, p. 191.
317 *Ibid.*, p. 140.
318 Emmeline Raymond, *La civilité… op. cit.,* p. 269-270.
319 *Le Tintamarre*, 18 janvier 1860, « La voisine qui vocalise » par E. Simon.
320 Les premiers essais de pianos droits pour « appartements » apparaissent dans les années 1800 (INPI, brevets d'importation et de perfectionnement, n°466, 19 *septembre* 1806, pour un « harmonelo », *à Pfeiffer et Cie, pour pianoforte «* dans une position perpendiculaire » ; l'instrument se présente « sous la forme d'un secrétaire ou d'une bibliothèque ». Les premiers cadres en fonte moulée datent semble-t-il des années 1820 (INPI, brevet n°4918, 12 mai 1826, Jean-Henri Pape, « pour la construction simplifiée des pianos » avec sommier et chevalet « en fonte » ; on peut dénombrer dans les années 1840 plus de 37 brevets relatifs aux pianos droits avec châssis métalliques.

surtout une Européenne […]. Dans la plupart des villes, […] il retentit depuis l'aurore jusque bien avant dans la nuit. […] Je suis sûr qu'il n'y a pas une minute où, dans Paris, au moins un piano ne vibre. »[321] « De 1840 à 1860 la musique s'est généralisée » confirme Deville dans la préface de son *Dictionnaire du tapissier*, « un salon sans piano aurait paru vide et austère. »[322] Les inventaires ne dont pas significatifs car une majorité des pianos est louée. Grandes et petites maisons pratiquent la location. Les partitions et casiers à musique présents, eux, partout disent cette généralisation de la pratique dans les années 1840. Toute la seconde partie du siècle, les comptabilités portent la trace des locations de piano ; pianos à queue pour les grandes familles, pianos droits pour la moyenne bourgeoisie et modestes instruments à chandeliers d'imitation de bronze pour la petite bourgeoisie[323]. La maison Erard domine à l'évidence le marché, si l'on s'en tient à la publicité et aux comptabilités privées, même si les magasins d'ameublement après 1880 parviennent à conquérir ce meuble intégré jusque dans l'ameublement de la petite bourgeoisie. Les Bordes dépensent 1760 francs dans un « piano droit ordinaire, bois noir » fabriqué par la maison Erard[324]. Les Aubry louent leur piano à cette dernière. Richelot s'adresse aussi à la maison Erard qui outre la location propose de racheter les pianos et les entretient tout au long de l'année. Acheteur de 5 pianos successifs entre 1882 et 1902, Richelot achète des pianos de palissandre avec sommier métallique[325]. Quant à la famille Pettier, son ascension sociale est rythmée par l'évolution de la taille des pianos : après avoir loué de longues années un piano droit chez Érard puis Pleyel, elle achète pour 2000 francs un piano à queue Pleyel[326]. La gamme des pianos proposés – de 200 à 2 000 francs – est suffisamment étendue pour que toutes les familles bourgeoises y accèdent ; à tous les étages des immeubles bourgeois parisiens, excepté le sixième, le piano se donne à entendre. La « pianomanie » selon l'expression du Dr Rengade concerne toutes les strates de la société bourgeoise.

La cacophonie des pianos est en effet fréquemment relevée dans les immeubles bourgeois, d'autant qu'elle est la seule tolérée. La littérature dresse un paysage sonore de la ville où les outils et les voix résonnent dans les immeubles populaires alors que seule la musique s'échappe des immeubles « calmes » de la bourgeoisie. « Voulez-vous savoir l'avenir de la musique ? Écrit Léon Goslan en 1845. Ouvrez votre croisée : la mère chante au piano dans la maison voisine ; la fille chante au piano à l'étage supérieur ; dans votre propre maison, dans votre propre chambre, on chante au piano, et à tous les étages. »[327] Paul Féval en 1861 déplore l'envahissement du piano qui vient troubler le calme de son bureau : « À midi, piano de la voisine : non pas le piano d'hier, un autre, le piano en palissandre, à queue, de la dame du second. Elle était forte comme un Turc sur son piano, cette femme de bibliothécaire »[328]. Près de vingt ans plus tard, le piano a pris possession des immeubles. Pour exemple, Émile

321 Julien Turgan, « Pleyel Wolff et Cie », tome 2, 1865, p. 273.

322 Jules Deville, *Dictionnaire du tapissier, critique et historique de l'ameublement français depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, Paris, Claesen, 1878, « Préface ».

323 AP, D2U1/345, 16 juin 1891, scellés posés après la disparition de M. Beguery, notaire en retraite, 72 rue Blanche. Voir en outre, Louis Pagnerre, *De la mauvaise influence du piano sur l'art musical…*, Paris, Dentu, 1885, p. 5 ; Danièle Pistone, *Le piano dans la littérature française, des origines jusqu'en 1900*, Paris, Champion, 1975.

324 AP, Scellés Bordes, 11 décembre 1879, achat d'un « piano droit ordinaire, bois noir » chez Érard, 1760 francs.

325 AN, Fonds Richelot, AB/XIX/4226 dossier n°1, acgat Érard et Cie, Porte-pianos et harpes, fournisseurs du ministère des Beaux-Arts et des Conservatoires de musique de France, Facteur de la Reine des Belges et de S. M. la reine régente d'Espagne (Médailles concours), Mail rue 13. « Piano n° 84980, Piano droit à cordes demi obliques modèle n°6 à 3 cordes 7 octaves en bois de noyer ciré de 1700 francs » (18 novembre 1902) ; « n° 84332, piano à queue modèle n°1 à 3 cordes 7 octaves avec mécanique à double échappement d'Erard et sommiers métalliques en bois de palissandre frisé et ciré de 4000 francs, réduction de 1400, Reprise d'un ancien n°56643 (1000 francs), total 1522 francs ; « Réparation faite à la mécanique et au chassis du piano à queue n°56643 (230 francs) » (12 décembre 1898) ; « n°56643 Piano à queue n°1 modèle ordinaire à 3 cordes 7 octaves la mi la mécanique à double échappement d'Erard sommier et barrage en métal et tous les perfectionnements en bois de palissandre (4000 francs) » (19 octobre 1882), « n°56643 Piano à queue n°1 modèle ordinaire à 3 cordes 7 octaves la mi la mécanique à double échappement d'Erard sommier et barrage en métal et tous les perfectionnements en bois de palissandre (4000 francs), housse drap gros bleu (150 francs) » (19 octobre 1882)…

326 AN, Fonds Pettier passe au piano à queue Pleyel en 21 février 1906 (2000 fr.) après avoir eu un piano droit.

327 Léon Goslan, *Revue de Paris*, volume 12, Bruxelles, … 1845, p. 241.

328 Paul Féval, *Le drame de la jeunesse*, Paris, E. Dentu, 1861, p. 212.

Zola décrit l'immeuble de la rue Choiseul dans *Pot-Bouille*, roman par ailleurs traversé de gammes et de mélodies pianistiques aussi entêtantes qu'agaçantes : en descendant l'escalier, « le piano sembla poursuivre [Octave] : au milieu du silence tiède, chez Mme Juzeur, chez les Vabre, chez les Duveyrier, d'autres pianos répondaient, jouant à chaque étage d'autres airs qui sortaient, lointains et religieux, du recueillement des portes. »[329] Après quelques émois, quand l'immeuble retrouve « le train de son honnêteté bourgeoise », alors que « derrière les portes d'acajou, de nouveaux abîmes de vertus se creusaient », « dans le silence tiède de l'escalier, les pianos seuls, à tous les étages, mettaient les mêmes valses, une musique lointaine et comme religieuse. » Le théâtre qui est de plus en plus le reflet de la vie bourgeoise relate ces tracas du quotidien. Raymond Deslandes, le directeur du théâtre du Vaudeville, par ailleurs « torturé, dans son appartement de la rue de Provence, par toute une collection de pianos voisins qui commencent toujours leur terrible charivari dès le matin » met en scène dans *Une maison bourgeoise* « l'odieux voisinage » des pianos et l'âpre combat sonore entre voisins, soulignant « que la loi reste impuissante contre les délits de claviers »[330]. Ces sons plus ou moins musicaux deviennent en effet des sujets récurrents de plaintes. Le 4 janvier 1876, le *Figaro* publie dans sa rubrique des « petites annonces » la supplique suivante : « Voisine. De grâce, après 10 heures du soir, laissez reposer votre infortuné piano, sans quoi, je vous menace de battre le tambour, de me procurer un orchestre ambulant et alors nous verrons qui de nous deux sera vainqueur. Je connais de vos locataires disposés à vous donner congé si le combat s'engage. Voisin »[331]. Ce courrier – on en décompte facilement une trentaine par an – publié dans la partie réservée aux échanges privés – déclarations d'amour, rendez-vous, provocations, dénonciations… – est peut-être, comme de nombreuses annonces, rédigées par les journalistes du *Figaro*. Quoi qu'il en soit, elle témoigne de cette sensibilité montante aux mélodies qui passent d'un appartement à un autre par les planchers, les conduites, les cages d'escalier et les cours extérieures. En 1871, l'hygiéniste Fonssagrives note que la musique et singulièrement celle du piano qui a « envahi la loge et tenté l'assaut du sixième » est d'autant plus pénible qu'elle « prend plus ordinairement ses ébats à l'heure où le tumulte de la rue lui fait une concurrence moins active. Le piano (puisqu'il faut l'appeler par son nom) est l'instrument universel de cette opportunité. Il est partout, et au même moment : en haut, en bas, à droite, à gauche. »[332] Des solutions techniques sont cherchées au milieu du siècle pour étouffer ces mélodies. Alors que la sourdine pour piano, appelée étouffoir encore dans les années 1830, est avant tout un élément d'interprétation, au milieu du siècle, elle est modifiée pour devenir le moyen d'atténuer ces sons[333]. La sourdine devient le complément nécessaire du « piano-buffet » dans les années 1850 puis la pédale prend le nom de « pédale d'appartement »[334],constituée d'un châssis garni de feutre qui vient s'abaisser sur l'ensemble des cordes. Lorsque dans l'immeuble bourgeois de la rue Choiseul les soirées s'emballent, que la maîtresse de maison « furieusement, tapait sur le piano », un convive rappelle qu'il est minuit, « point de bruit ! », on « mit la sourdine » écrit Zola. Pour finir d'étouffer les gammes, on ajoute à ces tampons de feutre les mêmes sous les pieds de l'instrument et d'épaisses carpettes de linoléum qui évitent que le piano ne tangue sur les tapis épais. Pour les soirées

329 Émile Zola, *Pot-Bouille,* 1882.
330 Arnold Mortier, *Les soirées parisiennes,* volume 11, soirées de 1884, Paris, Dentu, 1885, « La Flamboyante » 22 février, p. 137 et sq.
331 *Le Figaro*, « Petites annonces », 4 janvier 1876.
332 *Jean-Baptiste Fonssagrives*, *La maison, étude d'hygiène et de bien-être domestiques*, Montpellier, Imprimerie De Gras, *1871,* p. 347 et sq.
333 Peter Lichtenthal, Dominique Mondo, *Dictionnaire de musique*, Volume 2, Paris, Au bureau de la France musicale, 1839, « Smorzatore : étouffoir », p. 281.
334 Adolphe Le Doulcet Pontécoulant, *Organographie : essai sur la facture instrumentale, art, industrie et commerce*, …, 1861, p. 497 ; Félix Boudoin, Hervé, Théodose Achille Louis Du Moncel, comte Th Du Moncel (par ailleurs spécialiste des phénomènes acoustiques et en particulier du téléphone), *La musique historique, méthodes et instruments : historique et acoustique*, Paris, …, 1886, p. 30 « L'emploi de la sourdine à bande de feutre usitée dans le piano droit. »

mondaines rythmées par des charades ou des récitations, il convient de recourir à la sourdine recommande la Baronne Staffe à la fin des années 1890[335].

À l'occasion des soirées mondaines ou familiales, la célébration des récitals de pianos ou de chants doit se faire elle aussi dans la retenue. Selon Ermance Dufaux, aux mélodies en sourdine doivent répondre des applaudissements en sourdine : « Les femmes frappent légèrement du bout de l'éventail, ou de l'extrémité des doigts, dans la paume de la main. Les hommes ne font guère plus de bruit, de leurs mains finement gantées. »[336]

II. d. Cordons et sonneries : commander et converser en silence

En 1853, la *Revue de Paris* ausculte les mutations urbaines, rattachant dans un vigoureux raccourci mutations urbaines et sonnettes : « Puisqu'on n'a jamais tant bâti, puisqu'on n'a jamais taillé tant de pierres, gâché tant de plâtre, puisque le règne du Limousin semble enfin venu, je voudrais bien qu'il vînt aussi quelque grand architecte. Mais que ce grand artiste vienne ou pas, c'est le moment ou jamais pour les architectes qui ont de l'imagination et de la science de chercher à perfectionner l'habitation de l'homme. […] Il y a à faire, et beaucoup, quoique d'immenses progrès aient été réalisés dans nos maisons au point de vue du commode et de l'agréable. Qu'on songe que, sous Louis XIV, on ne connaissait pas encore, dans les appartements, l'usage des sonnettes, et que les plus grandes dames de France étaient obligées d'appeler elles-mêmes leurs gens, ou de n'être jamais seules, ce qui était désobligeant »[337]. Le désobligeant, on l'a compris, n'est pas tant d'appeler *soi-même* ses domestiques que d'avoir à appeler. Le *self-control* appelle une mise en sourdine des sons échappés du corps[338]. Le confort passe par ce silence des corps, qui plus est dans les rapports entre maîtres et domestiques. Le commandement dans l'espace privé doit être silencieux à double titre : parce que les bruits des corps doivent être étouffés et parce que le rapport aux domestiques doit se faire lointain. Qui plus est, dans une maison bien tenue, comme ne cessent de le marteler les manuels de savoir-vivre, la chorégraphie des corps et en particulier de ceux des domestiques doit être réglée d'avance. Les ordres ne doivent pas transparaître, notamment sur les temps de sociabilité, et à défaut d'être intégrés, ils doivent s'organiser dans les coulisses.

Quantité de dispositifs techniques sont développés tout au long des années 1830-1914 pour viser à orchestrer dans la discrétion les allers et venues des domestiques et des concierges. Nous avons vu que la césure avec la rue se construit avec une série de sonnettes successives qui redoublent la présence des concierges. Les circuits de communication internes s'étendent sur plusieurs échelles, à l'échelle des immeubles et à l'échelle des appartements.

Des cordons de sonnettes aux sonnettes électriques : l'éloignement des domestiques

L'article de la *Revue de Paris* publié en 1853 souligne davantage une impression nouvelle du confortable qu'une nouvelle réalité matérielle. Comme se plaisent à le rappeler tous les manuels de tapissiers, les premières occurrences de sonnettes commandées à distance se trouvent à Versailles au début du XVIIIe siècle. Les systèmes de cordons qui parcourent les intérieurs se répandent dès la fin du

335 Baronne Staffe, *Usages du Monde, Règles du savoir-vivre dans la société moderne*, Paris, Havard, 1891, p. 236.
336 Ermance Dufaux, *Le savoir-vivre dans la vie ordinaire et dans les cérémonies civiles et religieuses*, Paris, Librairie Garnier Frères, 1883, « Les diners intimes », p. 278.
337 *Revue de Paris*, volume 2, Bruxelles, février 1853, p. 286.
338 Richard Sennett, « Les hommes publics au XIXe siècle », in *Les tyrannie de l'intimité*, Paris, Le Seuil, 1979 [1974], p. 158-168.

XVIIIe siècle dans les hôtels aristocratiques, mais ils sont encore souples et le son est encore mal maîtrisé[339]. L'introduction des tringles et des fils de fer dans ces systèmes permet de mettre en branle les sonneries et de les faire taire avec plus de précision. Les années 1820-1830 les voient se répandre dans les appartements, et plus un traité de serrurerie n'est publié sans aborder la question.Le *Dictionnaire de l'Académie française* pourtant peu prompt à enregistrer les mutations de la langue signale la nouveauté en 1835 : « Sonner ses gens, sa femme de chambre, etc., Sonner la sonnette pour faire venir ses domestiques, sa femme de chambre, etc. », même si la référence est encore celle des sonnettes extérieures : « Sonner à la porte de quelqu'un, Tirer un cordon suspendu à la porte extérieure d'un appartement, et mettre en mouvement par ce moyen une sonnette placée dans l'intérieur, afin de se faire ouvrir. On sonne à votre porte. »[340] Le Roret du serrurier de 1830 consacre plus de dix pages à la « pose des sonnettes » détaillant la complexe mécanique qui permet de faire coulisser sans frottement un fil de fer à travers un appartement. Notant que « la puissance part le plus souvent d'une cheminée ou d'un lit », il détaille les bascules, sortes de charnières qui permettent de rediriger le mouvement, les séries de tubes qui guident les fils de fer, les jeux de ressorts… à employer pour une telle entreprise[341]. La main des maîtres doit actionner sans force la sonnette placée à l'autre bout de l'appartement. Les configurations proposées sont innombrables qui doivent répondre à la complexe chorégraphie des corps dans l'appartement, à la place de chacun et à la dissimulation grandissante de la domesticité. Les deux lieux privilégiés par tous les manuels techniques sont la chambre ou plus exactement la tête du lit et le salon et la salle à manger. Dans le premier cas, le cordon de sonnette en forme de poire doit pendre à quelques centimètres du lit. On comprend dès lors que le roman des années 1840-1860 s'empare de cet objet capable de transgresser les césures entre les espaces de l'intime et les espaces de réception, capables d'accompagner le désir, ancillaire ou défendu, ou d'accompagner les habitants au seuil de la mort. Dans les salons et salles à manger, le cordon de sonnette est placé à côté de la cheminée ; par lui on commande boissons et plats tout en mettant discrètement en scène son pouvoir sur la domesticité[342]. Les années 1840-1850 voient le dépôt de quantité de brevets qui attestent une demande sociale quant à ces mécanismes de commande silencieuse. Parmi les 57 brevets déposés entre 1840 et 1860 – alors même qu'aucune innovation n'est réellement décelable. Celui déposé par le Sieur Déglise est emblématique parce qu'il est l'un des premiers mais aussi parce qu'il tente de résoudre toutes les difficultés[343]. Il vise à supprimer le complexe assemblage de ressorts et de boudins élastiques ainsi que les boucles de jonction « par une grande bascule à ressort portant une tringle ou traverse qui passe dans des anneaux correspondant à chacun des cordons de tirage, de sorte que cette bascule, qui fait mouvoir la sonnette, réunit, par sa tringle, tous les cordons au moyen de ces anneaux, dont le tirage de l'un ne s'exerce pas ainsi sur les autres, lesdits anneaux revenant à leur place par l'action de ressorts de rappel ». Le serrurier ne s'arrête pas là et propose un système de tableau indicateur. Les cordons de tirage qui actionnent une seule sonnette agissent sur des petits panneaux qu'un encliquetage actionne et fait sortir d'un tableau. La complexité finale du système très longuement décrit qui permet de régler le tableau soit pour qu'une commande annule la précédente, soit pour que les commandes s'additionnent dit le désir de commandes claires et silencieuses. « Quant aux indicateurs, en même temps que le tirage d'un cor-

339 Claude Petitfrère, *L'œil du maître : maîtres et serviteurs de l'époque classique au romantisme,* Éditions Complexe, 1986, p. 207-208.
340 *Dictionnaire de l'Académie française*, 1835.
341 Comte de Grandpré, *Manuel théorique et pratique du serrurier : ou traité complet et simplifié de cet art…*, Paris, Roret, 1830, Section XII, « Pose des sonnettes », p. 150-152.
342 Louis Berthaux, *Le parfait serrurier ou traité complet des ouvrages faits en fer*, Paris, Roret, 1834, p. VII.
343 INPI, n°6901, Brevet d'invention de cinq ans, 24 janvier 1842, au sieur Georges Déglise, à Paris, « pour un système de sonnettes. » Déglise est déchu de son brevet par une ordonnance royale en 1844, faute d'une nouveauté réelle introduite dans son système.

don fait sonner le timbre ou la sonnette [il] fait paraître un indicateur dans le tableau à ce destiné, et qui porte soit des numéros, soit des noms, soit des mots, soit des signes correspondants, au besoin de celui qui sonne […]. Nous pourrions citer une foule d'applications de notre système d'indicateurs mobiles […], soit pour les intérieurs d'appartements, soit pour communications entre personnes sans dérangement. » Un véritable centre de commande mécanique – l'inventeur envisageant même l'ouverture des portes depuis ce tableau – se dissimule dans les espaces de rejets et plus volontiers dans la cuisine. Les nombreux brevets des années 1840-1850 ont les mêmes finalités : il ne s'agit pas de simplifier les systèmes mais de rendre les commandes plus claires afin d'éviter toutes confusions.

En parallèle, les journaux de mode témoignent aussi du développement de ces systèmes mécaniques de sonnettes. Cordons et poires sont investis comme des éléments de décoration au même titre que les dessus de piano, les guipures de meubles ou les abat-jour. Le *Journal des Demoiselles* pour la seule année 1855 propose plus d'une dizaine de modèles pour habiller ces objets techniques : « cordon de sonnette que l'on exécute en cordonnet de soie, d'une couleur en rapport avec l'ameublement de l'appartement ; il doit être doublé d'une nuance tranchante, ou assortie à celle du cordonnet si on veut le rendre moins élégant. Ce genre de cordon se monte sur une grosse toile recouverte de percaline lustrée ; dans le bas on pose une poignée en cuivre doré ou en passementerie ; les deux côtés du cordon sont bordés par un cordonnet assorti de couleur à celle du crochet et de la doublure. »[344] La même année on trouve un modèle de cordon de sonnette « style vénitien », entièrement orné de perles de cristal ou de verre composant un dessin…[345] Cette mécanique doit donc se fondre dans le décor parce que la mécanique crue serait obscène mais aussi parce que les cordons doivent être actionnés avec discrétion dans les espaces de réception.

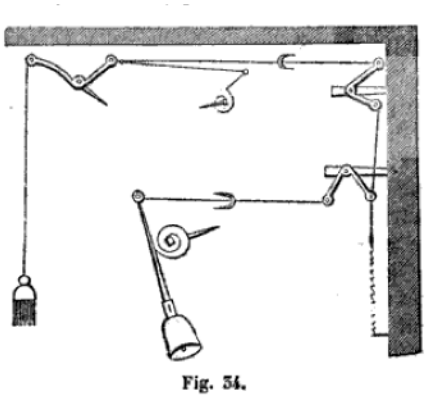


Fig. 54.

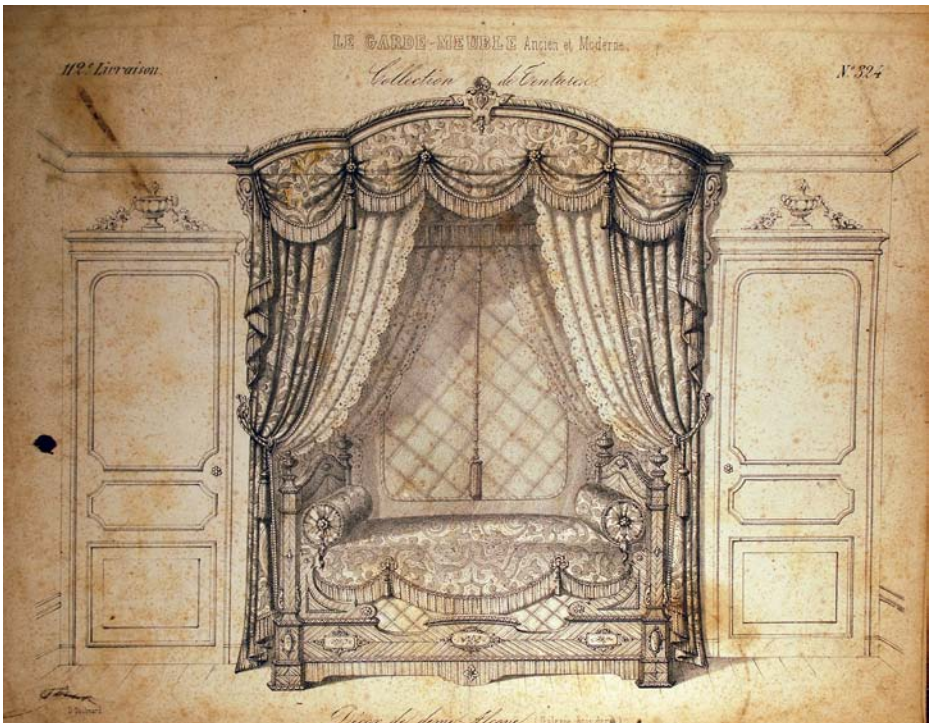
[Fig. 1. 20] Mécanisme de sonnettes intérieures pour appeler les domestiques. Tarlier, *Manuel du serrurier,* Bruxelles, Tarlier, 1855.

Le *Manuel du serrurier* publié en 1855 qui détaille les façons de faire courir tringles et câbles dans l'appartement de manière à ce qu'une « petite secousse » suffise à « agiter la sonnette ». Le souci esthétique est dorénavant pris en compte dans ces manuels techniques : il convient de dissimuler la machinerie si possible sous les « moulures » et d'être plus attentifs aux cordons : « on commence à abandonner [les fils de cuivre] pour placer de beaux rubans, dont le bas est attaché à un anneau riche, et passe dans une agrafe pareille, attachée sur le lambris. Si la puissance part d'un lit, elle s'applique au bas d'un cordon qui se termine souvent en un gland. »[346]

Les inventaires des années 1850-1860 montrent partout la présence de ces cordons qui sont prisés dans la mesure où ils ne font pas partie des murs mais des meubles. Chez le banquier Leroy, les cordons de sonnettes sont à la tête des lits de madame et de monsieur, dans le salon, ils sont à côté de la cheminée et en « velours d'Utrecht rouge avec effilés en soie » assortis à la tablette de cheminée, on en trouve deux dans le boudoir, deux dans la salle de billard et deux dans la « salle de toilette »[347]. Le nombre de cordons marquent le rang social – nombre de pièces comme nombre de domestiques : huit

344 *Journal des Demoiselles,* 1855, p. 191.
345 *Journal des Demoiselles*, 1855, volume 40, p. 126.
346 *Manuel du serrurier,* Bruxelles, Tarlier, 1855, « Pose des sonnettes », p. 107-112.
347 AP, D11U3/175, n° 11499, 5 avril 1854, faillite de la banque Leroy, De Chabrol et Cie, 16 rue Lepelletier.

sonnettes chez le grand bourgeois Leroy en 1854 mais dix chez le commerçant Achille Grégoire en 1860, rue Saint-Lazare, récemment arrivé dans la bourgeoisie et désireux d'afficher discrètement sa domesticité et son confort[348].



[Fig. 1. 21] Cordon de sonnette dans une chambre (au centre du lit). *Le Garde-Meuble, ancien et moderne,* albums de chromolithographies publiés par Désiré Guilmard vers 1855-1860.

Le Roret de 1866 qui par ailleurs encourage l'installation de systèmes électriques s'arrête encore longuement sur ces mécaniques rappelant que « le serrurier sait que d'un bout à l'autre d'une maison, on agite une petite sonnette attachée à l'extrémité d'un ressort tout à la fois à boudin et à bascule, et dont l'usage est de faire un commandement, un appel, un avertissement. » Il préconise pour sa part – serrurier oblige – des pièces en cuivre moulées et ouvragées pour les côtés des cheminées et des cordons et poires en soie pour les chambres[349]. Les manuels d'architecte, à l'instar de celui d'Ernest Bosc, note aussi l'importance des « sonnettes d'appel » : « Les sonnettes d'appartement, qui servent à demander l'ouverture d'une porte ou à appeler des employés ou des domestiques, sont ordinairement des petites cloches de bronze montées sur un ressort d'acier ; le centre des spires du ressort forme un petit carré qui reçoit la tête d'une broche à pointe qui tient la cloche suspendue sur un point demandé. Le fil de fer ou cordon de tirage de la sonnette est maintenu rigide à l'aide de ressort, d'aile de mouche, bascule, ressort de rappel ou de renvoi, mouvement, etc. ; ce fil est fixé à l'extrémité du ressort portant la sonnette et, après avoir parcouru un trajet plus ou moins considérable, arrive à un point où, fixé à un coulisseau ou bien à un cordon de tirage, la main de la personne qui veut sonner n'a qu'à exercer un mouvement de traction qui, suivant le fil dans son parcours, met en branle la sonnette. Les pièces accessoires pour la pose des sonnettes sont les conduits, les pointes d'arrêt, les ressorts de rappel, les bascules, mouvements, etc. Nous n'insisterons pas davantage sur ce sujet très-connu ». Les comptabilités indiquent que dans les années 1880 encore, les systèmes mécaniques sont en usage, en particulier chez les locataires où les cordons appartiennent aux habitants et les systèmes aux propriétaires. La famille Bordes fait ainsi venir deux fois le serrurier pour la seule année 1880 afin d'entretenir le système mécanique de sonnettes[350]. Ermance Dufaux, dans son manuel de savoir-vivre publié en 1883

348 AP, D11U3/326, M. Achille Grégoire, Commerçant, 56 rue Saint Lazare, 18 septembre 1860, « 10 cordons de sonnettes » dans l'inventaire de l'appartement au premier étage.
349 H. Landrin, *Nouveau manuel du serrurier… op. cit.,* 1866, « Chapitre II. Moyens de communications intérieurs », p. 401-403.
350 AP, Scellés Bordes, un système complexe qui nécessite un entretien permanent ; Maître, entrepreneur de serrurerie, spécialité pour

note que dans le salon, « les sièges […] rangés en demi-cercle, même si la saison n'exige plus de feu ; le cordon de la sonnette, la pendule et les lampes, ou candélabres » font de la cheminée « le centre du salon »[351]. Elle indique la finalité de ces systèmes : c'est si possible un domestique homme, qui se tient dans l'antichambre, qui « doit […] répondre à la sonnette de la maîtresse du logis : tant de coups pour arranger le feu ; tant, pour apporter la lumière, si l'on devance l'heure convenue ; tant, pour aller ouvrir au visiteur qui sort ; tant, pour venir recevoir un ordre quelconque. Sauf dans ce dernier cas, la maîtresse n'a pas un mot à dire au domestique ; lui-même ne doit pas répondre : "Oui, madame" ; il s'incline et obéit silencieusement. »[352] En cas de visite, « généralement, un coup de la sonnette du salon l'avertit du départ d'une visite. Il reprend son poste à la porte d'entrée et attend. Les objets déposés ont été mis en évidence, sur la banquette ou à toute autre place ; c'est au visiteur de les reprendre lui-même […]. En aucun cas, il ne doit saluer les visiteurs qui entrent ou qui sortent […]. Quelque chose que le domestique ait à faire, il le fera sans bruit »[353]. Car le modèle est bien celui des « domestiques de haut parage » dont « les maîtres ne voient que ceux que leurs fonctions attachent à leur personne. Un timbre spécial appelle chacun d'eux ; il entre, s'incline, accomplit son office en silence, et sort, après une révérence, sans qu'un mot ait été échangé. »[354] La finalité des ces dispositifs mécaniques complexes qui doivent sans grincement activer des clochettes dans l'antichambre ou la cuisine visent bien à préserver le *self-control* des habitants et la neutralité complète des domestiques qui sont ainsi censés ne pas avoir besoin de parler.

Dès 1880, dans son article sur les « sonnettes d'appel », Ernest Bosc note que si le système est « très-connu », il « est de plus en plus remplacé par des sonneries électriques »[355]. En réalité, le développement des sonneries électriques remontent aux années 1850. La mise au point d'accumulateurs stables et capables de ne pas se décharger malgré un usage intermittent amène un développement des systèmes de sonneries électriques. Tous les traités théoriques s'accordent pour en attribuer la paternité au prestidigitateur Robert-Houdin qui dans la seconde partie des années 1840 installe chez lui des sonneries électriques associées à des tubes acoustiques afin d'éviter les importuns[356]. Prestidigitateur et électricien amateur, il fait le récit de ces expériences domestiques dans ses *Mémoires* : « Il s'agissait de distinguer les bons visiteurs des mauvais. Voici la combinaison que j'imaginai. Lorsqu'un de ces messieurs sonnait à ma porte, une communication électrique faisait également sonner un timbre placé dans mon cabinet de travail. J'étais averti et me tenais sur mes gardes. Mon domestique ouvrait et ainsi que cela se pratique d'ordinaire, il demandait le nom du visiteur. Moi, de mon côté, j'appliquais l'oreille à un instrument d'acoustique disposé à cet effet et qui me transmettait les moindres paroles de l'inconnu. Si, d'après sa réponse, je jugeais convenable de ne pas le recevoir, je pressais un bouton et un point blanc qui paraissait dans un endroit convenu du vestibule voulait dire que je n'y étais pas. Mon domestique annonçait alors que j'étais absent. Il m'arrivait bien quelquefois de me tromper dans

---

la ville, pose de stores, pose de sonneries de tous systèmes, 91 rue du Rocher : « entretien des sonneries » (à forfait) et « timbre » et « pose des sonneries électriques », Léon Cherfils, 24 rue Vivienne, fabrique et magasin de lampes, irrigateurs, etc. (1880). Gaillard, serrurerie de précision et ordinaire, coffres-forts et fait tout ce qui concerne la serrurerie, coffres-forts incrochetables et à secrets, incombustibles, « pose et réparation de sonnettes et stores » (24 janvier 1880).

351 Ermance Dufaux, *Le savoir-vivre dans la vie ordinaire et dans les cérémonies civiles et religieuses*, Paris, Librairie Garnier Frères, 1883, « Les diners intimes », p. 72.

352 *Ibid.*, p. 82.

353 *Ibid*, p. 83.

354 *Ibid.*, « Les diners intimes », Chapitre V « Les domestiques de haut parage ».

355 Ernest Bosc, *Dictionnaire raisonné d'architecture et des sciences et arts qui s'y rattachent*... Paris, Firmin-Didot, 1880, « sonnerie ».

356 *La Lumière électrique,* 13 septembre 1884, « L'Électricité domestique, sonneries d'appartement » ; Théodore du Moncel, un des premiers historiens de l'électricité, souligne les nombreux apports de Robert-Houdin en la matière, notamment par des inventions destinées à la scène (sonnerie, piles…). Théodore du Moncel, *Exposé des applications de l'électricité*..., Paris, Hachette, 1862, tome 1, p. 304 et sq. et tome 5, p. 67 et sq.

mes appréciations et de regretter d'avoir accordé audience, mais j'avais un autre moyen d'abréger la visite de l'importun. J'avais pratiqué, derrière le canapé sur lequel je m'asseyais, une petite touche électrique correspondant à un timbre que pouvait entendre mon domestique. En cas de besoin et tout en causant, j'allongeais négligemment le bras sur le dos du meuble où se trouvait cette touche, je la pressais et le timbre résonnait dans la pièce voisine. Alors mon domestique, jouant une petite comédie, allait ouvrir la porte d'entrée, tirait la sonnette que l'on pouvait entendre du salon où nous nous trouvions et venait ensuite m'avertir que M. X… demandait à me parler. J'ordonnais que M. X… fût introduit dans le cabinet du salon, et il était bien rare que l'importun ne levât pas le siège. On ne peut se faire une idée du temps que me fit gagner cette bien heureuse organisation. »[357]. Il est significatif qu'un des plus importants prestidigitateurs du siècle, spécialisé dans l'escamotage, soit à la origine de la mise au point de la nouvelle chorégraphie du privé par l'électricité.

Les sonneries électriques arrivent dans les intérieurs bourgeois dans le courant des années 1850. Le désir de voir des systèmes électriques de commande efficaces est visible du côté des inventeurs et des fabricants. Les brevets se multiplient dès 1855[358]. Théodore du Moncel fait le bilan en 1859 des systèmes de « sonneries électriques employées dans l'économie domestique » commercialisés en 1857 et 1858 et notamment des systèmes développés à partir des accessoires de Mirand, l'un des premiers à commercialiser les sonneries électriques d'abord développées à des fins publicitaires[359]. Dès les premières mises au point, on enregistre de nouveaux usages. Tout d'abord, un système de réponse « destiné à faire connaître à celui qui sonne si le domestique ou l'employé qui a été appelé se trouve présent, ou tout au moins s'il a entendu l'avertissement. » Le nouveau système de M. de Vigand, exposé par de Moncel, « ne peut servir que pour les maisons où il y a constamment une personne occupée dans les environs de la sonnerie d'appel. Dans les petites maisons où un seul domestique doit tout faire et peut, par conséquent, se trouver en tout autre endroit du logis qu'à celui où est installée la sonnerie, ceux qui font usage d'un pareil transmetteur s'exposent souvent à sonner inutilement, dans les moments où le domestique est éloigné […]. Pour obvier à ces inconvénients, j'ai imaginé un nouveau transmetteur qui, une fois touché, remonte lui-même la plaque de réponse et met la sonnerie en mouvement jusqu'à ce que le domestique ait répondu en provoquant l'abaissement de la plaque de réponse qui avait été remontée. » Des versions plus simples – un ensemble d'accumulateurs, des boutons interrupteurs et un réseau de fils – sont commercialisés largement dès le début des années 1860. Ils sont encore disséminés dans le commerce : chez les opticiens, les tapissiers, des serruriers et les rares électriciens. Cependant quelques maisons spécialisées voient le jour et entreprennent de larges campagnes publicitaires dans la presse généraliste. Dans *Le Figaro, Le Tintamarre* et l'*Almanach impérial*, André Herman et Cie propose des « Sonnettes et tableaux électriques pour hôtels et maisons particulières » et Jarriant et Cie des « nouveau système de sonnettes, tableaux d'appel, thermomètres contre l'incendie et appareils électromédicaux »[360]. Plus de dix maisons se consacrent exclusivement à ces installations de communications intérieures pour les particuliers, les fabriques et les magasins[361]. Ces techniques se diffusent rapid ment.

357 Jean-Eugène Robert-Houdin, *Confidences d'un prestidigitateur,* tome II, Paris, Librairie Nouvelle, 1859, p. 23.

358 INPI, brevet n°14516, 25 septembre 1855, au sieur Masson, Paris, « pour divers appareils électriques pouvant servir d'indicateurs » pour les hôtels, les appartements. Le système associe sonneries et affichage de numéros.

359 Théodore du Moncel, *Revue des applications de l'électricité en 1857 et 1858,* Paris, Hachette 1859, p. 542-545. Le premier brevet pour sonnerie d'appartement est déposé par le Belge Lippens en 1850 (p. 402). À Paris, c'est semble-t-il Miraud qui développe d'abord un dispositif de sonneries publicitaires dans les magasins du boulevard Bonne-Nouvelle « destiné à attirer l'attention du public » puis applications domestiques ; l'exploitation commerciale est faite en collaboration avec Parelle, un architecte avant que dans les années 1860 le système tombe dans le domaine public. Voir *La lumière électrique,* 13 septembre 1884, « L'Électricité domestique, sonneries d'appartement ».

360 *Le Tintamarre,* 1860, André Herman et Cie, 8 rue Neuve-Saint-Augustin, « Spécialités pour appartements, hôtels, bureaux, établissements de bains, etc. » et *Almanach impérial*, 1860, publicité de Jarriant et Cie, 9 rue Vendôme.

361 *Annuaire Bottin-Didot… op. cit.*,1860.

Le *Traité général des applications de l'électricité* de Michel Gloesner, publié en 1861, s'attache à faire un état des dispositifs électriques efficaces dans l'espace domestique[362] : « Les seules sonneries qu'on puisse employer utilement pour divers services domestiques, sont celles qui fonctionnent sans relais et sans mouvement d'horlogerie par la seule action du courant électrique. MM. Froment, Mirand, Bréguet, Hardy et Florimond en ont construit, chacun d'après leurs vues particulières, qui satisfont à la condition mentionnée. […] Le système de M. Mirand est, je crois, le plus généralement répandu jusqu'ici. » La généralisation des sonnettes électriques actionnées par des électro-aimants et des piles stables – des maisons Grelet et Leclanché notamment – favorise l'insertion domestique de ces dispositifs. Michel Gloesner explique ce succès grandissant : « Il est facile de comprendre les avantages que présentent les applications des sonneries électriques dans des habitations […]. On installe les sonneries sans levier et sans bascule ; les fils conducteurs peuvent être masqués à la vue, et suivre tous les détours imaginables sans exiger le percement ni d'un mur ni d'une porte. Les appels se font à de grandes comme à de petites distances. Les fils sont en cuivre d'environ un millimètre d'épaisseur, enveloppés de gutta-percha, laquelle est recouverte elle-même de soie ou de coton dans les endroits où l'humidité pourrait pénétrer à travers la gutta-percha. La pose des fils est aussi prompte que facile. Lorsque des trous de sonnettes se trouvent déjà pratiqués dans les appartements ou les bâtiments où on les établit, on en profile pour diminuer l'étendue des parcours, mais, si ces trous n'existent pas ou s'ils sont difficiles à percer, il suffit de conduire les fils vers les portes ou les fenêtres, et de leur faire suivre, pour les franchir, les encadrements. Leur ténacité est telle qu'ils ne nuisent en aucune manière au mouvement des fermetures. » Il faut ajouter que les fils se dissimulent beaucoup plus facilement que les tringles derrière les tentures et sous les tapis qui habillent les intérieurs.

La très rapide diffusion de ces dispositifs s'explique dans la mesure où ils se substituent exactement aux systèmes mécaniques. Les actes de ventes de propriétés dans les années 1860 tout comme les annonces immobilières détaillées précisent la présence « d'installations de sonneries électriques » même si piles et sonneries sont le plus souvent encore à la charge des locataires. En 1868, le pédagogue Louis Figuier qui s'appuie sur le quotidien pour vulgariser les sciences indique l'extension de cette technique : « Nous arrivons à la manière de faire agir les sonnettes des appartements et maisons, au moyen de l'électricité. Cette application de l'électricité, qui a commencé à être en usage en Amérique, est aujourd'hui très-répandue en France et en Angleterre. Tout le monde connaît les inconvénients des sonnettes domestiques, qui sont mises en jeu par des fils de fer, pourvus, en certains points, de leviers coudés, pour suivre les sinuosités des appartements ou des étages, et qui passent à travers les murs et les planchers. Ces inconvénients sont nombreux. Les fils de fer se rouillent dans les lieux humides, et ils se cassent. S'allongeant l'été, ils se raccourcissent l'hiver, par les variations de température, et se brisent assez fréquemment par cette cause. Ils obligent à percer des trous assez volumineux, et qui sont désagréables à l'œil : les leviers de réflexion sont apparents et d'un effet qui n'est pas non plus agréable. Enfin, on ne peut établir ces fils au-delà de certaines limites de distance ou de sinuosités dans le parcours. Les sonnettes électriques sont exemptes de tous ces inconvénients. Il n'est pas besoin de leviers coudés pour faire suivre aux fils toutes les inflexions des bâtiments. Très minces, ces fils peuvent être facilement dissimulés, et on les recouvre, pour isoler le fluide qui les parcourt, d'une soie qui est de la couleur des pièces à traverser. Enfin, on peut les faire passer d'un étage à l'autre, d'un appartement à l'autre, au moyen d'un trou presque imperceptible. Ajoutons que ces sonnettes fonctionnent

362 Michel Gloesner, *Traité général des applications de l'électricité*, Paris et Liège, Noblet, 1861, « Section IV, Applications des sonneries électriques aux usages domestiques et à la transmission des signaux de convention ».

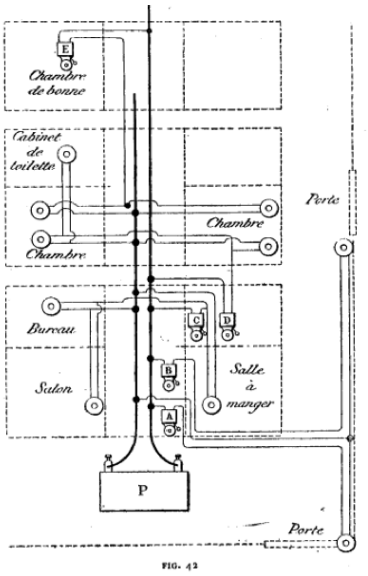
à travers toutes les distances, et nous aurons énuméré leurs avantages principaux. Rien de plus simple que le mécanisme des sonnettes électriques. […] L'appareil de tintement employé dans les *sonnettes électriques* d'appartement, n'est autre chose que le *trembleur de Neef*. Il est contenu dans une boîte de bois carrée, qui ne laisse apparaître au dehors que le timbre et le marteau. Deux fils de cuivre partent de chaque extrémité de l'appareil, et aboutissent aux deux pôles d'une pile voltaïque établie dans une autre pièce de l'appartement, dans un vestibule, dans la cave, ou dans la cour. »[363] Deux piles remportent alors les suffrages des propriétaires et des locataires, la pile de Marié-Davy, « formée de sulfate de plomb et de sel marin, séparés par un vase poreux » et la *pile Grenet* à « sulfate de mercure » ; le première ne doit être entretenue « que de deux mois en deux mois », la seconde « seulement tous les six mois ». « Les constructeurs qui ont établi les sonneries, précise Figuier, entretiennent les piles pour le client, pour un abonnement annuel de vingt-cinq francs, si le nombre des couples de la pile de Marié-Davy ne dépasse pas douze ». Il faut ajouter à ces deux la pile Daniell dit « ballon »[364]. « Les frais d'établissement souligne encore Figuier des sonneries électriques sont, en général, moindres que ceux des sonnettes mécaniques, quand les distances à franchir sont un peu grandes. Comme un exemple particulier peut seul fixer les idées à cet égard, je dirai que l'établissement d'un réseau de sonnettes électriques dans une maison à trois étages […] a coûté 350 francs. » Une installation ordinaire dans une maison de 3 étages ou un appartement bourgeois parisien, le nombre de boutons est estimé à 16 : une dans la salle à manger, une dans le salon, une dans le cabinet de travail, une dans la bibliothèque, une dans chacune des chambres à coucher et, parfois, une dans la salle de toilette. Le *Dictionnaire des arts et manufactures* de 1868 note que presque partout, dans les grands établissements comme chez les particuliers, les « signaux électriques » se sont substitués à « l'ancien système de sonnettes »[365].

Les romans, de Zola à Bourget, bruissent de sonneries électriques qui ne cessent d'annoncer les entrées en scène, de troubler l'ordre domestique et de manifester l'emprise des maîtres sur les domestiques[366]. Le théâtre se saisit de ces nouveaux objets et l'intègre même en temps objet narratif comme la pièce *Les sonnettes* d'Henri Meilhac et Ludovic Halévy, emblématique[367]. Elle met en scène, « à Paris de nos jours », deux chambres de domestiques au 6e étage, l'une occupée par un valet, l'autre par une bonne à tout faire. Toute l'intrigue se construit sur les coups de sonnettes et les allers et venues des domestiques avec les étages inférieurs. Les habitants du premier n'apparaissent jamais – « rôle muet » notent les auteurs dans les didascalie – et n'existent que par les sonnettes, tantôt « insistantes » ou « appuyées » qui laissent deviner des maîtres tyranniques. Les auteurs précisent : « On emploie au Théâtre des Variétés des sonnettes électriques, mais on peut les remplacer par des sonnettes ordinaires. Ces sonnettes devront être apparentes et d'un timbre très différent. » La publicité pour ces systèmes est partout dans les quatrièmes pages de la presse généraliste et notamment celle des maisons Boivin et Secrétan[368]. Les quelques contrats de ventes d'immeubles confirment cette extension. Lorsque la Veuve Monroe vend son immeuble du 11 rue La Pérouse dans le 16e arrondissement, immeuble récent, les fils électriques pour sonneries courent dans tout l'immeuble et les sonneries sont présentes dans les

363 Louis Figuier, *Les merveilles de la science ou description populaire des inventions modernes*, volume 2 1868, Furne, Jouvet et Cie p. 418-422.
364 *La lumière électrique,* 13 septembre 1884, « L'Électricité domestique, sonneries d'appartement », p. 404.
365 Charles Pierre Lefebvre de Laboulaye, *Complément de la troisième édition du Dictionnaire des arts et manufactures,* Paris, Librairie du dictionnaire des arts et manufactures, 1868, article « signaux, sonnettes ».
366 Voir par exemple dans *Nana in Œuvres complètes illustrées d'Émile Zola*, Paris, Fasquelle, 1906, p. 36 (« sonnerie électrique au chevet du lit ») ; p. 38 (« la sonnerie électrique de la porte d'entrée ») ; p. 51 (« la sonnerie électrique la fit trésaillir »)…
367 *Les sonnettes : comédie en un acte, en prose* de Henri Meilhac, Ludovic Halévy 15 novembre 1872 au théâtre des Variétés.
368 Voir *Le Figaro*, par exemple le 3 mai 1878 « Boivin, électricité, sonneries électriques, 16 rue de l'Abbaye » ; 27 avril 1878 « Secrétan. Avertisseur électrophonique, brevetés, remplaçant les sonneries Secrétan, 13 place du Pont-Neuf ».

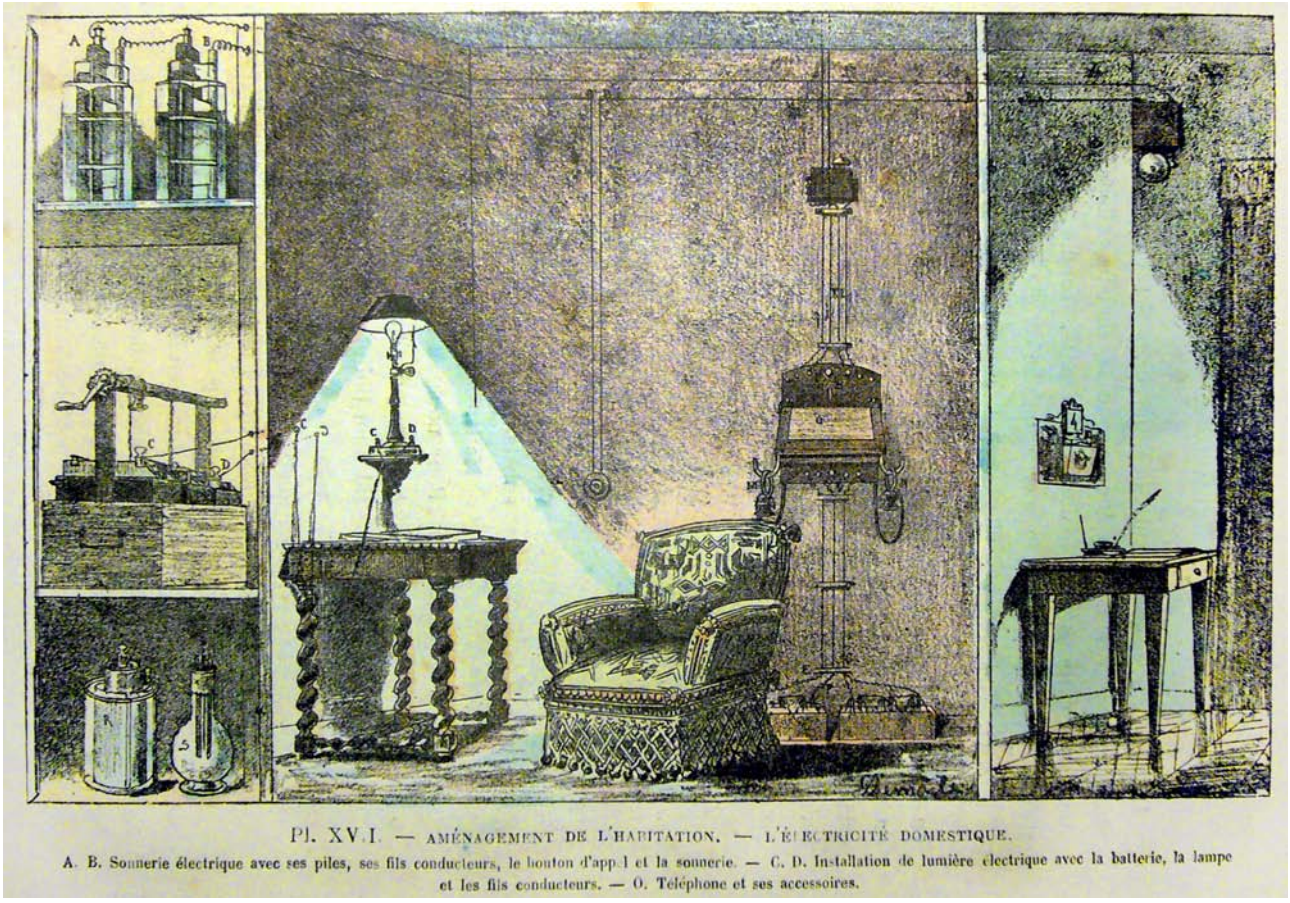
cuisines et les pièces de rejets alors que les boutons d'appels et les poires sont dans les chambres, les salons et les boudoirs[369]. En 1880, la famille Bordes avec ses deux domestiques fait équiper, en plus des sonnettes mécaniques, l'ensemble de son appartement par ce réseau électrique devenu nécessaire[370]. Dès 1877, le *Cosmos, revue des sciences et de leurs applications* présentent ces réseaux comme « ordinaires »[371]. Ces systèmes se généralisent dans les années 1880. Le *Dictionnaire de l'architecture* publié par Ernest Bosc entre 1878 et 1880 indique que les sonnettes traditionnelles sont « maintenant […] largement supplantées par l'électricité », d'autant que les systèmes sont simples : des fils de cuivre couverts de gutta-percha et de coton, une pile électrique, « un timbre, une clochette ou un grelot » selon le son recherché et un bouton ou un « cordon de tirage »[372]. Louise d'Alq, attentive à cette mécanique du privé note dix ans plus tard : « La mode des sonnettes commence à passer ; depuis quelques années, on avait remplacé les cordons de sonnette et les fils de fer par des boutons électriques. »[373] La *Lumière électrique* consacre le système en 1884 et enregistre sa généralisation. La revue note que le succès vient de la généralisation de piles sans entretien et que deux piles suffisent dorénavant à alimenter un système de sonneries dans un appartement. Les sonneries plus élégantes peuvent s'afficher, d'autant que des maisons comme Bréguet en proposent de luxueuses. La revue donne un modèle d'installation générale : « Cas d'une installation générale. Dans le vestibule, une sonnerie actionnée par le bouton de la porte principale et une autre de timbre différent lorsqu'on ouvre la porte de service ; dans la cuisine, une sonnerie fonctionnant sous l'influence des boutons de la salle à manger, du salon et du bureau, et une autre de timbre différent mise en mouvement sous l'influence des boutons des chambres à coucher ; dans la chambre de bonne, une sonnerie actionnée par les boutons des chambres à coucher. » […] « Pour la cuisine par exemple, on pourrait n'avoir qu'une sonnette, marchant en trembleuse sous l'action des boutons du bureau et du salon, et fonctionnant à un seul coup par le contact de la salle à manger ; les domestiques étant toujours dans la cuisine pendant le repas, l'appel à un coup est toujours suffisant. […] des sonneries à timbres différents mais il faut alors que la différence soit bien nette, car lorsqu'il n'en est pas ainsi, les domestiques saisissent difficilement la nuance. »[374] Les piles sont soit stockées dans les caves pour les appartements de l'entresol et du premier étage, soit dans le faux plafond de l'antichambre. Bien avant l'extension de l'électricité pour l'éclairage et plus encore avant la mise en réseau, les « communications électriques » se généralisent[375]

369 AN, ET/CVIII/1292, mars 1876, Vente par Mme Veuve Monroe à M. Mackimon, quittance du 29 juillet 1876.
370 AP, Bordes, Maitre, entrepreneur de serrurerie, spécialité pour la ville, pose de stores, pose de sonneries de tous systèmes, 91 rue du Rocher, « entretien des sonneries » et Léon Cherfils, 24 rue Vivienne, fabrique et magasin de lampes, irrigateurs, etc. (1880).
371 *Le Cosmos, revue des sciences et de leurs applications…*, Paris, Tramblay, 1877, p. 143 et sq.
372 Ernest Bosc, *Dictionnaire raisonné d'architecture et des sciences et arts qui s'y rattachent…* Paris, Firmin-Didot, 1880, « Sonnerie », p. 237.
373 Louise d'Alq, *Le maître et la maîtresse de maison*, Paris, bureaux des Causeries familières, 1887 (1885), p. 48-49.
374 *La Lumière électrique*, 1884, n°3, p. 87.
375 Voir par exemple Édouard Hospitalier, *L'électricité dans la maison*, Paris, *G. Masson, 1887 (1885)*, « La production du courant électrique - les sonneries électriques, la téléphonie domestique, l'horlogerie électrique, les allumoirs électriques, l'éclairage électrique domestique, applications domestiques de l'éclairage électrique, les moteurs électriques, la locomotion électrique, la galvanoplastie… ».



[Fig. 1. 22] Installation de sonnerie électrique d'appartement.
La Lumière électrique, 1884, p. 87.

Dès les années 1880, plus de trente maisons spécialisées proposent ces systèmes à Paris[376]. Publicités et manuels techniques insistent dorénavant sur la facilité de pose, d'entretien et d'emploi de ces systèmes de communication[377]. Jusque dans les manuels d'hygiénistes et de savoir-vivre, la technique trouve une place. Le Dr Rengade, soucieux d'une bonne économie domestique, s'arrête sur ces installations nouvelles : « À très bon marché, l'on trouve aujourd'hui, dans le commerce, des sonneries électriques munies de tous leurs accessoires, et dont la pose ne présente aucune difficulté. D'un couple d'éléments Leclanché, placés dans une armoire, on fait, pour cela, partir deux longs fils conducteurs enduits de bitume et couverts de coton »[378].



[Fig. 1. 23] « Aménagements de l'habitation. L'électricité domestique ». Dr Jules Rengade, *Les besoins de la vie et les éléments du bien-être. Traité pratique de la vie matérielle et morale de l'homme dans la famille et la société…,* Paris, À la librairie illustrée, 1887, p. 129.

Le tapissier Lacroix entérine en 1901 le succès de l'électricité : « De nos jours on ne se sert presque pas, ou peu, du cordon de sonnette ; la sonnerie électrique a complètement fait disparaître ce cordon qui, il y a quarante ans, ornait les cheminées »[379]. Les comptabilités privées des années 1880-1910 indi-

376 *Annuaire Bottin-Didot*, 1880.
377 Voir Édouard Hospitalier, *L'électricité dans la maison*, Paris, *G. Masson, 1887 (1885),* p. 33. « Sans contredit la pose des sonneries électriques destinées au service d'un appartement, … électrique ou un circuit fermé entre la pile et la sonnerie » ; Julien Lefèvre, *L'Électricité à la maison*, Paris, Baillière et fils, 1889, p. 219 et sq. ; Henry Vivarez, *Les phénomènes électriques et leurs applications…*, Paris, G. Carré & C. Naud, 1901, p. 522. L'auteur note : « Une sonnerie électrique n'a besoin que d'un générateur d'électricité relativement faible. Une pile suffit, et l'on emploie ordinairement la pile Leclanché ».
378 Dr Jules Rengade, *Les besoins de la vie et les éléments du bien-être. Traité pratique de la vie matérielle et morale de l'homme dans la famille et la société*…, Paris, La librairie illustrée, 1887, p. 143.
379 H. Lacroix, *Nouveau manuel complet du tapissier décorateur*, Paris, Encyclopédie-Rorat-Mulo, 1901, p. 168.

quent la place occupée par ce souci de communications au sein des appartements. Chez les Aubry, c'est la Société anonyme d'électricité et d'automobiles, Mors, qui « réinstalle » entièrement l'hôtel en 1902, remplaçant une installation existante mais vieillissante[380]. La « chambre de Madame » est équipée avec une poire « au lit » et une rosace puis quelques mois plus tard, c'est la « chambre de Monsieur » : les fils conduisent au 4e étage, là où demeurent les domestiques. Les poires en acajou actionnent des « grelots » et le tout est alimenté de « 2 éléments complets Leclanché n°3 ». À chaque intervention, la société facture une heure pour les « essais de service de sonneries ; allers et retours de l'ouvrier ». Dans le premier appartement de Paul Pettier, où il ne vit qu'avec une domestique, l'installation est sommaire mais présente : une poire au lit, un bouton dans le salon et un dans la salle à manger – il faut dire que tout indique que la domestique vit dans une des pièces de l'appartement[381]. Rue de Prony, l'installation est plus sophistiquée. Enn 1906, l'ensemble est révisé et permet de voir le système en place. Pour la « réfection des sonneries », toutes les pièces sont visitées : la chambre d'angle ; le petit salon où un bouton est installé sur le dessus de cheminée, le couloir et l'antichambre, le grand salon avec un nouveau bouton en « marbrite », la salle à manger avec une « paire de sonnerie noyer », la chambre de Madame avec une « descente au bouton côté lit, une poire laquée blanche », la salle de bain avec, pour éviter les désagréables courts-circuits, un cordon de tirage, et enfin la cuisine où sont installés une puissante sonnerie les éléments d'une pile électrique[382]. Tous les fils sont retendus, les isolateurs en ivoire et en os changés, les sonneries nettoyées et les boutons remis à neuf. Alors qu'il ne s'agit que de révisions, le tout coûte plus de 70 francs. Ces dispositifs complexes et coûteux, se retrouvent jusque dans la petite bourgeoisie. Un appartement qui se veut respectable doit posséder ces systèmes internes de communication. Avenue Philippe-Auguste, dans les appartements petits-bourgeois du Dr Vimont, « 22 sonneries [sont] placées dans les appartements dont 10 pour les salons et salles à manger 12 pour les portes palières » dans les années 1910[383]. Une douzaine de « vases poreux Lacombe » alimentent le tout ; même les plus modestes appartements – les 3e, 4e et 5e étages pour familles de la petite bourgeoisie, ont un « bouton d'appel » dans le salon, une « poire » dans la salle à manger et deux sonneries, l'une dans l'entrée, l'autre dans la cuisine. Les grands appartements des 1er et 2e étages possèdent en outre des poires dans les chambres et la salle de toilette. L'entretien du système qui visiblement doit être entretenu chaque année est facturé 50 francs.

La généralisation des poires dans les salles de bains indiquent la privatisation des pratiques hygiéniques. Les bonnes, couramment présentes encore au milieu du siècle dans la salle de bain pour entretenir et surveiller le feu de charbon ou les brûleurs de gaz, pour habiller te déshabiller et parfois pour laver, disparaissent : l'hygiène intime se pratique seul dans l'espace de la salle de bain. Le tête-à-tête avec soi ne souffre pas la présence d'un regard extérieur : la sonnette électrique permet de convoquer quand cela est nécessaire, en cas d'incident, pour la sortie de bain, pour coiffer… Au sein de l'appartement, l'avènement de ces systèmes de communication marque la distance accrue avec le corps des domestiques. Il s'agit bien comme on l'a dit de dissimuler dans les espaces de rejets les domestiques et de les faire surgir au bon moment sans avoir à hausser la voix mais il s'agit aussi de créer une distance physique avec ces corps étrangers, dont on sait la menace qu'ils font peser sur l'équilibre rêvé des familles.

380 AN, Fonds Aubry, Société anonyme d'électricité et d'automobiles, Mors, 48 rue du Théâtre, Service des installations électriques 8 rue de la Boëtie (17 avril 1902), pour Mme Aubry 9 rue Barbet de Jouy ; Aubry, Juin 1902.

381 AN, Fonds Pettier, Duval-Lavigne, serrurier, sonnettes, sonneries électriques et porte-voix, 27 rue de Lille, fourni et posé un timbre métal poli de 4 fr. », 12 mai 1900.

382 AN, Fonds Pettier, Mémoires des travaux de sonneries électriques exécutés pour le compte de Monsieur Pettier, 80 rue de Prony, 19 avril 1906, total 70,85 francs.

383 Fonds Vimont, avenue Philippe-Auguste, P. Duclaux, sonneries électriques, porte-voix, cordons électriques et à air, téléphones, 47 rue Mouton-Duvernet (31 décembre 1910).

Pour que les commandes électriques modèlent la scénographie du privé, il faut qu'elles se fassent discrètes. Tapissiers, serruriers et électriciens prennent soin de dissimuler les boutons et les poires dans le décor ; les boutons sont de bronze, de bois ciré ou laqué selon les boiseries et les poires sont habillées comme les glands de passementerie de soie ou de coton. « Il va sans dire, note *La lumière électrique*, que le bouton ordinaire se fabrique en différents bois, pour être assorti aux ameublements, et qu'on lui donne les dispositions ornementales les plus variées »[384]. L'omniprésente machinerie ne peut se montrer dans sa crudité ; seule configuration où les sonnettes et cordons sont acceptables : lorsqu'ils empruntent aux anciennes sonnettes mécaniques, associées dans l'imaginaire fin-de-siècle aux appartements de l'aristocratie de la première moitié du siècle. La revue *La Lumière électrique* écrit ainsi : « Dans le cas où l'on veut, comme disposition ornementale, conserver pour une sonnerie un cordon de tirage semblable à celui des anciens systèmes, on attache ce cordon à une pièce spéciale [bras métallique amovible qui fait interrupteur] »[385]. Louise d'Alq dans son guide de savoir-vivre précise : « En tous cas, les cordons de sonnette […] doivent être assortis au mobilier, comme couleur et comme étoffe. Ceux de fantaisie, tels que ceux en perles, en tapisserie sont admissibles seulement dans les pièces secondaires, meublées aussi selon la fantaisie. »[386] Le timbre à main devenu électrique connaît un retour dans les années 1890-1900 : on le trouve en vente dans tous les magasins d'ameublement et d'électricité ainsi que dans les maisons de bibelots, de meubles de fantaisie pour les étrennes et d'antiquités[387]. Il signe alors clairement, notamment lorsqu'il est chiffré, une appartenance sociale. On peut ainsi penser, et les testaments le disent, que plus la domesticité est rare, et plus encore dans des appartements de superficie relativement réduite, plus le besoin de manifester son emprise sur la domesticité est fort. Frapper un timbre, même électrique, rappelle clairement les pratiques aristocratiques du siècle précédent. Observatrice attentive, Louise d'Alq note : c'est le désir de ne pas se déplacer « qui est cause de la grande faveur dont les timbres électriques à main commencent à jouir, et il est à présumer que les autres genres de sonnettes tomberont en désuétude ; on peut donc dès maintenant supprimer les frais de leur établissement, si l'on veut. Le théâtre a consacré cette mode. Dans l'*Étrangère*, au Théâtre-Français, la duchesse de Septmons ne va plus près de la cheminée pour sonner, elle a un timbre sur sa table. Dans la Princesse de *Trébizonde*, lorsque les saltimbanques enrichis à la loterie veulent singer les grands seigneurs et qu'ils appellent leurs domestiques à gorge déployée, ceux-ci ne répondent d'abord pas, puis enfin un d'eux arrive.

– Pourquoi ne viens-tu pas quand on t'appelle ?

– Parce que je ne suis pas habitué à servir des parvenus, et que dans le monde on n'appelle pas ses domestiques, on les timbre ! Et il montre le timbre sur la table. »[388] Ainsi, même au théâtre quand l'on situe l'intrigue au XVIIIe siècle, l'on s'attache à commenter ces évolutions. Car la machinerie nouvelle ne trouve pas de place. Ce désir de la dissimuler est encore plus vrai pour les salles de réception, salon et plus encore salles à manger. Si ces systèmes de communication évitent les cris, ils doivent aussi éviter les gesticulations en particulier au moment du repas dont chaque geste est soigneusement réglé. On préconise alors une poire qu' « on fait généralement descendre le cordon du plafond et on l'enroule autour de la suspension de la lampe, en laissant pendre la poire à quelques centimètres au-dessous. De cette façon, la sonnette est facilement accessible aux personnes assises à la table »[389]. Cette dispo-

384 *La Lumière électrique,* 11 octobre 1884.
385 *La Lumière électrique,* 11 octobre 1884, « tirage à cordon ».
386 Louise d'Alq, *Le maître et la maîtresse de maison*, Paris, bureaux des Causeries familières, 1887 (1885), p. 48-49.
387 Catalogue *Au Bûcheron*, 1891 et La Samaritaine, catalogue 1894 (BHVP, série actualités).
388 Louise d'Alq, *Le maître… op. cit.*, p. 48-49.
389 *La Lumière électrique,* 11 octobre 1884, p. 2.

sition acceptable en famille ne l'est plus dans le cadre d'une vie mondaine. Les pédales de parquet, parfois dissimulées sous les tapis, se généralisent dès les années 1880 pour répondre à ces situations. Les câbles sont dissimulés sous les lames du plancher, plus rarement sous les tapis, et la pédale peut être discrètement actionnée par les maîtres de maison avec le pied. « Elle remplace avantageusement la poire pour les bureaux et les salles à manger, parce que le maître de la maison peut alors appeler un domestique sans attirer l'attention des personnes présentes. »[390] Le *Dictionnaire d'architecture* de Bosc recommande aussi cette solution, dans les salles à manger comme dans le bureau[391]. Cependant, la pédale fichée dans le parquet « présente, surtout pour les salles à manger, l'inconvénient d'être fixe, ce qui exige que la personne qui la manœuvre soit toujours assise à la même place. Pour obvier à cet inconvénient, un amateur, M. Bigot, a eu l'idée de construire une pédale mobile pouvant être amenée sous les pieds d'un […] des convives. C'est, en somme, un énorme bouton formant comme un tabouret au centre duquel s'élève le téton sur lequel doit appuyer le pied. » Le journaliste ajoute que « l'appareil est excessivement commode ; nous l'avons vu fonctionner plus de deux ans sans aucun accident »[392]. En 1885, Édouard Hospitalier dans l'*Électricité dans la maison* invite à recourir à ces pédales, simples d'installation et si « discrètes »[393]. La Baronne Staffe y voit une solution notamment pour les maisons qui n'ont pas la possibilité d'avoir des laquais « qui écartent les portes devant celui qui sort » : « la sonnette électrique sur laquelle le pied de [la] maîtresse a pesé » transforme l'homme à tout faire en laquais[394]. Chez les Aubry, dont la vie mondaine est bien réelle comme chez les Pettier où elle est en attente, les salles à manger sont équipées de ces dispositifs[395].

Comme l'indique dès 1877 le vaudeville de Meilhac et Halévy, les sonnettes électriques rencontrent un grand succès dans la mesure où elles peuvent courir tout au long des étages et favoriser ainsi la communication avec d'une part le concierge et d'autre part les domestiques. Alors que les domestiques et tout particulièrement la bonne – la présence des domestiques hommes étant plus redoutée – avaient leur chambre, le plus souvent borgne, au cœur de l'appartement[396], ils sont dorénavant comme on le sait installés dans les étages supérieurs, chambres accessibles par l'escalier de service. Cet éloignement nouveau est d'autant plus favorisé que les sonneries électriques permettent de convoquer les domestiques, y compris la bonne facilement sollicitée la nuit. Les signaux électriques développent ainsi des communications verticales qui permettent d'être en contact avec les domestiques et le concierge tout en reléguant ceux-ci dans des espaces lointains.

Pour les concierges, tous les immeubles construits sous le Second Empire et la IIIe République mais aussi les immeubles anciens sont équipés de sonneries électriques qui permettent de sonner le concierge qui, au-delà du portier dont on a vu le rôle central, est aussi amené à entretenir l'escalier, monter du bois ou du charbon, livrer des colis… Les installations électriques courent ainsi du rez-de-chaussée jusqu'au 6e étage. Dans les années 1870, tous les hôtels et les immeubles bourgeois s'équipent de systèmes complets. L'inventaire de l'immeuble de la Veuve Monroe, 11 rue La Pérouse,

390 *Ibid.*

391 Ernest Bosc, *Dictionnaire raisonné d'architecture et des sciences et arts qui s'y rattachent…* Paris, Firmin-Didot, 1880, « Sonnerie », p. 237.

392 *La Lumière électrique,* 11 octobre 1884, p. 57.

393 Édouard Hospitalier, *L'électricité dans la maison*, Paris, *G. Masson, 1887 (1885),* p. 41, « pédales de parquet pour bureaux et salle à manger ».

394 Baronne Staffe, *Usages du Monde, Règles du savoir-vivre dans la société moderne*, Paris, Havard, 1891, p. 123.

395 AN, Fonds Aubry, 95, F. Pierre, entrepreneur, 9 rue Delaborde, « timbre dans la galerie », « règlement échappement » (1900-1901) ; Société anonyme d'électricité et d'automobiles, Mors, 48 rue du Théâtre, Service des installations électriques, 8 rue de la Boëtie (17 avril 1902).

396 Les calepins du cadastre indiquent la présence de chambres de bonne au cœur même des appartements, et particulièrement dans les immeubles bâtis sous la Monarchie de Juillet ; voir D1P4, boulevard Beaumarchais, rue des Saints-Pères, rue Saint-Georges et rue Rambuteau.

note la présence de « conduit de fil transmetteur pour les chambres avec bouton en ivoire et godet en porcelaine » sur l'ensemble des 4 étages[397]. Les nouveaux immeubles de rapport présentés dans les revues d'architecture, en particulier *La Construction moderne*, dans les années 1880, possèdent des équipements complets qui parcourent l'ensemble des espaces : il faut pouvoir partout commander les sonneries disposées dans les chambres de domestiques et les cuisines. Jusque dans la petite bourgeoisie, ces dispositifs sont essentiels : les travaux d'entretien des immeubles du Dr Vimont concernent la « colonne montante de fils » qui vont de la loge du concierge jusqu'aux chambres de bonnes en pénétrant dans chaque appartement[398]. Dans le même temps, le Dr Vimont fait reprendre les « sonneries intérieures des appartements comprenant une sonnerie placée dans la cuisine avec bouton d'appel dans le salon et une poire dans la salle à manger de chaque appartement »[399].

Les systèmes de sonnerie sont doubles : ils servent les communications horizontales au sein des appartements – fonction déjà remplie dans la première moitié du siècle par les sonneries mécaniques – mais aussi les communications verticales entre les appartements et les chambres de domestiques, nouveauté instituée par les sonneries électriques.

Sémaphores : le langage des signes

La mise à distance des domestiques dans les espaces de rejet ou dans les chambres au sommet des immeubles appelle la mise au point de systèmes évitant le caractère équivoque des « coups de sonnette ». On l'a vu dans les brevets des années 1840, on cherche à faire correspondre aux cordons mécaniques de tirage des tableaux indicateurs. Les sonneries, en se multipliant, conduisent tout comme la voix à la cacophonie. Avec l'électricité, la codification de ces signaux apparaît possible. Le système le plus simple consiste à installer des sonneries qui une fois déclenchées ne cessent de sonner que lorsque le domestique actionne à son tour un bouton ou un isolateur[400]. Ce moyen sommaire permet de s'assurer que les domestiques sont disponibles mais ne suffit pas à communiquer des ordres clairs et encourage comme les sonnettes mécaniques à des va-et-vient incessants dans l'appartement ou entre les étages. Michel Gloesner, observateur enthousiaste des progrès domestiques de l'électricité, envisage un système où les sonneries deviennent le moyen de communiquer des messages précis aux domestiques et aux concierges par un système codé à base « de deux sons différents de timbre, combinés, comme le sont le point et le trait dans l'alphabet du télégraphe à écrire, pour le service d'un intérieur de maison »[401]. L'alphabet Morse date de 1835. Il ajoute que de nombreux inventeurs et fabricants travaillent à chercher des sonneries pouvant être distinguées par les domestiques. « On peut tirer un parti très-utile de deux sons différents de timbre, combinés, comme le sont le point et le trait dans l'alphabet du télégraphe à écrire, pour le service d'un intérieur de maison, celui d'un magasin, d'une fabrique, etc., l'un des deux sons est indiqué par un point et l'autre par un trait ; la combinaison qu'on peut faire avec ces deux éléments, en répétant chacun une ou plusieurs fois et variant leur position réciproque,

397 AN, ET/CVIII/1292, mars 1876 Vente par Mme Veuve Monroe à M. Mackimon 29 juillet 1876, Quittance Vente d'un immeuble rue Lapeyrouse n°11, 16e arrondissement par la Veuve Monroe qui demeure 150 avenue des Champs Elysées.

398 Fonds Vimont, avenue Philippe-Auguste ; P. Duclaux, sonneries électriques, porte-voix, cordons électriques et à air, téléphones, 47 rue Mouton-Duvernet, « entretien pour l'année 1911 des sonneries et cordons électriques, 2 cordons électriques pour l'ouverture des portes à distance ; sonneries portes palières dans les étages ; sonneries intérieurs des appartements ; sonneries dans la cuisine avec bouton d'appel dans le salon et une poire dans la salle à manger de chaque appartement / 50 fr. par an ; 18bis, remplacement de la colonne montante, […]cordons et fils qui étaient en mauvais état 18 fr. » (31 décembre 1911).

399 Fonds Vimont, Facture de P. Duclaux, sonneries électriques, porte-voix, cordons électriques et à air, téléphones, 47 rue Mouton-Duvernet, 31 décembre 1911. En outre pour 50 francs par an, il entretient les « systèmes », sans aucun doute les piles.

400 *La lumière électrique*, 11 octobre 1884, p. 3. « Cette disposition est avantageuse pour s'assurer qu'un domestique répond bien à l'appel de la porte. » La cloche sonne jusqu'à ce qu'on appuie.

401 Michel Gloesner, *Traité général des applications de l'électricité*, Paris et Liège, Noblet, 1861, « Section IV, Applications des sonneries électriques aux usages domestiques et à la transmission des signaux de convention ».

représente une phrase convenue, une demande ou un ordre qu'on inscrit en regard de la combinaison. M. Mirand a reconnu les deux sons différents dans sa sonnerie à un timbre, savoir des coups isolés et un roulement. »[402] De là, les petits télégraphistes domestiques peuvent exprimer 62 ordres différents… Là encore, ce rêve d'une communication efficace outrepasse les besoins domestiques,car la demande sociale est autre : on désire de plus en plus commander à distance, en silence.

Le système concurrent du sémaphore ou « tableau indicateur » l'emporte vite par son efficacité. Dès le milieu des années 1850, les tableaux indicateurs développés notamment pour les chemins de fer rejoignent les grands hôtels puis les appartements. A la fin des années 1850, quantité de modèles sont commercialisés pour les appartements comme le proclament les publicités des deux grandes maisons spécialisées, André Herman et Cie et Jarriant et Cie[403]. Plus de trente brevets sont déposés pour ces boîtiers placés dans les cuisines ou les chambres de domestiques – à de rares exceptions dans les antichambres – et qui, en silence, communiquent des ordres à distance. Figuier attentif à ces techniques du quotidien note en 1868 que les fabricants ont « apporté à ce système de sonneries un perfectionnement remarquable, en imaginant un *tableau indicateur,* qui avertit le domestique du numéro de la chambre ou de l'étage de la maison qui a appelé. »[404] *La lumière électrique* qui se passionne pour les systèmes télégraphiques domestiques précise qu'« on évite d'ailleurs les erreurs par l'emploi des tableaux indicateurs. Tel qu'on le construit généralement en France, le tableau indicateur se compose d'une boîte fermée à sa partie antérieure par une vitre noircie, mais dans laquelle on ménage autant de fenêtres qu'il y a de boutons d'appel. Derrière chaque fenêtre est placé un système composé de deux petits électro-aimants. Entre les deux, est suspendue une armature polarisée. […] Elle indique par son numéro d'ordre quel bouton a été pressé. » Sur quantité de tableaux indicateurs, les sonneries qui portent de plus en plus souvent la désignation de la pièce d'où le bouton est pressé, affirment la dissymétrie de la relation : elles sonnent tant que les domestiques ne pressent pas un bouton[405].

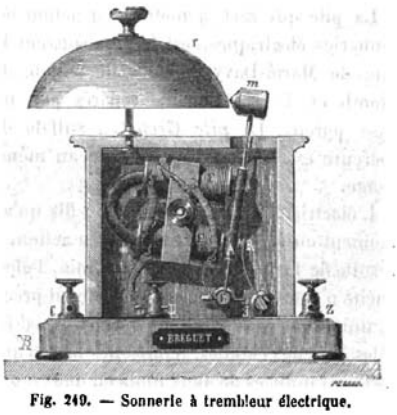
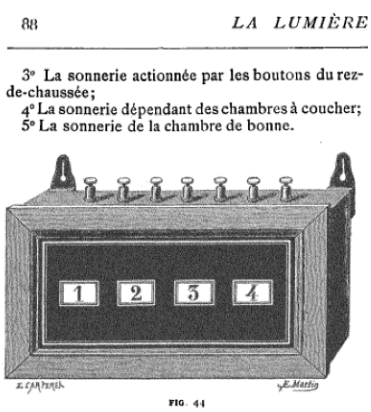


Fig. 240. — Sonnerie à trembleur électrique.

[Fig. 1. 24] Sonnerie à trembleur électrique d'appartement, modèle Breguet. Louis Figuier, *Les merveilles de la science ou description populaire des inventions modernes*..., Paris, Furne et Jouvet, 1868.

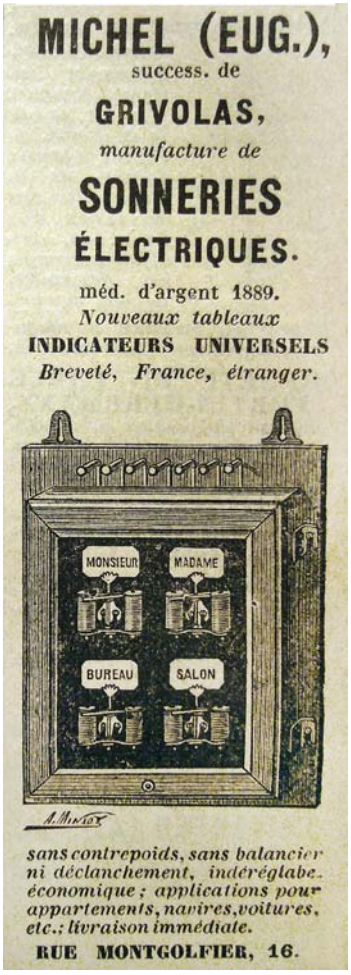


[Fig. 1. 25] Tableau indicateur pour appartement. *La Lumière électrique*, 1884, p. 88.

Les installations de ces va-et-vient et de ces commandes à distance se complexifient. Dans l'immeuble du 11 rue La Pérouse, la cuisine apparaît bien la terminaison de ce système nerveux : le « tableau

402 *Ibid.*
403 *Le Tintamarre,* décembre 1860. « Sonnettes et tableaux électriques pour hôtels et maisons particulières, André Herman et Cie, 8 rue Neuve-Saint-Augustin. Spécialités pour appartements, hôtels, bureaux, établissements de bains, etc. » ; Almanach impérial de 1860 et Le Tintamarre, novembre 1860 : « Électricité, nouveau système de sonnettes, tableaux d'appel, thermomètres contre l'incendie et appareils électro-médicaux, Jarriant et Cie, 9 rue Vendôme ». L'*Annuaire Bottin-Didot* de 1860 mentionne en outre Passerieux 55 rue des Vinaigriers qui commercialise le « conducteur de la voix » ; Masbon, 9 place Vendôme qui s'est fait une spécialité des « sonneries appliquées aux besoins domestiques » et tableaux indicateurs et Prudhomme, 2 Saint-Martin qui commercialise le système Mirand avec tableaux.
404 Louis Figuier, *Les merveilles de la science* …, volume 2, Paris, Furne, Jouvet et Cie, 1868, p. 418-422.
405 *La lumière électrique,* 11 octobre 1884, p. 87 ; la revue multiplie les articles sur le sujet durant toutes les années 1880 (voir par exemple *La Lumière électrique,* 1887, p. 217, « Électriques domestiques »).

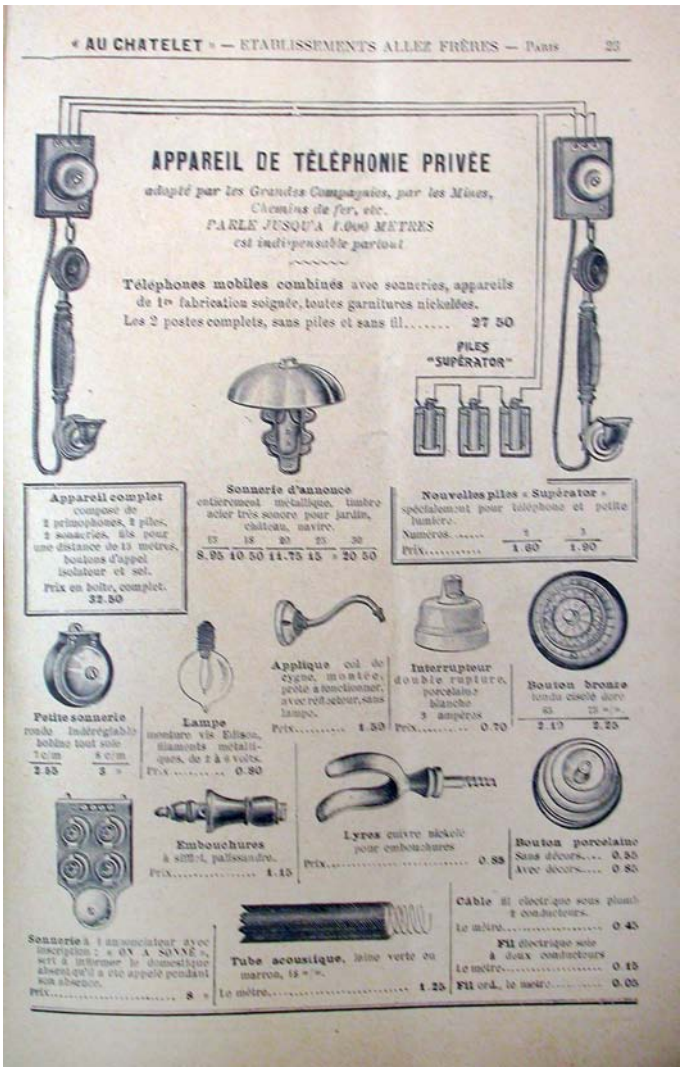
pour sonnette électrique » fabriqué par Caumont est « composé de quatorze cases », correspondant à l'ensemble des pièces du premier étage[406]. Les commandes silencieuses – de nombreux tableaux ne sonnent plus mais affichent simplement un signal visuel ou lumineux – permettent la multiplication des commandes dans l'appartement. Dès 1883, un immeuble de qualité possède « dans chaque appartement sonneries électriques établies dans toutes les pièces et correspondant au tableau à poser devant la cuisine » comme le note l'architecte du programme de la rue Marbeuf[407]. Dans les années 1890, on dénombre plus de quarante fabricants-marchands de ces tableaux – aussi bien à la rubrique « acoustique » qu'à la rubrique « électrique » – qui proposent de véritables sémaphores avec sonnettes, bras articulés, et/ou voyants lumineux[408].



[Fig. 1. 26] Tableau indicateur pour appartements, Maison Eugène Michel, 16 rue Montgolfière. Annonce extraite de l'*Annuaire Bottin-Didot du commerce*..., 1893.

Les chambres du sixième étage ne conservent qu'une sonnette dans la mesure où l'escalier de service aboutit à la cuisine ; là, les tableaux indiquent les pièces d'où provient le signal : chambre de Monsieur ou de Madame, bureau, salon… pour le modèle le plus simple de la maison Michel. Ces systèmes relativement simples à installer dans la mesure où ils sont préfabriqués sont posés aussi bien par les serruriers, les électriciens que par les tapissiers. Chez les Aubry, c'est le tapissier-décorateur Burgiard qui dirige l'installation des systèmes pour les dissimuler dans le décor, mais aussi le tableau indicateur relié à la chambre de « Monsieur et de Madame », au salon, au bureau et à l'atelier[409]. La pose et la conception de ces systèmes relèvent autant de questions techniques que de la scénographie et des usages spatiaux de l'appartement, autant des prérogatives des tapissiers.

406 AN, ET/CVIII/1292, Mars 1876, Vente par Mme Veuve Monroe à M. Mackimon, quittance du 29 juillet 1876 ; Vente d'un immeuble rue Lapérouse n°11, 16e arrondissement par la Veuve Monroe qui demeure 150 avenue des Champs Elysées.
407 AN, ET/LXXVII/803, notaire Frédéric Fovard, 94 boulevard Haussmann, Bail, Société du quartier Marbeuf à la Société anonyme des constructions du quartier Marbeuf, 16 novembre 1883. « Devis descriptif des travaux de diverses natures à exécuter pour la construction des divers immeubles rues Marbeuf, La Trémoille, Clément Marot et Boccador. Architecte Stanislas Ferrand, architecte-ingénieur, 38 rue de la Victoire. Détail du Type n°1 et 2. »
408 *Annuaire Bottin-Didot*, 1893. On en dénombre une quarantaine dont Martel & fils, sgdg, sonneries et signaux à air et électriques, 15 rue de la Chaussée-d'Antin.
409 Fonds Aubry, Ernest Burgiard, tapissier-décorateur 54 rue de Bourgogne, « pose et entretien des tableaux et machines électriques » et pose des « cordons de sonnettes pour les tableaux, chambres de Monsieur, chambre de Mme » (février 1902).



[Fig. 1. 27] Appareil de téléphonie privée pour mise en relation avec le concierge et entre les pièces d'un appartement ; en bas, tube acoustique. Catalogue Au Châtelet, établissements Allez frères, vers 1900.

Nous avons vu que la circulation silencieuse de l'information au sein de l'espace privé ne suffisant pas, on avait adjoint aux sonnettes des tableaux indicateurs précisant la provenance des appels. Le désir de communiquer en silence et à distance au sein des appartements trouve vite et en parallèle un autre moyen : les cordons ou tubes acoustiques. Il s'agit de tubes, le plus souvent de métal ou de spirales métalliques enrobées de caoutchouc destinés à porter la voix dans les appartements, d'une pièce à l'autre ou d'un étage à l'autre. Leur développement accompagne celui de l'extension des systèmes de sonneries, d'abord mécaniques puis électriques. Dans les années 1840, ils sont encore très rares. À la rubrique « tuyaux porte-voix pour les appartements », le Roret « du ferblantier et du lampiste » note en 1849 : « Au lieu de se servir de sonnettes pour appeler les domestiques, on fait usage, en Angleterre, d'un long tuyau en fer blanc, de 27 millimètres […] de diamètre et d'une longueur convenable. Ces tuyaux, qui partent de l'endroit le plus commode pour les maîtres, comme le coin d'une cheminée, d'une table, le chevet d'un lit, etc., traversent la muraille, et donnent dans la cuisine ou l'antichambre, à l'endroit où se tiennent ordinairement les domestiques. Ils se ferment, à leurs extrémités, par de petites portes arrondies, semblables à celles dont on se sert pour fermer les bouches de chaleur d'un poêle. Quand le maître désire quelque chose, il ouvre le tuyau, parle sans élever nullement la voix, qui parvient très-distinctement au domestique, placé souvent à d'assez grandes distances. [En outre, quand] il ouvre ou ferme le tuyau, il entend ou non ce qui se passe dans la pièce voisine. »[410] Si le tube acoustique est long à être adopté, c'est qu'il est techniquement lourd à installer : il est compliqué de faire courir des tuyaux métalliques à travers l'appartement et en outre, ceux-ci produisent un puissant écho, même à faible distance, qui se diffuse dans l'appartement. Les recherches se multiplient dans les années 1830-1840 pour trouver le moyen de porter ces sons tout en préservant le silence. Les fabricants Passérieux et Charrière présente en 1838 des tubes recouverts à l'intérieur de boyaux de mouton « destinés à transmettre la voix à des distances plus ou moins éloignées à l'intérieur des habitations »[411].

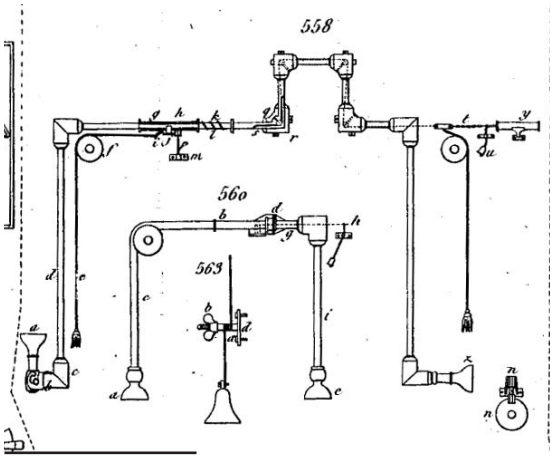
410 Lebrun, *Nouveau manuel complet du ferblantier et du lampiste,* Paris, François Malepeyre, 1849, p. 33-34.
411 Bulletin de la société d'encouragement pour l'industrie nationale, Paris, Imprimerie royale, 1839, p. 514 ; le brevet est déposé en 1838 : INPI, n°6024 Brevet d'invention de 5 ans, 12 septembre 1838 sieur Passerieux, Pierre-Aubin, Paris, « pour des cordons de sonnettes et des conduits acoustiques ».

C'est l'arrivée du caoutchouc vulcanisé dans les années 1840 qui permet un développement de ces systèmes. En effet, le tuyau de caoutchouc conduit alors sans fuite le son et se prête à toutes les contorsions. Dès 1844, le fabricant Passérieux présente à l'Exposition des produits de l'industrie « des tuyaux flexibles destinés à transmettre la voix à de grandes distances dans les appartements. »[412] Les grandes maisons de caoutchouc développent rapidement cette application du caoutchouc nouveau à l'instar de la maison alors la plus importante Rattier et Guibal. Dans l'*Encyclopédie moderne* de Courtin, on relève cet usage du caoutchouc et de la gutta-percha : « comme elle conduit parfaitement le son, on s'en est servi plusieurs lois pour faire des tuyaux acoustiques destinés à conduire la voix d'un appartement dans un autre […] ou à un étage différent ou dans une maison »[413]. L'Abbé Moigno, grand vulgarisateur de techniques nouvelles attachées à l'espace domestique se réjouit en 1868 de la diffusion de ce système de « porte-voix » armé « de deux pavillons à ses extrémités » qui permet que « celui qui parle applique la bouche à l'un des pavillons, celui qui écoute applique son oreille à l'autre ; on communique ainsi sans peine, d'un appartement à l'autre ». C'est selon lui « en le rendant flexible ou élastique » – donc en caoutchouc, que « le tube peut suivre tous les détours de l'édifice. »[414].

L'installation devient recherchée. En 1846, *l'Artiste* publie une nouvelle de Charles Monselet qui met en scène un Parisien entiché de nouveautés et un provincial ignorant des modes du jour. Alors que ce dernier sonne ses domestiques, le premier s'indigne : « Mon cher ! province ! rococo ! On ne se sert plus aujourd'hui que des cordons porte-voix. […] Ce sont des cordons creux et terminés à chaque bout par une sorte de cornet à l'aide duquel deux personnes, placées en des endroits fort éloignés d'une même maison, peuvent correspondre de la voix presque aussi facilement que si elles étaient dans la même pièce. De cette façon, je communique avec ma servante sans la déranger de son travail, et nos paroles s'échangent sans le moindre embarras. Tu vas en juger toi-même. Tiens… Et appliquant sa bouche à une ouverture pratiquée dans la tapisserie, il appela : — Justine ! — à plusieurs reprises. »[415] Comme le signale plus loin la nouvelle qui met en scène les déboires de l'homme désireux d'être à la mode avec la technique, les tubes acoustiques ne remplacent pas les sonnettes mais les doublent : la sonnette appelle le domestique à mettre son oreille au cornet pour recevoir les ordres susurrés à l'autre bout par le maître ou la maîtresse de maison. En 1853, la *Revue de Paris* qui retrace l'histoire de ces communications privées s'enthousiasme pour les dernières mises au point : « Les sonnettes furent une véritable découverte ; de nos jours les timbres ont été un progrès, et déjà les timbres sont détrônés par les cordons acoustiques, — non pas détrônés, je dis trop. Le cordon acoustique n'est encore qu'à l'état de prétendant : seulement tout lui annonce la victoire. Comment ne réussirait-il pas ? Il offre de si précieux avantages ! Il porte la parole où vous voulez, et sans que vous ayez besoin de hausser la voix. Vos gens sont loin de vous, madame ; ils n'entendent pas moins vos ordres, à un mot près ; et je pense que c'est tout ce que vous voulez qu'ils entendent. »[416] Le système rencontre d'abord un véritable succès dans les hôtels particuliers où il permet de faire passer en silence la voix d'un étage à l'autre. Il se généralise vite aux immeubles, d'abord pour créer un lien auditif avec les concierges. Mais les cordons acoustiques, accompagnés de sifflets ou de sonnettes électriques, ne sont pas que des liaisons d'étage à étage. Le critique de théâtre Francisque Sarcey lui-même qui raille volontiers la présence de ces éléments modernes sur les planches se fait appeler dans son bureau de travail par un coup de

412 *Exposition des produits de l'industrie française. Rapport du jury central en 1844*, tome II, Paris, Fain et Thunot, 1849, « Instruments acoustique », M. Passerieux, à Paris, rue des Vinaigriers, 25.
413 Eustache Marie P.M.A. Courtin, *Encyclopédie moderne*, Paris, Au Bureau de l'Encyclopédie, 1857, p. 93.
414 Abbé F. N. M. Moigno, *La Clef de la science : ou les phénomènes de tous les jours*, Paris, Veuve Jules Renouard, 1865, p. 293.
415 Charles Monselet, « Aristide F***. Une victime de l'annonce », *L'Artiste*, 1846, p. 102-103.
416 *Revue de Paris,* volume 2, février 1853, p. 286.

sifflet sorti d'un tube acoustique[417]. Dès la fin des années 1850, les tubes acoustiques se répandent en effet au sein même des appartements. Le brevet déposé par Ratte pour le « perfectionnement pour les tuyaux acoustiques » est bien destiné à être appliqué dans les appartements et plus particulièrement pour commander ses « gens »[418]. Le traité Roret de serrurerie publié en 1866 accorde une large place aux cordons acoustiques dans son chapitre consacré aux « communications intérieures »[419]. Après avoir consacré une page aux sonnettes qui accompagnent les tubes « pour avertir qu'on veut entrer en communication », le Roret précise comment poser les cornets en palissandre qui servent à recueillir la voix et à faire pavillon et la façon d'y adapter des sifflets. Les huit configurations proposées ont toutes la même finalité : « Le but qu'on s'est proposé en établissant ces sonnettes et cordons acoustiques, est celui de pouvoir communiquer son commandement ou sa pensée à une distance qui peut être de 100 mètres et plus, […] et cela sans être vu, sans sortir de sa chambre, ni même de son lit, si on le désire ; on peut joindre à ce précieux avantage de communication, celui d'une grande économie de temps pour les domestiques, qui ont quelquefois trois ou quatre grandes pièces à traverser avant de pouvoir se présenter pour savoir ce qu'on leur demande. Indépendamment de deux systèmes établis comme conducteurs de voix, dont le cordon acoustique doit être mis au premier rang par sa légèreté, sa souplesse, son élasticité et ses propriétés acoustiques, il y a deux tirages pour la sonnerie, l'un simple et l'autre double. » Le rédacteur suggère qu'il serait souhaitable que d'un côté une sonnerie appelle le domestique auprès du cornet et que de l'autre, un timbre signale aux maîtres qu'un domestique souhaite parler. Dans la pratique, il n'en est rien ; la dissymétrie des relations entre maîtres et domestiques se lit jusque dans ces dispositifs : le cordon demeure uniquement un système de commande[420]. Il ne faut pas croire que les cordons acoustiques concurrencent les tableaux indicateurs ; au contraire, dans les maisons les plus récemment aménagées des années 1870, sonneries électriques, tableaux et tubes cohabitent pour un commandement efficace et discret. En 1876, l'immeuble de la veuve Monroe est équipé de sonneries électriques, d'un tableau indicateur à 14 cases mais aussi d'un jeu de « deux acoustiques » qui courent dans l'ensemble du premier étage[421]. Dès les années 1860, toutes les maisons qui commercialisent et installent des sonnettes et des tableaux proposent des « tubes acoustiques » pour appartements[422].

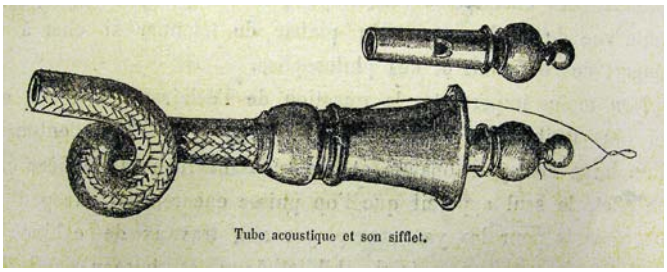


[Fig. 1. 28] Installation de tube acoustique dans un appartement. Gravure extraite de H. Landrin, *Nouveau manuel du serrurier ou traité simplifié de cet art…*, Paris, Roret, 1866.

En 1878, Ernest Bosc dans son *Dictionnaire raisonné d'architecture…* n'évoque que les usages domestiques de ces « porte-voix » : « les tubes acoustiques sont utilisés pour transmettre le son et par suite la voix à une assez grande distance de celui à qui l'on parle. Les tubes acoustiques sont donc des porte-voix. Ils sont formés à

417 Francisque Sarcey, *Quarante ans… op. cit.*, « Souvenirs d'Adolphe Brisson », 25 mai 1899.
418 INPI, n°27853, Perfectionnement pour les tuyaux acoustiques, Ratte, 2 rue Saint Appoline, 22 mai 1856.
419 H. Landrin, *Le manuel du serrurier… op. cit.*, 1866, p. 400 et « Chapitre II. Moyens de communications intérieurs », p. 406 et 410-412.
420 Landrin, *op. cit,* article 4, p. 410-412, « 2 sons sonnette pour les « gens » et timbre pour les domestiques lorsqu'ils veulent appeler leurs maîtres ».
421 AN, ET/CVIII/1292, mars 1876, vente par Mme Veuve Monroe à M. Mackimon, quittance du 29 juillet 1876.
422 *Annuaire Bottin-Didot*,1860 « conducteur de la voix », Passerieux 55 rue des Vinaigriers ; Sonneries électriques Masbon, 9 place Vendôme, sonneries appliquées aux besoins domestiques ; Prudhomme 2 Saint-Martin, système Mirand ; voir F. N. M. Moigno, *Les Mondes : revue hebdomadaire des sciences et leurs applications aux arts… op. cit., 1868,* p. 452 : « À l'industrie des sonneries électriques, MM. Duvé et Lemaire joignent celle des tubes et cordons acoustiques qu'ils établissent dans des conditions de succès exceptionnel. Dans le vaste établissement du Crédit mobilier et ailleurs, ils ont donné à la voix ainsi conduite des portées de 200 mètres et plus. »

l'aide de tuyaux en fer ou en cuivre de 0,02 ou 0,03 de diamètre, terminés à leurs extrémités par des tubes en tissu élastique munis d'un porte-voix armé d'un sifflet. Quand on veut communiquer avec une personne placée dans une pièce éloignée de celle où l'on se trouve, on souffle dans le porte-voix, l'air refoulé s'écoule par le sifflet placé à l'extrémité opposée du tube ; le sifflement attire l'attention de la personne avec qui on veut correspondre ; celle-ci souffle à son tour pour avertir qu'elle est prête à entendre ; elle place son oreille au bout du porte-voix, et en parlant comme à l'ordinaire, on peut correspondre et converser sans déplacement de personne. »[423] Les manuels de savoir-vivre recommandent le tube acoustique dans les grandes maisons et les hôtels particuliers, et notamment lorsque « la cuisine ne se trouve pas de plain-pied avec le salon et la salle à manger, un porte-voix à portée de la maîtresse de maison est excessivement commode » mais aussi dans la salle à manger de sorte que la maîtresse de maison « peut donner ses ordres, sans même que ses convives s'en aperçoivent. » [424] L'hygiéniste Rengade attentif à l'individualisation des pièces note en 1887 à propos du bureau : « Plus que toute autre pièce de l'appartement, celle où l'on travaille, enfin, doit être silencieuse et par conséquent isolée ; aussi pour éviter toute perte de temps, est-il indispensable de la rattacher à l'antichambre par une sonnerie électrique, ou mieux encore par un tube acoustique qui permette au maître de la maison d'appeler un domestique et de donner un ordre sans se déranger de son bureau. Terminé par une embouchure où s'engage un sifflet d'appel, le tube acoustique s'adapte à l'oreille ou aux lèvres, selon que l'on veut entendre ou parler. Moins sujet à se déranger que le téléphone, il suffit pour la communication à courte distance, et peut être installé partout à très peu de frais. »[425]


Tube acoustique et son sifflet.


Canne acoustique pour messieurs . . . . . 58 »
Fig. 160
Cornets acoustiques avec tube, à spirale intérieure, permettant la conversation d'appartement sans fatigue (fig. 160) . . . . . 9 »
Le même, avec gros tube de 1 mètre de longueur. 20 »

[Fig. 1. 29] Sifflet pour tube acoustique.Gravure extraite de Dr Jules Rengade, *Les besoins de la vie et les éléments du bien-être. Traité pratique de la vie matérielle et morale de l'homme dans la famille et la société…,* Paris, À la librairie illustrée, 1887.

[Fig. 1. 30] Cornets acoustiques (tubes) pour appartements « permettant la conversation d'appartement sans fatigue ». Catalogue de la maison Drapier, 41 rue de Rivoli, 1900.

Autour de 1900, malgré la concurrence des téléphones domestiques sur lesquels nous reviendrons, les tubes acoustiques apparaissent encore très répandus. Les Pettier en font installer un qui court du salon à la cuisine ; depuis le coin du feu ils peuvent ainsi commander leurs domestiques[426]. Chez les Aubry, l'installation est plus sophistiquée. En 1895-1896, « Pierre entrepreneur » installe un « porte-voix » du premier étage jusqu'au troisième étage de l'immeuble adjacent, immeuble de rapport des Aubry. Les « 2,20 m de tube souple, embouchure en palissandre et trompette » débouche dans la chambre de la fille Aubry, installée dans cet appartement semble-t-il pour les quelques mois précédant son mariage. Un second tuyau, installé la même année, court jusqu'au 6e étage où résident des domestiques[427]. L'installation en caoutchouc apparaît défaillante ; deux ans plus tard, l'entrepreneur

423 Ernest Bosc, *Dictionnaire raisonné d'architecture et des sciences et arts qui s'y rattachent…* Paris, Firmin-Didot, 1880, p. 374.
424 Louise d'Alq, *Le maître et la maîtresse de maison*, Paris, bureaux des Causeries familières, 1887 (1885), p. 48-49.
425 Dr. Jules Rengade, *Les besoins de la vie et les éléments du bien-être. Traité pratique de la vie matérielle et morale de l'homme dans la famille et la société…*, Paris, La librairie illustrée, 1887, p. 184.
426 AN, Fonds Pettier.
427 AN, Fonds Aubry, 95, facture de Pierre, entrepreneur », pose d'un « tube acoustique du 12 au 14 rue du Rocher, appartement du 3e étage », 1896.

reprend l'ensemble du système en mêlant tuyaux de cuivre et de caoutchouc doublés de fils électriques « avertisseurs »[428]. En 1902, les Aubry commandent une nouvelle installation : le « cordon à air » court de la « galerie », qui fait suite à l'antichambre, jusque dans son bureau ; il s'agit, à n'en pas douter, de se faire annoncer par les domestiques les visiteurs[429]. On doit noter ici que ces tubes servent aussi sans aucun doute à la surveillance à distance de ce qui se déroule au sein des appartements : dans le cas des Aubry, le cordon qui mène à la chambre de sa fille comme à l'entrée permet de surveiller, dans le nouveau silence chèrement conquis, les moindres sons douteux : entrées et sorties impromptues comme émois du corps. Après 1870, les appartements bourgeois apparaissent bien traversés par ce « ver solitaire de la maison [qui] rampe sous les planchers, s'allonge dans les angles, traverse les placards » pour porter les sons en silence[430].

C'est dans cette perspective d'un désir de communications privées discrètes et efficaces qu'il faut penser l'émergence des téléphones domestiques, diffusés bien avant les téléphones « de ville ».

Le premier téléphone commercialisé est le modèle de la maison Gower ; il se présente comme un tube acoustique avec un long tuyau de caoutchouc et pour appeler son correspondant, l'usager doit souffler dans le tuyau ce qui déclenche un sifflement. De la fin des années 1870 jusqu'au milieu des années 1890, les téléphones sont essentiellement des téléphones privés – dans les grands entreprises, les administrations mais aussi dans les espaces domestiques. Bien avant la mise en réseau, les téléphones conquièrent ainsi les immeubles et singulièrement pour lier les appartements aux concierges et aux étages des domestiques[431]. Dès 1878, soit au moment même où sont présentés les modèles de téléphone Bell en réseau, Ernest Bosc note que « les téléphones ont remplacé aujourd'hui avec avantage les tuyaux acoustiques »[432]. Du Moncel, l'un des grands propagateurs du téléphone en France, souligne lui-même en 1878 que le téléphone s'est alors développé essentiellement pour des usages domestiques : « Nous avons vu que le téléphone pouvait être employé avec beaucoup d'avantages aux services des établissements publics et privés ; ils sont en effet d'une installation beaucoup moins dispendieuse que les tubes acoustiques, et peuvent s'appliquer dans des cas où ceux-ci ne pourraient jamais être employés. […] Ils présentent les mêmes avantages, et la liaison des appareils entre eux peut être beaucoup mieux dissimulée. La différence du prix d'installation est d'ailleurs environ dans le rapport de 1 à 7. Pour ce genre d'application, les téléphones magnéto-électriques sont évidemment ceux auxquels on doit donner la préférence, car ils ne nécessitent pas de pile, et sont toujours prêts à fonctionner. […] On pourra même les employer dans les maisons particulières pour donner des ordres aux domestiques éloignés ou aux concierges qui, par leur intermédiaire, pourront éviter aux visiteurs la fatigue de monter inutilement plusieurs étages. Dans ce cas, ces appareils devront être accompagnés de commutateurs et de boutons d'appel dont la disposition se devine du reste aisément. »[433] Ce vœu se réalise vite et dès les années 1880, les systèmes téléphoniques se diffusent dans les intérieurs. Ils sont considérés comme « un utile et précieux auxiliaire » aux « communications [qui] se font dans l'intérieur des habitations mêmes, entre les différentes pièces d'un bureau, d'un atelier, d'une usine ou

428 AN, Fonds Aubry, F. Pierre, entrepreneur, 9 rue Delaborde, « tubes 2,20 m de cuivre et 1,10 m de tube en cuivre » (29 mai et 30 mars 1898). Pour les grandes longueurs, les tuyaux sont de cuivre.

429 AN, Fonds Aubry, « dépose et repose de nouveaux porte-voix […] timbre d'annonce sous la galerie » (avril 1902). Il permet d'annoncer les arrivants. Voir en outre, F. Pierre, cordons mécaniques, acoustiques, sonnettes ordinaires et à air, 9 rue de La Borde, « cordons à air et électriques, pose et entretien de sonneries électriques » (février 1904).

430 Paul Leclercq, *Jouets de Paris*, Paris, Librairie de la Madeleine, 1901, p. 33, « Le tuyau acoustique » à P.-J. Toulet.

431 Pierre Aulas, *Les origines du téléphone en France (1876-1914)*, Paris, ADHE, Historiens de demain, 1999, p. 27-29.

432 Ernest Bosc, *Dictionnaire raisonné d'architecture et des sciences et arts qui s'y rattachent…* Paris, Firmin-Didot, 1880, « Tuyaux acoustiques ».

433 Théodore de Moncel, *Le téléphone, le microphone et le phonographe*, Paris, Hachette, 1878, «Applications aux usages domestiques », p. 301.

les différents étages d'une maison »[434]. Les installations sont d'autant plus simples que n'importe quel appareil peut fonctionner et une partie des signes électriques circule le long des tuyaux de gaz ou d'eau.

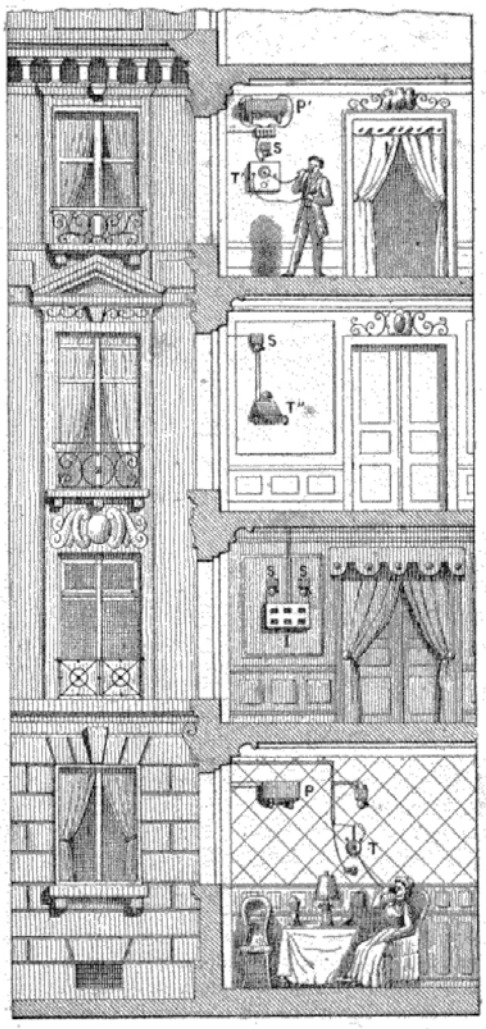


Fig. 1. — Coupe longitudinale d'une maison, montrant diverses applications de l'électricité domestique : sonneries, tableaux indicateurs, téléphones, etc.

[Fig. 1. 31] Installation de téléphonie domestique. Gravure extraite d'Édouard Hospitalier, *L'électricité dans la maison*, Paris, *G. Masson, 1887, p. 71*.

La pile, généralement installée chez le concierge, permet au « locataire au troisième, en correspondance permanente avec le concierge, d'épargner bien des étages à ses visiteurs en cas d'absence, et congédie facilement les importuns, avantages qui méritent d'être pris en sérieuse considération »[435]. Les installations sont peu coûteuses, de 8 à 50 francs dans les années 1880. Elles sont d'autant plus simples, notamment avec le système Trouvé, que seul un appareil est émetteur, les autres postes « ne doivent jamais appeler, pour un domestique par exemple ». Le Dr Rengade recommande aux bourgeois moyens les « téléphones domestiques », peu chers et « faciles à installer »[436]. En 1887, Louise d'Alq signale et recommande un usage des téléphones domestiques dont on peine à mesurer la diffusion : un écouteur de téléphone est dissimulé dans le lustre de la salle à manger de sorte que les domestiques, depuis la cuisine, sont en permanence à l'écoute de l'avancée du repas et que la maîtresse de maison peut passer des ordres sans que les convives ne s'en aperçoivent[437]. Dans les années 1880, les installations téléphoniques sont encore parcimonieuses : dans le programme de la rue Marbeuf, on ne trouve qu'un téléphone au pied de chaque montée d'escalier afin d'appeler dans les étages. Les installateurs de téléphonie domestique sont nombreux à la fin du siècle : téléphonistes, électriciens et serruriers affichent quasiment tous cette spécialité[438]. Au début du siècle, le téléphone qui met en relation l'appartement avec le concierge apparaît ordinaire[439], même dans les immeubles de la petite bourgeoisie, comme ceux du Dr Vimontmais les installations particulières dans un appartement apparaissent plus rares. Dans les comptabilités privées, seuls les Aubry font installer un système qui mobilise 12 mètres de fils pour relier les pièces de leur hôtel particulier[440]. Pour La lumière électrique, dans les années 1890, ces installations lorsqu'il s'agit

434 *La Nature* 1882, Édouard Hospitalier, « L'électricité domestique. Les téléphones ».
435 *Ibid.* et Édouard Hospitalier, *L'électricité dans la maison*, Paris, *G. Masson, 1887 (1885)*.
436 Dr. Jules Rengade, *Les besoins de la vie et les éléments du bien-être. Traité pratique de la vie matérielle et morale de l'homme dans la famille et la société…*, Paris, La librairie illustrée, 1887, p. 147.
437 Louise d'Alq, *Le maître et la maîtresse de maison*, Paris, bureaux des Causeries familières, 1887 (1885), p. 48-49.
438 Voir l'album *Le tarif Morel de la tapisserie, de l'ébénisterie, de la carrosserie…, devant servir à l'établissement des prix de la tapisserie et de l'ameublement, à l'usage de Messieurs les architectes de France applicable aux travaux exécutés dans la ville de Paris et les départements*, par J.-H. Morel, Paris, Imprimerie Chaix, 1890-1891; le seul spécialiste revendiqué est « L. Mors, ingénieur civil, chevalier de la légion d'honneur, ancienne maison Prudhomme, 8 avenue de l'Opéra, bureaux et magasins, sonneries et signaux électriques, porte-voix, paratonnerres, télégraphes, téléphones, microphones, lumière électrique »
439 H.-L.-A. Blanchon, *Comment on orne, on entretient et on répare sa maison à la ville et à la campagne*, Paris, Hetzel, 1908, chapitre VIII.
440 AN, Fonds Aubry, facture de la « Société française des téléphones (Saint-Denis) ». Pose de « 12 m de fil 2 récepteurs, etc. » 11 février 1902.

d'un même étage, sont pour des appartements de « dix pièces » et plus[441]. Les installations téléphoniques demeurent réservées aux espaces de plusieurs étages.

Le mouvement de sensibilité sonore s'accuse tout au long du siècle. Il est manifeste dans les intérieurs où la rupture d'avec la ville par le biais des sourdines, des bourrelets comme des tentures de croisées a pour fonction de recréer un espace sonore spécifique, coupé du monde urbain considéré de plus en plus souvent comme bruyant. Tout concourt à empêcher au sein de l'immeuble la circulation sonore : montées d'escalier où moquettes et thibaudes assourdissent les pas, portes d'entrées soigneusement closes couvertes d'épaisses portières capitonnées jusqu'aux plafonds parfois eux-mêmes capitonnés, sols, systématiquement couverts de tapis et de thibaudes. La vie bourgeoise se déplace à pas feutrés. Un immeuble bourgeois doit être muré dans le mutisme, indice sûr du rang social de ses habitants et condition pour que s'épanouissent, côte à côte, des intimités. Ce souci se poursuit jusque dans l'appartement lui-même – et dans les hôtels particuliers – où s'affirme après les années 1840 le souci croissant de créer des espaces hermétiques entre eux. Le mélange des sons aussi étouffés soient-ils, n'est plus tolérable : la spécialisation des pièces s'accompagne d'une détermination précise des espaces sonores au sein de l'appartement. L'attention portée aux cloisons et portières l'attestent : chaque pièce fonctionnant comme un isolat, les sons inconvenants ne peuvent passer d'un espace à l'autre. En ce sens, le déploiement technique relatif aux communications internes indique ce souci de commander la domesticité dans le silence et d'éviter avec elle une proximité permanente. La mise à distance et le contrôle des corps par des systèmes techniques modestes, diffus mais aussi extrêmement sophistiqués – l'électricité comme l'acoustique y trouvent un de leurs premiers développements véritables – marque le contrôle de soi comme du corps des domestiques. Deux mouvements conjoints se dessinent : la mise à distance des corps dans une dilatation de la sphère de l'intime pour reprendre les métaphores chères à Edward T. Hall[442] et l'extinction des sons par les cordons acoustiques utilisés comme les sémaphores. Ils aboutissent tous les deux au même résultat : la possibilité d'un retrait, d'un recueillement et la manifestation de la maîtrise de soi.

Dans les espaces de réception que sont les salles à manger et les salons, petits et grands, cordons de sonnettes, sonnettes à pied dissimulées sous les tapis et boutons de toutes les sortes permettent un commandement silencieux qui atteste de son *self-control* et qui manifeste son emprise sur les domestiques. Il s'accorde ainsi au monde sonore feutré voire totalement étouffé qui se met en place : de la sourdine des pianos aux tables doublées de molletons pour amortir le son des objets en passant par les meubles eux-mêmes de plus en plus silencieux. L'absence de sons des corps comme du décor manifeste le *self-control* bourgeois.

Cette construction d'espaces sonores hermétiques les uns aux autres dessinent aussi la possibilité d'une appréhension de soi si ce n'est nouvelle, du moins accrue. On comprend mieux dès lors l'attention portée aux espaces du retrait, dispositifs de communication et techniques d'isolation phonique qui convoquent toutes les nouveautés disponibles, des agrégats de liège et de linoléum au caoutchouc. Les espaces s'individualisent mais plus encore, ils invitent à une individualisation. Si en matière de sons, l'anesthésie semble la définition nouvelle du confort, le dialogue avec soi-même ne se déploie que dans le silence. Sanctuarisé, l'appartement et plus encore les pièces du retrait – chambres, bureaux, cabinets

441 *La Lumière électrique*, 1892, p. 682. « La compagnie du téléphone Bell installera un grand téléphone avec tuyau acoustique ».
442 Edward T. Hall, *La Dimension cachée*, Paris, Le Seuil, 1977.

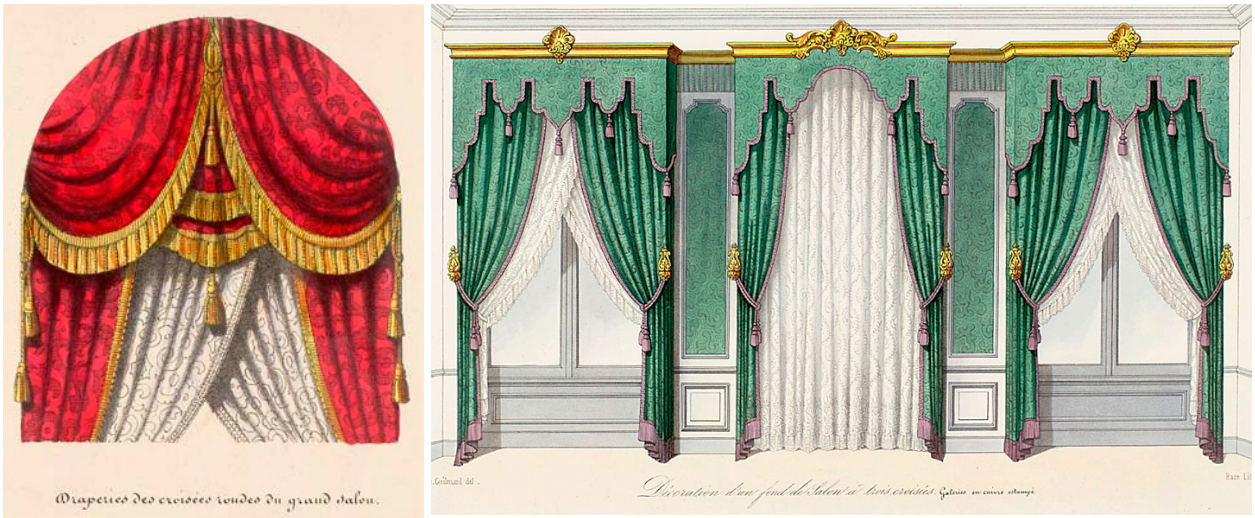
et boudoirs ou à défaut petit salon –sont autant d'espaces où le silence permet le recueillement qui apparaît alors nécessaire pour lire, écrire, dialoguer avec soi-même, ainsi que les artefacts que sont les traces de soi ou les collections[443].

III. La ville voilée : vues occultées et regards interdits

La césure avec la ville ou la construction d'un retrait, d'un espace dans lequel les habitants se sentent protégés passe par une attention nouvelle aux frontières que sont les fenêtres. Si comme l'a noté François Loyer, le basculement des pièces de réception, salon et salle à manger,vers la rue se généralise au milieu du siècle, il n'équivaut pas à une ouverture vers la ville. Là encore, l'attention aux dispositifs techniques permet de saisir les rapports qui se construisent entre les habitants et la rue.

La violence des vues de Gustave Caillebotte tient autant au cadrage et à la manière qu'au simple fait d'ouvrir la fenêtre et de confondre visuellement en un seul mouvement l'intérieur bourgeois – dont il fut un membre par excellence – et la rue et ses hasards. Il convient de ne pas surévaluer la césure entre l'appartement et la rue mais de comprendre, à la lecture des traités de savoir-vivre, que ces peintures dynamitent les césures entre privé et public patiemment construites. Dans le même temps, Ermance Dufaux rappelle un interdit qui va de soi lorsqu'on est en visite : « Vous ne pouvez ni vous promener [librement], ni écarter le rideau de la fenêtre, lors même que la cour ou la rue vous offrirait quelque distraction. »[444] Cet interdit qui relève de la bienséance et de la proscription de la curiosité jugée malsaine tout particulièrement lorsqu'on visite quelqu'un dit aussi le désir de ne pas déchirer le voile tendu entre l'espace de l'intime et celui de la multitude. Protection de la vie privée et désir d'occulter la ville se conjuguent pour que se développent des dispositifs inédits autour des fenêtres et des baies.

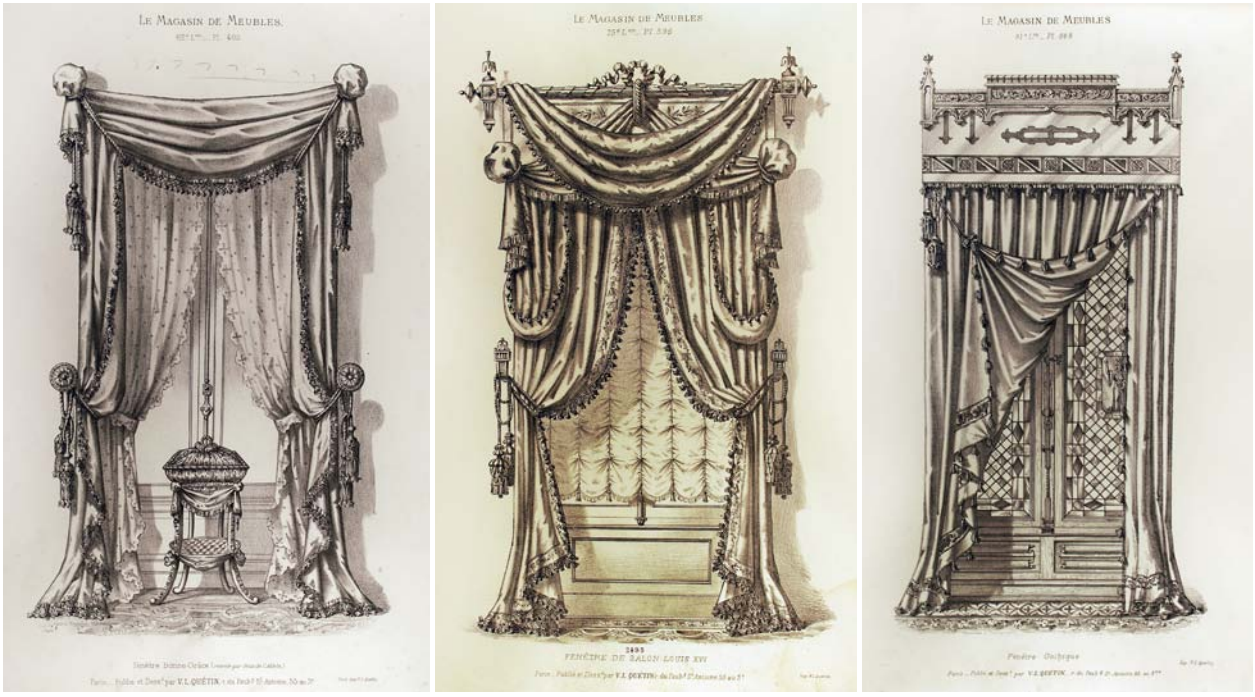
III. a. Triples rideaux et garnitures de fenêtre



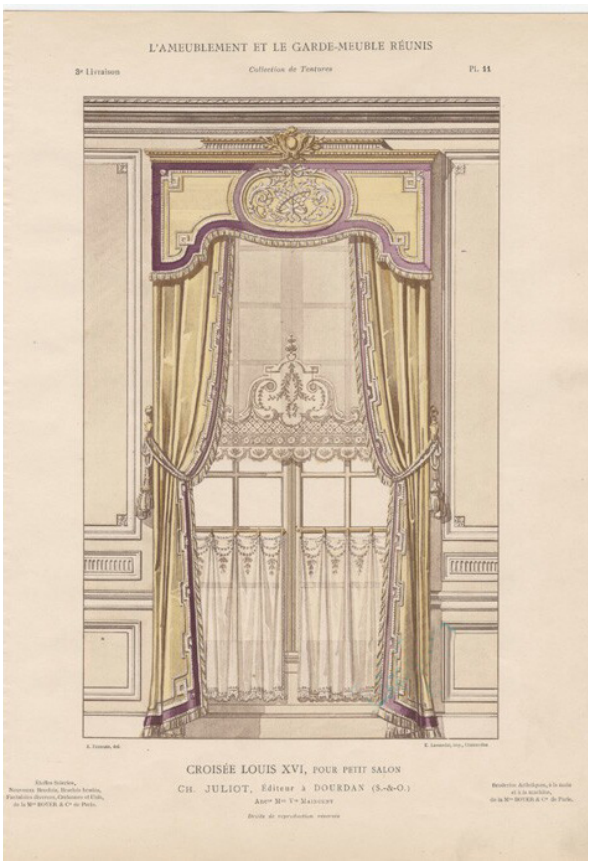
[Fig. 1. 32] Décors et draperies de fenêtres. *Le Garde-Meuble, ancien et moderne,* albums de chromolithographies publiés par Désiré Guilmard vers 1855-1860.

443 Alain Corbin a noté le « recueillement » nouveau qui est nécessaire aux lecteurs de la seconde partie du XIXe siècle ; Alain Corbin, « Coulisses » in *Histoire de la vie privée…*, p. 492 ; H. Lacroix, *Nouveau manuel complet du tapissier décorateur*, Paris, Encyclopédie-Rorat-Mulo, p. 105 : le boudoir le lieu du « recueillement »

444 Ermance Dufaux, *Le savoir-vivre dans la vie ordinaire et dans les cérémonies civiles et religieuses*, Paris, Librairie Garnier Frères, 1883, « Les diners intimes », p. 96.



[Fig. 1. 33] Graniture de fenêtre (rideaux et voiles). « Fenêtre de salon Louis XVI », lithographie extraite de Sanguinetti, *Le Magasin de meubles*, Paris, Quetin, vers 1890.





[Fig. 1. 34] Foussier, E., *L'Appartement français à la fin du XIXe siècle*, Dourdan, E. Thézard fils, (s. d.), v. 1896. [Fig. 1.] Décor de fenêtre et brise-bise, Nouvelles galerie à la ménagère, vers 1900, AP, D17Z/2.

Les inventaires après décès à partir du milieu du siècle montrent une inflation spectaculaire des rideaux dans toutes les pièces des appartements et singulièrement dans les pièces de réception[445]. Comme ne cesse de le répéter les dictionnaires de tapissiers, ce développement prend ses racines dans le XVIIIe siècle ; à la fois moment où se généralise les rideaux de croisées mais aussi parce que le

445 Voir par exemple, AP, D11U3/175, n° 11499, 5 avril 1854, faillite de la banque Leroy, De Chabrol et Cie, 16 rue Lepelletier ; AP, D11U3 /326, dossier de faillite n° illisible, M. Achille Grégoire, Commerçant, 56 rue Saint Lazare, 18 septembre 1860 et AP, D2U1/345, scellés après décès, M. Fernand Mallet Banquier, employé de maison de banque, 7 rue Laval, 1867.

second XIXe siècle ne cesse de réinventer le XVIIIe siècle en accusant ses traits[446]. Un exemple parmi les centaines d'inventaires : lorsque le négociant Godchaux quitte précipitamment la France sans laisser d'adresse en 1880, chaque fenêtre est équipée d'une garniture complète comprenant double ou triple rideaux de percale, rideaux de vitrage et « tringles avec accessoires »[447]. En la matière, la comparaison avec les inventaires des années 1830-1850 est éclairante. Chez le prospère banquier Jules Leroy, installé 16 rue Lepeltier en 1854, seuls quelques stores sont prisés[448]. On ne saurait dire s'il s'agit d'un effet de la prisée ou d'une réelle absence de rideaux ; quoi qu'il en soit, les rideaux n'ont pas l'importance qu'ils prennent dans les années 1860-1880. Non seulement ils sont omniprésents mais leur prix ne cesse d'augmenter. Alors que les garnitures de croisées sont souvent prisées avec le linge de maison – objets soumis à une très forte dépréciation du fait de leur vente à très bas prix dans le marché de la seconde-main[449] – jusque dans les années 1850, elles sont lentement assimilées à l'ameublement. Ainsi, dans les années 1880, ces garnitures de plus en plus encombrantes sont prisées ou vendues à Drouot avec le mobilier et souvent à des prix très élevés : une garniture complète vaut alors le même prix qu'un jeu de six chaises ou qu' un petit buffet[450].

La littérature professionnelle et technique des tapissiers souligne l'évolution de cette attention aux dispositifs qui habillent les fenêtres. Les manuels de tapissiers des années 1820 passent vite sur la question des rideaux, s'attachant bien plus aux meubles et aux tentures. *Le manuel du tapissier* publié en 1830 consacre seulement trois pages à la question des rideaux de croisées, rideaux déjà très fournis mais encore relativement simples[451]. Cependant, la grande croisée du salon fait l'objet d'un traitement spécifique et appelle un complexe système de double rideaux et de poulies avec cordons : « Six aunes de quinze-seize pour les rideaux ; sept aunes et demie de taffetas tors pour les draperies ; Six aunes de mousseline brodée, de cinq quarts ; Douze aunes de bordure ou galon de soie pour encadrement ; Deux aunes de frange retorse en soie, pour le bas des rideaux ; Sept aunes id. en soie pour la draperie ; Deux aunes et demie id. de coton pour le bas des rideaux ; Dix aunes de galon de coton ; Deux embrasses en soie, câblé ; Deux gonds polis pour les embrasses ; Onze aunes de cordon de tirage ; Trois aunes de ruban pour les têtes ; Un bouton doré ; Deux crochets en fer ; Quatre patères dorées ; Quatre bouts de bois doré pour masquer les broches des patères ; Une paire de poulie ; Une tringle de fer ; Vingt-six anneaux de cuivre. » L'album Guilmard, *Le Garde-meuble ancien et moderne,* un des premiers à proposer grâce à la chromolithographie et à la lithographie colorée des modèles pour tapissier, s'attarde sur les rideaux de croisées à la fois comme éléments de décoration et sur leur dimension technique[452]. Dans les années 1850-1860, des séries de gros plans donnent à voir des dispositifs techniques et des styles possibles à décliner selon les pièces.

Avec les années 1880, les traités de tapissiers enregistrent ce déplacement. Chez Rondelet, auteur du *Manuel géométrique du tapissier*, près d'un quart de l'ouvrage est consacré aux rideaux et garnitures de fenêtres et les albums Sanguinetti et du Garde-Meuble consacrent de très nombreuses pages aux « tentures de fenêtres ».

Faire appel à un tapissier à partir des années 1880, c'est à la fois s'attacher aux tentures et aux garni-

446 Jules Deville, *Dictionnaire du tapissier, critique et historique de l'ameublement français depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, Paris, Claesen, 1878, « croisées de rideaux ».
447 AP, D11U3, 20 février 1880, faillite n°8271, inventaire Godchaux, domicile 123 Faubourg Poissonnière, appartement au 2e étage.
448 AP, D11U3/191, dossier n° 11499, faillite du 5 avril 1854, Banque Leroy, De Chabrol et Cie, 16 rue Le Pelletier.
449 Manuel Charpy, « Formes et échelles du commerce d'occasion au XIXe siècle. L'exemple du vêtement à Paris », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n° 24, 2002, « Du vêtement à la dépouille ».
450 Voir par exemple, AP, D42E3/65, arrangements d'objets de la succession Aimé Martin, docteur en médecine, 5 rue de Châteaudun, 5 juin 1882.
451 Garnier-Audigier, vérificateur au garde-meuble de la Couronne, *Manuel du tapissier, décorateur, et marchand de meubles…*, Paris, Roret, 1830, p. 236-238.
452 Éditée par Guilmard à son adresse, rue d'Hauteville (*Bibliographie de la France*, Paris, Pillet, 24 août 1839).

tures de fenêtres. Il s'agit de dissimuler le caractère cru des croisées, élément d'architecture standard et impersonnel, de protéger son espace intime du regard des immeubles d'en face comme et de la vision crue de la ville. L'hypertrophie de ces dispositifs est évidente dans les modèles proposés par les tapissiers des années 1880. Rideaux et lambrequins qui dissimulent tringles, anneaux et mécanismes sont des éléments essentiels pour donner à la pièce sa tonalité en même temps qu'ils distinguent l'appartement du logement populaire aux fenêtres nues ou, au mieux, couvertes de mousseline.

Les faillites de tapissiers, bien que souvent trompeurs du fait de la faiblesse de leurs stocks, indiquent que tringles, anneaux, embrasses de toutes les formes, crochets, systèmes de cordons… sont les éléments courants pour entretenir une clientèle qui ne se contente pas de réparations de meubles[453]. Pour autant, selon les pièces, les systèmes d'occultation varient grandement, à la fois pour des questions pratiques et par les références qu'ils mobilisent. Le salon et le petit salon, lieux d'apparat, font évidemment l'objet de tous les soins. Les garnitures de fenêtre doivent occulter suffisamment la ville pour mettre en valeur meubles, bibelots et personnes. L'accueil d'étrangers comme la réunion familiale autour du foyer le soir se fait derrière des rideaux qui doivent être suffisamment fermés pour interdire les regards extérieurs venus de la rue ou des vis-à-vis et dans le même temps, ne pas clore totalement cet espace pour qu'il n'ait pas l'allure inconvenante d'un boudoir ou d'une chambre. C'est le sens des doubles rideaux : un premier jeu est en permanence retenu entr'ouvert par des embrasses ; un second jeu dissimulé derrière permet de clôturer complètement les croisées la nuit. Les comptabilités privées signent cette attention : le petit-bourgeois, retraité et rentier Henri Bernard, arrivant dans son appartement 96 rue Maubeuge achète « rideaux de fenêtres », « embrasses », « crochets », « guipures de rideaux » toute la passementerie nécessaire à la garniture des fenêtres[454]. Les Bordes, en 1880, font installer une large garniture sur les deux fenêtres de leur salon et on retrouve la même attention chez Richelot pour qui son tapissier Beaulieu pose « deux fenêtres du grand salon en damas rouge » et fait de même sur les 3 croisées du petit salon[455]. À chaque fois, les grands rideaux d'apparat en damas sont doublés de rideaux en velours amovibles et de « ferrures » qui permettent de les actionner, le tout pour 150 francs. Le coût devient prohibitif quand Richelot enamouré des tissus anciens fait réaliser ces garnitures avec des morceaux anciens. Quelques mois après la fin des travaux de son appartement sur deux étages, il commande à son tapissier l'« application de broderies sur du velours fourni par M. Richelot et façon de rideaux, tentures et lambrequins composés avec des broderies anciennes, pour lequels [il n'a] fourni que la galerie et les écussons et dont la somme s'élève pour le tapissier (1100) ; Rideaux de fenêtre dont le damas a été fourni par Mr Richelot (240) »[456]. Le coût élevé de ces garnitures auxquelles il faut ajouter embrasses et passementeries décoratives, festons et lambrequins montre qu'il s'agit bien d'une pièce maîtresse des salles de réception. Même attention chez l'agent de change Paul Pettier : dans le salon et la salle à manger « décor de baie composé de 2 rideaux réguliers bonne grâce en velours strié vieux rouge avec applications et contrefonds camaïeu devant et bas frange effilée au bord, doublure molleton, simili-crème relevés par embrasses et rinceaux dans le haut un lambrequin découpé en même velours application avec contrefonds camaïeu, frange câblée 340 francs »[457]. En

453 AP, ; D11U3/609 n°10212, Kelly James, 15 rue Paul Lelong, marchand de rideaux et de guipures en gros, 4 septembre 1868 ; D11U3/841, n° 2390, 22 juillet 1876, Auguste Corbin, 22 rue Saint-Placide ; D11U3/841, n°2383, 21 juillet 1876 / janvier 1879, Buron Alfred, tapissier, Rue de Boulogne ; D11U3/1058 n°12180, Mme veuve Aline Lion, Ancien gérant de la maison Thomas Adam et Cie, rue d'Aboukir, 7 rue Lafayette, puis 46 rue Lamartine, 21 juillet 1882.

454 AN, Fonds Dujardin-Bernard, ANXIX3496, comptabilité, octobre 1873 et décembre 1874.

455 AN, Fonds Richelot, facture de Beaulieu, 31 mars 1905.

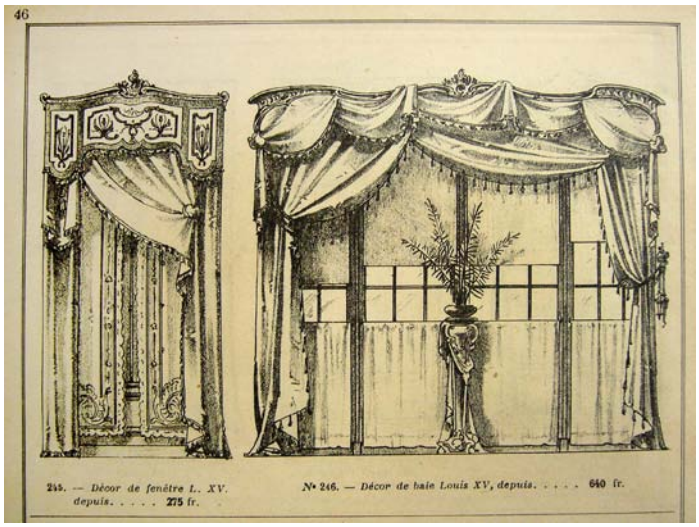
456 AN, Fonds Richelot, facture de Beaulieu, 28 décembre 1896.

457 AN, Fonds Pettier, « Schmit, ameublements complets, ébénisterie, sièges, tentures, tapis, literie, menuiserie d'art, meubles de fantaisie », (27 janvier 1906).

1908 et 1909 encore, la maison Schmit dépose, nettoie, remet à neuf les 6 « décors de fenêtres » de l'appartement[458] et le tapissier-décorateur Ferdinand Albero prend en charge la chambre d'amis et le petit salon[459]. Les chambres à coucher, qu'elles soient séparées ou équipées de lits doubles font l'objet d'un traitement particulier. De plus en plus souvent sur rue, elles doivent logiquement puisque la pudeur y est en jeu, être occultées complètement et la majeure partie du temps. Dès les années 1850, les modèles de tapissiers présentent des triples rideaux complexes qui répondent au lit en baldaquin et protègent l'intimité.

Destinés à être ouverts et fermés souvent, ces rideaux mobilisent un important système de tringles, de cordons de tirages et de poulies. Paul Pettier, qui choisit le modèle n° 7628 proposé par la maison de tapissiers Schmit fait installer, un « Décor de fenêtre composé de 2 rideaux réguliers en étoffe jaspée bleue, dessin crème avec application sur le devant et dans le bas, cache points crème effilé au bord, le tout molletonné doublé simili-crème sur bâton cannelé en acajou ciré au ton des meubles, anneaux et supports cuivre doré, embrasses à glands et rinceaux cuivre doré. »[460] Là encore, toutes les comptabilités soulignent que la chambre à coucher réclame une garniture de fenêtre spectaculaire. Les manuels de savoir-vivre soulignent la nécessité de veiller à cette clôture dans une ville où, malgré l'élargissement de la voirie, les voisinages visuels sont rarement évités[461].





[Fig. 1. 35] Décor de fenêtre. Gravure extraite de Louise d'Alq, *Le maître et la maîtresse de maison,* Paris, bureaux des Causeries familières, 1887 [1885], p. 69.

[Fig. 1. 36] Garniture de fenêtre, Au Vieux Noyer, magasin d'ameublement. BHVP, série actualités « tapissier ».

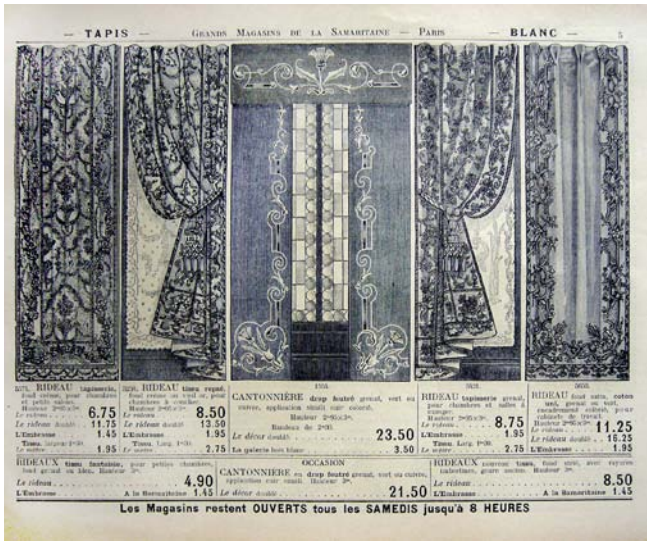
Le soir venu, « les grands rideaux, hermétiquement fermés et retenus par des glands en passementerie, ressemblant à de vastes portières » interdisent les regards indiscrets de la rue[462]. Bureau et boudoirs – même si, en tant que pièce féminine, ils sont plus volontiers sacrifiés dans les appartements réduits – nécessitent d'imposants rideaux qui doivent permettre une coupure complète avec la rue. Richelot qui use de son bureau ou « cabinet de travail » pour lire et écrire mais aussi pour entretenir un dialogue intime avec ses collections, fait draper ses croisées par Beaulieu. La césure est d'autant plus efficiente que le velours doublé est ancien[463].

Les grands magasins de nouveautés et de meubles attentifs à cette demande fournissent dès les

458 AN, Fonds Pettier, facture de Schmit, ameublements complets, ébénisterie, sièges, tentures, tapis, literie, menuiserie d'art, meubles de fantaisie, « nettoyage dépose et frottage des 6 « décors de fenêtres » » (12 décembre 1908) et « 2 fenêtres du salon déposées » (30 décembre 1909).
459 AN, Fonds Pettier, Tapissier-décorateur, meubles de style, installations complètes d'appartements. Derdinand Albero, 14 rue du château, Neuilly. Madame Pettier, rue de Prony. 24 janvier 1902.
460 AN, Fonds Pettier, « Schmit, ameublements complets, ébénisterie, sièges, tentures, tapis, literie, menuiserie d'art, meubles de fantaisie », facture du 27 janvier 1906.
461 Baronne Staffe, *Usages du Monde, Règles du savoir-vivre dans la société moderne*, Paris, Havard, 1891, p. 362, « L'ameublement ».
462 Catherine Parr (pseudonyme), L'usage et le bon ton de nos jours, Paris, Rueff et Cie, 1892, p. 6.
463 AN, Fonds Richelot, facture de Beaulieu, 31 mars 1905, « cabinet de travail », « avoir fait des rideaux avec des velours fourni par Mr Richelot et il a été fourni les doublures, les embrases la ferrure la façon et la pose des deux paires de rideaux (160) ».

années 1870 des garnitures de fenêtres complètes et le tapissier n'a plus qu'à installer l'ensemble, préalablement choisi. Tous les grands magasins ouvrent un rayon dédié aux « décors de fenêtres » qui se distingue du rayon tapisserie et vient compléter celui du blanc et des rideaux de vitrage et[464]. La Samaritaine réserve à partir de 1890 plus de 5 % de son catalogue à ses garnitures, sans compter la nécessaire quincaillerie.





[Fig. 1. 37] Rideaux et voiles. Catalogue Au Bûcheron, rue de Rivoli, vers 1890.

[Fig. 1. 38] Rideaux et voiles. Catalogue des Grands magasins de la Samaritaine, vers 1900.

Tous les catalogues de grands magasins, jusqu'à ceux qui s'adressent à la petite bourgeoisie proposent ces garnitures, appendices nécessaires d'un salon ou d'une chambre à coucher[465]. Les grands magasins de meubles en font tout autant : Au Bûcheron consacre un étage, partagé avec les tentures et tapisseries, à ces garnitures, embrasses, attaches d'embrasses… Le catalogue de 1890 des « plus grands magasins d'ameublement au monde » consacre plus de 25 pages à ces garnitures qui coûtent entre 200 et 300 francs pour une garniture complète, soit le prix d'un grand canapé d'angle à capitons ou d'un buffet ouvragé pour salle à manger[466]. Le catalogue donne tous les détails, à l'aide de croquis, pour prendre les mesures des fenêtres, précisant que « tous les accessoires pour monter les rideaux sont compris dans nos prix ce qui tout d'abord pourrait paraître d'un prix plus élevé que certaines maisons »[467]. La maison, du reste comme les grands magasins, proposent l'installation par des ouvriers de ces lourdes garnitures. De fait, avec l'inflation des métrages de tissus et la multiplication des couches, les techniques liées à l'obturation des fenêtres prennent un développement considérable.

464 BHVP, MS NA 496, Comptabilité des Grands magasins du Louvre, 1876-1877, rayons « tissus et tentures, rideaux et garnitures de fenêtres ».
465 Voir par exemple les catalogues de la maison Allez frères, Grands magasins de nouveautés, vers 1900.
466 Catalogue *Au Bûcheron*, vers 1890.
467 Catalogue *Au Bûcheron*, vers 1890, p. 321.



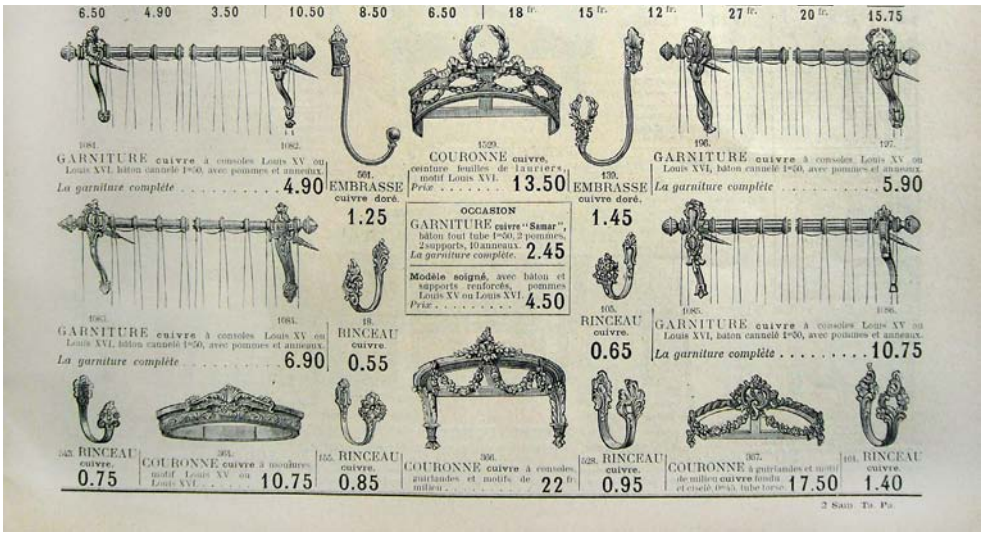
[Fig. 1. 39] Décor de fenêtre et stores. Affaire Pétri, 31 rue des Rosiers, août 1913. APP, photographies fonds Bertillon.

Contrôler vues et lumières : la machinerie de l'occultation

Décors de croisées à bâton ou à galerie appellent un lourd dispositif pour faire jouer les rideaux. Dès les années 1860, serruriers et tapissiers se disputent cette activité qui consistent à installer et régler les dispositifs. Le *Manuel du tapissier* de Lacroix décrit par le menu l'installation d'une croisée à bâton. Si elle apparaît plus simple que les garnitures avec galeries ou lambrequins, le système est tout aussi complexe : les anneaux sont actionnés par un cordon de tirage posé sur des poulies – jusqu'à 8 pour une grande garniture. Les rideaux de croisées doivent s'ouvrir symétriquement par l'action d'un seul cordon et présenter un froncement de plis réguliers ets'ouvrir en seul geste discret, ce qui évite à la maîtresse de maison les gesticulations pour ouvrir les rideaux[468].

Équerres, bâtons généralement en cuivre doré, anneaux d'acier, système de poulies actionnés par un cordon de tirage nécessitent quantité de réglages et un tamponnage soigné car ils « doivent être d'une grande solidité »[469]. La multiplication des accessoires, bâtons, anneaux de cuivre, passementerie décorative et passementerie qui recouvre les cordons de tirages, embrasses et crochets…, pèse sur ces installations.

468 H. Lacroix, *Nouveau manuel complet du tapissier décorateur*, Paris, Encyclopédie-Rorat-Mulo, 1901, p. 160-161.
469 *Ibid.*



[Fig. 1. 40] Embrasses et tringles à rideaux. Catalogue des Grands magasins de la Samaritaine, vers 1900.

Les croisées à lambrequin, à l'allure plus historique selon les tapissiers n'est pas plus simple. Louise d'Alq donne une description du fonctionnement simplifié de ces croisées, connaissance nécessaire semble-t-il à la maîtresse de maison : « Voici quelques détails sur la confection de lambrequins et de rideaux. Les lambrequins pour fenêtres se composent d'une bande d'étoffe droit fil par en haut et découpée par en bas, suivant le dessin qu'on a adopté. Lorsqu'elle est confectionnée de la façon que nous indiquons plus loin, on la cloue à l'intérieur sur une tringle de bois, qui sert de balustrade ; à l'aide de garnitures, on dissimule cette tringle, si on ne la préfère dorée ou en bois assorti à l'ameublement, auquel cas on la garnit d'une haute frange. Pour simplifier, on peut se borner à clouer le lambrequin sur une tringle de bois, en dissimulant les clous sous une passementerie. Cette tringle se fait d'une latte de bois ; deux vis à anneaux sont fixées dans chaque petit côté intérieur, formé d'une petite latte de bois posée en crochet à chaque extrémité de la tringle. On fixe dans le mur, à distance l'un de l'autre de la longueur de la tringle, deux grands clous sans crochet longs de quinze centimètres, qui glissent dans les anneaux des vis, lorsqu'on présente la latte de bois de face, les deux petits côtés en même temps. Les bâtons des rideaux se trouvent ainsi en dedans et entourés. […] Les lambrequins, ainsi que rideaux et portières, doivent être doublés d'une étoffe de soutien, percaline lustrée, satinette, soie ou alpaga. Afin de les rendre plus épais et plus moelleux, on met entre la doublure et l'étoffe une espèce de molleton, ou mieux encore, une feuille de ouate, qu'on glace de loin en loin pour la maintenir [ensuite] on borde et on pose la garniture. Les tissus de laine, de soie ou de velours ne s'ornent que de crêtes ou de passementeries et de franges. Les volants, froncés et plissés, etc., sont réservés aux cretonnes, perses, mousselines. »[470] Les brevets attestent du succès économique de ces systèmes : les appareils de suspension pour rideaux, souvent déposés par des serruriers et des mécaniciens se multiplient après 1880[471].

III. b. La lumière sans obscénité : stores et vitraux

Les voiles du privé

Les quelques centimètres carrés laissés par les décors de fenêtres ne sont pas pour autant ouverts sur la ville. L'intimité souffrirait de ce surgissement même réduit de la ville. Rideaux de vitrage et stores

470 Louise d'Alq, *Le maître et la maîtresse de maison*, Paris, bureaux des Causeries familières, 1887 (1885), p. 68.
471 INPI, quelques brevets pour l'année 1904 : n°367527, Perfectionnements apportés aux crochets de suspension pour rideaux M. Carr ; n° 364717, Fixation des rideaux ou stores, M Hopkins ; n°367261, Appareil de suspension pour rideaux, M Heyn ; n°277113 Kraemer et Casselberry, représenté par Baudart rue Bergère 30 bis, Stores pour fenêtres (prolongation, 19 avril 1898) ; n°362984 Store à enroulement automatique, M. Baumann ; n°362143, Portières, rideaux et stores en liège, M. Richier.

achèvent le dispositif qui vise à faire entrer la lumière sans les regards extérieurs ni la vue inconvenante de la ville.

En 1834, le *Dictionnaire technologique* souligne la croissance récente de l'industrie du store : « La fabrication des stores pour les appartemens commence à prendre faveur en France et à l'étranger. Tout semble indiquer que cette industrie recevra de grands développemens […]. La fabrique de Jouy avait fait des stores sur coton, il y a déjà quelques années, avec peu de succès ; l'Angleterre en avait aussi fabriqués ; mais aujourd'hui les produits étrangers sont bien au-dessous des nôtres. Les dessins dont on décore les stores sont ou imprimés ou faits à la main. Les stores anglais sont imprimés en noir seulement, et quant à ceux qui sont ornés de peintures à la main, ils offrent moins de pureté, d'élégance dans les formes, et moins de richesse que les nôtres. Cette fabrication doit aux travaux de MM. Atramblé et Briot l'importance qu'elle a graduellement acquise. Ces habiles manufacturiers emploient non seulement le coton et la gaze, mais encore la soie dans des dimensions qui étaient inusitées avant eux. […] La première préparation du tissu des stores consiste dans un léger encollage. Les dessins imprimés sont à l'huile, et s'appliquent avec des planches. Les stores ornés de peintures à la main sont ordinairement garnis de bordures imprimées. Le peintre place le tissu encollé entre la lumière et lui, de manière à juger par transparence de l'effet obtenu. Une des conditions importantes à remplir consiste à donner aux couleurs le plus de translucidité ou d'éclat possible, et notamment quand il s'agit d'imiter les fleurs, les insectes et le plumage de certains oiseaux. Il faut donc éviter, dans les matières colorantes, les substances opaques qui s'y trouvent fréquemment mélangées […]. Les stores sur gaze présentent cet avantage qu'on peut voir à travers leur épaisseur, du dedans de l'appartement, les objets placés au dehors. Les stores sont employés […] pour intercepter les rayons du soleil quand on les place devant une croisée ». Ils appellent un nouveau système mécanique : « Les stores qui garnissent les fenêtres sont également enroulés sur des cylindres auxquels on donne un mouvement de rotation au moyen de cordons ou de fils métalliques qui passent sur des poulies de renvoi. Ils forment un des plus jolis objets de décor, et reposent la vue par la prédominance des parties vertes, dans les paysages ordinairement choisis. Il est à présumer que l'usage des stores de fenêtre se répandra rapidement, surtout dans les villes où, comme à Londres, la fumée du charbon de terre noircit en peu de temps les rideaux des croisées. »[472] De fait, les stores se répandent dans tous les intérieurs bourgeois. Placés au devant des fenêtres et largement décorés, non seulement ils voilent la ville mais proposent une nouvelle vue depuis l'appartement, généralement un paysage bucolique. Dès les années 1860, la pose de gaines à ressorts complexes qui permettent d'animer les stores est incontournable dans un manuel de tapissier comme dans un manuel de serrurier. La complexité du système est nécessaire afin que le store ne soit pas froissé et se déroule de façon régulière et fluide : roulé sur un cylindre, il est retenu par un « ressort à boudin », une série de cordons de tirages et de poulies, une roue dentée à cliquet, le tout enfermé dans une boîte de métal, généralement dissimulée derrière un lambrequin[473]. Une manivelle à roues dentées permet pour les installations de grandes baies de manier le cordon de tirage afin de régler « à volonté le degré de jour ou d'ombre »[474]. Dès 1855, les rapporteurs de l'Exposition universelle soulignent les succès industriels et commerciaux de la « fabrique des stores »[475]. Les storistes se multiplient si l'on se réfère aux annuaires commerciaux : à peine une quinzaine en 1855, ils sont plus de quarante à Paris

472 *Dictionnaire technologique ou nouveau dictionnaire universel des arts et métiers, et de l'économie industrielle et commerciale par une société de savans et d'artistes,* Paris, Thomine, 1834, volume 21, p. 38 et sq. Au même moment, les manuels de tapissier demeurent muets sur ces questions.

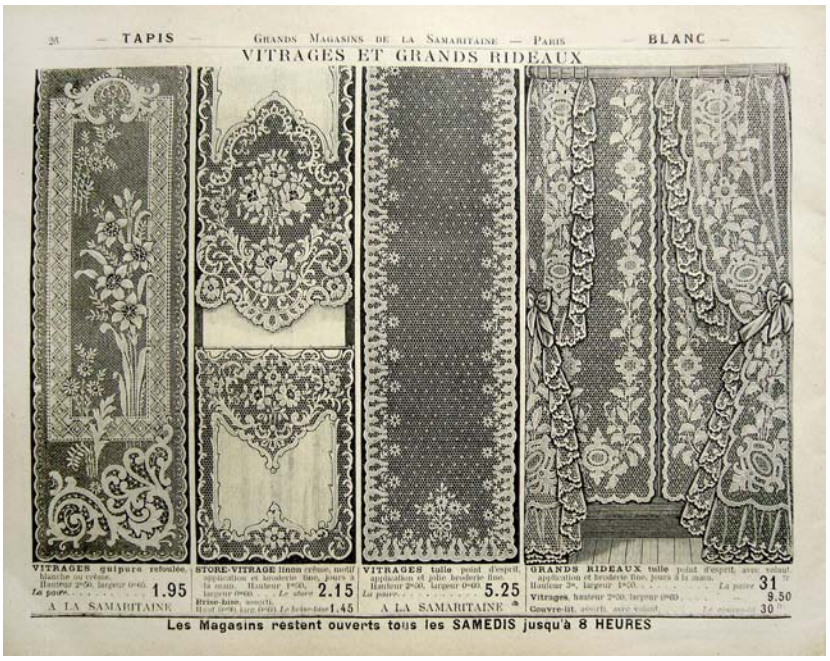
473 H. Landrin, *Nouveau manuel du serrurier ou traité simplifié de cet art…*, Paris, Roret, 1866, p. 240-242.

474 Martel, 49 rue Caumartin, publicité, 1855.

475 *Album de l'exposition universelle de 1855…,* tome 3, Paris, L'Abeille impériale, 1859.

en 1865 à commercialiser ou poser des stores. La maison Beuve, dont les magasins sont sis 339 rue Saint-Martin, apparaît comme une des fabriques principales en assurant sa publicité sur les peintures faites main de ses stores.





[Fig. 1. 41] Publicité du fabricant de stores Beuve, 339 rue Saint-Martin extraite Hippolyte Gautier et Adrien Desprez, *Les curiosités de l'exposition de 1878 : guide du visiteur*, Paris, Charles Delagrave, 1878.
[Fig. 1. 42] Rideaux de vitrage et stores. Catalogue des Grands magasins de la Samaritaine, vers 1900.

Là encore, tous les grands magasins montrent cet engouement pour cette façon de voiler la ville et de lui surimposer une image bucolique. Magasins de meubles comme grands magasins proposent des rayons entiers de stores d'autant plus faciles à commercialiser qu'une bande qui entoure le store permet de s'adapter aux dimensions de la fenêtre et que, par ailleurs, la standardisation des tailles de fenêtres dans la construction permet de proposer quantité de modèles. Les catalogues montrent les mêmes modèles partout ; la ville est occultée par des stéréotypes pittoresques : chalet suisse au sommet d'une riante montagne, scène de village avec chaumière, paysages bucoliques avec animaux et, de façon dominante, scènes qui dans leurs traits rappellent les images du second XVIIIe siècle[476]. Les comptabilités privées attestent, quel que soit le niveau de fortune, ce désir de voiler la ville. Au début des années 1870, le modeste Henri Bernard fait couvrir par des stores toutes les vitres de son appartement qui donne sur l'étroite rue de Maubeuge[477]. Les Bordes font appel aux services de trois serruriers pour poser des stores transparents dans le salon, avec « décors verts à la romaine »[478]. Même attention des Pettier qui font poser par des tapissiers des stores sur toutes les croisées donnant sur la rue de Prony[479].

476 BHVP, série actualités, catalogues du Bon Marché, de la Samaritaine, Des grands magasins du Louvre, années 1885-1895, section « rideaux, voilures et tentures » ou « blanc », selon les saisons. C'est en particulier le cas de la maison Dewez, 210 rue Saint-Denis qui se fait la spécialité d'imitation de toiles de Jouy par la gravure (voir *Tarif-Morel… op. cit.,* 1891).
477 AN, Fonds Dujardin-Bernard, ABXIX3496, octobre-novembre 1873.
478 AP, Scellés Bordes, « Ch. Sartore, fabrique de tringles pour éviter la buée, spécialité de vitrerie et peinture, décoration artistique, tenture, dorure, 66 boulevard Malesherbes, 16 janvier 1881 ; Maître, entrepreneur de serrurerie, pose de stores, pose de sonneries de tous systèmes, 27 juillet 1880 ; E. Pacini, fabrique de stores […] et stores transparents pour appartement, église & magasins, toiles cirées pour meubles de Gênes […], 63 boulevard Malesherbes, 16 juillet 1880 ».
479 AN, Fonds Pettier, « Tapissier-décorateur, meubles de style, installations complètes d'appartements. Derdinand Albero, 14 rue du château, Neuilly. Madame Pettier, rue de Prony. 24 janvier, Petit salon Poser et ajuster un store, 2,50. ; Schmit, ameublements complets, ébénisterie, sièges, tentures, tapis, literie, menuiserie d'art, meubles de fantaisie, « Store toile ocrée avec entredeux et dentelle posé sur rouleur et accessoires, 70 », « 4 Brise-bise en petite toile avec croquet autour posés sur tringles et annelets dorés, 65 » ; […] « 2 brises-bises avec

Henry Havard écrit en 1885 que « les stores transparents, qui sont d'une invention toute moderne et d'une application presque contemporaine » n'ont « pas seulement pour but de tamiser la lumière du dehors et de la rendre moins crue ; leur devoir est encore de protéger les grands rideaux opaques, les tentures et les tapis, contre les rayons du soleil et contre les ardeurs du jour qui dévorent tout ce qu'ils frappent avec persistance. »[480] Les fragiles habitantes comme les tentures craignent la lumière du jour.

Pour que le dispositif soit complet, il faut ajouter la présence dans tous les appartements de « brise-bises », appelés de façon plus éloquente par les tapissiers, des « mystères »[481]. La mécanisation de la production de dentelles favorise la généralisation de ces voiles qui, quand les stores sont relevés empêchent de voir les croisées nues et impersonnelles et la ville. Il est tentant de faire ici un parallèle entre le vêtement et l'ameublement : à la multiplication des dessous qui, en particulier chez la femme, ne sont plus des vêtements de corps mais autant de couches successives qui protègent métaphoriquement la nudité, répond les voiles successifs qui empêchent la vision obscène de la ville[482].

Si ces voiles successifs – double rideaux, stores et voilages – se généralisent, c'est qu'ils répondent à une triple attente. D'abord, la volonté de se protéger des regards extérieurs, ceux de la rue notamment pour les appartements au premier étage et ceux du voisinage qui malgré la largeur croissante de la voirie restent présents. Ensuite, il s'agit comme en attestent les vues pittoresques sur les stores ou reproduites sur les rideaux de vitrage, de voiler ou d'occulter par l'image, la vue de la ville. Enfin, cette occultation vise aussi à créer une ambiance lumineuse. Dans des intérieurs où s'accumulent les bibelots, les collections et les tableaux, la lumière crue du dehors apparaît trop brutale. En 1878, Marie de Saverny note ainsi : « La lumière doit toujours être la bienvenue dans un appartement, mais il faut en rester maître et ne pas lui permettre une entrée indiscrète et tapageuse. Les reflets doivent en être atténués, dirigés avec intelligence, dans le but de faire valoir certains objets, d'obtenir des effets de coloration voulue, éclatants ou suaves. De là, la science profonde du clair-obscur. Non seulement l'ouverture des fenêtres et des portes, l'éclairage par le haut servent à obtenir ces résultats, mais les rideaux, les écrans, les stores, la coloration des tentures y contribuent également. »[483] Cinq ans plus tard, Ermance Dufaux reprend ce qui est déjà une antienne : « Ne laissez pénétrer chez vous qu'un jour adouci par les stores et les doubles rideaux. Les migraines, l'affaiblissement de la vue, sont les conséquences inévitables d'une trop grande clarté. Dans un salon trop éclairé, les toilettes se fanent ou prennent des tons criards ; les visages, contractés par un certain malaise, se tirent et grimacent. Les objets d'art, dépouillés d'ombres, perdent leur harmonie et leur grâce ; les tableaux miroitent et ressemblent à des charges. Quiconque douterait de cette vérité n'a qu'à regarder avec quelles recherches, quelle mise en scène, nos plus célèbres marchands exposent leurs précieux objets d'art. »[484] La référence aux galeries est explicite : accumuler tableaux et objets d'art – même d'imitation, ou justement encore plus s'ils le sont – appelle une lumière tamisée qui à défaut de pouvoir être zénithale en reproduit les effets. Les aménagements des collectionneurs en particulier mettent en exergue cette fonction. Le docteur Richelot, au début du siècle, soucieux de protéger ses collections de bibelots et de les envelopper d'une lumière tamisée, fait réinstaller des « stores sur automatique » transparents et blancs

dentelle posés sur tringles, 30 ; Store bonne femme linon et dentelle Luxeuil volant en linon et dentelle au bord, 105 » (27 janvier 1906).

480 Henry Havard, *op. cit.,* tome 2, p. 66 et p. 191.

481 H. Lacroix, *Nouveau manuel complet du tapissier décorateur,* Paris, Encyclopédie-Rorat-Mulo, 1901, p. 95 « brise-bise » ou « mystères ».

482 Sur le sujet, peu traité, voir l'excellent travail de Philippe Perrot, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie. Une histoire du vêtement au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 1981, et notamment Chapitre 9, « Le vêtement invisible ».

483 Marie de Saverny, *La femme chez elle et dans le monde*, Paris, Aux Bureau de Journal La Revue de la Mode, 1878, p. 123.

484 Ermance Dufaux, *Le savoir-vivre dans la vie ordinaire et dans les cérémonies civiles et religieuses*, Paris, Librairie Garnier Frères, 1883, « Les diners intimes », p. 18.

dans toutes les pièces de son appartement et un vaste et coûteux store pour ce que le tapissier appelle avec déférence une « galerie » mais qui s'apparente à une vaste antichambre [485]. Ses collections de bribes d'antiquités sont à la fois protégées des regards extérieurs et comme coupées du présent.

Les rideaux de vitrage connaissent aussi un développement nouveau. La production industrielle de la dentelle et la surpiqûre mécanisée permettent de produire des voiles ornés de paysages ou de fleurs. Les catalogues des grands magasins et des magasins d'ameublement proposent ces voiles fleuris ou paysagers par longueur de 2,50 m. ; il s'agit de couvrir les hautes fenêtres parisiennes des salons et des chambres. Le retraité Henri Bernard s'empresse de faire couvrir ses fenêtres de mousseline et tulle orné[486].

Stores peints et voilages – ou rideaux de vitrage – se complètent pour redessiner un paysage nouveau dans l'appartement, défendre les regards et tamiser la lumière.

Vues anachroniques

L'occultation de la ville rencontre le goût pour l'ancien : aux imitations de tapisseries anciennes pour les rideaux et les stores reproduisant les scènes de genre et les peintures du XVIIIe siècle, s'ajoutent les vitraux. La diffusion prend quelques années : en 1877, Louis Énault écrit : « l'art des vitraux […] a été, depuis une vingtaine d'années, l'objet des études les plus intelligentes et les plus consciencieuses, et nous pouvons dire que nous assistons aujourd'hui à sa renaissance ». « On peut dire, ajoute-t-il après un long développement historique de convenance, qu'aujourd'hui la peinture sur verre est plus à la mode que jamais. Elle n'est plus réservée, comme autrefois, aux églises et aux palais : on la trouve, au contraire, à peu près partout. Un mouvement de diffusion qui semble irrésistible l'a, en quelque sorte, vulgarisé, avec une promptitude [inattendue]. Les architectes, en l'adoptant, ont assuré son succès, que rien ne saurait plus arrêter aujourd'hui. On ne comprend plus, maintenant, sans vitraux une maison quelque peu élégante. Je ne prétends point que l'on en mette partout ; mais il y en a toujours dans une pièce ou deux, dans l'antichambre ou dans la salle à manger, dans une galerie ou dans une chambre à coucher, dans un cabinet de travail ou dans quelque mystérieux oratoire ; c'est là surtout qu'ils sont à leur place. Mais du moment où nous le transportons dans la maison moderne, il faut nécessairement que le vitrail que nous y mettons change de caractère. »[487] Le succès est bien réel mais comme les garnitures de fenêtres sont d'abord destinées au salon et aux chambres à coucher, les vitraux ont leurs pièces spécifiques.

Ce sont d'abord les antichambres qui se parent de vitraux. Jules Deville donne la clé de cet engouement : « Les anciens châteaux du Moyen Age possédaient au rez-de-chaussée des salles immenses garnies de lambris en bois de chêne ou de noyer, éclairées par de grandes croisées à vitraux de couleur »[488]. L'antichambre est un sas entre la ville et le privé ; les vitraux marquent ainsi une césure complète avec la ville. Les antichambres collectives qui se veulent des simulacres de vestibules adoptent les vitraux – d'autant qu'en l'espèce, les escaliers donnent souvent sur les cours intérieures, les cuisines et les salles d'eau, au demeurant comme de nombreuses antichambres dans les appartements bâtis sur des parcelles enclavées. Louise d'Alq, comme tous les auteurs de manuels de savoir-vivre

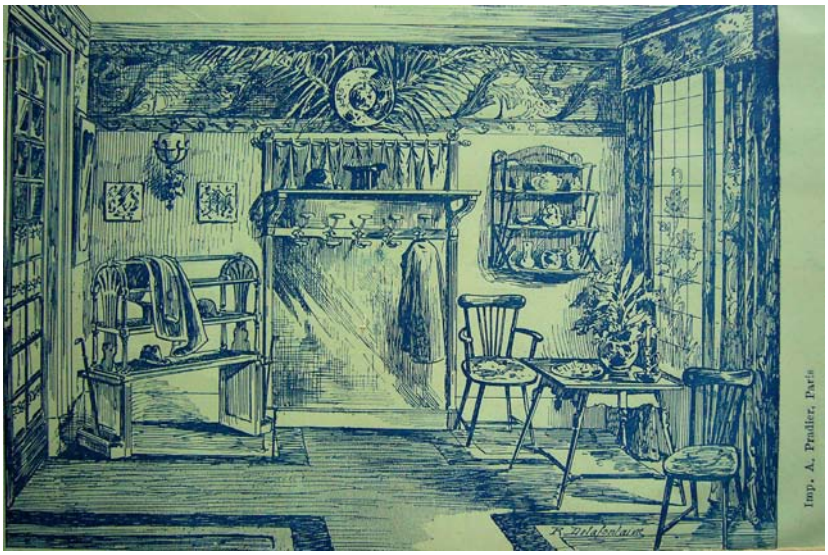
485 AN, Fonds Richelot, tapissier Beaulieu, « Réparé 4 stores de la salle d'étude fourni 20 m de cordons 4 pitons de vitrage retamponné la croisée du salon d'attente (18) ; 31 mars 1905, Ateliers de ces demoiselles au 2e étage : 4 stores en toile posée sur automatiques (90) ; 29 avril 1909, Réparé 4 stores de la salle d'étude fourni 20 m de cordons 4 pitons de vitrage retamponné la croisée du salon d'attente (18) ; 27 février 1899, Encadrement et store du fumoir (650) » (1909 avril 29).

486 AN, ABXIX3496, Fonds Dujardin-Bernard, octobre 1873.

487 Louis Énault, *Les arts industriels : Vienne, Londres*, Paris, Paris, Hachette, tome 2, 1877 p. 94-107.

488 Jules Deville, *Dictionnaire du tapissier, critique et historique de l'ameublement français depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, Paris, Claesen, 1878, « Vestibule ».

ou d'ameublement, note avec un ton de gravité à l'article « antichambre » : « Un point fondamental est l'arrangement de la fenêtre. Heureuses les maîtresses de maison lorsqu'elles trouvent dans cette pièce, au lieu d'ouvertures régulières, quelque oeil-de-boeuf, une demi-fenêtre, une lucarne rompant la symétrie ordinaire, et permettant de se livrer un peu à la fantaisie ! Règle générale, on ne met point de rideaux de vitrage dans une antichambre ni dans un vestibule. Les grands rideaux n'y sont même guère qu'à l'état de baldaquins et ne doivent, sous aucun prétexte, être en mousseline blanche. Les vitraux peints assortissent le style de la pièce. »[489] Tous les modèles proposés et exposés par les tapissiers des années 1880-1920 confirment cette obligation : même sous forme de bribes, l'antichambre possède son vitrail.



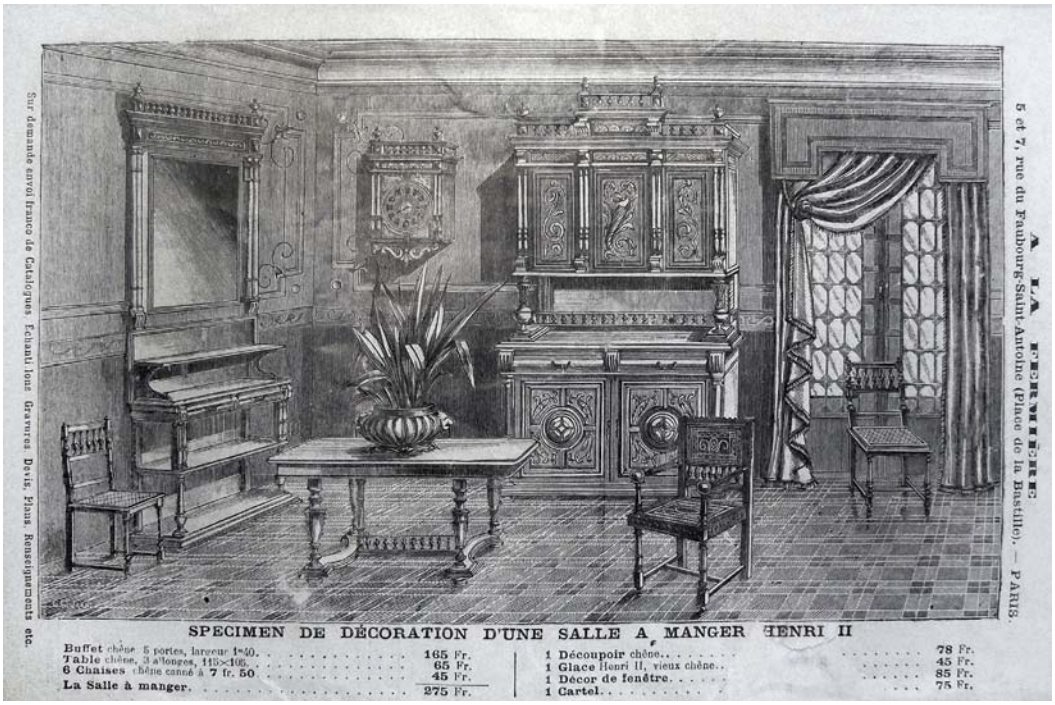
[Fig. 1. 43] Vitrail d'antichambre. [Fig. 2.] Draperies de pianos, cheminées, fenêtres… Planches extraites du catalogue du tapissier-décorateur Orlhac, 91 rue Saint-Lazare, vers 1900. BHVP, série actualités, « meubles ».

Alors que les garnitures et les stores relèvent des locataires, les vitraux appartiennent à l'architecture. De nombreux locataires comme Pettier transportent leurs vitraux avec eux et les font crocheter aux fenêtres. Mais après 1880, les vitraux sont incontournables dans un appartement bourgeois. Dans le programme de la rue Marbeuf, les vitraux sont posés dans l'escalier, l'antichambre et la salle à manger[490]. Jusque dans la petite bourgeoisie, il convient de fournir des vitraux, pour l'antichambre et la salle à manger comme l'atteste les visites régulières d'Émile Carpentier, artisan spécialiste de vitraux, qui vient dans les appartements du Dr Vimont, réparer les « vitraux de la salle à manger » et du « vestibule »[491]. Richelot fait de même faisant procéder par l'intermédiaire de Beaulieu à la mise au plomb de 28 mètres carrés de fenêtres du salon d'attente, de la galerie, de la salle à manger et du fumoir » pour la somme considérable de 1120 francs[492].

Deux autres espaces nécessitent des vitraux : les pièces de salle à manger et les pièces masculines. Pour les premières, il s'agit de créer un espace coupé de la rue, césure nécessaire pour un repas est d'autant plus souhaitable que les styles dominants sont le Henri II, le Renaissance et le gothique[493].

489 Louise d'Alq, *Le maître et la maîtresse de maison*, Paris, bureaux des Causeries familières, 1887 (1885), « antichambre », p. 29.
490 AN, ET/LXXVII/803, notaire Frédéric Fovard, 94 boulevard Haussmann, Bail, Société du quartier Marbeuf à la Société anonyme des constructions du quartier Marbeuf, 16 novembre 1883. « Devis descriptif des travaux de diverses natures à exécuter pour la construction des divers immeubles rues Marbeuf, La Trémoille, Clément Marot et Boccador. Architecte Stanislas Ferrand, architecte-ingénieur, 38 rue de la Victoire. Détail du Type n°1 et 2. »
491 Fonds Vimont, Émile Carpentier 84 rue de Charenton, vitraux d'art, « travaux exécutés au premier du 18 bis Avenue Philippe-Auguste » (1906) et « réparation des vitraux de la salle à manger 10 francs » (1913).
492 AN, Fonds Aubry, facture de Beaulieu, « Vitraux d'art rue Rabelais. Agrandissement d'après un profil et un devis des 2 fenêtres du cabinet de travail (800) ; 28 mètres carrés de mise en plomb aux fenêtres du salon d'attente de la galerie, de la salle à manger et du fumoir à 40 fr le mètre (1120) » (28 octobre 1904).
493 Ermance Dufaux, *Le savoir-vivre dans la vie ordinaire et dans les cérémonies civiles et religieuses*, Paris, Librairie Garnier Frères, 1883, « Les diners intimes », p. 18.

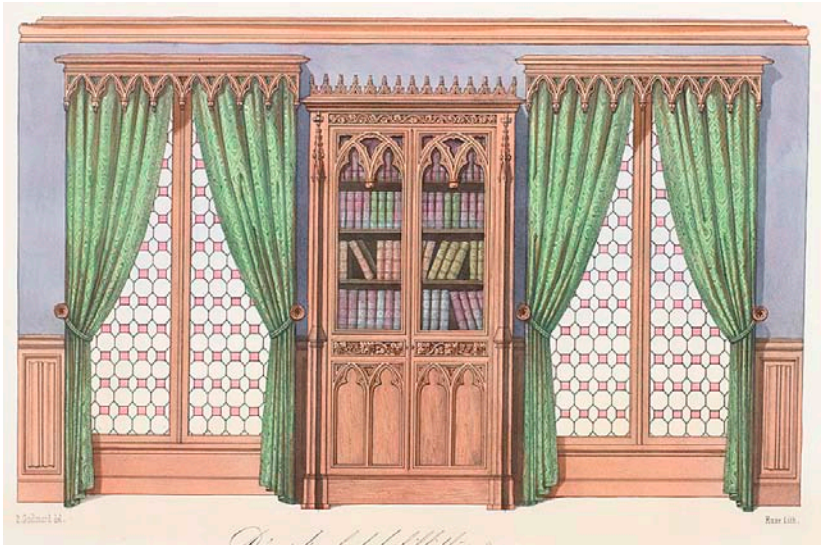
Tous les manuels de savoir-vivre sont d'accord sur ce point : la salle à manger ne peut souffrir une ouverture sur la rue, qu'il s'agisse de manger dans l'intimité familiale ou de recevoir des invités, notamment en soirée. Les vitraux volontiers sombres permettent que même la lumière naturelle « ne lutte pas, en l'atténuant, avec la lumière artificielle »[494]. Les mets doivent ainsi toujours être éclairés de la même façon, au demeurant comme les visages des hôtes.



[Fig. 1. 44] Vitrail de salle à manger. Catalogue À la fermière, salle à manger Henri II, vers 1885. BHVP, série actualités, « meubles »

Dernier espace où les vitraux doivent prendre place : le fumoir, rare, et le cabinet de travail. Dès les années 1860, la pratique se répand. À propos du fumoir, Jules Deville rappelle qu'« il n'y a pas longtemps, on ne trouvait de fumoir que dans les appartements de garçon, aujourd'hui ils font partie d'un appartement de réception, mais spécialement destinés aux hommes, ils conservent toujours cet aspect particulier de leur première attribution et restent pour l'homme marié, pour le chef de famille, comme le souvenir de son premier appartement de garçon ». Et il note : « Les croisées peuvent aussi avec avantage être garnies de vitraux de couleur, préférables aux rideaux de vitrage, qui en tous les cas sont mieux appropriés en guipure de fil qu'en mousseline brodée. »[495] Le sérieux de ces pièces et leur caractère masculin très affirmé ne souffrirait pas les garnitures tourmentées attachées au travail de l'épingle, ni les délicats tulles et les stores bucoliques. Aubry fait ainsi réparer un « vitrail ancien » pour son cabinet[496] ; Richelot pour sa part fait refaire les vitraux de son cabinet de travail et de son fumoir. Dès les années 1860, si l'on s'en tient aux modèles proposés par les tapissiers, un cabinet de travail, lieu du repli et des travaux graves, doit être sévèrement coupé des vues de la rue et de ses distractions en même temps qu'il doit être un espace anachronique, accueillant bien souvent les collections embryonnaires des hommes.

494 Baronne Staffe, *Usages du Monde, Règles du savoir-vivre dans la société moderne*, Paris, Havard, 1891, p. 215.
495 Jules Deville, *Dictionnaire du tapissier, critique et historique de l'ameublement français depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, Paris, Claesen, 1878, « fumoir ».
496 AN, Fonds Aubry, « Henri Plée, Vitraux d'églises et d'appartements dans tous les styles, réparations de vitraux anciens, 26 rue Alfred Maury, Meaux », s. d. (fin des années 1890).



[Fig. 1. 45] Vitrail de bureau ou cabinet de travail. *Le Garde-Meuble, ancien et moderne,* albums de chromolithographies publiés par Désiré Guilmard vers 1855-1860.

Espaces de service qui simulent les vestibules médiévaux tout en masquant les vues honteuses sur les arrière-cours ; salles à manger soigneusement coupées du dehors et cabinets sérieux et masculins privés des divertissements de la rue : les vitraux sont autant des évocations des demeures seigneuriales que des moyens de s'isoler de la ville.

Quelques tentatives sans véritable succès indiquent le désir d'éloigner la ville par des vues réinventées. Le clou des « applications de la photographie » présenté à l'Exposition universelle de 1867 par Soulier, « photographe de l'Empereur », est une série de vitraux photographiques. En 1868, Louis Figuier se souvient de cette nouveauté qui non seulement met les vitraux les plus recherchés à la portée de tous mais procure une « illusion étonnante »[497] « On n'aura jamais fini d'inventer. Voici qu'il se fait des vitraux photographiques. Recommandons à l'attention les vitraux sur albumine de Soulier, photographe de l'Empereur. Ces vues transparentes ont un fini incroyable et toutes leurs qualités se révèlent lorsqu'on les voit au travers du stéréoscope d'Hémargis. L'illusion est complète, le relief des objets s'accuse à chaque seconde que l'œil fixe l'image. »[498] Les croisées à deux panneaux, les plus courantes à Paris, se prêtent bien à l'installation de ces vues doubles. À la vue urbaine se substitue des vues de montagnes, de champs ou de monuments, vues d'autant plus saisissantes qu'elles sont coloriées.

La généralisation de cette pratique – qui vient compléter les stores et les décors de fenêtres – s'explique aussi par des mutations techniques qui entraînent une chute rapide des coûts des vitraux. Dès les années 1840, alors que le goût des vitraux se répand, les vitriers déposent des brevets, essentiellement pour pouvoir imiter à moindre frais la mise au plomb[499]. Dès les années 1850 s'amorce un tournant qui dit l'importance de la demande et sa relative démocratisation – soit son application aux appartements : les vitraux sont de plus en plus souvent peints. Le rapporteur de l'Exposition universelle de 1855 note ainsi : « Aujourd'hui, la vitrerie peinte s'exécute d'après un système mixte, tenant à la fois des traditions anciennes et des progrès de la chimie [c'est] la vitrerie coloriée de second ordre dont nos architectes décorent avec bonheur les porches des grands hôtels, les corridors, les antichambres et les boudoirs »[500]. La gravure à l'acide fluorhydrique permet, à partir de la fin des années 1860, de cou-

497 Louis Figuier, *L'Année scientifique et industrielle…,* 1868, p. 262, « Les applications de la photographie à l'Exposition universelle. […] Photographies transparentes sur vitraux de MM. Soulier, Ferrier, Léon et Lévy. »
498*Ibid.*
499 Voir par exemple, INPI, brevet d'invention de 5 ans, 10 mai 1843, Aux sieurs Boquet et Nouaillier, à Paris, « Pour un procédé servant à couvrir les porcelaines ou verreries d'une surface métallique. »
500 *Album de l'exposition universelle de 1855…*, tome 3, Paris, L'Abeille impériale, 1859, « vitrerie et vitrail ».

vrir industriellement les vitres de dessins translucides[501]. Vingt ans plus tard, les progrès de la chimie aidant, les peintures translucides ayant une bonne tenue à la lumière conduisent au développement des vitraux peints ou monochromes à faible coût. Paul Vibert, fervent défenseur de l'industrie française et parisienne, enregistre cette évolution : « les vitraux monochromes, souvent granulés, connus sous le nom de verres anglais et culs de bouteilles [ont] pris une grande extension depuis quelques années. Ils servent à décorer les fenêtres des antichambres, des fumoirs et des… brasseries ! Tout le monde sait quels effets tout modernes et quelle agréable tonalité on obtient ainsi ; c'est coquet et à la portée de toutes les bourses. »[502] Grands magasins et magasins de meubles se saisissent de ce marché et proposent des séries de vitraux pour fenêtres d'appartements munis de châssis pouvant s'adapter à toutes les fenêtres et faciles à poser ».[503]

Les vitraux simulent tantôt des vitraux anciens avec des bandes de plomb ou de laiton collées, jouent de la transparence comme pour les stores pour recomposer des vues pittoresques, le plus souvent de paysages et d'animaux. Le *Dictionnaire du commerce* de 1901 confirme le succès de ces imitations et leur multiplication. Notant que « les travaux de vitraux, exécutés selon les règles du vieil art traditionnel, perfectionnés par les procédés chimiques modernes, reviennent à des prix très élevés [ne se font guère] que pour les édifices publics ou pour de riches maisons », il ajoute : « on peut remplacer les véritables vitraux, qui sont coûteux, par des peintures spéciales sur verre qu'on protège au moyen d'un second verre incolore. L'emploi des vitraux factices s'est multiplié depuis quelques années. On vend aussi des papiers transparents qui se collent sur les carreaux ordinaires transparents et donnent souvent l'illusion d'un vitrail. Ces systèmes, parfois très décoratifs, sont d'une application courante dans les maisons particulières, en raison de leur bon marché. Certaines imitations de vitraux, donnant bien l'illusion d'un vitrail monté sur plomb, peuvent être établies, pour deux battants de fenêtres, à moins de 60 fr. »[504] Louise d'Alq elle-même qui recommande les vitraux dans les antichambres et les cabinets préconise le recours à ces imitations : « On peut suppléer [au manque de vitraux] à l'aide de stores en toile peinte ; des applications de morceaux de soie ou de cretonne, de couleurs vives, sorte de diaphanie, avec bandes en papier de plomb sur les joints, produisent le plus merveilleux effet. »[505] La vitrauphanie – l'imitation des vitraux par des papiers translucides – connaît dès les années 1880 un grand succès. Scrive, pourtant soucieux d'authenticité et très prospère, consigne dans son journal : « Nous nous occupons, Mathilde et moi, de la fameuse salle de billard. […] Je vais chez Cardon et rue des Canonniers voir les vitraux d'appartement en papier spécial jouant admirablement les vitraux en verre qui y ont été placés par J. Hovelacque, l'ancien fabricant de toile. »[506]

501 *Journal des Demoiselles*, 1867, p. 290-293, « Exposition universelle, Cristaux et vitrail ».
502 Paul Vibert, *La Concurrence étrangère. Industries parisiennes, politique coloniale,* Paris, C. Bayle, 1887, « Vitraux d'art », p. 36-39.
503 Catalogue Au Bucheron, vers 1890, p. 889.
504 *Dictionnaire du commerce*, 1901, « vitraux ».
505 Louise d'Alq, *Le maître et la maîtresse de maison*, Paris, Bureaux des Causeries familières, 1887 (1885), « antichambre », p. 29.
506 Journal de Scrive, Vendredi 16 mars 1888.



[Fig. 1. 46] Vitrauphanie, vitraux d'imitation pour vitres d'appartements et d'église. Maison Hazeler, 64 rue de Rambuteau, vers 1895. BHVP, série actualités « tapissier ».

Les maisons de papiers peints et de tentures tentent de s'emparer de ce marché, preuve de son développement. Tous les catalogues d'échantillons des vendeurs de papiers-peints possèdent quelques pages réservées aux vitraux d'imitation[507]. La maison des tissus de feutre Pavy commercialise un tissu « transparent » qui laisse passer la lumière et s'entretient en un seul coup de plumeau[508]. Quand le Dr Vimont, entre deux locataires, faire rénover ses appartements, il fait installer des « vitraux imitation » dans les salles à manger et les cabinets[509]. Si quelques puristes comme Émile Bayard s'emportent contre « les aberrations de la vitrauphanie et autres élucubrations économiques »[510], il semble que ces imitations dans la mesure où elles font illusion et permettent des vitraux complexes et narratifs sont acceptées, tout au moins dans la moyenne et petite bourgeoisie où les vitraux traditionnels anciens sont inaccessibles.

III. c. Paysages artificiels : serres, volières et aquariums

Frondaisons et rêveries exotiques

Motifs fleuris sur les stores comme sur les vitraux : l'évocation de la nature apparaît comme l'un des moyens efficaces de recréer un espace hors de la ville.

La jardinière fait partie intégrante des meubles de l'appartement bourgeois : tous les inventaires dès le milieu du siècle montrent la présence de ces coffres et ces meubles en bois marqueté garnis de bronze. Ces meubles sur pied ou destinés à être posés sur un guéridon sont garnis de boîtes en zinc qui retiennent l'eau et la terre. L'évolution de cette consommation tient d'abord à la réorganisation du marché et à son approvisionnement au milieu du siècle. Les inventaires de la fin du XVIIIe siècle et du début du XIXe siècle montrent quelques plantes exotiques, des fleurs à l'occasion des réceptions et des arbustes, du moins dans les grands hôtels[511]. Les fleurs en pots ou coupées demeurent une des passions

507 BHVP, série actualités, « tapissier », *Carnets de papier imitation de vitraux peints, 0,50 m, Moutenot, Schimberg, Boillot*, Paris, 73 rue de Maubeuge, 1914 ; Le papier peint, 96 boulevard Beaumarchais, vers 1910.
508 BHVP, série actualités, « tapisserie », Tentures et rideaux japonais, société feutre Davy, 174 rue Montmartre.
509 Fonds Vimont, travaux 18 avenue Philippe Auguste, « Voilquin & Blanda, manufacture de papiers peints en tous genres, tentures de styles & décorations, tapisseries anciennes, cretonnes toiles peintes, papiers unis et veloutés et cuirs en reliefs, baguettes assorties, imitation de vitraux » (27 avril 1909).
510 Émile Bayard, *L'art de reconnaître les fraudes : peinture, sculpture, gravure, meubles…,* Paris, R. Roger et F. Chernoviz Paris, 1914, p. 286.
511 Annick Pardailhé-Galabrun (dir.), *La naissance de l'intime, 3 000 foyers parisiens, XVIIe-XVIIIe siècles*, Paris, PUF, 1988.

du siècle et notamment avec le développement d'un « langage des fleurs » sentimental, diffusé par des manuels et par la presse féminine, et que toutes les jeunes filles sont sommées d'apprendre[512]. Leur consommation relève cependant de l'extraordinaire : jour de l'an, réceptions, anniversaires…[513] Le guide Joanne qui inclut son chapitre sur le « Commerce des fleurs » dans la rubrique « ameublement » note qu' « on produit les fleurs à Paris, on les perfectionne, on les invente. Les pays les plus lointains qui nous envoient à l'état de nature ces gracieuses filles des champs et des forêts s'étonnent de les revoir civilisées et embellies. L'important dans cette spécialité est d'arriver à point en dépit des saisons. Il y a à Paris une soixantaine de serres où on chauffe les fleurs, dans la prévision des fêtes et des bals […]. Les serres de plusieurs horticulteurs parisiens sont des chefs-d'œuvre de décoration rustique : on cite particulièrement celles des frères Lenichez, rue des Trois-Couronnes, devenues en ces derniers temps un but de promenade pour la société élégante »[514]. Le marché connaît une extension sans précédent dès le début des années 1860 grâce, comme l'indique plus loin Joanne, au développement des chemins de fer, notamment à la Compagnie des Chemins de fer de Paris à Lyon et à la Méditerranée dont la ligne inaugurée en 1855 permet un acheminement rapide et régulier des fleurs à Paris depuis la région de Nice[515]. En 1886, Jules Claretie attentif à ces phénomènes saisonniers note que « le commerce des fleurs est plus considérable à Paris que dans tout le reste de l'Europe. Et cela en toute saison. Mais, du 25 au 31 décembre, il prend des proportions colossales. Aux Halles et chez les 530 fleuristes parisiens chiffre authentique on vend, en ces quelques jours, pour près de trois millions de fleurs ! Dans la seule matinée du 1er janvier, il se débite, aux Halles centrales, entre quatre et cinq heures 150,000 douzaines de roses de Nice ; 15,000 bottes de roses simples ; 10,000 douzaines de camélias ; 15,000 bottes de lilas. »[516] Si les comptabilités de grandes maisons montrent l'approvisionnement quasiment quotidien en fleurs coupées, les comptabilités bourgeoises indiquent qu'en dehors d'événements particuliers, les fleurs n'occupent qu'une place réduite dans les intérieurs[517]. Sur les plus de 400 fleuristes parisiens déclarés au Bottin-Didot, près de 80% de ceux qui déclarent leur spécialité se vouent aux fleurs pour « bals et soirées » et aux « garnitures de robes »[518]. Seulement une dizaine annonce la spécialité de « fleurs pour vases et corbeilles » dont le caractère éphémère qui en fait, aux yeux des contemporains, toute la poésie sentimentale. Les manuels d'économie domestique proposent mille et une solutions pour maintenir en vie ces « êtres fragiles », notamment pour qu'elles durent le temps d'une soirée pour des plantes déjà éprouvées par de long voyage…[519] Le plus souvent, les manuels préconisent de les faire sécher afin de pouvoir les conserver en bouquets décoratifs.

Ce qui change la consommation des fleurs et des plantes, c'est l'apparition de produits spécifiquement destinés à l'ameublement au milieu du siècle qui règlent les problèmes d'entretien et de survie des plantes dans les intérieurs et tout d'abord du développement des plantes artificielles. Leur produc-

512 Pour exemple, *Le Journal des Demoiselles* consacre quasiment chaque semaine dans les années 1850 et 1860 une rubrique à ce « langage ». Dans l'édition, on peut dénombre plus de trente manuels de « langage des fleurs » dont Charlotte de La Tour, Le langage des fleurs, Paris, Garnier Frères, 1858, réédité plus de onze fois jusque dans les années 1870 et Emma Faucon, Le langage des fleurs, Paris, E. Guérin, 1860 qui connaît aussi un très long succès.

513 Factures collection Debuisson.

514 Adolphe Joanne, *op. cit.,* 1855, p. 717. « Les marchands de fleurs naturelles sont assez multipliés aujourd'hui, et la vogue est acquise à plusieurs d'entre eux. Citons notamment : Mme Prévost. Palais-Royal; Adde, place de la Madeleine, et surtout Vaillant (boulevard des Capucines, 4l) pour les fleurs rares. »

515 *Dictionnaire du commerce… op. cit.,* 1901, « Fleurs naturelles » et notamment « violettes de Nice ».

516 Jules Claretie, *La vie parisienne, 1886, « Jouets et fleurs »,* 29 décembre 1886.

517 Factures collection personnelle et factures collection Debuisson. Voir en complément *Comptes d'un budget Parisien. Toilette et mobilier d'une élégante de 1869 à Février 1870, Documents pour servir à l'histoire de nos mœurs publiés par Lorédan Larchey*, tome 9, Paris, Frédéric Henry, 1870.

518 *Annuaire Bottin-Didot,* 1860.

519 Guillaume Bélèze, *Dictionnaire universel de la vie pratique à la ville et à la campagne…,* Paris, Hachette, 1882, « Conservation des fleurs ».

tion remonte au XVIIIe siècle mais ne concerne alors que les fleurs de parure de robe ou de chapeau. Au milieu du XIXe siècle, grâce à une meilleure illusion permise par la vulcanisation des feuilles et des fleurs qui leur donne du volume et l'enrobage des fils de fer qui servent de tiges, le marché s'étend considérablement[520]. Si 4/5e de la production parisienne, Paris étant le centre incontesté de cette production, est destiné aux vêtements, le reste sert pour l'essentiel à l'ornement des appartements. Le *Dictionnaire du commerce* se félicite ainsi en évoquant l'Exposition de 1855 de la suprématie parisienne en la matière : « sur 69 récompenses données par le jury international, 52 ont été décernées aux fabricants français ; il est vrai que Paris n'avait jamais présenté une collection de fleurs aussi complète, et que […] des efforts très-intelligents avaient été faits pour porter au dernier degré de perfection cette fabrication déjà si avancée. »[521] Si l'essentiel de la production concerne la parure, l'auteur note le développement récent de « La fabrication des fleurs fines d'ornement », « digne de considération », ajoutant que « c'est à Paris que se fait la plus grande partie des fleurs pour vases, corbeilles, surtouts, cartonnages, etc. » L'auteur ajoute enfin un élément important pour l'ameublement, la production de fleurs artificielles dans les travaux de dames : « Depuis quelques années, la fabrication des fleurs de papier, dites à *la minute,* est en faveur dans les salons où beaucoup de dames en font un amusement pour leurs loisirs. » Les inventaires montrent en effet que ces fleurs de tissus et de caoutchouc, avant la dévalorisation sociale de ces imitations – et des objets en caoutchouc en général – dans les années 1900, trouvent une place de choix dans les intérieurs. Les jardinières proposées par les tapissiers et les marchands de meubles sont bien souvent destinées à recevoir des fleurs et des plantes artificielles – dénommées aussi « fleurs fantaisie » : garnies de mousse séchée et teintée ou de tiges métalliques habillées de velours, elles permettent l'arrangement de bouquets par la maîtresse de maison.



[Fig. 1. 47] Fleurs artificielles et jardinière. *Le Garde-Meuble, ancien et moderne,* albums de chromolithographies publiés par Désiré Guilmard vers 1855-1860.

Les manuels de savoir-vivre et d'économie domestique détaille les règles qui président à la recomposition de ces petits paysages intérieurs : « Quand on dispose les fleurs artificielles, écrit le *Dictionnaire universel de la vie pratique à la ville et à la campagne* en 1882, pour en former un bouquet, on doit placer au milieu du bouquet les plus grosses fleurs, telles que les pavots, les pivoines, les dahlias, les roses-trémières, etc., puis autour et plus bas les fleurs plus petites, plus légères, comme, par exemple, les volubilis, les pensées, les bleuets, etc., puis enfin le feuillage, pour dernier ornement. À défaut de feuilles, on entoure le bouquet avec des brins de mousse qu'il faut choisir bien verte et bien propre. » Les mousses que le dictionnaire recommande de cueillir à l'automne sont teintées en vert,indigo ou rouge,bois de campèche, selon « l'arrangement des jardinières et des corbeilles »[522]. Les annuaires commerciaux des années 1880-1890 montrent que la catégorie « fleuriste » désigne dorénavant les producteurs de ces imitations à destina-

520 *Rapport sur l'exposition universelle de 1855 présenté à l'Empereur par S.A.I. le Prince Napoléon, président de la commission,* Paris, Imprimerie impériale, 1856, « cf caoutchouc ».
521 *Dictionnaire du commerce…,* 1861, « spécialité de fleurs en velours ».
522 Guillaume Bélèze, *Dictionnaire universel de la vie pratique à la ville et à la campagne…,* Paris, Hachette, 1882.

tion du vêtement ou des appartements[523]. En 1901 encore, alors que les fleurs artificielles apparaissent de plus en plus de mauvais goût, le *Dictionnaire du commerce* note à propos des « fleurs artificielles pour la parure, la décoration des appartements et des églises » que « Cette fabrication se distingue par le bon goût, la copie d'après nature, la grande variété des modèles », dans les « fleurs de parure » comme dans les « fleurs pour appartements ». Retraçant l'histoire de cette industrie, l'auteur note que « Dès 1860, la fabrication des fleurs artificielles et des feuillages était déjà très florissante ; elle a fait depuis de grands progrès, aussi bien en ce qui concerne les fleurs, feuillages, fruits, verdures que pour les apprêts et les fournitures en général. » Le succès de ces simulacres de nature repose autant sur leur caractère pérenne qui les fait intégrer à l'ameublement que sur le plaisir de l'imitation qu'elles offrent. Dans un espace où règnent les simulacres, si ces plantes artificielles sont abandonnées, c'est davantage en raison de leur très large succès qui les disqualifie qu'en raison de leur artificialité.

Le reflux des plantes et fleurs artificielles des intérieurs s'explique aussi par le succès de plantes nouvelles : les plantes grasses et notamment les cactées, et les caoutchoucs. Les plantes grasses fascinent par leur étrangeté et conquièrent d'autant plus facilement les intérieurs qu'elles ne demandent qu'un entretien relatif, voir essentiellement sentimental… Les revues féminines et de modes glorifient la culture attentive de ces plantes nouvelles. Le *Musée des familles*, véritable encyclopédie du domestique, rejette les « tortures » faites par le Chinois aux arbres pour les maintenir « nains » et recommande « la culture familière des plantes grasses naines que l'on peut disposer comme vous l'indique la figure ci-jointe, représentant un petit meuble d'appartement, tout entier destiné à supporter des petits pots de terre contenant des plantes grasses naines, cultivées dans les serres-fenêtres ou l'appartement. » Car « qui pourrait ne point aimer les plantes grasses naines ? On les rencontre en tous lieux, et partout leur présence est bien accueillie. La variété de leur forme, leur verdure perpétuelle et les nuances vives de leurs jolies petites fleurs justifient amplement la faveur qu'elles ont su conquérir. Les personnes sédentaires, celles surtout que leurs affaires, ou leur goût retiennent au logis, leur ont voué tous leurs soins, car, grâce à ces plantes, elles peuvent, non-seulement sur la fenêtre, mais dans l'appartement, s'improviser un jardin en miniature où les fleurs ne manqueront ni pendant la belle saison, ni au printemps, ni à l'automne, ni pendant les plus mauvais jours, ni pendant les plus rudes hivers. »[524] L'auteur de l'article sous le pseudonyme de Maurice Cristal y voit un phénomène de mode significatif : « À Paris, la floriculture est devenue une manie. Tous les appartements resplendissent de plantes grasses naines et de fleurs de serre. Cette floriculture domestique est un des traits caractéristiques de la vie urbaine de notre époque. Elle permet à chacun de se mouvoir à son gré et à son goût dans un petit jardin à sa portée, façonné par lui et qui, par conséquent, prend tout de suite la physionomie même de celui qui le cultive. » Les inventaires ne disent rien des essences cultivées dans les intérieurs, les plantes échappant aux prisées, seules les meubles, jardinières et serres, étant prisés. Cependant, les annuaires commerciaux comme les vues d'intérieur indiquent l'important engouement pour ces « plantes naines » exotiques qui abolissent les saisons. Une plante va rencontrer un succès tout aussi considérable et pour les mêmes raisons : le caoutchouc. Paul Vibert, observateur nationaliste de la consommation parisienne note en 1887 que « la Parisienne revendique pour son salon et son boudoir les fougères dont les fines arabesques défieraient la patience d'un saint, les lycopodes, les caoutchoucs d'un style plus sévère, et les anthurium. Toutes ces plantes sont élevées en France. »[525] Le succès du caoutchouc comme arbuste

523 *Annuaires Bottin-Didot,* 1884 et 1893, rubrique « caoutchouc ».
524 *Le Musée des familles,* 1861, p. 275-283.
525 Paul Vibert, *La Concurrence étrangère. Industries parisiennes, politique coloniale,* Paris, C. Bayle, 1887, p. 70.

d'ameublement remonte à la fin des années 1850. Auparavant, seuls les grands amateurs entretenaient des arbres à feuilles permanentes dans des serres chaudes ; avec le caoutchouc, il devient possible d'avoir à domicile des arbustes feuillus toute l'année. Son acclimatation se fait dans les serres aux alentours de Paris et très vite tous les horticulteurs des quais les proposent, présentés dans des pots meublants et richement décorés. Comme le note le *Magasin pittoresque* en 1892, qui retrace par ailleurs l'histoire de cette acclimatation : « Parmi les plus belles conquêtes que l'horticulture a faites depuis moins d'un demi-siècle, il faut citer en première ligne le *Ficus* ou *Caoutchouc.* Que seraient nos salons sans ces élégants arbustes, au beau feuillage brillant, fièrement dressés et doués d'une rare vitalité ? Le caoutchouc n'a-t-il pas toutes les qualités ? Il croît avec une rapidité merveilleuse ; il est peu sensible aux exagérations et aux écarts de la température ; il ne demande que quelques petits soins. » L'auteur note encore sa diffusion : « L'achat en est facile ; tous les horticulteurs fleuristes en mettent en vente à des prix relativement modérés. »[526] Suit un long développement sur les soins à donner à ces arbres qui « comme toutes les plantes qui vivent en appartement, les feuilles se recouvrent très rapidement de poussière. Aussi lavez-les fréquemment. » Tous les manuels d'horticulture en appartement qui se multiplient dans les années 1880-1890 recommandent cactus et caoutchouc car ils sont faciles à entretenir et « meublent avec bonheur » et toute l'année les salons[527]. Quelques fleurs en pot, et notamment les orchidées qui fascinent par leurs bizarreries, connaissent une immense vogue. En 1887, Paul Vibert enregistre ce succès : « il en est ainsi depuis qu'elles se vendent jusqu'à 5 fr. et que la bourgeoisie peut en acheter comme les classes riches. Le commerce de ces précieuses monocotylédones va chaque jour grandissant. »[528] Maîtrise croissante des serres chaudes dans les alentours de Paris, progrès des engrais chimiques et transports en chemin de fer accéléré permettent à la bourgeoisie de peupler ses intérieurs de ces plantes à fleurs qui, si elles ne disent rien dans le langage des fleurs, évoquent un monde radicalement exotique.

Serres humides : la croissance d'un paysage antédiluvien

Dans cette perspective de recomposer des simulacres de nature dans les intérieurs, les serres sont évidemment des modèles. Reste que la place fait défaut et que comme le souligne de nombreux auteurs, si les maisons londoniennes se prêtent à ces installations, les appartements parisiens ne permettent pas de constituer de véritables serres chaudes. Seuls les hôtels particuliers, et notamment dans les quartiers nouveaux de la plaine Monceau, possèdent des jardins d'hiver. Dans la bourgeoisie en appartement, deux succédanés vont rencontrer un large succès : les serres-fenêtres et les serres d'appartements, modèles en réduction des jardins d'hiver.

Le commerce des serres miniatures prend son essor dans les années 1850. Les *Editions de la Maison rustique* s'intéressent au phénomène au milieu des années 1850 : « Les serres d'appartement sont ce qui a été composé de plus complet et de plus élégant pour la culture des fleurs dans l'intérieur de la maison. Il y en a de plusieurs sortes. Il y a la serre simple et la serre à bouturage des plantes herbacées et des plantes grasses. »[529]

526 *Le Magasin pittoresque,* 1892, p. 342-343, « Les plantes d'appartements. Le Ficus et le Caoutchouc ».
527 Voir notamment Céline Fleuriot, *Le Jardinier des dames, ou l'Art de cultiver les plantes d'appartement*, Paris, T. Lefèvre, 1883 et l'ouvrage à très grand succès : Désiré Bois, *Les plantes d'appartement et les plantes de fenêtres*, Paris, J. B. Baillière et fils, 1891 et du même auteur, *Atlas des plantes de jardins et d'appartements exotiques et européennes*, Paris, Baillière, 1896.
528 Paul Vibert, *La Concurrence étrangère. Industries parisiennes, politique coloniale,* Paris, C. Bayle, 1887, « Fleurs et plantes naturelles ».
529 *Revue horticole : journal d'horticulture pratique*, Librairie agricole de la Maison rustique, 1857, p. 238.

[Fig. 1. 48] Serre d'appartement. *Le Journal des Demoiselles,* 1857.

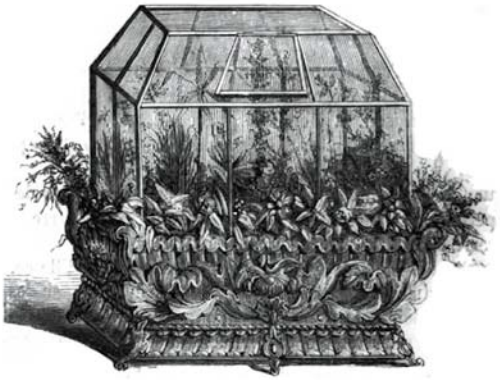
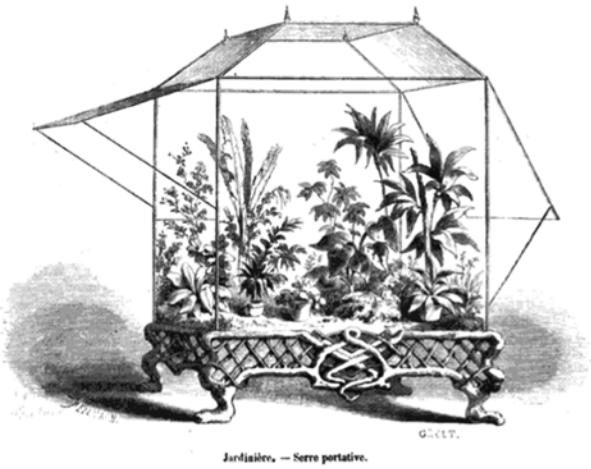


Fig. 94. — Serre d'appartement.

Le journal sous la plume de l'horticulteur et auteur Maurice Germa signale les nouveautés commercialisées à Paris : des serres d'appartements maintenues à bonne température par une eau chauffée par une lampe à esprit-de-vin[530]. Si ces nouveautés techniques qui réclament une attention permanente ne semblent pas rencontrer un large succès, les petites serres de salon connaissent quant à elles un véritable engouement. L'horticulteur belge De Puydt en explique le succès : « La poussière est le plus grand ennemi des plantes dans les appartements […]. Il faut la leur éviter avec soin […]. Ce fléau des cultures d'appartement a fait imaginer d'y enfermer les plantes dans des cages vitrées, sortes de serres miniatures, hermétiquement fermées, imitées des caisses à la Ward, dans lesquelles on fait voyager les plantes des pays lointains. On voit tout de suite que ces petites serres portatives, en assurant aux plantes qu'on y enferme certains avantages précieux, surtout celui d'une atmosphère humide, ont le défaut de réduire encore la faible part de lumière dont elles jouissent à l'intérieur des maisons; mais du moins, ces serres de salons sont en rapport avec la condition naturelle d'une certaine catégorie de plantes, de celles qui croissent aux endroits les plus ombragés et les plus étouffés des forêts équatoriales. » Recommandant notamment la culture des fougères, l'horticulteur précise qu'« une fois enfermées dans leur prison de verre, avec une suffisante provision d'eau, ces plantes y vivent assez bien, décomposant et recomposant alternativement leur portion d'air respirable sans exiger presque aucun soin, que d'enlever les fleurs passées et les feuilles qui tombent et d'éviter la pourriture. L'effet de ces petites serres est fort agréable quand un goût sûr a présidé à l'arrangement. On doit les remanier après quelques mois, supprimer ce qui vient mal, tailler ce qui a pris trop de croissance. »[531]

[Fig. 1. 49] Serre portative. *Le Journal des Demoiselles,* 1857.

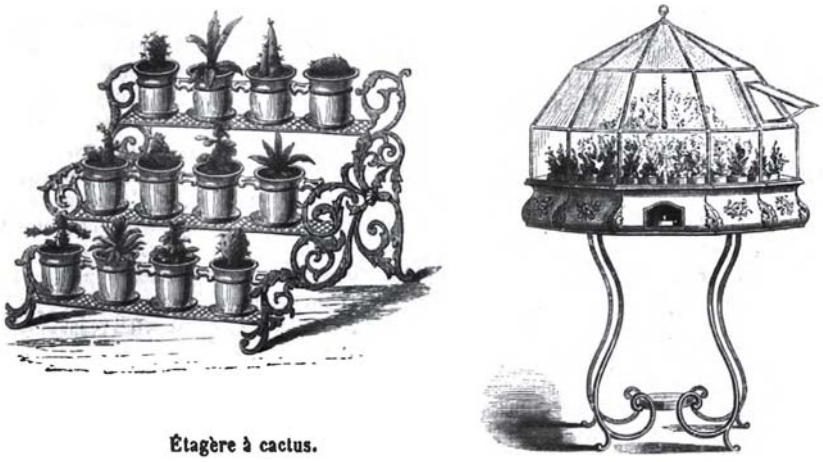


Jardinière. — Serre portative.

Là encore, revues de modes et familiales célèbrent les joies à domicile de tels dispositifs. L'article du *Musée des familles*, leçon de choses autant que conseils en matière de mode, dit les dispositions techniques à prendre, le bon goût de ces installations et le plaisir à entretenir ces serres : « Les serres de ce genre peuvent, ainsi que les jardinières, recevoir toute espèce d'ornement extérieur. Sauf les dimensions et l'ornementation plus ou moins élégante, ce n'est, comme nous venons de l'indiquer, qu'une grande vitrine dont les vitrages, contenus par une mince charpente de fer, sont assemblés au moyen d'une bande de plomb. Plusieurs des compartiments supérieurs s'ouvrent à charnières, soit pour laisser pénétrer l'air à l'intérieur de la serre, soit pour pouvoir cultiver et soigner les plantes qu'elle abrite.

530 Maurice Germa est l'auteur six ans plus tard du *Le jardinier des appartements des fenêtres, des balcons et des petits jardins suivi d'un aperçu sur la pisciculture et les aquariums*, Paris, La maison horticole, 1860.
531 P.-E. De Puydt, *Les plantes de serre : traité théorique et pratique de la culture de toutes les plantes qui demandent un abri sous le climat de la Belgique*, P.-E. De Puydt, Bruxelles, Manceaux, 1866 p. 187-188.

L'utilité principale de cette serre portative consiste, à propos de jardinage de salon, en cet avantage, qu'il ne tient qu'au possesseur de ce petit appareil de multiplier indéfiniment les plantes d'ornement les plus recherchées. Après avoir réservé pour soi-même les plantes que réclame l'entretien de la collection que l'on prépare, il en reste pour approvisionner les amis et faire avec eux des échanges. »[532] Autre avantage indiscutable : « la serre est elle-même un petit jardin où l'on opère en miniature tout le jardinage. » L'article précise plus loin les dispositions techniques à prendre : « Voici maintenant une nouvelle espèce de jardinière domestique dont l'emploi facile et agréable peut permettre la culture des fougères dans l'appartement. Les globes démesurés pour la culture des plantes dans les appartements sont chers ; les appareils à vitres enchâssées le sont davantage ; il est donc intéressant d'indiquer, aux personnes qui ne veulent pas gaspiller leur argent dans une caisse de verre coûteuse, un moyen de construire elles-mêmes un appareil pour la culture des plantes d'appartement. » Avec force détail, l'article explique comment l'amateur ou les domestiques peuvent construire une serre avec une caisse habillée de soie rouge – « la couleur écarlate est destinée à contraster avec le vert des fougères » – et des morceaux de verre ; des galons et rubans, fortement tendus et cousus font une serre solide et « charmante » et « les femmes comprendront sans peine comment il faut s'y prendre pour tout cet arrangement. »



[Fig. 1. 50] Étagères à cactus et serres à fougères, *Le Musée des familles,* 1861, p. 275-283.

Dans le courant des années 1860, les fougères connaissent effectivement un succès spectaculaire. Faciles à faire pousser, elles permettent de jouer à l'horticulteur sans risque de désagréments. Mais ce qui fait leur succès, c'est leur puissance d'évocation : sous une serre humide, elles évoquent les forêts équatoriales et tropicales, la Bolivie notamment, et parfois même les paysages antédiluviens vulgarisés notamment par Louis Figuier[533]. Le modèle du Museum joue à l'évidence comme un diffuseur de ce goût. La pratique consiste à reconstituer des fragments de paysages, à l'aide de rochers factices – réalisés en « en corail, coquillages, quartz et pierres, cimentés avec du plâtre et posés sur un fond de zinc » – et de mousse. L'enthousiaste journaliste du *Musée des familles* qui enregistre cette nouvelle vogue écrit ainsi qu'à condition d'être placées de temps à autre au soleil, les fougères « s'épanouissent, couvrent les rochers factices de leur feuillage gracieux et toujours vert, et forment pour l'œil ravi un petit tableau de nature agreste, dont on peut se dire le créateur. »[534] Emmeline Raymond, qui dénonce le trafic honteux et cruel des fleurs et dans un élan d'anthropomorphisme sentimental leur douleur d'être coupées et de dépérir, souligne que ces serres doivent fonctionner comme des jardins d'hiver car « on n'est pas

532 *Le Musée des familles,* 1861, p. 275-283.
533 *Fougères. Les nouveaux choix des espèces les plus remarquables pour la décoration des serres, parcs, jardins et salons, publié sous la direction de J. Rothschild*, Paris, James Rothschild, 1867, gravure de forêt bolivienne en frontispice.
534 *Le Musée des familles,* 1861, p. 275-283.

toujours logé de façon à pouvoir disposer une serre : il serait cruel de se priver de fleurs faute d'un peu d'espace, et l'espace est rare et cher à Paris. D'ailleurs, quand on aime les fleurs, on ne se contente pas d'aller les visiter, de veiller à ce que l'air, le jour et la chaleur leur soient convenablement distribués : on veut jouir de leur compagnie, distraire ses soucis par leur culture, égayer ses pensées par l'éclat de leurs vives et charmantes couleurs ; pour cela il faut placer des fleurs dans l'appartement qu'on habite, et je ne vous cache pas que cette entreprise présente beaucoup de difficultés. »[535] La solution réside dans les serres d'appartement garnies de fougères. La mode est d'autant forte que l'aristocratie se pique aussi de ce plaisir : le vieillissant James de Rothschild, l'une des figures des modes des années 1850-1860, dirige la publication de deux ouvrages consacrés à l'élevage des fougères et notamment en « serres d'appartement ». Précédée d'une étrange « histoire ornementale des fougères », l'ouvrage est abondamment illustré en couleurs et propose en deux livraisons de quoi entretenir ces « plantes étranges » dans les salons[536]. Ces « jolies plantes », notent les auteurs, contribuent « à orner l'intérieur des salons. Ici, il n'y a pas de culture ; ce sont de petits soins journaliers devant lesquels les dames, les demoiselles même, ne reculent ordinairement pas. L'aspect, l'étrangeté, la délicatesse de quelques espèces attirent l'attention, et, maigre soin, on remet dans la bonne voie celles qui s'en écartent, on rétablit la symétrie de certaines autres, et on arrive quelquefois à se passionner pour son petit jardin en miniature. » L'ouvrage transformé en manuel conseille de passer tous les jours « un plumeau léger » sur ces plantes, installées dans des pots « entourés de mousse non teinte » et placé devant « l'embrasure d'une fenêtre. » « On évitera, précisent toutefois les auteurs, les rayons trop directs du soleil en abaissant les rideaux de mousseline des fenêtres [ou] un store ou un écran préparés à cet usage. » On comprend mieux le succès des fougères qui, comme les habitants, ne peuvent « supporter ni la poussière, ni les rayons trop vifs ». L'ouvrage enregistre enfin le succès du dispositif qui accompagne ces « jardins » intérieurs en réduction : « Aujourd'hui, la mode a introduit dans les salons de petites serres dites serres d'appartement, dans lesquelles on peut cultiver des espèces naines ». La multiplication des manuels pour les serres d'appartement dans les années 1870-1880 dit le goût pour ces cultures faciles qui recomposent dans l'espace de l'appartement des paysages plus ou moins exotiques[537]. Les grands magasins d'ameublement s'emparent de ce marché et proposent dans le même temps quantité de modèles de serres d'appartements à poser sur table ou à disposer devant les fenêtres. Car la demande est aussi celle de dessiner une nouvelle vue sur la ville et de faire croire au quotidien à une vie de Robinson.

Les serres-fenêtres se développent dans le courant des années 1860. Emmeline Raymond, par ailleurs auteur de nombreux guides de savoir-vivre et d'économie domestique, en fait la description en 1863 : « Les règles observées dans la construction de nos maisons parisiennes constituent encore un grave obstacle à la culture des fleurs dans les appartements. Dans certains pays on a la bonne habitude d'avoir de doubles fenêtres ; les murs sont épais, et il reste par conséquent entre la fenêtre extérieure un espace que l'on remplit avec des fleurs ; cet arrangement leur convient beaucoup, et permet de cultiver dans sa chambre toutes les fleurs et tous les arbustes de serre tempérée ; on peut en effet leur ménager la température qui leur convient, en ouvrant ou fermant les fenêtres intérieures qui donnent

535 Emmeline Raymond, *Lettres d'une marraine à sa filleule suivies des conseils d'un vieux jardinier,* Paris, Firmin-Didot, 1863, « Mois de novembre », p. 368-376.

536 *Fougères. Les nouveaux choix des espèces les plus remarquables pour la décoration des serres, parcs, jardins et salons, publié sous la direction de J. Rothschild*, Paris, James Rothschild, 1867 et 1868 ; p. 99 et sq. (tome 2). « Soins à donner aux fougères dans les appartements ».

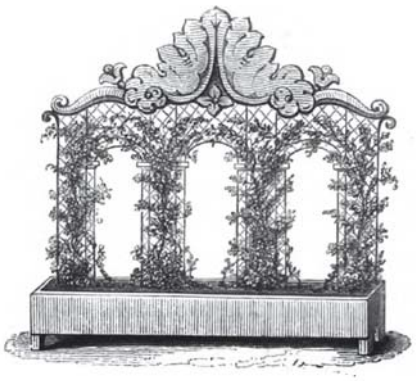
537 Voir par exemple, H. Rousselon, P.-H. Jacquin, E. Auguste, P. Hocquart, L. Noisette, *Le jardinier pratique, ou, Guide des amateurs dans la culture des plantes utiles et agréables contenant les jardins fruitiers, potagers et d'agrément augmenté de la composition des jardins et de la culture des plantes de serres et d'appartement*, Paris, T. Lefèvre et É. Guérin, 1868 et Céline Fleuriot, *Le Jardinier des dames, ou l'Art de cultiver les plantes d'appartement*, Paris, T. Lefèvre, 1883.

sur une chambre chauffée ; mais cette disposition est presque inconnue à Paris ; le nombre des plantes que l'on peut garder dans les appartements est donc assez limité »[538]. Tapissiers et fabricants de serres pallient la difficulté : on trouve dès les années 1860 des serres plates qui s'adaptent aux montants des fenêtres[539]. Plus efficacement encore que les stores ou les vitraux décorés, elles redessinent un espace qui tient la ville à distance.

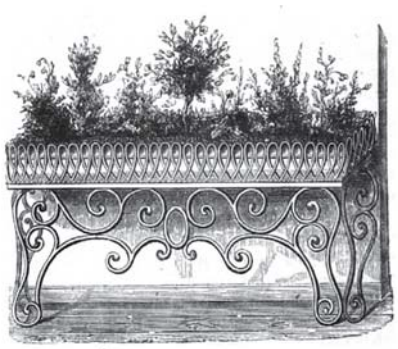
L'échec relatif de cette mode à Paris, du fait des dispositions architecturales trouve là encore une traduction qui permet de conserver le caractère de robinsonnades urbaines des « serres-fenêtres ». Le *Musée des familles* qui ne peut laisser ses lecteurs dans le désarroi propose des solutions de remplacement : « Vous avez dans votre appartement une fenêtre ? Ces serres-fenêtres sont très-agréables. Elles reposent l'œil des ardeurs cuisantes des feux d'hiver ; elles peuvent très-facilement et très-convenablement être disposées sur les vastes fenêtres qu'il est de mode aujourd'hui d'établir […] sur le jardin ou sur la rue. Leur meilleur avantage est qu'elles n'embarrassent pas et qu'on peut, à son aise, sans quitter la maison, s'y donner les loisirs d'une horticulture de choix, que l'on crée soi-même à son goût et à son caprice »[540]. Avec le nouveau règlement d'urbanisme de 1882, l'autorisation des saillies et des bow-windows démontables permet le développement de simulacres de jardins d'hiver sur quelques mètres carrés, au moins aux premiers et deuxièmes étages, les seuls concernés par cette libéralité[541]. Après la loi de 1893 et l'autorisation des bow-windows en pierre de taille, les immeubles nouveaux intègrent ces serres en réduction, les vitres étant par ailleurs bien souvent couvertes de vitraux bucoliques.

Les jardins en réduction, de la fenêtre au balcon

À défaut de serres-fenêtres ou de bow-windows, les jardinières sont quasiment systématiquement placées devant les fenêtres, ce que montrent photographies d'intérieurs, comme vues gravées ou lithographiées de tapissiers, attestant par là le désir de voiler la ville par la nature.



Caisse d'appartement avec feuillage.



Jardinière.



[Fig. 1. 51] Jardinières, *Le Musée des familles,* 1861, p. 275-283.
[Fig. 1. 52] Jardinière de fenêtre. *Le Garde-Meuble, ancien et moderne,* albums de chromolithographies publiés par Désiré Guilmard vers 1855-1860.

538 Emmeline Raymond, *Lettres d'une marraine… op. cit.,* p. 368-376.
539 Publicités de la maison Tronchon, 15 avenue d'Eylau : *Le Figaro* du 27 avril 1878 et série actualités « serres ».
540 *Le Musée des familles,* 1861, p. 275-283.
541 Georges d'Avenel, « La maison parisienne » in *Le mécanisme de la vie moderne,* tome 3, Chapitre VII, « Distribution des appartements. Les bow-windows ».

Dès les années 1850, les manuels recommandent de placer pour leur « effet », les jardinières, les plantes en pot sur des guéridons et les suspensions de plantes devant les croisées[542]. Les jardinières presque systématiquement sur pied connaissent alors un développement qui accompagne celui des serres. *La Semaine des familles* écrit en 1859 : « La jardinière, c'est là son mérite, est un véritable jardin en miniature, est un des plus jolis meubles qui puissent décorer un appartement. La jardinière est plus ou moins riche, plus ou moins ornée, selon le degré d'élégance ou de simplicité que comporte l'ameublement avec lequel elle doit être en harmonie. Aujourd'hui, la jardinière fait partie du mobilier. »[543] Alexandre Bixio, auteur en 1865 de *De la culture des fleurs dans les petits jardins, sur les fenêtres et dans les appartements* note que si « Tout le monde ne peut pas avoir une serre, ni même une orangerie, […] bien des gens peuvent se permettre une jardinière, joli meuble en bois verni par-dessus son écorce, avec un vase en zinc destiné à recevoir des fleurs vivantes pour la décoration des appartements. Chaque année la mode des jardinières fait des progrès à Paris »[544]. Les inventaires après décès disent la place des jardinières dans l'appartement qui ne varie pas des années 1860 à 1914 : elles ornent le salon et l'antichambre, soit l'espace qui doit marquer la césure d'avec la ville et l'espace de réception[545]. Si les plantes sont presque toujours absentes des chambres et des bureaux, il faut chercher la raison ailleurs : dès les années 1830, on redoute le gaz carbonique dégagé par les plantes. Le *Manuel complet de la maîtresse de maison* publié en 1838 note que si la présence de plantes et fleurs dans l'appartement « n'a pas d'inconvénient pendant le jour, […] il est dangereux de coucher dans un appartement où il a des fleurs, non-seulement à cause de l'action de leur odeur sur les nerfs, mais encore parce qu'elles vicient l'air de la chambre en exhalant de l'acide carbonique. »[546] Soixante ans plus tard, Paul Bichet met lui aussi en garde contre le « gaz carbonique » que dégagent les plantes et qui produit de « violentes migraines »[547].

Dans l'antichambre, on pose plus volontiers de grandes jardinières car il s'agit avant tout de placer de « grands feuillages verts » et « dans les corbeilles suspendues, des plantes grasses retombantes ou du lierre. »[548] « Dans les salons, conseille encore Paul Bichet, […] en été, on garnit la cheminée de plantes vertes ; dans les jardinières, mettez de petites plantes : des bégonias, de larges feuilles ; dans les coins du salon, de grands palmiers ou de gros feuillages, contenus soit dans de grands vases en vieux cuivre ou en porcelaine rare, ou simplement dans des vases ordinaires que vous entourerez d'une vieille étoffe ou d'une bande de peluche. »[549] Coins et devants de fenêtre simulent, comme le notent tous les manuels d'horticulture d'appartement des années 1890-1900, un jardin d'hiver ou une serre

542 Emmeline Raymond, *Lettres d'une marraine… op. cit.,* p. 368-376.

543 *La Semaine des familles : revue universelle hebdomadaire*, 1859, « Élégance du foyer : jardinière d'appartement, serre d'appartement, serre portative », p. 427.

544 A. Pavard, *De la culture des fleurs dans les petits jardins sur les fenêtres et dans les appartements…* Paris, F. Savy, 1865 ; Jacques Alexandre Bixio, *Maison rustique du XIXe siècle : contenant les meilleures méthodes…*, volume 5, p. 487. Il note en outre l'apparition d'un nouvel usage : « Parmi les personnes opulentes, l'usage s'est établi à Paris de ne plus donner un bal, une soirée, une réunion, en hiver, sans une profusion de fleurs rares, soit cueillies, soit vivantes ; il faut des caisses d'arbustes sur l'escalier et dans le vestibule ; il faut des bouquets éclatants et parfumés pour masquer l'odeur des mets sur la table du festin; toutes les dames joignent un bouquet à l'inévitable éventail. »

545 Voir par exemple : AN, ET/CVIII/1292, 9 mars 1876, Inventaire après décès de Madame Veuve Duguet, n° 49 rue d'Amsterdam, « jardinière dans le salon » ; ET/LX/950, inventaire après décès d'Armand Trumet de Fontarce, 1877, 16 rue Malesherbes, jardinières dans le salon ; ET / LXVI / 1830, Inventaire ANTIER 1897, Inventaire après décès de Mme Antier, 22 septembre 1897, jardinière dans le salon ; ET/LXXXVII/2008, Inventaire après décès, M. Jacob, 7 décembre 1893, 23 boulevard Haussmann, jardinière dans le salon et le petit salon et AP, D11U3/684, 20 juillet 1871, E. Petiteau et Cie, 7, rue Scribe, 4e étage, « jardinières en faïence dans le grand salon » ; D11U3/175, n° 11499, 5 avril 1854, Faillite de la banque Leroy, De Chabrol et Cie, 16 rue Lepelletier, « une jardinière en jonc et en tôle vernie » dans le salon ; AP, D11U3, 20 février 1880, n°8271, inventaire Godchaux, 123 Faubourg Poissonnière, 2e étage, « jardinières dans l'antichambre (1) et le salon (3). »

546 Demarson, *Le Guide de la ménagère : manuel complet de la maitresse de maison*, Bruxelles, Chez l'éditeur, 1838, p. 292.

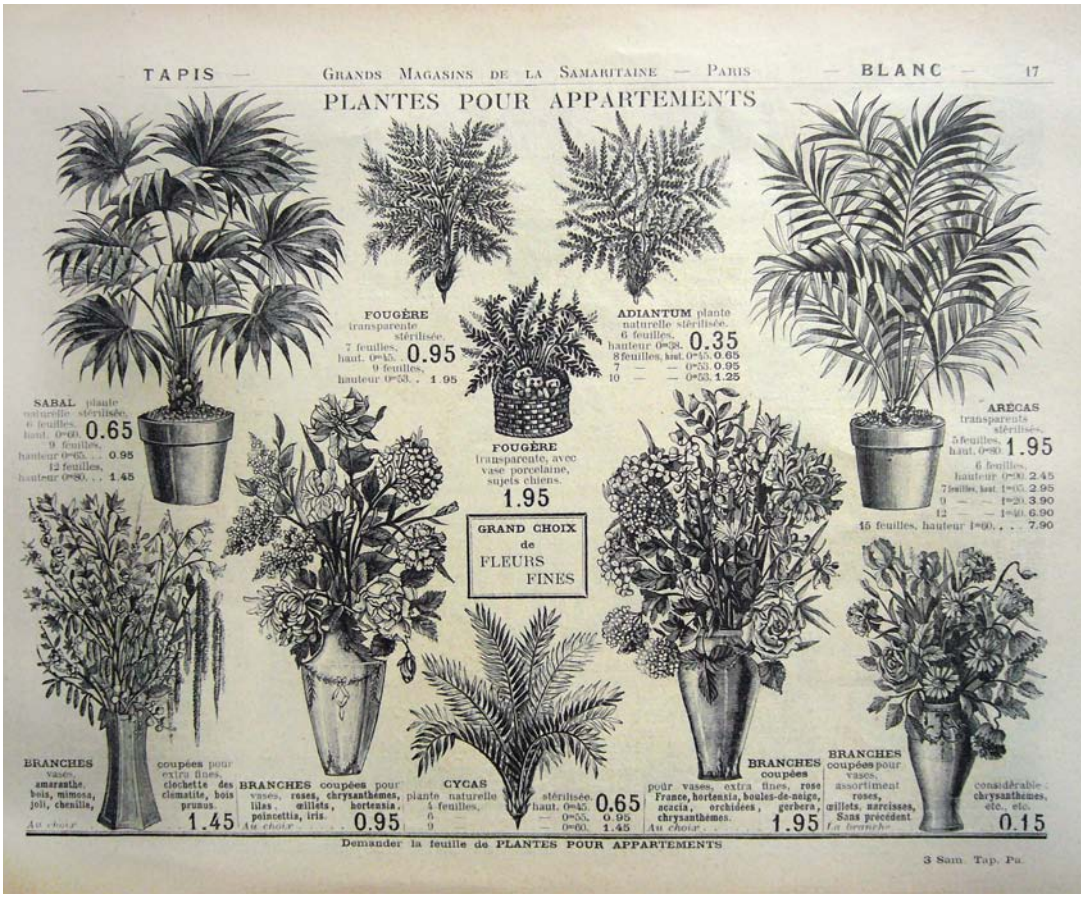
547 Paul Bichet, *L'art et le bien-être chez soi. Guide artistique et pratique,* Paris, Marpon et Flammarion, 1890 ; voir en complément Ris-Paquot, La femme d'intérieur, Paris, H. Laurens, 1891, qui note que plantes et fleurs dans une chambre à coucher peuvent « entraîner l'empoisonnement par l'asphyxie ». (Chapitre XXXI).

548 Paul Bichet, *L'art et le bien-être chez soi. Guide artistique et pratique,* Paris, Marpon et Flammarion, 1890, p. 59.

549 Voir en complément, H.-L.-A. Blanchon, *Comment on orne, on entretient et on répare sa maison à la ville et à la campagne,* Paris, Hetzel, 1908, « Jardinière. », p. 242-244.

chaude[550]. Le dispositif est complété par des arbustes disposés sur les balcons depuis la multiplication des balcons des premiers étages, élément constitutif de l'immeuble haussmannien[551]. *La Semaine des familles* célèbre dès la fin des années 1850 cette possibilité offerte à « l'horticulture de salon » par les « balcons-terrasses » dans les « constructions nouvelles » à Paris : « Jusqu'au printemps, le balcon a ses plaisirs et ses joies. Les buissons de cognassiers du Japon, l'ellébore rosé d'hiver, des houx à feuilles panachées de vert et de blanc, avec leurs fruits semblables à du corail, voilà de quoi résister à toute la mauvaise saison, et rendre agréable une visite au balcon, même dans les jours les plus mauvais. »[552] Les inventaires confirment le développement de ces frondaisons de balcons[553].

L'ameublement des appartements et des balcons est d'autant facilité que les grands magasins, à partir du milieu des années 1870, proposent des plantes exotiques et des fougères dont on précise systématiquement qu'elles sont « stérilisées », le goût de l'exotique se doublant d'une inquiétude épidémiologique.



[Fig. 1. 53] Plantes pour appartements. Catalogue des Grands magasins de la Samaritaine, vers 1900.

Aquariums et volières : paysages vivants

En parallèle des fragments de paysages des serres et des jardinières, les meubles exotiques que sont les aquariums et les volières se multiplient dans les années 1850-1860. La caisse de Ward mise au point par le médecin Nathaniel B. Ward à la fin des années 1820 qui permet de transporter les plantes à travers les mers, et notamment les plantes tropicales et aquatiques, sert de modèles aux serres d'appartements mais aussi comme l'a noté Stephen Jay Gould, aux premiers « aquariums équilibrés », c'est-à-dire

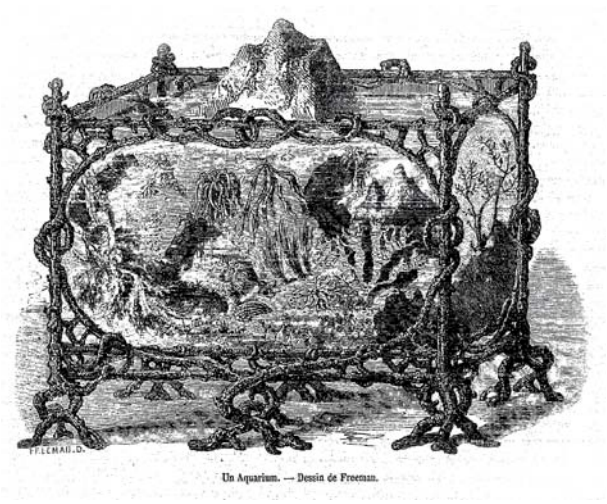
550 G. Schéfer et Sophie Amis, *Travaux manuels et économie domestique à l'usage des jeunes filles,* Paris, Delagrave, 1894, p. 14 et Désiré Bois, *Les plantes d'appartement et les plantes de fenêtres*, Paris, J. B. Baillière, et fils, 1891, p. 220 ; Albert Larbalétrier, *Les Plantes d'appartement, de fenêtres et de balcons, soins à leur donner,* Paris, Alcan, 1895.

551 BD1882 et 1893 « Arbustes de balcons et fenêtres ».

552 *La Semaine des familles : revue universelle hebdomadaire*, 1859, « Élégance du foyer : jardinière d'appartement, serre d'appartement, serre portative », p. 427.

553 Voir par exmeple, AP, D11U3 / 326, M. Achille Grégoire, Commerçant, 56 rue Saint Lazare, 18 septembre 1860. Sur la terrasse : « 27 caisses de fleurs, 5 chaises en bois et fer, un seau, une grande armoire en sapin à coulisses, 15 francs ».

ceux dans lesquels les poissons survivent quelques temps[554]. Ces aquariums qui sont encore des objets scientifiques autour de 1850, commencent à se répandre comme objets d'ornement des salons. Aquariums très luxueux présentés comme des curiosités très rares à Paris par le *Magasin pittoresque*, encore réservés à une élite[555], ils rencontrent un grand succès auprès du public à l'Exposition universelle en faisant connaître les aquariums d'appartements mis au point au début des années 1850 en Angleterre. aquariums d'appartements mis au point au début des années 1850 en Angleterre rencontrent[556].



[Fig. 1. 54] Aquarium-paysage d'appartement. *Le magasin pittoresque,* 1866, p. 210.

À la fin des années 1850, l'introduction massive d'un poisson, la dorade de Chine, va accélérer l'engouement pour ces aquariums. Vite appelés « poissons rouges », ces dorades d'eau douce sont séduisantes et surtout très robustes. Plus besoin d'un savant entretien pour maintenir l'équilibre alimentaire et la qualité de l'eau. Dès lors, le succès est très rapide. La curiosité, sans doute avivée par l'Expédition en Chine et la prise du Palais d'Été favorise la diffusion de l'animal domestique. Les revues féminines s'en font l'écho : « J'ai eu l'honneur de t'annoncer tout à l'heure la vogue dont jouissent depuis peu les dorades : elles ont été l'étrenne à la mode ; salon, boudoir, chambre de jeune fille […], à elles les places d'honneur ». La revue précise que pour le 1er janvier « elles se sont débitées par milliers »[557] D'appareil scientifique, l'aquarium est devenu objet de curiosité et de plaisir, objet de décoration à part entière aussi[558]. Les magasins de nouveautés saisissent cette mode : Tahan, le luxueux magasin des boulevards, est un des premiers à déposer un brevet d'aquarium décoratif en 1861.[559] Le *Journal des Demoiselles* comme d'autres revues de mode féminine consacre des articles réguliers à ces nouveaux dispositifs[560]. Au cours des années 1860, les revues familiales comme le *Magasin pittoresque* s'intéresse aussi aux aquariums « d'eau douce pour appartements » et à leur construction[561]. Le journaliste Ferlet, pour la

554 Stephen Jay Gould, *Les coquillages de Léonard*, Paris, Le Seuil, 2001, p. 71.

555 *Le magasin pittoresque,* 1859, p. 2-6. « Un aquarium » qui raconte une émotion d'enfant en visitant le « petit salon de Mlle Sarah ». En la matière, les élans sentimentaux de Sophie ont sans doute joué dans cet engouement : Comtesse de Ségur, « Les petits poissons » in *Les malheurs de Sophie,* Paris, Hachette, 1859.

556 L'industrie s'en empara alors, et en 1855, à l'Exposition universelle de Paris, on en vit les premiers spécimens venus d'Angleterre. Telle est l'origine des Aquariums d'appartement » (A. Ferlet, *Revue horticole : journal d'horticulture pratique*, Paris, La Maison Rustique, 1863, « Les aquariums d'appartement ». Les premiers manuels relatifs aux aquariums publiés sont sans surprise anglais, voir James S. Hibberd, *Rustic Adornment for Home,* London, Groombridge & sons, 1856.

557 *Le Journal des demoiselles*, février 1861, p. 60.

558 Sur le sujet voir le travail de Camille Lorenzi qui observe cette évolution, essentiellement dans l'espace public et particulièrement des expositions et du museum. *L'aquarium en France au XIXe siècle (1855-1870). Diffusion sociale et culturelle d'un objet scientifique*, mémoire de Master I, Paris I – Panthéon-Sorbonne, sous la direction de Sylvain Venayre, 2008. Voir en complément, l'ouvrage d'illustrations : Bernd Brunner, *The Ocean at Home. An Illustrated History of the Aquarium*, New York, Princeton Architectural Press, 2005.

559 INPI, brevet n°4488, 4 septembre 1861, préfecture du département de la Seine, par le sieur Tahan (Jean-Pierre-Alexandre), représenté par le sieur Dufour, à Paris, boulevard Saint Martin n°29, pour un aquarium à vase de fleurs intérieur et visible.

560 *Le Journal des demoiselles*, juillet 1860, p. 218 ; février 1861, p. 60 et p. 91-92 ; p. 347-348 ; mars 1862, p. 89-91 ; avril 1862, p. 97-101 ; juin 1866, p. 344-346.

561 *Le magasin pittoresque,* 1866, p. 210-211. « De la construction d'un aquarium » et 1867, p. 342, « L'aquarium d'eau douce ».

Revue horticole, note en 1863 que « depuis quelques années, la mode a adopté avec assez d'empressement ces nouveaux appareils, qui, sous le nom d'Aquariums, sont venus prendre place parmi l'ameublement des demeures élégantes. Cet empressement d'ailleurs est parfaitement légitime : l'Aquarium d'appartement qui fait le pendant presque obligé de la jardinière de salon, offre un intérêt particulier, en exposant à l'observation et à la curiosité de l'homme les phénomènes de la vie des plantes aquatiques et des poissons, phénomènes que la nature tient habituellement cachés à ses regards. L'Aquarium constitue donc, en même temps qu'une gracieuse décoration intérieure pour nos habitations, une distraction charmante de plus pour la vie privée. » L'entretien est, souligne la revue, devenu facile : un peu de « viande hachée » et un renouvellement régulier de l'eau douce[562]. Les fonds marins inconnus apparaissent tout aussi attrayants et dépaysants que les fougères exotiques et antédiluviennes[563]. En outre, la vision que l'on pourrait qualifier de latérale de la vie aquatique reste étonnante et s'inscrit dans tous les nouveaux dispositifs techniques de vision dont le siècle s'enivre[564].

Les fabricants parisiens, à la fois serruriers et marchands d'articles de pêche et de chasse, débutent la commercialisation des aquariums. Une des maisons les plus importantes est celle de Carbonnier, quai des Écoles. Son propriétaire assure sa publicité par la publication du *Guide pratique du pisciculteur, « Aquarium d'appartement »*[565]. Il annonce dans toute la presse généraliste – *Le Figaro, Le Temps, Le Journal des Débats*… – sa spécialité d' « aquariums garantis de style rustique », de « rochers artificiels pour serres, jardins et aquariums », de jets d'eau décoratifs d'intérieur… La *Revue horticole*, dans un article sans doute acheté, décrit les produits de la maison Carbonnier, « l'un de nos plus habiles fabricants d'appareils de chasse et de pêche. »



Fig. 14. — Aquarium d'appartement de M. Carbonnier.

[Fig. 1. 55] Aquarium d'appartement de M. Carbonnier. Gravure extraite de *Revue horticole : journal d'horticulture pratique*, Librairie agricole de la Maison rustique, 1863, p. 210.
Légende : « Le prix des Aquariums d'appartement que fabrique M. Carbonnier, dont l'établissement est situé quai de l'École, 20, à Paris, est basé sur le taux de 1 fr. par litre ; les moins chers valent 40 fr. Les pieds qui supportent les appareils sont pour ceux de petite dimension, en fer tournés en spirale, et se vendent en sus de 12 à 15 fr. Pour les grands aquariums, les pieds sont en bois comme celui de notre figure et ils se vendent de 20 à 25 fr. M. Carbonnier fournit la garniture complète des aquariums, rochers, rocailles, plantes, poissons, etc. pour 10 ou 15 fr. et 20 à 25 fr., suivant les capacités de l'appareil. A. Ferlet. ».

« Les Aquariums […] sont des caisses dont les parois de verre sont hermétiquement fixées sur une table en fonte ou en ardoise. La […] capacité qu'on leur donne est 40 litres […] et jusqu'à 500 litres. Les

562 *Revue horticole : journal d'horticulture pratique*, Librairie agricole de la Maison rustique, 1863, « Les aquariums d'appartement », p. 110.
563 Voir le grand succès de l'ouvrage, réédité au moins 5 fois, de Ernest J. Van Bruyssel, *Histoire d'un aquarium et de ses habitants*, Paris, Hetzel, 1864.
564 Voir Bernard Comment, *Le XIXe siècle des panoramas*, Paris, Adam Biro, 1993 et Jonathan Crary, *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIXe siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994.
565 Pierre Carbonnier, *Guide pratique du pisciculteur*, Paris, Lacroix, 1864, « Aquarium d'appartement ».

petits sont en verre avec table de fonte ; les plus grands sont en glaces épaisses, avec fond d'ardoises ; dans tous, les montants qui maintiennent les parois sont en cuivre. […] On établit d'abord au fond de l'Aquarium un lit de terre de bruyère épais de quelques centimètres, dans lequel on fait les plantations. Lorsque celles-ci sont exécutées, on les recouvre d'une couche de gravier ou de sable de rivière qui empêche la terre de se mélanger à l'eau et de la troubler. Les plantes qui conviennent pour la culture d'Aquarium sont nombreuses. […] Lorsque l'Aquarium offre une dimension assez considérable, on obtient un charmant effet en construisant une sorte de rocher avec des pierres, dans les interstices desquelles un peu de terre et de gravier servent de support à des plantes aquatiques. Ce rocher […] forme, lorsqu'il s'est couvert de végétation et de coquillages, un paysage étrange, animé par les évolutions des poissons qui viennent y chercher des retraites agréables et souvent leur nourriture. »[566] On l'a compris, il s'agit de recomposer des paysages marins. Dans son déport de brevet de 1861, le fabricant et marchand Tahan, spécialisé dans les petits meubles et les meubles d'étrennes, insiste longuement sur le caractère décoratif de son « aquarium à vase de fleurs intérieur et visible » qui crée de « charmants paysages »[567].

Le *Magasin pittoresque* précise qu' « il est facile d'acheter un aquarium : il s'en vend de tout prix. Il reste plus agréable et plus instructif d'en faire soi-même. »[568] Le plaisir consiste à construire – faire construire – des aquariums qui s'adaptent à l'appartement. Le *Dictionnaire de la conversation* explique la fonction de ces paysages, en dehors du divertissement qu'ils apportent aux habitants et notamment aux femmes : « Il est bon de placer l'aquarium près d'une fenêtre », voilée par une « mousseline » ou un vitrail[569]. Le paysage aquatique doit fonctionner comme une serre d'autant plus que poissons, algues et eau chatoient dans la lumière. Quoi de plus efficace que ces écrans d'eau pour éloigner la ville ? Le succès des aquariums ne cessent de croître dans les années 1870-1880. Plus de quinze maisons à Paris s'en font la spécialité et les publicités disent la diffusion de l'objet qui prend la place des jardinières ou des serres devant les fenêtres[570].

La mode des aquariums passe cependant dans les années 1890, ce que Ris-Paquot regrette en 1891 : « Il n'y pas bien longtemps encore que ces jolies prisons humides et transparentes, dans lesquelles s'ébat tout un monde, dont les mœurs aussi intéressantes que bizarres nous sont à peu près inconnues, occupaient une place d'honneur dans les salons et les boudoirs : mais la mode embrassant tout, touchant tout, ne pouvait longtemps ralentir sa course et conserver la vogue qu'elle lui avait momentanément donnée, sans compromettre le principe même de son existence. […] C'est donc frappé par cette inexorable loi que l'aquarium disparut de nos appartements. […] Quelle étrange chose cependant présentait-il à nos yeux la vue de tous ces êtres aquatiques allant et venant, tout affairés au milieu de ces rochers, de ces arbustes touffus, véritables paysages sous-marins en miniature […] que la profondeur des eaux nous avait jusque-la laissé ignorer. »[571] Il ne reste à en croire l'auteur que le « vulgaire bocal à poissons rouges », délaissé par les maisons élégantes. Ris-Paquot impute ce recul des aquariums à la mode et à l'entretien pénible, aux fuites fréquentes qui « engendrent la détérioration des modes ». Sans aucun doute aussi, la très grande diffusion sociale de l'aquarium le condamne-t-elle. Les tentatives au

566 *Revue horticole… op. cit.*
567 INPI, brevet n°4488, 4 septembre 1861, préfecture du département de la Seine, par le sieur Tahan (Jean-Pierre-Alexandre), représenté par le sieur Dufour, à Paris, boulevard Saint Martin n°29, pour un aquarium à vase de fleurs intérieur et visible.
568 *Magasin pittoresque,* 1866, p. 210-211, « De la construction d'aquarium ».
569 *Dictionnaire de la conversation et de la lecture : inventaire raisonné des notions générales les plus indispensables à tous*…Paris, Firmin Didot Frères, 1864, p. 220.
570 AN, Cabinet des estampes, Li243, Collection Thibault « De tout, un peu », série 31, « Carbonnier, 20 quai des Ecoles, Paris. Aquariums, fabriquant de serres et d'aquariums d'appartements [fin 1860-début 1870] ».
571 Ris-Paquot, *La femme d'intérieur, op. cit.,* « Chapitre XXXII. Animaux d'agrément. Aquarium, oiseaux, chiens et chats », p. 371.

début du siècle pour relancer ces tableaux aquatiques apparaissent vaines[572].

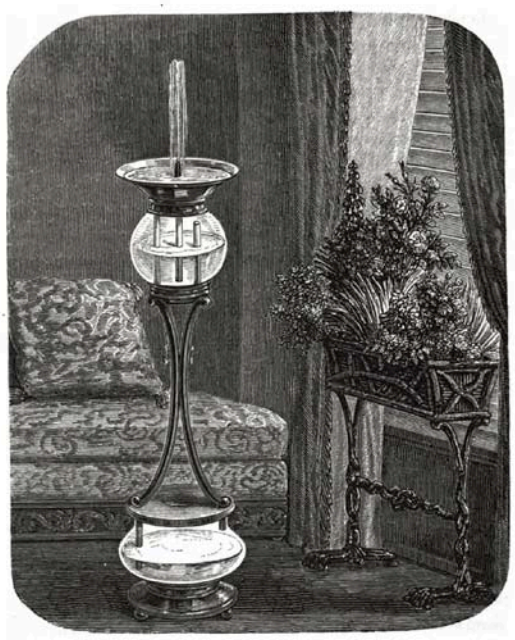
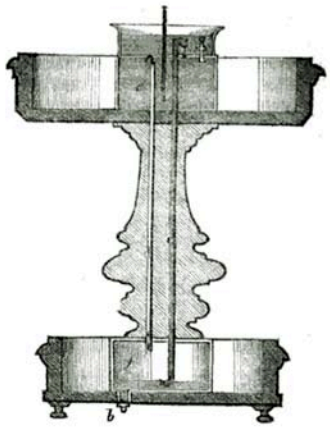


Fig. 92. — Fontaine de Héron.



Pl. 45. Jardinière à jet d'eau pour salon.



Pl. 46. Jardinière à jet d'eau, coupe transversale.

[Fig. 1. 56] Fontaine Héron et jardinière de fenêtre. Gravure extraite d'Adolphe Ganot, *Cours de physique purement expérimentale à l'usage des gens du monde…*, Paris, Ganot, 1859, p. 152. « L'eau qui jaillit ainsi retombant dans la cuvette, celle-ci se remplit d'une manière continue à mesure que l'eau qu'elle contient se rend dans le globe inférieur ; d'où il résulte que le jet persiste jusqu'à ce que le globe supérieur soit vide. »

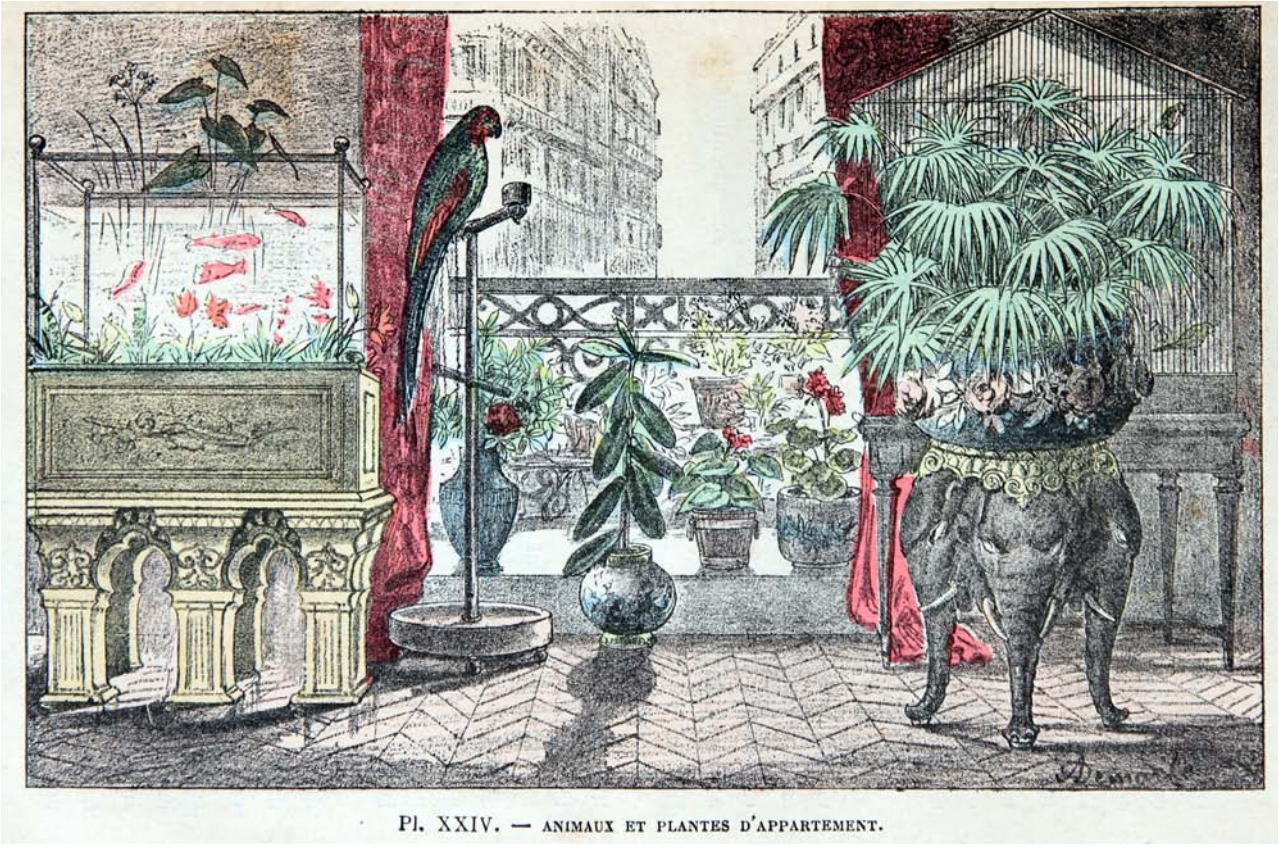
[Fig. 1. 57] Fontaine d'appartement, gravure extraite de *Revue horticole : journal d'horticulture pratique*, Librairie agricole de la Maison rustique, 1863.

Entre spectacles aquatiques et jardinières, demeurent les jets d'eau, les fontaines et les cascades d'appartement. Développés au milieu des années 1850, les jets d'eau d'appartement créent une animation aquatique. Les systèmes qui permettent de mettre sous pression l'eau demeurent longtemps compliqués : il faut soit comprimer l'air à l'intérieur d'une cuve, soit c'est le poids de l'eau ; dans les deux cas, il faut remplir régulièrement ces cuves pour que les jets fonctionnent[573]. Ces dispositifs connaissent un regain à partir du milieu des années 1880 alors qu'on parvient à les animer à l'aide de pompes électriques et parfois d'ampoules électriques sur piles[574].

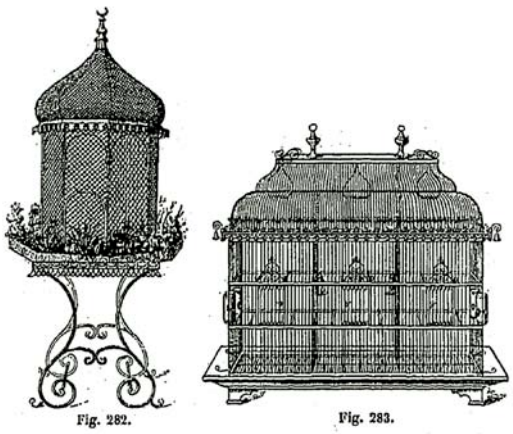
Un dispositif demeure : les volières dont la démocratisation semble ne pas avoir d'incidence. Placées devant les fenêtres, elles fonctionnent encore comme des écrans. Le modèle présenté par la maison Tahan – outre une volière-aquarium – en 1855, destiné à être placé devant la fenêtre est largement garni de plantes[575]. Ces grandes volières fabriquées par les serruriers, les bronziers et les fabricants de meubles d'étrenne visent à recréer un paysage exotique. Palmiers et lianes réalisées en bronze ou en cuivre ouvragé agrémentés de cactus et de caoutchouc recomposent un paysage dans lequel s'ébattent des oiseaux exotiques, vendus quai de la Mégisserie[576]. Ris-Paquot qui enregistre l'abandon des

572 INPI, brevet n°362868, 1904, « Aquarium formant tableau Société Krippendorf et Cie ».
573 *Annales de botanique et d'horticulture,* volume 10, Paris, Société horticole, 1860, « Jardinière à jet d'eau pour les appartements », p. 333.
574 INPI, n°370451, 1904, « Système mécanique et lumineux donnant l'illusion de l'eau en cascade applicable de sujets et autres motifs décoratifs M. Foretay » ; *voir* H.-B. Laqueuille, *L'éclairage électrique chez soi. Petit manuel d'installation de la lumière électrique,* Paris, Librairie centrale des sciences, 1892, p. 90, « illuminations d'aquarium » et petites fontaines lumineuses avec « les plus gracieux effets » de M. Trouvé.
575 Léon Brisse, *Album de l'exposition universelle dédié à S. A. I. le Prince*, Paris, Brisse, 1856-1859, p. 342, « volière-aquarium de Tahan ».
576 AN, Cabinet des estampes, Li243, Collection Thibault « De tout, un peu », série 31, « Barruel, Oisellier 46 rue Lamartine, Paris. Marchand de toutes espèces d'animaux, Oiseaux français et des îles, perroquets de tous genres, fabrique de volières, cages, trébuchets, pièges, etc. » [vers 1860] ; « Place du Louvre n°8 vis-à-vis la colonnade, volière au jardin d'hiver, ancienne maison Corbié, Vaillant

aquariums souligne par contraste le succès des volières. Outre le dépaysement qu'elles procurent, Ris-Paquot y voit un objet de distraction pour la femme « restant souvent seule au logis, privée de distractions bruyantes de l'extérieur, voyant l'aquarium lui échapper, elle s'est adonnée avec ardeur à la culture des plantes d'appartements et à l'élevage des oiseaux »[577]. Canaris et serins meublent les intérieurs et Ris-Paquot confirme qu'il s'agit toujours dans les années 1890 de recréer un paysage qui vient se surimposer à celui de la ville : « Chez les gens riches, la volière élégante peuplée d'oiseaux des îles, aux brillantes couleurs fait en quelque sorte partie du mobilier. Chez le bourgeois, la volière est remplacée par la cage élégante et gracieuse vu l'exiguïté des appartements : exposée en plein soleil, elle y occupe une place importante vis-à-vis de la fenêtre »[578].



[Fig. 1. 58] Aquarium, volière et jardinière dans un appartement parisien. Gravure coloriée extraite de Dr Jules Rengade, *Les besoins de la vie et les éléments du bien-être. Traité pratique de la vie matérielle et morale de l'homme dans la famille et la société…*, Paris, La librairie illustrée, 1887, p. 185.



[Fig. 1. 59] Volières d'appartement. Gravure extraite de Ris-Paquot, *Le livre de la femme d'intérieur : table, couture, ménage, hygiène*, Paris, H. Laurens, 1892.

successeur, fournitures de gibier vivant pour les chasses et […] d'oiseaux des îles, etc. » Voir en outre les catalogues de tapissiers et de fabricants de bronzes, par exemple : Aubert et fils, *Album de bronzes & cuivrerie pour appartements,* Paris, Aubert, 1888.

577 Ris-Paquot, *La femme d'intérieur, op. cit.,* « Les oiseaux », p. 372.

578 *Ibid.,* p. 373-374.

En un siècle où les plaisirs du regard, les spectacles visuels de toutes sortes prennent une place prépondérante dans l'espace public comme dans l'espace privé, la question de la circulation du regard entre espace privé et espace public apparaît un enjeu central. Les dispositifs qui visent à habiller, voiler, peupler les fenêtres disent ce souci d'occulter la ville. Le regard cru et oblique porté sur la ville par le peintre Gustave Caillebotte n'est pas la vue recherchée par la bourgeoisie. La réclusion est physique, sonore et visuelle. Les dispositifs que nous avons observés peuvent apparaître étrangers les uns aux autres. Pourtant, ils font sens car triples rideaux, stores et voiles, vitraux, serres de plantes parfois habitées simulacres de jardins d'hiver ou de serres chaudes, volières, sont autant de dispositifs matériels et techniques qui dissimulent la ville en lui apposant d'autres imaginaires pour s'extraire du monde urbain. Pour que l'espace privé existe, tous les voisinages visuels doivent être congédiés de l'espace privé et les regards sur la ville et venus de la ville doivent être interdits. L'espace ainsi recréé, comme hors la ville, permet alors à l'homme du XIXe siècle, délassement et défense de l'intimité.

Conclusion chapitre 1

Il peut paraître incongru de réunir sous une même question des objets et dispositifs techniques en apparence aussi hétérogènes qu'une serrure-alarme, un coffre-fort, un sémaphore électrique, un tube acoustique, un piano à sourdine, une garniture de fenêtre, un aquarium paysager et une serre humide… L'étude de la culture matérielle postule cependant que les objets font systèmes et, qu'aussi divers soient-ils, forment une machinerie complexe et multiforme mais néanmoins cohérente. Considérés ensemble, tous ces dispositifs apparaissent construire le privé ou, en d'autres termes, produire le sentiment pour les urbains du XIXe siècle d'habiter un espace privé. Ce dernier n'est pas plus une donnée naturelle et évidente qu'une pure construction intellectuelle ; il repose sur une série d'objets et de dispositifs aussi infimes que des serrures, des sonnettes ou des tringles qui mobilisent inventeurs, marchands et consommateurs et définissent la nature même du domestique. Car si de longue date on a observé – à commencer par Walter Benjamin – la réclusion de la bourgeoisie dans ses intérieurs comme signe de son désir d'être en retrait du monde urbain, la nature de cette réclusion et par là les définitions données au privé restent à saisir. La culture matérielle, à la fois comme témoins de la définition de plus en plus précise et comme technique de production du privé, le permet.

L'étude des dispositifs qui construisent la césure entre l'espace privé et l'espace public, montre tout d'abord que cette réclusion s'apparente à une conquête. La recherche permanente et active par les habitants de nouveaux dispositifs indique que prendre possession de soi dans l'immeuble bourgeois du second XIXe siècle passe par ces trois formes de réclusion, physique, sonore et visuelle.

La césure d'avec la ville et l'espace de la multitude passe par une solution de continuité physique. Le seuil du privé se dilate comme jamais auparavant pour faire des montées d'escalier de vastes antichambres qui affirment le nouveau caractère homogène de l'immeuble haussmannien. Décors et ascenseurs qui singent les chaises à porteurs ont pour fonction de marquer cette rupture de nature entre les espaces. Le concierge avec sa loge est une pièce maîtresse du dispositif qui marque une césure par son contrôle des circulations. Le recul de sa présence dans la vie quotidienne dans la seconde partie du siècle ne correspond pas à une plus grande porosité entre la rue et l'immeuble ; tout au contraire, il est la conséquence de la mise en place d'un contrôle à distance, par le concierge lui-même et par les habi-

tants, de l'ouverture de l'immeuble. Dans l'appartement, l'évolution est semblable : ce n'est plus la seule présence qui doit présider à la sûreté privée. Le souci de protéger ses biens n'a rien de neuf mais les formes qu'il prend le sont plus radicalement. Alors que l'angoisse face au viol de l'espace privé apparaît plus fort que jamais, on demande à la technique d'assurer la protection des intérieurs, leur inviolabilité, d'autant que la présence des domestiques relégués au 6e étage se fait plus intermittente. Le rêve traduit très concrètement d'une surveillance automatique des portes palières et des fenêtres par des alarmes et des mécanismes automatiques de protection prend forme dès les années 1840 pour connaître un épanouissement sans précédent à partir des années 1860 avec l'électricité domestique. Plus que la crainte de la multitude et de ses sursauts révolutionnaires, toutes les strates de la bourgeoisie du second XIXe siècle apparaissent hantées par l'effraction. Le sentiment du privé passe alors par cette protection et ce contrôle – serrures, blindages, alarmes, chaîne de sûreté, judas… – des ouvertures de l'appartement. Les jeux infinis des serrures et des verrous au sein même de l'appartement le confirme : prendre possession de soi nécessite alors l'existence d'une série d'espaces clos de façon sûre et qui s'emboîtent les uns dans les autres pour aboutir, métaphoriquement autant que matériellement, aux secrétaires des femmes, aux bureaux des hommes, et aux coffres-forts fichés dans le mur. La culture du secret constitutive du privé apparaît possible à la condition d'un contrôle qu'on rêve total sur ces clôtures successives.

À la césure physique qui distingue avec force l'espace intime ou familial et l'espace de la multitude, s'ajoute la conquête du silence. La sensibilité sonore qui suit quasiment en tous points l'évolution de la sensibilité olfactive étudiée par Alain Corbin, conduit à définir le privé comme le lieu du silence. Socialement d'abord, l'immeuble bourgeois dans son ensemble doit être un immeuble silencieux, distinct en cela des immeubles populaires. Mais au sein de l'immeuble lui-même, le contrôle des sons connaît un développement totalement nouveau. La promiscuité imposée par la vie en immeuble d'appartements apparaît en contradiction avec les processus d'individualisation. À l'échelle de l'immeuble, plafonds acoustiques, capitons, tapis, thibaudes parfois doublées de caoutchouc et chaussons empêchent les sons de se propager d'un appartement à l'autre. Le privé est cet espace qui n'est rempli que des sons de soi-même ou de l'unité familiale ; être entendu par les voisins ou les entendre menacent l'intimité. Car le son a une fonction individualisante : ce n'est que dans le retrait silencieux que l'appréhension de soi apparaît alors possible. À l'échelle de l'appartement, molletonnage des cloisons, capitonnage des portes garnies en outre de bourrelets, permettent de créer des isolats sonores où la conscience individuelle comme l'intimité familiale semblent pouvoir s'épanouir. Dans ce processus, le contrôle des communications au sein de l'appartement jouit d'une nouvelle attention. On rêve notamment avec la domesticité, d'une communication efficace et silencieuse. L'évolution des dispositifs de commande dit cette façon de réduire au silence les relations. Aux sonnettes mécaniques et sonores succèdent les sonneries électriques puis, à la fin des années 1860, les sémaphores électriques qui délivrent les ordres dans un mutisme parfait. La scénographie du privé qui veut apparaître innée s'organise en silence. Le développement des tubes acoustiques concurrencés à partir des années 1880 par les téléphones domestiques permet en outre la circulation discrète de la voix au sein de l'appartement et vers l'étage des domestiques. Cette construction du privé comme espace silencieux, feutré, est aussi orthopédique : elle invite à un contrôle de soi permanent. Les gestes sont réduits au silence avec au besoin l'aide de dispositifs qui rendent les objets eux-mêmes silencieux, jusqu'au piano qui dorénavant s'équipe d'une sourdine.

Dernière réclusion qui apparaît essentielle, celle qui fonde la rupture visuelle avec la ville. La multiplication sans précédent des doubles rideaux, parfois triples, et l'omniprésence des voiles, des stores décorés et des vitraux incarne cette rupture : depuis l'appartement bourgeois, la ville bourgeoise quand elle est visible doit être voilée. Il s'agit de protéger son intimité mais plus encore, à un moment où les jeux visuels et d'illusion jouissent d'une vogue considérable, de contrôler le surgissement de la ville dans l'espace du privé. Les motifs utilisés, serres et jardins d'hiver en réduction qui proposent un simulacre d'espace hors la ville disent cette nécessité d'arracher l'espace privé à sa condition urbaine.

L'articulation de ces trois formes de réclusion qui repose sur des dispositifs techniques nouveaux, à défaut d'innovations techniques, apparaît comme la condition de l'existence du privé et définit comme un espace de l'individualisation et de la sociabilité choisie. Elle est la condition pour que les sémiophores qui meublent les appartements fonctionnent et évoquent avec d'autant plus de puissance des espaces exotiques et anachroniques. Plus encore, cette césure construite d'avec la ville apparaît comme la condition pour qu'existe un espace où l'individu bourgeois peut s'épanouir et où peuvent proliférer les traces de soi et de ses secrets. Enfin, par ces dispositifs combinés, le privé se définit comme le lieu de la ville anesthésiée où le délassement est possible[579]. En ce sens, ces formes de réclusions volontaires apparaissent bien comme la condition de l'existence même du *confort*.

579 Cette forme d'anesthésie surgit au moment même où dans l'espace privé les produits anesthésiants – morphine et éther en fiole bleutée conservée dans les sacs à main – deviennent des produits de confort. Voir Jean-Jacques Yvorel, *Les poisons de l'esprit. drogues et drogués au XIXe siècle*, Paris, Quai Voltaire, 1992.

Chapitre 2
Fabrication et techniques du confort : le repos à demeure

« Entre l'enveloppe extérieure de maçonnerie et sa doublure intérieure de plâtre, de peinture et de bois, entre cuir et chair, pourrait-on dire, s'il s'agissait d'une personne vivante et non d'une chose inerte, se logent les nouveaux et multiples organes qui procurent à l'habitation la chaleur et la lumière, la force et la propreté. L'ensemble des fils, des tubes ou des canaux, de métal et de grandeur variés, qui apportent ces biens précieux de façon diverse et de loin souvent, forme au-dessous et comme à travers l'immeuble que l'on voit, une maison invisible, mystérieuse et pourtant animée. »

Georges d'Avenel, *Le Mécanisme de la vie moderne*,

« La maison parisienne », tome 3, Paris, Armand Colin, 1900, p. 89.

« Je voudrais […] un appartement délicieux, commode, élégant […], où l'on a tout sous la main, qui est tout de plain pied et qui nous convient bien mieux à nous autres bourgeois que le Louvre et les Thuileries ».

Extrait du journal intime d'Eugène Scribe, 1858, BnF, NAF 22578.

Introduction

L'historiographie du confort est très intimement attachée aux années d'après-guerre. Aux États-Unis, la première histoire du confort publiée en 1948 est le fait de l'historien de l'architecture et de la technique Siegfried Giedion. En France, c'est Jean Fourastié, homme des Trente Glorieuses, qui le premier publie en 1862 une *Histoire du confort,* ouvrage réédité en 1950 sous un titre qui le rattache à l'entre-deux guerres, *Les art ménagers*[1]. En 1988, c'est encore par rapport aux Trente Glorieuses que Jean-Pierre Goubert situe son livre intitulé *Du luxe au confort*[2]. Marquées par cette origine, toutes les études sur le confort se sont consacré à l'observation des équipements techniques et sanitaires. Le confort est ainsi défini comme un ensemble de commodités – chauffage, éclairage, sanitaires – qui se mesure avant tout par la diffusion de dispositifs qui permettent d'alléger les tâches quotidiennes. Or, dans un espace où les domestiques ont en charge l'essentiel de ces tâches, le confort bourgeois se mesure sur d'autres critères, nécessairement relatifs et changeants.

L'histoire du mot confort qui surgit dans les années 1830, esquissé par Jean-Pierre Goubert, dit la complexité de la notion. Le premier terme à succès importé de l'anglais dans les années 1810 est l'adjectif *comfortable*, vite traduit par confortable du fait de sa proximité avec réconfort. Il désigne ce qui permet de créer un état de bien-être physique et moral. L'adjectif apparaît dans les manuels

1 Jean et Françoise Fourastié, *Histoire du Confort*, Presses Universitaires de France, 1962, collection Que-sais-je ? ; voir en outre, Jean Fourastié, *Machinisme et bien-être*. Paris, Ed. de Minuit, 1951, 256 p. (Coll. l'Homme et la machine, dirigée par Georges Friedmann,
2 Jean-Pierre Goubert (dir.), *Du luxe au confort*, Collection Modernités XIXe-XXe, Paris, Belin, 1988, « La grand-messe du confort », p. 16-18.

d'économie domestique : le Roret de 1833 encourage les maîtresses de maison à « faire régner dans la maison l'agrément et le confortable. »[3] Le terme de « comfort » entre en littérature sous la plume de Balzac au milieu des années 1830[4].

Arnault, membre de l'Académie explique en 1833 les raisons qui font que le terme doit être rejeté, révélant ainsi la place nouvelle qu'il occupe : « Se prévalant de ce fait, certains anglomanes se sont imaginé qu'il n'était pas de mot anglais qui ne pût être naturalisé français par leur protection […]. Maison, repas, vêtement, ameublement, tout ce qu'ils trouvent digne d'éloge est devenu pour eux confortable ». La sentence est sans appel : il faut préférer « réconfortant » ou « conforté » selon les situations et bannir ce mot « inutile en français »[5]. On le devine, les vœux de l'académicien restent lettres mortes. Il faut dire que la condamnation du mot est aussi social : il est entaché d'une forme de vulgarité car associé au monde de la bourgeoisie et étranger à l'aristocratie. Delphine de Girardin attentive aux mutations sociales souligne la complexité du terme et son caractère bourgeois : « personne plus que nous n'est partisan du *comfort,* personne plus que nous n'admire une maison bien tenue, cette recherche de tous les détails, cette hospitalité de toutes les richesses, cette bienveillance de tout l'ameublement, cette familiarité de la demeure, où chaque chose paraît avoir été choisie pour vous, où chaque objet semble chargé par le maître de vous séduire particulièrement, et de vous engager à rester chez lui longtemps. »[6] L'obligation que contient la recherche du confort fait « que la prétention du *bien-être* [devient] un *malaise,* un effort, un sacrifice ». Le confort n'est pas qu'une notion définie objectivement plus ou moins attachée à l'hygiène mais recouvre tous les aspects de la vie matérielle privée : « Aujourd'hui, pendant tout le temps que l'on prend le thé, on s'entretient de la théière, de la fontaine à thé, du plus ou moins de luxe du service. À dîner, on s'occupe attentivement de l'argenterie et de la porcelaine ; les cristaux ont aussi leur importance ». Devenu une obligation, ce « confortable insupportable » appelle une « application ridicule ». Delphine de Girardin souligne ce qui est pour nous essentiel : le confort est autant un moyen de créer le bien-être des corps et des esprits qu'une forme d'orthopédie. La littérature elle aussi intègre largement les termes de confort et de confortable, les associant à la bourgeoisie,dans le prolongement des propos de Delphine de Girardin Balzac qualifie la vie matérielle bourgeoise de « confortable », notamment dans le *Cousin Pons* publié dans *Le Constitutionnel*[7] et d'Eugène Sue a recours au terme pour classer socialement ses personnages[8].

Les années 1840 consacrent le mot et la chose. Le *Dictionnaire de conversation à l'usage des dames* de Duckett, véritable dictionnaire des idées reçues, écrit : « Comfort (en prononçant ce mot, il faut faire sentir l'm et le t) signifie aise ; l'épithète de *comfortable* s'applique à la chose qui procure un certain bien-être. C'est le but de l'épicurisme purifié par la raison moderne. »[9] Les dictionnaires de langue consacrent aussi les néologismes de « confortable » et de « confort » comme relatifs au « bien-être matériel »[10]. L'adjectif peut alors apparaître approximatif tant il est accolé, comme le notait

3 Élisabeth Celnart, *Manuel des dames, ou l'art de l'élégance, sous le rapport de la toilette, des honneurs de la maison, des plaisirs, des occupations agréables*, Paris, Roret, 1833, « Conseils aux dames sur le logement et le mobilier », p. 225.
4 Le terme de « comfort » apparaît chez Balzac dans *La Rabouilleuse*, (1842) Paris, La Pléïade, tome 3, p. 984 et *La vieille fille* (1836), Garnier, p. 75, cité par Jean-Pierre Goubert, *op. cit.*
5 M. Arnault in *La Revue de Paris*, Bruxelles, H. Dumont, 1833, 5e année, tome 8, p. 205-208.
6 Delphine de Girardin, *Lettres d'une parisienne*, in *Œuvres complètes,* Paris, Michel Lévy, 1839, tome 2, 1862, p. 75-81, « 5 janvier 1839. Le luxe des ameublements et la vulgarité des manières. Le confortable insupportable. »
7 Honoré de Balzac, *«* Un intérieur peu confortable » in *Le Cousin Pons*, publication en 1847 dans *Le Constitutionnel,*
8 Eugène Sue, *Les mystères de Paris,* Paris, Paul Gavarni, 1850 [1842], p. 97-99.
9 William Duckett, *Dictionnaire de conversation à l'usage des dames et des jeunes personnes, ou Complément nécessaire de toute bonne éducation,* Paris, Langlois et Leclercq, 1841, volume 3.
10 « Confort, néol. Bien-être matériel ; aisances de la vie. » ; « Confortable, adj. […] Qui concerne le confort, le bien-être matériel ; qui est convenable sous ce rapport. », A. F. Demoustier, *Manuel Lexique philologique, didactique et polytechnique, ou dictionnaire portatif des sciences et des arts*, Paris, Creu-Ladrange, 1844.

l'Académicien gardien de la langue, à des objets hétérogènes. Un des guides touristiques à succès des années 1840 porte ainsi pour titre : *L'Italie confortable : manuel du touriste*[11]. L'usage extensif du terme est manifeste dans le monde de l'industrie et du commerce. Les rapports sur les produits de l'industrie durant les années 1820 et 1830 n'ont jamais recours aux mots « confort » et « confortable », pas plus que les manuels techniques. Il apparaît dans les ouvrages professionnels à la fin des années 1830, aussi bien pour désigner un dossier de fauteuil qu'une fontaine à thé[12] et le terme est encore synonyme de commodité. Avec le début des années 1840 le terme se confond de plus en plus avec le bien-être. Est confortable ce qui est pratique et procure du bien-être. À partir de la fin des années 1850, les annonces immobilières utilisent systématiquement l'adjectif pour vanter les appartements à louer et notamment les meublés. Le terme est conquérant. Le rapport de l'Exposition universelle de 1855 montre que le « confortable » est au cœur des préoccupations et devient un critère essentiel pour évaluer les produits[13]. Tout est « confortable » : vêtements comme objets de voyage. Les meubles, et c'est nouveau, sont aussi évalués selon leur « confortable » et plus seulement selon des critères de goût. Même les dentiers sont « confortables » dans la mesure où « ils ne blessent pas »[14]. Adolphe Joanne la même année substantive le terme soulignant qu'il ne recoupe pas le terme de décoration, ni celui des dispositifs hygiéniques.[15] Simple séduction d'un mot nouveau ? Rien n'est moins sûr ; ce que dit l'usage du terme dans les années 1840-1850 au moment même où la culture matérielle connaît de profondes mutations, c'est que le confort désigne les rapports entre le corps et le monde matériel. Du vêtement à l'Italie, il s'agit de définir un rapport aux choses qui apparaît sans heurts et qui permet le repos des corps. Avant que le terme de confort ne désigne entre-deux guerres « les conditions objectives nécessaires à l'état de repos », le confort est d'abord affaire de sensations. Ce qui relie tous ces objets, du lit du malade au nécessaire de voyage, du vêtement au meuble, c'est leur lien intime avec le corps. Le terme de « confortable » désigne ainsi la nature de la liaison entre objets et corps. Trente ans après sa première définition laconique du terme, le *Dictionnaire de la conversation* note sous la plume d'une des rares femmes contributrices : « Ce substantif anglais, son adjectif *comfortable*, son adverbe confortablement, que nous avons tous trois adoptés en bloc, expriment ce qui constitue le bien-être matériel joint à une certaine élégance. »[16] De façon significative, les exemples donnés sont l'ameublement et les Anglais en voyage. À partir des années 1860, le mot conquiert la langue ordinaire et la langue du commerce. Les enseignes de boutiques « Au confort » et « Au confortable » se multiplient et les journaux qui s'occupent à la fois de décoration, de conseils pratiques et d'économie domestique intègrent les termes dans leurs titres, à l'instar du *Moniteur de l'Ameublement* qui ajoute en 1864 le sous-titre « journal du confort » et du *Confortable, journal de l'économie domestique et ménagère* créé en 1867[17]. Viollet-le-Duc convient en 1868 que « le *confort* est aujourd'hui le maître »[18]. Le positiviste Larousse qui voit dans le confort l'aboutissement du progrès et de la « lutte éternelle de l'homme contre la nature, pour s'affranchir des soucis, des préoccupations matérielles, et pouvoir donner toute son attention aux choses de l'esprit »

11 Antoine Claude Pasquin Valery, *L'Italie confortable : manuel du touriste, appendice aux voyages historiques, littéraires et artistiques en Italie*, Paris, J. Renouard, 1842.

12 L'Exposition, journal de l'industrie et des arts utiles, 1839, tome 1, rubrique « chaise en acajou » et « théière ».

13 *Rapport exposition universelle 1855*, Paris, L'Abeille impériale, 1856, p. 317-320.

14 Voir notamment les publicités du dentiste Devocce in Henri Boudin, *Le palais de l'industrie universelle ou ouvrage analytique des produits les plus remarquables de l'Exposition de 1855*… Paris, Boudin, 1855.

15 Adolphe Joanne, *Paris illustré, son histoire, ses monuments, ses musées, son administration, son commerce et ses plaisirs…,* Paris, Hachette, 1855, p 711.

16 « Comfort, confort », William Duckett, *Dictionnaire de la conversation et de la lecture inventaire raisonné : des notions générales les plus indispensables à tous*, Paris, Firmin Didot, 1868.

17 *Moniteur de l'Ameublement, journal du confort*, 1864 et *Le Confortable. Journal de l'économie domestique et ménagère*, 1867.

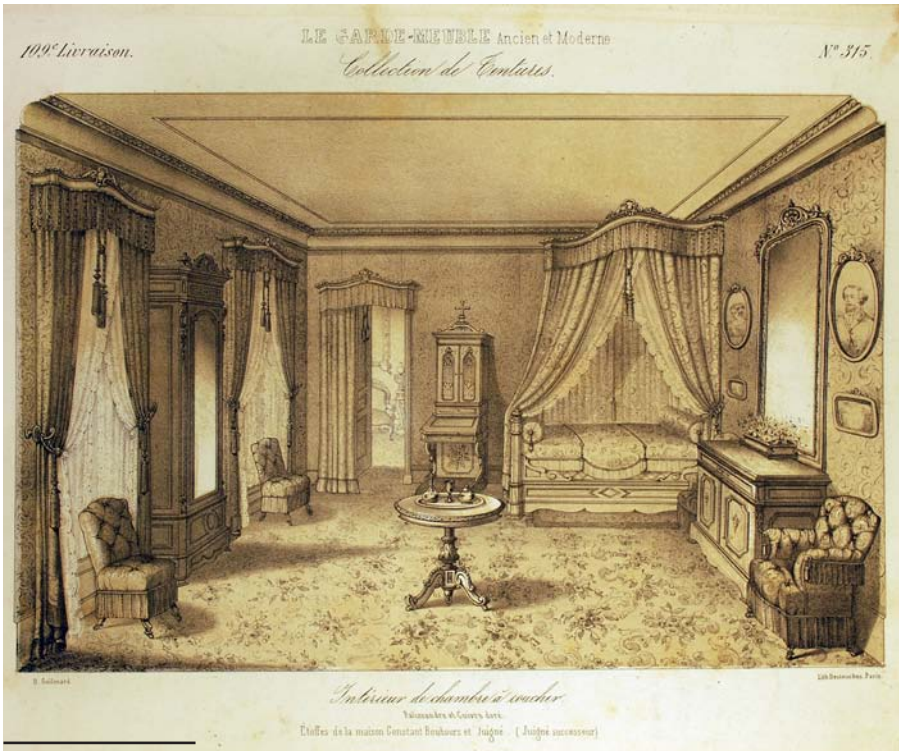
18 Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Volume 6, Paris, Bance, 1868, p. 232.

souligne dans le même temps que si le confortable est bien le « fils […] l'industrie moderne », il n'est pas uniquement matériel[19]. Il s'agit, note-t-il en prenant l'exemple des wagons aux sièges rembourrés, de reposer le corps mais aussi de sentir « chez soi ».



[Fig. 2. 1] Publicité de la la maison Au Confortable, fabrique et grands magasins d'ameublements, 4-8 rue de Rome, 1911. BHVP, série actualités « meubles ».

Si l'historiographie du confort a pu rabattre la notion sur celle de commodité et bien souvent sur les dispositifs d'hygiène – chauffage, éclairage, sanitaires… – définis par les hygiénistes du XIXe siècle, le confort recoupe des questions plus larges, au cœur même de la culture matérielle qui relèvent des liens entre corps, décor et ameublement. Dans le monde de la bourgeoisie où la nécessité n'est pas au centre des préoccupations, la définition du confort tant intellectuelle que matérielle est nécessairement multiple et ce sont des dispositifs qu'il s'agit d'interroger et non la seule diffusion d'une technique. Dans cette perspective, il faut embrasser des objets hétérogènes en tentant de saisir l'évolution des rapports entre corps et monde matériel privé. En questionnant successivement ce qui habille l'architecture et fait la transition entre le corps et le bâti, l'évolution des rapports entre le corps bourgeois et les meubles et enfin les manières de contrôler chaleur et lumière, c'est la définition de la culture matérielle dans son rapport au corps privé que nous voudrions saisir.



[Fig. 2. 2] L'expression du confortable : une chambre à coucher. Modèle lithographié publié dans Sanguinetti (suite de Désiré Guilmard), *Le Garde-meuble ancien et moderne*, vers 1880.

19 *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, 1866-1877. Larousse en fait un signe des civilisations du Nord de l'Europe ; la Baronne Staffe reconduit la même idée : « Beaucoup des inventions inutiles sont originaires d'Angleterre, où le confort menace de devenir plutôt une gêne et absorbe un temps que les peuples rêveurs ou artistes préfèrent employer d'autre façon. Toujours penser aux côtés matériels de l'existence, se créer sans cesse des besoins nouveaux, ce n'est pas, dans tous les cas, le fait des nations qu'un beau ciel fait vivre beaucoup en dehors de la maison. », Baronne Staffe, *Usages du Monde. Règles du savoir-vivre dans la société moderne*, V. Havard, Paris, 1889, p. 209.

I. La vie dans les plis : la chair de l'architecture



[Fig. 2. 3] Du décor au vêtement : bouillonés et passementeries. Gravure colorée de *La Mode illustrée*, n° 51, 1877. Toilettes de Mme Fladry, 43 rue Richer.

En feuilletant les gravures de mode des magazines féminins à partir des années 1840, le lecteur est frappé par la ressemblance entre les robes d'intérieur et les draperies qui prolifèrent[20]. L'association n'est pas uniquement formelle : les mêmes drapés et bouillonnés, les mêmes éléments de passementeries, les mêmes tissus habillent femmes et appartements. Ce rapprochement est ici significatif. La notion de confort comme son sentiment touche au corps. En un même mouvement, le siècle définit ce qu'est le confort dans le vêtement et en matière d'ameublement, et, comme l'invitent à le penser les gravures, postulant une continuité entre les façons d'habiter confortablement les intérieurs et au-delà le monde – qu'il s'agisse de compartiments de train ou de loges de théâtre.

Le corps est donc bien ici au cœur de la lecture de ce qu'est le confort. Dans l'intérieur bourgeois, la prolifération des tissus sous la forme de rideaux, tapis de sols et de tables, rideaux, napperons, garnitures de cheminée et de pianos permet de saisir ce qu'habiter confortablement veut dire. Relevant du toucher, du rapport entre d'une part le corps et d'autre part l'architecture et les objets, cette façon de couvrir le bâti et les choses relèvent d'un désir d'éloigner une nudité socialement marquée et d'une forme de pudeur qu'il reste à comprendre. Dans le même temps, tapisser, molletonner, garnir son appartement n'est pas seulement une façon de se défendre des bruits extérieurs et de voiler la vue de la ville mais permet de prendre possession de son espace et de redéfinir les rapports physiques et moraux, pour reprendre des termes du siècle, entre le corps et la sphère intime.

20 C'est notamment manifeste dans le *Journal des Demoiselles* dès le milieu des années 1850 puis dans le journal de mode qui devient dominant autour des années 1870, *La Mode Illustrée*.

I.a L'impossible nudité

En 1854, lorsque le banquier Leroy fait faillite et délaisse en catastrophe son nouvel appartement qu'il vient de faire ameubler sans doute par un tapissier, outre la prolifération des objets, c'est l'omniprésence des tentures, rideaux et tapis qui nous frappent, tout autant que leur coût très élevé. Sur les 44 236 francs de son mobilier – en excluant tableaux et livres –, près de 20 % concernent les tissus, somme importante si l'on considère que fontes d'art, curiosités et meubles saturent l'appartement[21]. On s'attachera seulement au salon en sachant quele tissu est tout aussi présent dans le boudoir, le fumoir, les chambres : au sol, « un grand tapis de la Manufacture de Beauvais (2000 francs) », « cinq portières composées chacune de deux rideaux en soie rouge brochées, doublées en florence, avec Crètes en soie, galerie en bois doré, effilés en soies, embrasses et gland en soie […] (750 francs) », « trois tentures de croisées composées chacune d'une paire de rideaux en soie rouge, brochée, doublée en florence, galerie en bois doré, Crètes, embrasses et glands en soie, poterie en bronze (400 francs) », « trois paires de rideaux en mousseline brochée, trois paires de rideaux d'imposte, idem, (16 francs) », « deux tapis de pied de Beauvais doublés en toile verte (80 francs) », « une grande toile verte pour couvrir le grand tapis (20 francs) », « une tablette de cheminée en velours d'Utrecht rouge avec effilés en soie et deux cordons de sonnette glands en soie (20 francs) »… Les 23 pièces de mobilier qui composent les meubles du salon sont prisés pour 1 500 francs, alors même que les meubles connaissent une décote moins forte que les tissus.

Trente-cinq ans plus tard, chez le conseiller d'État Gabriel-Alexis Bouffet, tentures et tapis occupent une place tout aussi importante[22]. Dans le salon : « un grand tapis couvrant toute la pièce (120 francs), « deux tapis de foyer algérien (30 francs), « deux grands rideaux à l'italienne en bourre de soie crème brodée fleurs avec rideaux tombants en peluche grenat et lambrequins pareils et accessoires (400 francs), « une carpette algérienne (30 francs) », « quatre rideaux de vitrage brodés (6 francs) » et des tentures et des napperons. Nous pourrions multiplier les exemples, tant dans la grande bourgeoisie que dans la petite. L'omniprésence des tissus signale une conception du confort qui s'accentue à partir des années 1830. *L'Illustration,* en février 1851, synthétise dans une définition du nouveau « confortable » les attentes de ses lecteurs. Les plaisirs du *home* se résument ainsi : « On se réunit dans le petit salon, bien clos de bonnes portières, des bourrelets de soie et les doubles draperies qui ferment hermétiquement les fenêtres […]. Un bon tapis est sous les pieds […]. Une profusion d'étoffes garnit les fenêtres, couvre la cheminée, cache les boiseries. Le bois sec, le marbre froid sont dissimulés sous le velours ou la tapisserie. »[23]

Le moelleux des moquettes et des tapis

Un revêtement de surface connaît un succès sans précédent à partir des années 1840 qui dit ce désir de couvrir la nudité des sols et la recherche du moelleux : la moquette. Elle remplace peu à peu les tapis cloutés qui laissent des pointes apparentes et obligent à y ajouter de larges bordures si l'on veut couvrir la totalité des pièces. Le désir de dissimuler totalement le parquet industriel favorise la diffusion de la moquette, produite de plus en plus en grande largeur. L'uniformité des parquets de chêne, débité généralement à La Villette, fait que l'on cherche à les faire disparaître dans les immeubles de rapport. Si les architectes essaient de varier au maximum les montages des parquets – pour des questions acoustiques comme on l'a vu – mais aussi pour marquer la hiérarchie des pièces, il semble qu'après

21 AP, D11U3 /175, n° 11499, 5 avril 1854, Faillite de la banque Leroy, De Chabrol et Cie, 16 rue Lepelletier.
22 AN, ET/CVIII/1405, 22 novembre 1890, inventaire après décès, Gabriel Alexis Bouffet, officier de la Légion d'honneur, conseiller d'État, directeur de l'Administration départementale et communale au ministre de l'intérieur, 46 rue Miromesnil.
23 *L'Illustration,* 15 février 1851.

1870 le parquet nu soit impossible, même lorsqu'il est en point de Hongrie ou en « mosaïque suisse »[24]. Dans le même temps, la moquette connaît une évolution technique qui permet une mise en place aisée : un enduit de caoutchouc ou d'huile de lin sur sa partie inférieure permet d'éviter les déformations et de raccorder au mieux les motifs[25]. Plus encore, ces enduits permettent d'allonger à volonté les poils ; les moquettes gagnent continuellement en épaisseur à partir des années 1870[26]. Henry Havard en 1885 explique « l'importance qu'elle a prise dans l'habitation moderne » par sa production mécanique qui en fait baisser le prix et permet ainsi de couvrir la totalité des appartements. Mais c'est aussi son adaptabilité aux intérieurs qui favorise son succès : « étant divisée par bandes qui se raccordent, elle est plus facile à employer. En raison de la largeur des lés, dont on peut à volonté augmenter ou diminuer le nombre, elle offre, en effet, une élasticité de dimensions qu'on chercherait vainement dans les tapis ou tapisseries, qui, fabriqués d'un seul morceau et proportionnés à la grandeur de la pièce à laquelle ils sont destinés, conviennent assez mal aux habitudes vagabondes de notre temps. »[27] Unie ou à motifs répétés, elle présente l'avantage de faire « valoir les meubles » et les tapis si l'on en croit Havard. Encore autour de 1900, la langue confond tapis et moquette. Le *Dictionnaire du commerce* confirme que le succès des moquettes tient à leurs lés aux motifs répétés qui permettent de suivre les méandres des appartements : « on appelle tapis des tissus en laine servant à garnir le sol des appartements [qui] sont pour la plupart veloutés, c'est-à-dire que les brins de laine coupés se présentent debout et forment un velours. » « Dans ces tapis, appelés moquettes le même dessin se répète indéfiniment »[28]. Un simple assemblage en couture par les tapissiers permet de créer une couverture continue dans l'ensemble de l'appartement. Les comptabilités privées témoignent de ce succès : les Bordes dans les années 1880 comme vingt-cinq ans plus tard les Pettier et les Richelot couvrent la quasi totalité de l'appartement avec de la moquette. Comme nous l'avons vu à propos de la conquête du silence, toutes les comptabilités montrent ce travail des tapissiers de manière à ce que le sol nu disparaisse[29]. Le confort acoustique se double du moelleux qui dissimule la nudité industrielle des sols.

24 AN, ET/LXXVII/803, notaire Frédéric Fovard, 94 boulevard Haussmann, Bail, Société du quartier Marbeuf à la Société anonyme des constructions du quartier Marbeuf, 16 novembre 1883, « Devis descriptif des travaux de diverses natures à exécuter pour la construction des divers immeubles rues Marbeuf, La Trémoille, Clément Marot et Boccador. Architecte Stanislas Ferrand, architecte-ingénieur, 38 rue de la Victoire. » Le descriptif indique : « Parquets : Les parquets seront exécutés de la manière suivante : antichambre, chambre à coucher, à point de Hongrie de 0m027 d'épaisseur, en frisette de 0m06 de largeur, sur lambourdes en chêne de 0m041 ; Salle à manger parquet en chêne idem mais avec encadrements autour de la pièce ; Salon Parquet mosaïque suisse, par petits panneaux, le tout en bois de choix, exécuté avec la dernière perfection. »

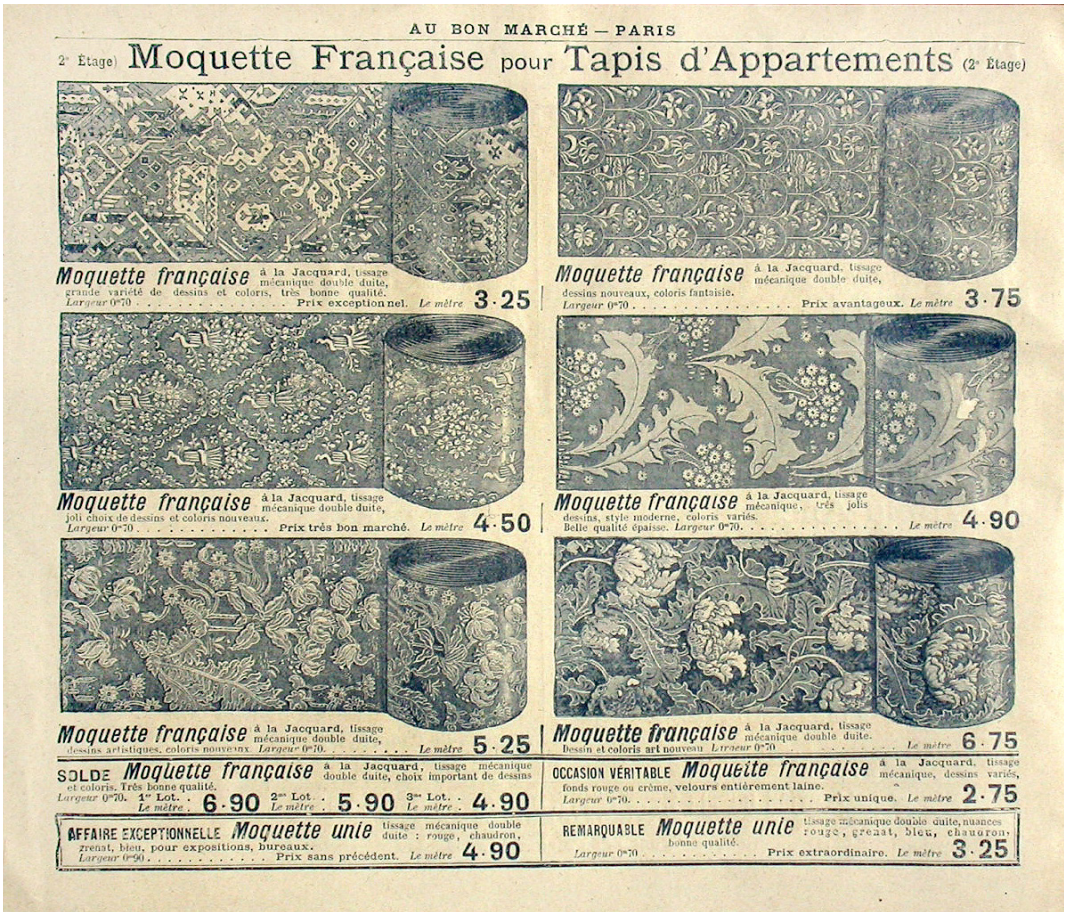
25 Voir par exemple le détail des tapis et matières, AP, D11U3/1697, dossier n°19022, Faillite du 17 février 1898, Dumont Hubert Romain Auguste, Marchand de tapis, 10 rue du Château d'Eau.

26 « Tapisserie », *Exposition universelle internationale de 1878 à Paris. Rapports du jury international*, Paris, Imprimerie nationale, 1880-1884.

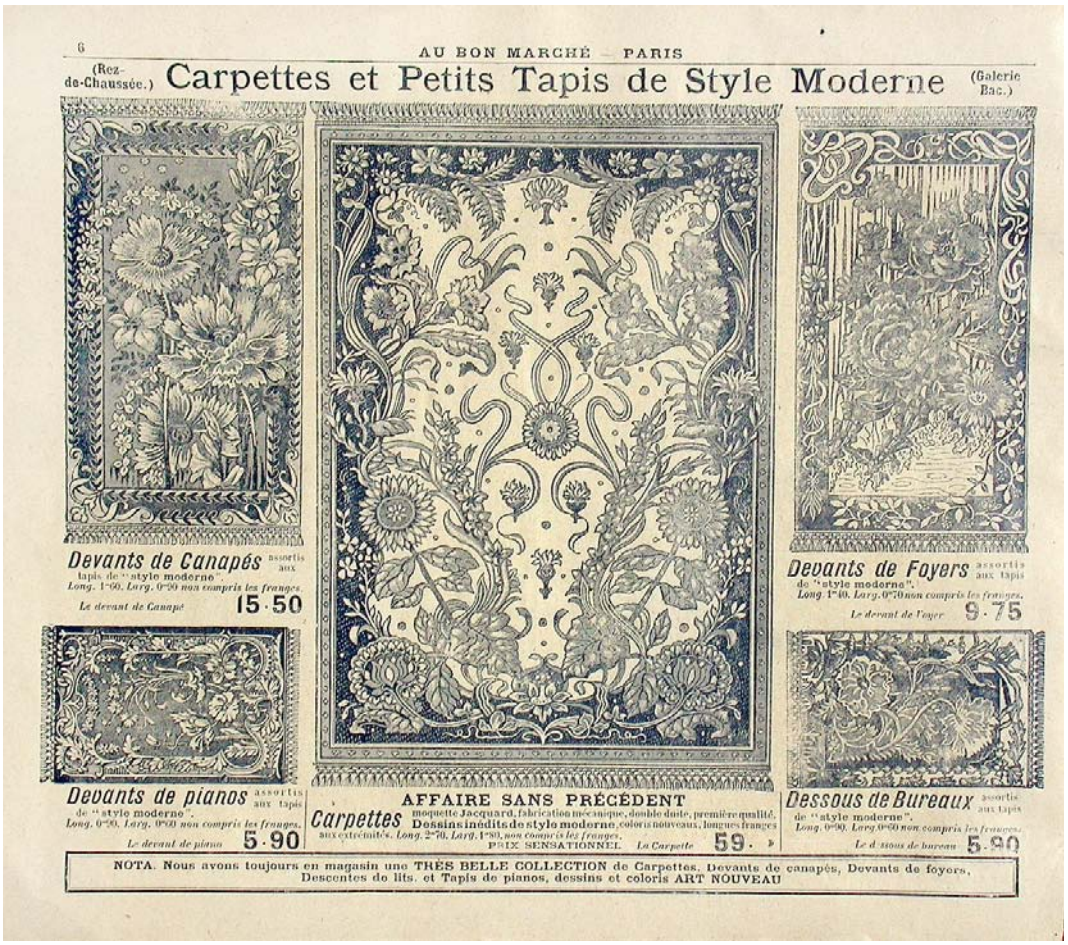
27 Henry Havard, *L'art dans la maison*, Paris, Rouveyre, 1885, p. 203-204.

28 « Tapis », *Dictionnaire du commerce*…, 1901.

29 AN, Fonds Richelot, « Paul Dreyfus, Manufacture de tapis d'Orient et d'Europe, 8 rue Gaillon », 9 et 15 février 1905. 9 février1905, « Salle à manger. Un tapis d'Orient 6,38 x 9,60 m (2500) ; Galerie. Un tapis d'Orient bleu 5,06 x 2,08 m (1200), Un tapis d'Orient bleu 1,70 x 2,06 m (1200), Un tapis d'Orient bleu 1,95 x 2,16 m (900) ; Petit salon. Un tapis d'Orient bleu 3,83 x 2,79 m (1000), Un tapis d'Orient crème 4 x 2,05 m (1500), Un tapis d'Orient havane 1,60 x 0,90 m (100), Encadrement de tapis de Cabinet de travail, salle à manger, galerie, tapis en plein dans le couloir attenant au cabinet de travail, Moquette rouge uni 143 m x 0,70 m (1608) ; 15 février 1905, « Un tapis neuf galerie composé de 4 carpettes persanes jetées sur un encadrement moquette rouge ; Moquette employée 86 m. ; Couture 52 m. (26) ; Couture à vif (1,95) ; Fourni et posé 160 clous à tubes (115) ; Thibaude fournie sous les carpettes 28 m (28) ; Pose ajustement desdits tapis découpé à toutes les portes et au socle de la colonne (30) ; Un tapis neuf salle à manger ; Carpette persane jetée sur un encadrement moquette rouge ; Moquette employée 18 m. ; Le tapis a été complété sur les côtés de la carpette et au fond de chaque côté de la cheminée par les bandes tombées du tapis Galerie dans l'épaisseur des murs ; Couture 6,70 m (3,35) ; Couture à vif (7,25) ; Thibaude fournie sous la carpette 27 m. ; Posé et ajusté ledit tapis (15) ; Attaché d'ouvrières couture des carpettes sur les encadrements point de boutonnière parementé de toile fournie aux portes aux coupes au socle de la colonne (10) ; Un tapis neuf encadrement du cabinet de travail façon, coupe, couture, 9,60 (1,80) ; Posé et ajusté le dit la carpette (12) ; Thibaude en plain et double thibaude sous la carpette 62 m. (62) ; Un tapis moquette en plein cabinet de travail, W. C. façon, coupe, couture et pose moquette 15 m (22,50) ; Y compris fourniture de thibaude entaillé la carpette du Cabinet de travail aux pieds des meubles fait le point de boutonnière parementé, couture de la carpette sur l'encadrement (10) ; Un couloir déposé battu (7) ; Un tapis (20) ; Un bureau antichambre fumoir salle à manger ; Une carpette battue 2,30 x 4 (2) ; Réparation au tapis du salon d'attente à une petite galerie diagonales (25) ; Réparation remise en état d'un tapis Smyrne 3 couleurs (75). »



[Fig. 2. 4] Moquettes, carpettes et tapis (devants de pianos, de canapés, de foyers, dessous de bureaux…). Catalogue du Bon Marché, vers 1890. AP, D17Z/1.



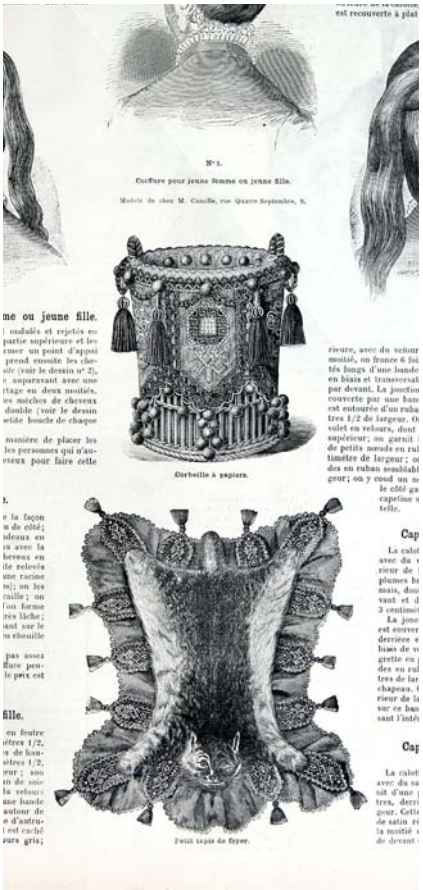
Les seules moquettes ne suffisent pas, le tapis demeurant l'emblème du confortable. Les inventaires le montrent : dans des appartements de cinq pièces, on trouve couramment plus de trente tapis disséminés. Posés sur une moquette, empilés les uns sur les autres, ils doivent faire sentir aux pieds le confortable.

Ainsi, si les sols des antichambres peuvent être nues ou plus sûrement couvert d'un seul tapis le plus souvent en sparterie, les salons doivent les multiplier : grand tapis sous les meubles de réception, carpettes sous les pieds et devant le feu, et feuilletage sans limite dans le petit salon. La chambre, outre sa moquette, a une descente de lit : carpette orientale, tapis d'imitation Aubusson ou peaux d'animaux. Dans les cabinets de toilette, nattes orientales ou toile cirée et, après 1870, linoléum qui imite les motifs des moquettes ou des tapis orientaux[30]. En 1883, Ermance Dufaux synthétise ce qu'enregistrent tous les inventaires sur la période : « Ayez des tapis partout ; ils donnent grand air au logis et ne coûtent pas plus, au bout du compte, que la cire et les frotteurs. »[31] Deux ans plus tard, Louise d'Alq confirme ce qui fait le « confortable » : « un excellent tapis, bien moelleux, chaudement doublé, d'un dessin sobre et foncé, s'étend dans toutes les pièces, sans en excepter les escaliers et les corridors »[32] Elle recommande les « tapis cloués » partout au détriment des carpettes qui entraînent des chutes et coûtent chers dans la mesure où il faut les faire encadrer. « Il en est des tapis comme des portières et des rideaux épais ; il est beaucoup plus confortable et plus distingué d'avoir un tapis cloué, bon marché, que de riches carpettes devant le canapé et la cheminée seulement, et le parquet nu tout autour, à moins que ce ne soit dans un salon où l'on danse souvent. Il est indispensable que les tapis soient doublés, et plus cette doublure est épaisse, plus le tapis est moelleux aux pieds. »[33] Le moelleux s'obtient par des thibaudes de feutre mais les manuels recommandent en outre d'empiler de « vieux journaux ». La mollesse du sol est le signe de l'opulence en même temps que l'expérience du confort. Les tapis apparaissent bien « indispensables » : afin d'éviter une trop longue énumération, on peut dire que dès 1860, les 250 vendeurs de tapis à Paris – sans compter les tapissiers qui fournissent aussi ces revêtements de sol – indiquent qu'ils sont constitutifs du mobilier[34]. Tapis d'Aubusson et de Beauvais demeurent les modèles tout au long du siècle mais l'éclectisme fait piocher à l'infini dans les styles du passé ; seule contrainte, la défiance vis-à-vis des motifs trop figuratifs qui favorisent les accidents visuels. Parmi les dizaines de styles possibles qu'offrent les magasins de tapis et d'ameublements en imitant le passé, un genres émerge : les tapis orientaux. Les catalogues commerciaux des magasins d'ameublements indiquent leur place grandissante. Tapis d'imitation ou d'importation, ils évoquent l'Empire Ottoman ou l'Algérie, dans un orient suffisamment indistinct pour être confortable. Louise d'Alq, très attentive aux draperies de l'appartement, enregistre en 1885 la mode des tapis orientaux en la déplorant : « Ces années-ci, nous sommes voués aux tapis orientaux. Le véritable tapis de l'Inde est d'excellente fabrication ; j'aime moins les anciens tapis, dits de prière, aux tons sales et usés, les vieux sacs de chameau, les culottes de sultanes (sic) et toutes ces loques orientales, plus ou moins authentiques, que nous offrent les magasins pour orner nos appartements. Les tapis orientaux ne sont que de grandes carpettes ; on les entoure d'une bande de moquette unie de la nuance du fond, afin d'atteindre les limites de la pièce. »[35] Les « tapis de prière » rencontrent un succès considérable dans la mesure où ils possèdent un fort pouvoir exotique. Dès 1861, le *Dictionnaire du commerce* note le succès des « prie-dieu » ou « tapis de prière » comme descentes de lit. Dans l'imaginaire du siècle, le confort venu d'Angleterre est associé à la nonchalance prêtée aux peuples d'Orient, réputés pour vivre couchés… Sofas, divans et plus encore tapis orientaux incarnent le confortable. Les tapis turcs – de plus en plus rares car frappés de très importants droits de

30 Voir par exemple les publicités de la maison du Linoléum, 21 boulevard Haussmann, *Le Figaro*, 5-16 janvier 1876 et BHVP, série actualités « tapis, tapisserie », catalogues (années 1880) de linoléum des maisons Henri Durand, Lincrusta-Walton, Duchesne…
31 Ermance Dufaux, *Le savoir-vivre dans la vie ordinaire et dans les cérémonies civiles et religieuses*, Paris, Garnier frères, 1883, p. 18.
32 Louise d'Alq, *Le maître et la maîtresse de maison*, Paris, bureaux des Causeries familières, 1887 (1885), p. 35-36.
33 *Ibid.*, p. 68.
34 *Ibid.*, p. 41-42.
35 *Ibid.*, p. 86-88.

douane –, algériens et tunisiens, tous en laine épaisse on avantage puissant sur les tapis européens : ils sont uniques. Si on déplore le rejet de l'industrie et la routine des fabricants arabes et orientaux, on se félicite du caractère toujours artisanal de ces produits. Les grands magasins, comme ceux du Louvre dès 1876 et surtout ceux de la Place Clichy dans les mêmes années, font du tapis oriental ou de style oriental la figure de proue des rayons de tapis[36]. On se souvient des tapis chez le sénateur Bouffet : les carpettes algériennes habillent les espaces du confort. Unique car produit à la main, le tapis oriental efface le caractère impersonnel des parquets industriels.

Dernier élément qui vient couvrir radicalement les sols : les peaux de bêtes. Ces dernières, avec la tête de l'animal naturalisée, se trouvent couramment dans les chambres et parfois dans les petits et grands salons[37]. Le marché de ces fourrures, sur lequel nous reviendrons, connaît un puissant développement dans les années 1860 avec des importations massives, notamment d'ours et d'animaux africains. Alors que les fourrures et les oiseaux naturalisés connaissent un succès considérable dans les robes de femmes, les intérieurs s'habillent aussi de ces dépouilles. Le Bon Marché et tous les grands magasins proposent au rayon des tapis des « loups de Sibérie avec tête naturalisée », des ours, des « gloutons du Labrador, tête naturalisée, doublée en toile verte, double bordure drap de couleur » et quantité de tapis de chèvre imitant le « loup de Siam » ou l'ours blanc, tous doublés avec une thibaude et bordurés[38]. Les dépouilles animales éloignent plus efficacement encore que les tapis orientaux la nudité industrielle des intérieurs.





[Fig. 2. 5] Modèle de tapis en peau de lynx et broderies, gravure extraite de *La Mode illustrée, journal de la famille*, 16 décembre 1883, p. 399.

[Fig. 2. 6] Tapis d'ours blanc. Vue d'une chambre à coucher modèle, catalogue de la maison Soubrier, rue de Reuilly, 1910. BHVP, série actualités « tapissier ».

36 BHVP, série Actualités, catalogues du Louvre et Place de Clichy, 1878-1885.
37 Voir par exemple, les commerçants Petiteau qui possèdent rue Scribe une peau de lion (AP, D11U3/684, 20 juillet 1871, E. Petiteau et Cie, 7, rue Scribe, 4e étage Bijoutier) Mlle Guilbem qui possède une peau d'ours dans son salon (Archives nationales, ET/LXXXVII/1976, 8 avril 1891, 34 rue Saint-Lazare). En complément, voir les manuels de taxidermie du milieu du siècle : Boitard, *Nouveau manuel complet du naturaliste préparateur suivi d'un traité des embaumements*, Paris, Librairie Roret, 1852, p. 339 et Guillaume Capus, *Guide du naturaliste préparateur et du naturaliste collectionneur pour la recherche, la chasse, la récolte, le transport, l'empaillage, le montage, et la conservation des animaux, végétaux, minéraux et fossiles*, Paris, J.-B. Baillière, 1879.
38 AP, D17Z1, Catalogue Du Bon Marché, fin des années 1890.

Papiers et tentures : les murs enveloppés

Cette façon d'habiller les intérieurs ne se limite pas aux sols. La muraille selon l'expression de l'époque est l'objet de toutes les attentions. Le succès des boiseries est limité aux salles à manger et aux antichambres, des lieux qui dans la hiérarchisation des espaces intérieurs sont volontiers médiévaux ou Renaissance. Pour le reste des appartements, les murs ne sont jamais laissés à nu. Le papier-peint qui connaît un grand succès dans la seconde partie du XVIIIe siècle, notamment par le transfert des techniques d'impression depuis le textile et par l'impression en couleurs à la planche, connaît un succès durable sur le siècle. Les archives de la maison Zuber, bien que malmenées par l'histoire de la région, permettent de voir ce que les habitants attendent de ces papiers collés. Deux grandes motifs dominent. Le premier, en vogue depuis le XVIIIe siècle, est composé de vastes panoramas le plus souvent paysagers. Ces papiers-peints très coûteux et peu adaptables aux tailles variables des intérieurs restent limités dans leur diffusion[39]. À Paris, la maison Zuber ne commercialise que quelques unités de ses vues de chasse, « Jardin à la française », vues de Grèce, d'Amérique, d'Italie, du Brésil, de l'Indoustan et « Vue de l'Écosse en grisaille »[40]. La maison qui a son principal comptoir de ventes à Paris se fait connaître par cette spécialité mais l'essentiel de son commerce est ailleurs[41]. L'un des rares catalogues de la maison conservé sur les années 1850 et 1851 montre les usages des papiers-peints[42]. Les « paysages » sont mis en avant avec plus de 35 modèles différents et sont tous composés de 20 à 32 lés, notamment pour la « petite Hélvétie », ce qui laisse imaginer les difficultés à placer ces modèles dans les appartements des immeubles de rapport. Les articles qui dominent sont les « rosaces pour plafonds » et les « devants et dessus de cheminées ». Pour les rosaces, il s'agit d'impressions en grisaille qui imitent des moulures destinées, on peut l'imaginer en voyant les motifs proposés, à donner aux pièces des immeubles neufs un cachet rococo. Les devants de cheminées très narratifs, du « Pâtre et hermite à la campagne » au « soldat-laboureur » sont destinés à couvrir les cheminées. Les nouvelles maisons de papiers-peints qui rencontrent le succès au milieu du siècle proposent des lés à motifs répétés, faciles à adapter à tous les intérieurs et mis en valeur par des jeux de bordures. La maison Delicourt, la grande concurrente de Zuber, installée rue de Charenton, commercialise à Paris à la fin des années 1850 des décors à « fleurs et bois rustiques », « à fleurs style Louis XV », des « fleurs Renaissance », des imitations de « tapisseries Renaissance », des « décors Pompadour » ou encore des « décors Jean Goujon »[43]. Leur catalogue montre que les papiers-peints dont une partie est imprimée en chromolithographie sont des éléments qui ne sont pas spécifiquement destinés aux murailles. Les imitations de « marqueterie Boulle », de « boiseries », de « marbres » imprimées en format raisin peuvent aussi s'appliquer sur des boîtes, des coffres, des revers de meubles. Cependant, dès les années 1850, le papier-peint luxueux doit faire oublier sa proximité avec les chromolithographies de plus en plus populaires. En multipliant les couleurs, jusqu'à 16 chez Zuber, les fabricants distinguent leurs

39 Archives de la maison Zuber & Cie, Rixheim ; les rares courriers de représentants-voyageurs le disent : les « grands panneaux » trouvent difficilement preneurs. Voir Z177, lettre de J. Lucos à Messieurs Zuber & Cie à Rixheim, 5 mars 1853. Il souligne en outre, la difficulté à présenter ces papiers sous forme d'échantillons.

40 Archives de la maison Zuber & Cie, Rixheim, Z17, 1846, commandes de la maison Blanchet à Paris. On verra en complément, le mémoire de maîtrise en histoire de l'art de Christiane Pignon-Feller, *Quand l'ornement n'était pas un crime*, *les arts décoratifs à Metz au XIXe siècle*, 1992, université Nancy II, sous la direction de François Pupil. Le mémoire s'intéresse sur quelques pages aux papiers-peints panoramiques imprimés à Metz.

41 En 1857, le dépôt parisien de la maison contient pour 50 895 francs de papier, plus que le dépôt de la fabrique lui-même (37 339 francs) et loin devant le dépôt anglais (2 299 francs). En 1869, Paris demeure le premier débouché même si le dépôt de Rixheim contient de plus importants volumes : 1628,80 francs à Paris, 19 332 francs à Rixheim et 768 francs à Londres. Archives de la maison Zuber & Cie, Rixheim, Z17, 1857 et 1869.

42 Archives de la maison Zuber & Cie, Rixheim, Z177, « Prix courant des paysages et principaux articles en feuilles de la manufacture de papiers peints de Zuber & Cie à Mulhausen », 1850 ou 1851.

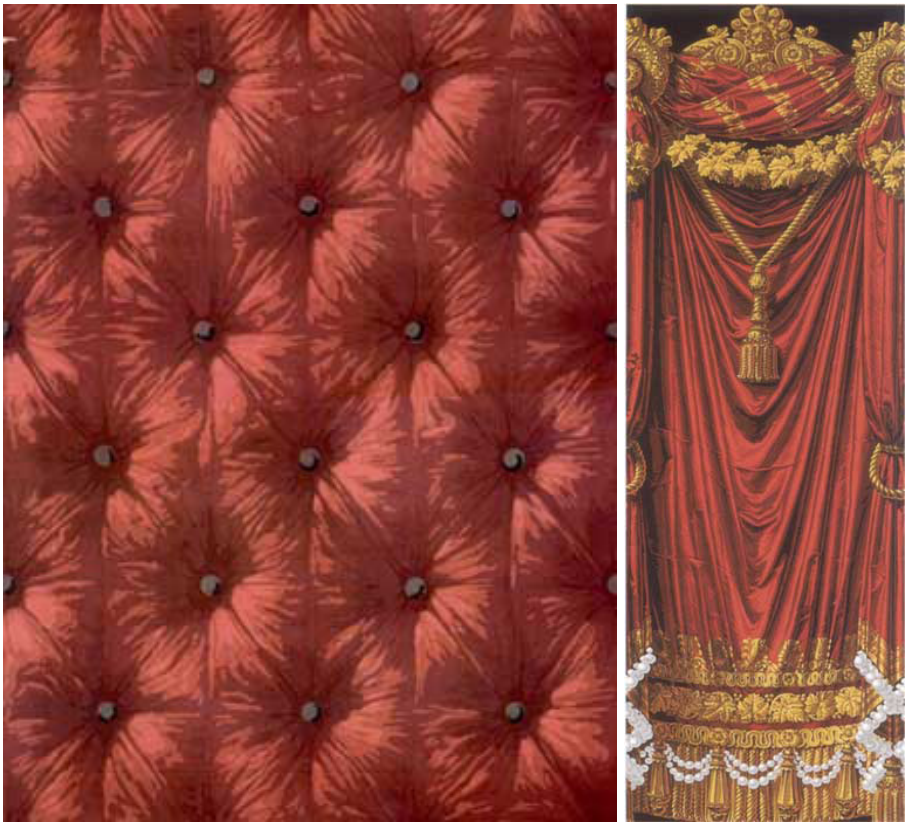
43 Archives de la maison Zuber & Cie, Rixheim, Z177, Catalogue de la maison Delicourt, manufacture de papiers-peints, 125 ter rue de Charenton, Faubourg Saint-Antoine, à Paris, prix courant des articles de décoration en papiers-peints, vers 1858-1860.

papiers des vulgaires chromos. Tous les enrichissements sont mobilisés pour faire oublier le caractère peu prestigieux d'un papier qui, s'il est encore à base de chiffons, connaît un effondrement de son prix. Le *Dictionnaire du commerce* de 1861 consacre un long article au papier-peint et souligne la difficulté à maintenir le papier-peint dans les « salons les plus brillants » alors que du fait de la mécanisation de la production – rouleau de papier à partir de 1835 et impression au cylindre – le « papier peint commence à couvrir partout la nudité des murailles »[44]. Confiant dans les qualités des « artistes » français et dans les apports du « savant Chevreul », Wolowski, l'auteur de l'article, voit, malgré la production qui augmente sans cesse, une avancée dans « l'élégance et le confort » des appartements les plus prospères où « le goût exquis et la richesse des décorations qu'il crée le font substituer aux tentures d'étoffes employées auparavant dans les appartements les plus somptueux. » À l'occasion de l'Exposition universelle de 1867, Le *Journal des Demoiselles* souligne que tentures et papiers-peints sont nécessaires au « bien-être de la vie » mais met en garde ses lectrices contre « ces vulgaires et grossières imitations de tapisserie, de ces feutres teints et collés sur toile que l'étranger, et notamment l'Angleterre, ont essayé d'importer en France. » Notant que le papier peint « réalise en ce temps-ci une perfection qu'il paraît difficile de dépasser », le journal recommande cependant de délaisser les « imitations de véritables tableaux » qui « manquent à la loi fondamentale de la décoration » car ils font « des trous comme le font les lourdes taches par lesquelles ils essayent de rivaliser de puissance avec la peinture à l'huile. »[45] Wolowski enregistre cette critique : « on a même adressé à quelques-uns de nos fabricants le reproche de s'appliquer à faire des tableaux en papier peint ». Mais, croit-il, ce travail participe d'une « féconde émulation » qui fait l'excellence de la production parisienne et mulhousienne avant que de noter l'émotion ressentie devant « la Chasse dans la forêt » imprimé par Délicourt et « La jeunesse », imprimé par Zuber. Mais Zuber et Délicourt proposent rapidement d'autres modèles pour les papiers « riches » : des papiers « à reliefs ». Le gaufrage, souvent associé à une dorure ou à une argenture, imite au plus près les tentures notamment le damas et le capiton[46].

44 « Papier-peint », *Dictionnaire du commerce*..., 1861, 2 centimes jusqu'à 3 francs et au-delà le mètre. « MM. D.licourt, Zuber, J.Desfoss. (successeur de Madez), Genoux, Marguerie, Lapeyre, Jules Riottat, Clerc-Margeridon, Messener, Dumas, Lapeyre, etc., tous fabricants à Paris, à l'exception de M. Zuber dont la maison est établie depuis 1717 à Rixheim, près de Mulhouse. » Le *Dictionnaire du commerce*… 1901 note : « Jusqu'en 1835 le papier ne se faisait qu'en petites feuilles; il fallait en coller 24 l'une au bout de l'autre pour obtenir un rouleau de 8 mètres. A partir de cette époque, on fit des rouleaux de 8 m. 40 sans collures, et depuis 1859 on fabrique des bobines de 830 m. de longueur. »

45 *Journal des Demoiselles*, 1867, p. 290-293, « Exposition universelles ».

46 Marie Nicolas Bouillet, *Dictionnaire universel des sciences, des lettres et des arts*, Paris, Hachette et Cie, 1857, p. 1205. « Papier peint ou P. de tenture, papier fabriqué par grandes bandes, portant différents dessins, et servant à tapisser les murs des appartements. Les dessins sont faits avec des couleurs d'application qu'on imprime sur le papier, après l'avoir enduit de colle de Flandre. Les papiers qui imitent le velours (papier tontisse) sont faits par l'application de tentures de drap, que l'on teint de diverses couleurs , et dont on saupoudre légèrement la surface du papier, préalablement humecté avec de la colle. […] Aujourd'hui, en France, les fabriques les plus considérables de papier peint se trouvent à Paris et à Rixheim (Haut-Rhin). »



[Fig. 2. 7] Échantillons de papier peint de la maison Zuber, vers 1860. Archives de la maison Zuber & Cie, Rixheim.

Les imitations sont alors courantes : papiers-marbre et papiers-bois « qu'on emploie de préférence pour tapisser les salles à manger » sont imités dans les teintes et dans le relief, recréé en pressant le papier sur des bois dont on a préalablement accusé les nervures. La maison parisienne Thibaut et Cornet vend ainsi des papiers-chêne de différents tons, du chêne clair au « vieux chêne »[47]. La volonté d'imiter les tentures fait naître différentes techniques. Les papiers bouffants passés sous presse avec un tissu en prennent le relief ; un lustrage à la cuve et un vernissage permettent d'imiter les tentures de soie qui demeurent les plus recherchées[48]. Le papier-tontisse ou peluche connaît un puissant regain au milieu des années 1850, au moment où l'on parvient à mécaniser le dépôt de colle sur les lés de papier[49]. Le confort appelle le moelleux du toucher ou son impression visuelle. Composé de laine pulvérulente collée avec du vernis à la céruse, le papier-tontisse qui imite très rapidement le velours prend la lumière comme un tissu velouté et offre le toucher des tentures. Pour ce faire,e les tapissiers le montent sur du liège qui doit reproduire la mollesse des tentures molletonnées. En 1851, le Comte de Laborde condamne « les papiers peints, ou papiers de tenture » qui veulent « imiter l'étoffe, […] contrefaire ses plis » car « peindre des plis, les graver sur bois et les imprimer sur papier n'est pas […] raisonnable ». L'industrie qui produit alors annuellement « vingt- cinq millions de rouleaux de papiers peints dans le monde » suit cependant un mouvement naturel d'une généralisation du confortable : « se rapprocher de l'étoffe par ces veloutés imprimés qui en donnent l'apparence moelleuse, les teintes rompues et le ton mat, qui causent la même impression de chaleur douce et *confortable*, c'est de bonne guerre »[50]. Wolowski s'enthousiasme pour ces imitations : « M. Genoux, qui se distingue aussi par

47 Théodore Château, *Technologie du bâtiment, ou étude complète des matériaux de toutes espèces employés dans l'art de bâtir*, Paris, Bance, 1866, « papier-peint », « papiers marbrés et papiers-bois ».
48 Archives de la maison Prelle, Lyon…
49 Jean-B. Balleroy, J.-B. Germond, *Le Dictionnaire des productions de la nature et de l'art…,* Paris, 1836, volume 2, p. 48. « Le travail du Papier tontisse consiste à fixer sur le Papier, à l'aide d'un vernis gras, de la tonture de laine, ce qui lui donne l'apparence d'une étoffe veloutée, ou plutôt d'un drap fin. On imite, par ce moyen, des velours ciselés, des damas de toutes couleurs, etc. » ; voir en outre, G. Barruel, *Traité de chimie technique appliquée aux arts et à l'industrie, à la pharmacie et à l'agriculture*, Paris, Firmin Didot frères, fils et Cie, 1863, volume 7, « papier » p. 64-67.
50 Comte de Laborde, « Les Beaux-Arts », in Charles Dupin (dir.), E*xposition universelle de 1851, travaux de la Commission française sur l'industrie des nations*, volume 8, Paris, Imprimerie impériale, 1856, p. 850-851.

l'élégance et le bon goût, est arrivé à imiter avec le papier de tenture les effets produits par les étoffes. Il a su donner par une fabrication parfaitement réussie l'aspect des brochés de toute nature, soie, or ou argent ». La longue liste des fabricants parisiens de ces papiers riches d'imitation indique le succès des papiers tontisse à la fin des années 1850[51]. Les architectes et tapissiers des années 1860 célèbrent aussi ce papier riche, « confortable » et qui fait « pleinement illusion » comme le note Théodore Château, auteur d'un descriptif des matériaux de construction et de décoration[52]. Les imaginations industrielles s'emportent et les multiples brevets déposés dans les années 1860 relatifs à ces imitations sont la preuve de leur importance commerciale. Pour la seule année 1862, 24 brevets sont déposés pour de nouveaux systèmes d'imitation des étoffes et des fourrures. Les archives de la surveillance des presses par le Second Empire montre la multiplication des productions de ces papiers-tontisse, aussi bien pour la décoration intérieure que pour les emballages de luxe[53]. L'édition de 1882 de l'ouvrage de Théodore Château condamne à demi-mot l'usage de ce papier qui n'a que « une espèce de ressemblance » avec les tissus[54]. Mais jusqu'à la Grande guerre, ces papiers qui imitent les tentures par leurs motifs et leur aspect – gaufré, peluché… – ont droit de cité dans toutes les appartements. En 1901 encore, l'auteur de l'article « papier-peint » du *Dictionnaire du commerce*, très attaché au « bon goût », conseille que pour le « confortable », « les papiers dits *velouté* et *cheviotte* [qui] [soient] recouverts d'une couche de laine moulue ou de poil de chevreau […]. Ils peuvent aussi, à l'aide d'un frappage ou d'une forte compression, produire l'effet du velours gaufré ou repsé. » « Papiers dorés » à la feuille de cuivre ou « imitations de cuirs » sont elles aussi recommandées.

Sur l'ensemble de la période, l'imitation de cuir de Cordoue connait en effet le succès, tout au moins pour les fumoirs et les bureaux, soit les pièces masculines et singulièrement celles où la fumée pourrait s'attacher aux tentures. En 1851, Laborde note que « la cherté toujours plus grande des cuirs, le prix toujours plus modique des étoffes imprimées et l'invention des papiers peints firent renoncer aux cuirs estampés et cette industrie s'est affaissée. »[55] Dès les années 1860, ces tentures de cuir sont imitées à l'aide de peinture à l'huile, d'un puissant gaufrage et d'un satinage. Le moulage de pâte à papier permet d'accentuer les reliefs et de patiner ces imitations pour que les tentures aient l'air d'avoir été arrachées au passé[56].

51 *Dictionnaire du commerce*..., 1861 note : « Les papiers veloutés, produits par […] la maison Marguerie, méritent aussi d'être signalés. Ils sont à plusieurs nuances, avec une dégradation de couleurs bien ménagée, qui provient de ce que M. Marguerie n'a pas besoin de surcharger de tontisse certaines lignes, ce qui engendre l'inconvénient de fixer la poussière et de dégrader la tenture. Employant un fond recouvert de vernis divers, qui donnent une teinte distincte . la laine qui s'y fixe, il obtient des papiers veloutés unis, offrant en même temps la vivacité du coloris, la solidité des couleurs et la facilité de la pose. » […] Si Paris est le siège principal de la fabrique du papier peint, c'est l'actif faubourg Saint-Antoine qui en est le siège principal dans Paris. »

52 Théodore Château, *Technologie du bâtiment, ou étude complète des matériaux de toutes espèces employés dans l'art de bâtir*, Paris, Bance, 1866, p. 745.

53 Le Second Empire met en place la surveillance de toutes les presses à imprimer, gaufrer, lithographier, etc. dans Paris. Celles qui n'impriment pas de textes sont elles aussi surveillées. Les dossiers contiennent en outre de nombreux échantillons. Voir par exemple les emballages et les papiers de décoration d'appartements de Bauerkeller, rapport du 28 janvier 1861. AN, F18/2310.

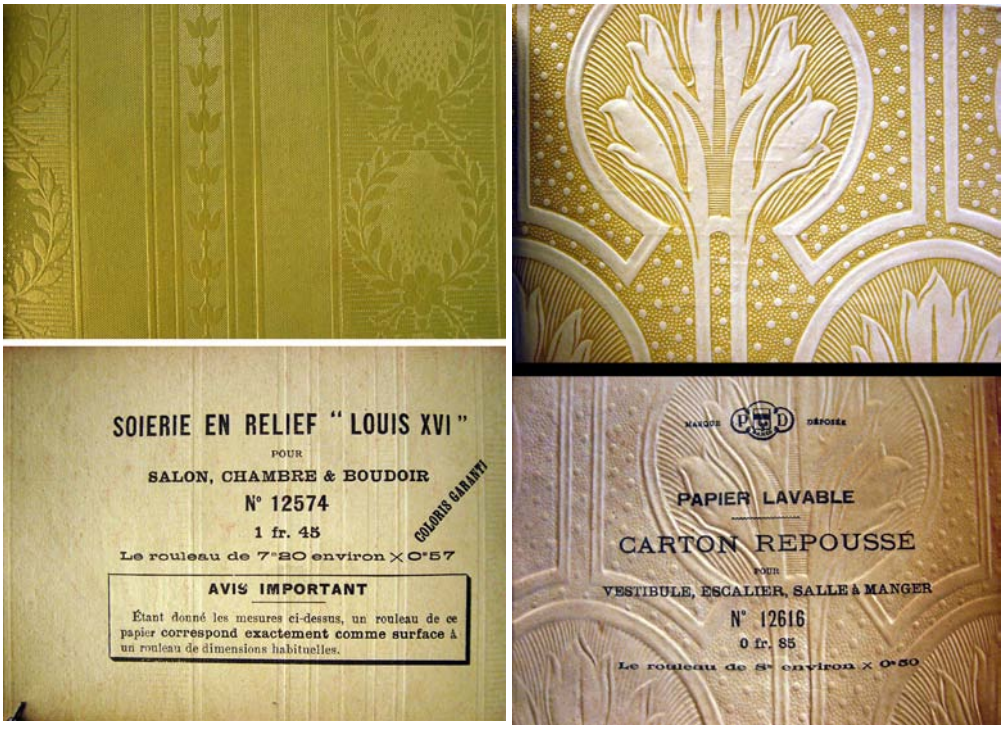
54 Théodore Château, *Technologie du bâtiment, ou étude complète des matériaux de toutes espèces employés dans l'art de bâtir*, Paris, Bance, 1882, « papier tontisse ».

55 Comte de Laborde, « Les Beaux-Arts », in Charles Dupin [dir.], E*xposition universelle de 1851, travaux de la Commission française sur l'industrie des nations*, volume 8, Paris, Imprimerie impériale, 1856, p. 852.

56 Théodore Château, *Technologie du bâtiment, ou étude complète des matériaux de toutes espèces employés dans l'art de bâtir*, Paris, Bance, 1866, « papier-peint », et notamment « papier parchemin » et « papier-cuir ».



[Fig. 2. 8] Cretonne et imitation de cretonne en papier peint. Catalogue d'échantillons de la maison Delpoulle, 25 rue Saint-Augustin, 1906. BHVP, série actualités « papier peint ».



[Fig. 2. 9] Soierie contrecollée sur papier peint pour salon, chambre et boudoir. Catalogue d'échantillons de la maison Delpoule, 25 rue Saint-Augustin, 1906. BHVP, série actualités « papier peint ».

[Fig. 2. 10] Papier peint gaufré. Catalogue d'échantillons de la maison Delpoule, 25 rue Saint-Augustin, 1906. BHVP, série actualités « papier peint ».

Avec l'effondrement du prix du papier consécutif à la mise au point de la transformation chimique et mécanique du bois en cellulose dans les années 1880, le papier-peint menace d'être vulgaire. Les seuls papiers-peints qui demeurent dans les intérieurs bourgeois sont ces simulacres très enrichis de tontisses, dorures, gaufrages… En 1885, Louise d'Alq reconnaît l'intérêt des papiers dans la mesure où ils « imitent les étoffes sans en avoir les inconvénients », et notamment les « lampas pour salon, des broderies persanes sur fond vieil or, des cuirs repoussés, des imitations faïences italiennes, des imitations vieilles tapisseries, que l'on pose sur toile, et qui sont à s'y méprendre ; la tenture d'étoffe en Andrinople à un franc le mètre produit toujours un effet transcendant. Voici un genre de décoration simple : vous choisissez un papier velouté uni, d'une teinte claire et neutre […] ; puis avec des bordures de papier de vingt centimètres de large, d'une couleur forte assortie à vos meubles, soit grenat ou bleu foncé, par exemple, qu'on encadre de baguettes dorées, de bambou ou de palissandre, selon l'ameublement, on forme des panneaux, qui remplacent parfaitement les boiseries. Un plafond assorti avec bandes de couleurs, entourées de baguettes et venant se rejoindre au milieu en formant rosace, est fort joli. »[57] Même commentaire dans l'article du *Dictionnaire du commerce* de 1901 devenu manuel

57 Louise d'Alq, *Le maître et la maîtresse de maison*, Paris, bureaux des Causeries familières, 1887 (1885), p. 39-40.

d'ameublement : « dans une salle à manger, on obtiendra des effets agréables de couleurs chaudes et montées, soit, en imitation de cuir Cordoue, avec ou sans or, soit par des panneaux en velouté unis ou sobres de dessin, ou des cheviottes avec encadrement frappé avec baguettes ou passementeries assorties, grâce auxquelles l'argenterie et les cristaux auront plus d'éclat. De même, dans un salon, on choisira un damas du style du mobilier, imitant le velours d'Utrecht ou de Gênes, ou un velouté soyeux de la nuance dominante de l'ameublement. La chambre à coucher sera, de préférence, en imitation de satinette ou de surah, de perse de nuances claires et douces, ou de rayure légère et de dessin modeste, évitant surtout l'obsession que cause la répétition d'un motif trop important. Le bureau sera tendu de papier uni ou rayé de tons sévères, afin de ne pas distraire l'attention du travailleur. Les murs de la salle de bain et des cabinets de toilette seront couverts de papier faïence vernissée, avec ou sans relief. […] Pour les couloirs et les dégagements on peut employer des imitations de bois, de marbres, d'agate ou de peintures murales, par des fonds unis mats, bordés de grecques ». Adaptés à toutes les pièces dans la mesure où il imite toutes les matières, le papier-peint continue donc à couvrir les murs jusqu'au début du XXe siècle. Les papiers-peints luxueux résistent d'autant mieux à la vulgarisation que les fabricants brouillent les pistes : dans les années 1890, pour simplifier la pose des tentures, on met au point des tentures de tissus contrecollées sur des lés de papiers commercialisés en rouleaux[58]. L'évolution des aspects et des techniques est elle-même significative de l'imaginaire attaché à ces tentures de papier. Par opposition aux papiers bon marché, les papiers-peints qui se veulent luxueux demeurent imprimés à la planche, ce qui permet l'introduction de nombreux défauts, corrigé par le pinceautage d'ouvriers[59]. Dès 1861, Wolowski note qu'en dehors de la rayure, « la mécanique est loin encore d'avoir acquis la prééminence sur l'impression à la planche. Le doute n'existe même pas quant aux papiers d'une qualité moyenne ou supérieure. […] Le dessin ne vient jamais d'une manière aussi nette ; la couleur ne tient pas et risque de couler ; les imperfections de détail abondent. »[60] Quarante ans plus tard, le *Dictionnaire du commerce* indique que « les articles de luxe » sont toujours produits « à la main », « à la table » ; « la grande consommation est celle des papiers à la machine, dont les prix sont plus que modiques. » [61] Les catalogues d'échantillons des années 1890-1900 montrent ce désir de distinguer les papiers « imprimés à la planche » des vulgaires papiers imprimés mécaniquement, et notamment les papiers-peints à rayures, imprimés au tire-ligne sur rotative. Outre cette distinction entre papiers fabriqués à la planche et papiers en rouleaux qui permet la distinction, la dimension hygiénique des papiers-peints jouent aussi en leur faveur, même si ce facteur semble limité jusqu'en 1914, la tenture d'étoffe étant reconnue « nuisible au point de vue de l'hygiène et dangereuse en cas d'incendie ». Notamment pour les chambres d'enfants, où la représentation pèse moins, « les papiers vernis sont également indiqués au point de vue de l'hygiène ».

Une lecture trop rapide des comptabilités laissent croire à l'omniprésence des papiers-peints dans les intérieurs de toutes les strates de la bourgeoisie. Qu'il s'agisse des Bordes dans les années 1880 ou des Aubry et des Pettier autour de 1900, régulièrement les tapissiers et plus fréquemment les peintres viennent couvrir les murs non seulement de papiers de tenture luxueux mais de papier gris, collé à la farine[62]. En réalité, ce papier dont la pose se pratique couramment à partir des années 1840 vise

58 BHVP, série actualités, voir notamment les catalogues des maisons Delpoule et Delclus, années 1890 et les catalogues du Bon Marché et de la maison Au Bûcheron, années 1890.

59 Théodore Château, *Technologie du bâtiment, ou étude complète des matériaux de toutes espèces employés dans l'art de bâtir*, Paris, Bance, 1866, p. 745.

60 *Dictionnaire du commerce… op. cit.*, 1861.

61 *Dictionnaire du commerce… op. cit.,* 1901.

62 Voir par exemple, AN, Aubry 94, Mauler, Peinture, vitrerie, tenture, dorure et décoration, 53 rue Jouffroy, à Madame Aubry-Vitet, 14 rue du Rocher, propriétaire, sous la direction de Pinart architecte.

à protéger les tentures, qu'elles soient de papier ou de textile[63]. Les locataires s'installent dans des intérieurs, neufs ou remis à neuf, couverts de papier gris – que ce soit dans l'immeuble de rapport des Aubry ou dans celui du docteur Vimont[64]. Dans les appartements les plus élégants, le papier posé est alors un papier-marbre. Avant la pose des tentures, l'appartement offre des allures de palais aux futurs habitants… Il s'agit de limiter les remontées d'humidité des plâtres mais aussi de ne pas présenter à nu la muraille et les bâtis de bois remplis de plâtre. Dans le programme de la rue Marbeuf, l'architecte précise : « Tous les murs non peints seront égrainés, poncés et tendus de papier gris », seuls les murs de la salle à manger « seront tendus d'étoffes genre ancien avec passementeries assorties ou bandes de tapisseries imitation ». Les murs des chambres à coucher sont couverts de « papier de tenture riche avec baguettes »[65]. Cette répartition dit la façon dont les choix de tentures de murs sont arbitrés : quelques pièces peuvent recevoir des papiers-peints mais les salons sont nécessairement couverts de tentures de soie, de damas ou de cretonne.

Nous ne reviendrons pas sur des éléments développés au chapitre consacré à la conquête du silence : la généralisation des tentures est réelle dès les années 1840 et leur molletonnage attesté dans tous les intérieurs bourgeois dès les années 1860. La première revue consacrée uniquement à ces question, *La Tenture illustrée*, lancée en 1840, s'attache à donner des modèles « confortables » pour « couvrir les murailles »[66]. Sur le plan du confortable, l'enjeu est important : le corps doit être habillé par l'intérieur et ne jamais être en présence des murs froids et impersonnels. Le capitonnage des murs et des plafonds qui se développe dans les années 1850-1860 est un moyen manifeste de rendre l'architecture confortable. Portes, murs et parfois plafonds se couvrent de ces rembourrages de molleton ou kapok, piqué par des boutons. Les tapisseries, même anciennes, qui demeurent dans l'imaginaire du siècle les seules tentures légitimes, se doublent elles aussi de molleton et s'encadrent de bordures qui permettent d'adapter les tapisseries rarement à la bonne dimension aux intérieurs[67].

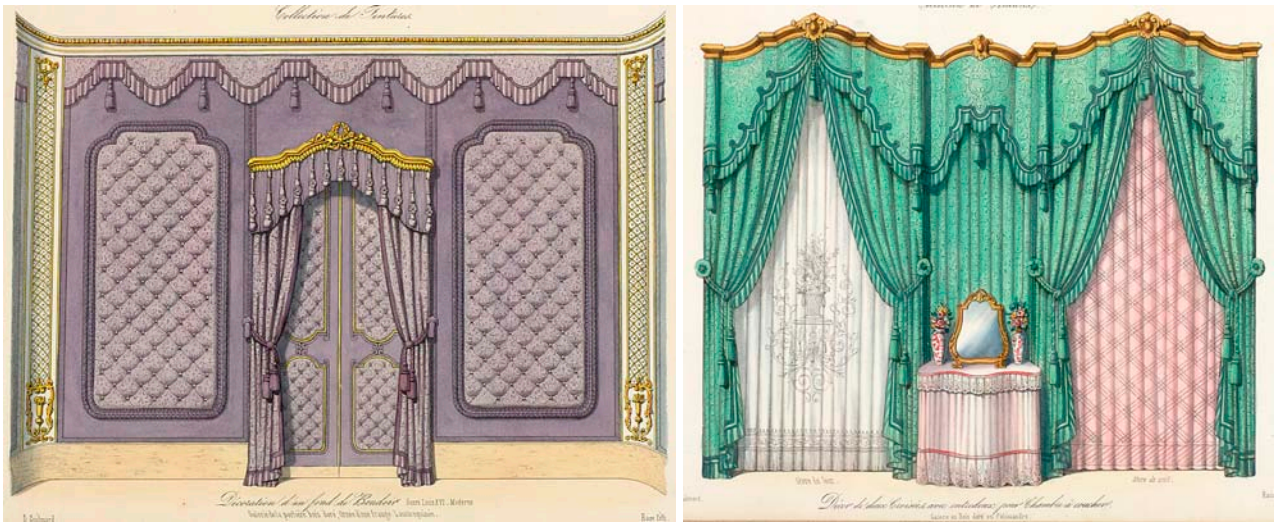
63 Théodore Château, *Technologie du bâtiment, ou étude complète des matériaux de toutes espèces employés dans l'art de bâtir*, Paris, Bance, 1866, « papier peint et tenture ».

64 AN, Fonds Aubry 95, « Tapissier-décorateur, Ernest Burgiard, 54 rue de Bourgogne, Paris, Tentures et ameublements, pose et dépose, garde et entretien de tapis et rideaux, coupe de housses, Mme Aubry, février 1902 » ; « 28 juin 1901, Fumoir, cheminée et la pièce velours rouge, l'avoir garni en molleton et cloué, avec galon sur le dessus façon et couture, molleton, galon, effilé bouclé, satinette… Une tenture en toile à voile rouge, préparation et couture […] laisser des murs vierges, papier-peint de base ; Aubry 95, « E. Mauler, 53 rue Jouffroy, Papier-peint, décoration murale, Mémoire de fourniture et de collage de tentures. Madame Aubry, 14 rue du Rocher » ; pour les locataires sont posés partout du papier ordinaire bleu ou gris (année 1897, 1899, 1901, 1902) ; Aubry 94, « Mauler, Peinture, vitrerie, tenture, dorure et décoration, 53 rue Jouffroy, à Madame Aubry-Vitet, 14 rue du Rocher, propriétaire, sous la direction de Pinart architecte ; apprêts et collages ».

65 AN, ET/LXXVII/803, notaire Frédéric Fovard, 94 boulevard Haussmann, Bail, Société du quartier Marbeuf à la Société anonyme des constructions du quartier Marbeuf, 16 novembre 1883. « Devis descriptif des travaux de diverses natures à exécuter pour la construction des divers immeubles rues Marbeuf, La Trémoille, Clément Marot et Boccador. Architecte Stanislas Ferrand, architecte-ingénieur, 38 rue de la Victoire. Détail du Type n°1 et 2. »

66 *La Tenture illustrée,* 1840, in-folio, exemplaire à la Bibliothèque des arts décoratifs.

67 Henry Havard, *L'art dans la maison*, Paris, Rouveyre, 1885, p. 193, « Étoffes de fond », « De tous les tissus de fond employés dans l'ameublement, le plus noble, s'il m'est permis d'employer ce mot, et, en tout cas, le plus ancien, le plus princier et le plus artistique, c'est la tapisserie. »



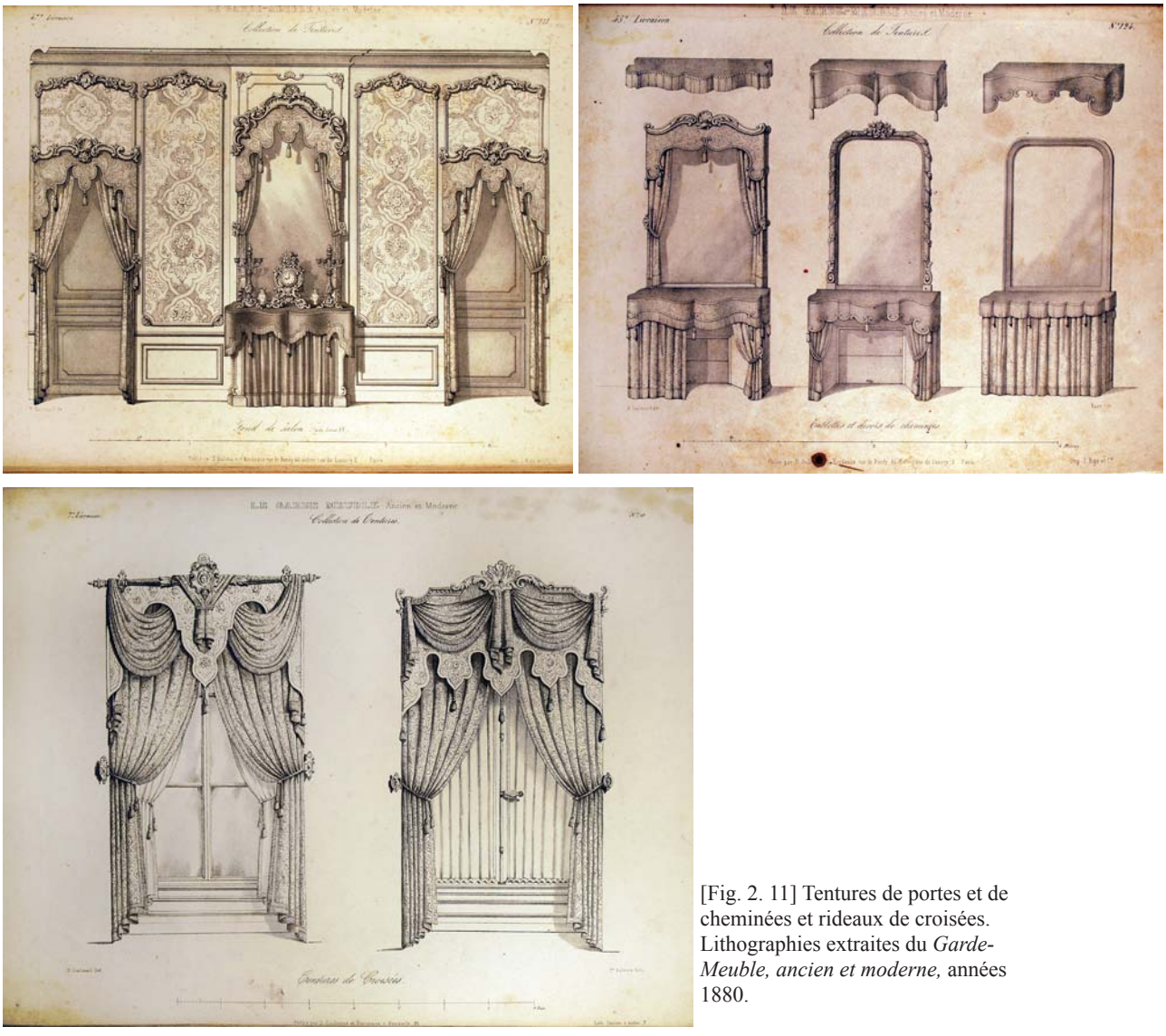
[Fig. 2. 11] Capitons, tentures et rideaux. « Décoration d'un fond de boudoir, genre Louis XVI moderne » et « Décor de deux croisées avec entredeux pour chambre à coucher ». *Le Garde-Meuble, ancien et moderne,* albums de chromolithographies publiés par Désiré Guilmard vers 1855-1860.

Ces dispositifs reculent dans les années 1880, le pli prenant le dessus sur un capitonnage dans lequel l'originalité de la maîtresse de maison ne peut s'inscrire mais qui demaure néanmoins dans les espaces intimes où les sons doivent être étouffés : au revers des portes des chambres, des cabinets de toilette et des salles de bain. La tenture qui doit rendre confortable le *home* e prend l'apparence d'une tenture rendue moelleuse par le molleton, la ouate de coton ou le kapok, ou éloignent la nudité du mur et créent une profondeur visuelle ou imaginaire par des plis et des froncements. Louise d'Alq note en 1885 que « le confortable » est non seulement un « tapis moelleux » ; « des portières bien étoffées garnissent toutes les portes. La cretonne damassée et le reps de laine font tous les frais des tentures ; néanmoins l'aspect est des plus riches, parce que des baldaquins artistement drapés, des garnitures touffues, retombent avec profusion partout. »[68] Quelques années auparavant, Marie de Saverny recommande de tendre les plafonds d'étoffes. Dans le cabinet de toilette c'est une obligation mais la recommandation est de couvrir aussi les plafonds des salons de soie ou de tapisserie. L'effet est confortable : « On se sent abrité, enveloppé de toutes parts, et il en résulte une agréable impression de sécurité. »[69] Photographies et modèles de tapissiers des années 1890-1900 montrent ce vertige de plis pour masquer l'architecture et ce confinement dans l'étoffe. Louise d'Alq en 1885 note que « depuis quelque temps [on] drape beaucoup, irrégulièrement et à l'italienne », « les rideaux, les glaces de cheminées comme les fenêtres »[70]. Les intérieurs du tapissier Orlhac, qui a tout intérêt à affirmer la présence des tapisseries, montrent des jeux de superpositions qui ne peuvent que faire penser aux vêtements : par-dessus une tenture doublée, des rideaux appendus…[71] Quelques tapis orientaux accrochés par des pointes aux cimaises ou au mur achèvent d'éloigner la nudité de l'architecture et son uniformité.

Les cheminées, elles-mêmes, trou béant de Pâques à la mi-octobre à en croire Madame Pariset[72], apparaissent partout célébrées comme de vulgaires objets techniques lorsqu'elles ne sont plus le foyer. Elles ne peuvent ainsi plus apparaître à nu, d'autant que dans les salons, on continue à se réunir autour de la cheminée du printemps jusqu'au début de l'automne. La symbolique y invite mais aussi la disposition du mobilier construite autour de ce foyer ainsi que l'installation des cordons de sonnettes, tubes acoustiques et à la fin du siècle cordons de lampe. Jules Deville, tapissier qui retrace l'histoire des

68 Louise d'Alq, *Le maître et la maîtresse de maison… op. cit.*, p. 35-36.
69 Marie de Saverny, *La femme chez elle et dans le monde*, Paris, Aux Bureau de Journal La Revue de la Mode, 1878, p. 123-126.
70 Louise d'Alq, *Le maître et la maîtresse de maison… op. cit*, p. 78.
71 BHVP, série actualités, Catalogues de la maison Orlhac.
72 Madame Pariset, *Nouveau manuel complet de la maîtresse maison…,* Paris, Roret, 1852, p. 275.

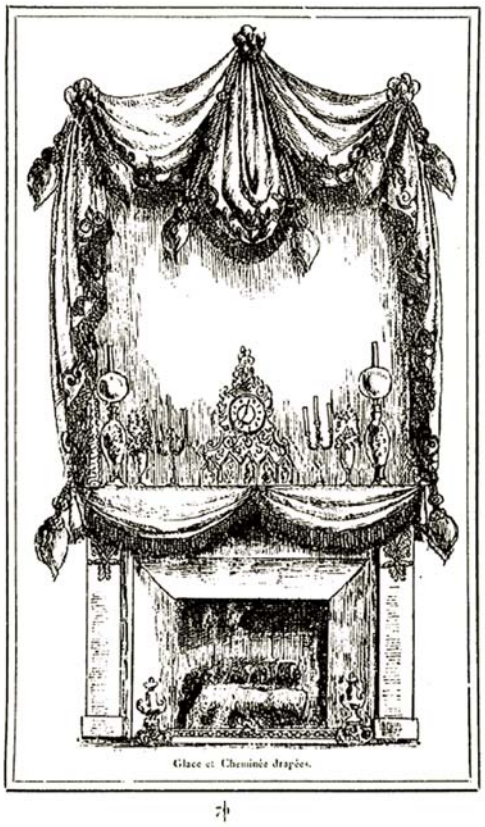
phénomènes de mode récent en 1878, écrit : « Ce n'est que depuis quarante années au plus que, le goût se portant par l'École Romantique aux imitations anciennes alors bien naïves, l'idée vint de recouvrir et même d'envelopper les cheminées de velours ou de tapisserie. En peu de temps la mode s'en répandit tellement qu'eût-on une belle ou une laide cheminée on eût cru ne pas être meublé complètement si l'on n'avait eu un dessus de cheminée et même des rideaux pour l'entourer ? Il est vrai que cette époque était le commencement de cette passion du bibelot, et que pour les faire ressortir un fond de velours était préférable au marbre, mais combien les architectes durent-il de fois détourner les yeux de ces exagérations d'emploi d'étoffe ! On a fait de très-jolis dessus de cheminée ; les bandes de tapisserie que l'on y adaptait donnaient la preuve du bon goût et du talent de la dame qui les avait brodées, mais lorsque ces décorations n'étaient pas adoptées par l'obligation d'agrandir ou de cacher la cheminée étaient-elles bien utiles ? »[73] Le banquier Leroy, toujours au fait de la mode, a fait installer en 1854 : « Une tenture de cheminée en velours bleu avec effilés et crête en soie composée d'une tablette lambrequin et deux rideaux et 4 glands en soie, 4 cordons de sonnette avec leur gland idem »[74]. Les albums de tapissiers dès les années 1850 et notamment les albums Guilmard *Le Garde-Meuble* dans les années 1860 – et Sanguinetti fournissent quantité de modèles pour habiller cheminées, glaces et trumeaux.



[Fig. 2. 11] Tentures de portes et de cheminées et rideaux de croisées. Lithographies extraites du *Garde-Meuble, ancien et moderne,* années 1880.

73 Jules Deville, *Dictionnaire du tapissier, critique et historique de l'ameublement français depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, Paris, Claesen, 1878, « cheminée ».
74 AP, D11U3/175, n° 11499, 5 avril 1854, faillite de la banque Leroy, De Chabrol et Cie 16 rue Lepelletier, l5-20 décembre 1854 ; le tout coûte 50 francs.





[Fig. 2. 12] Décor de fenêtre fantaisie à draperies. Lithographies extraites de Sanguinetti, Le Magasin de meubles, vers 1890.

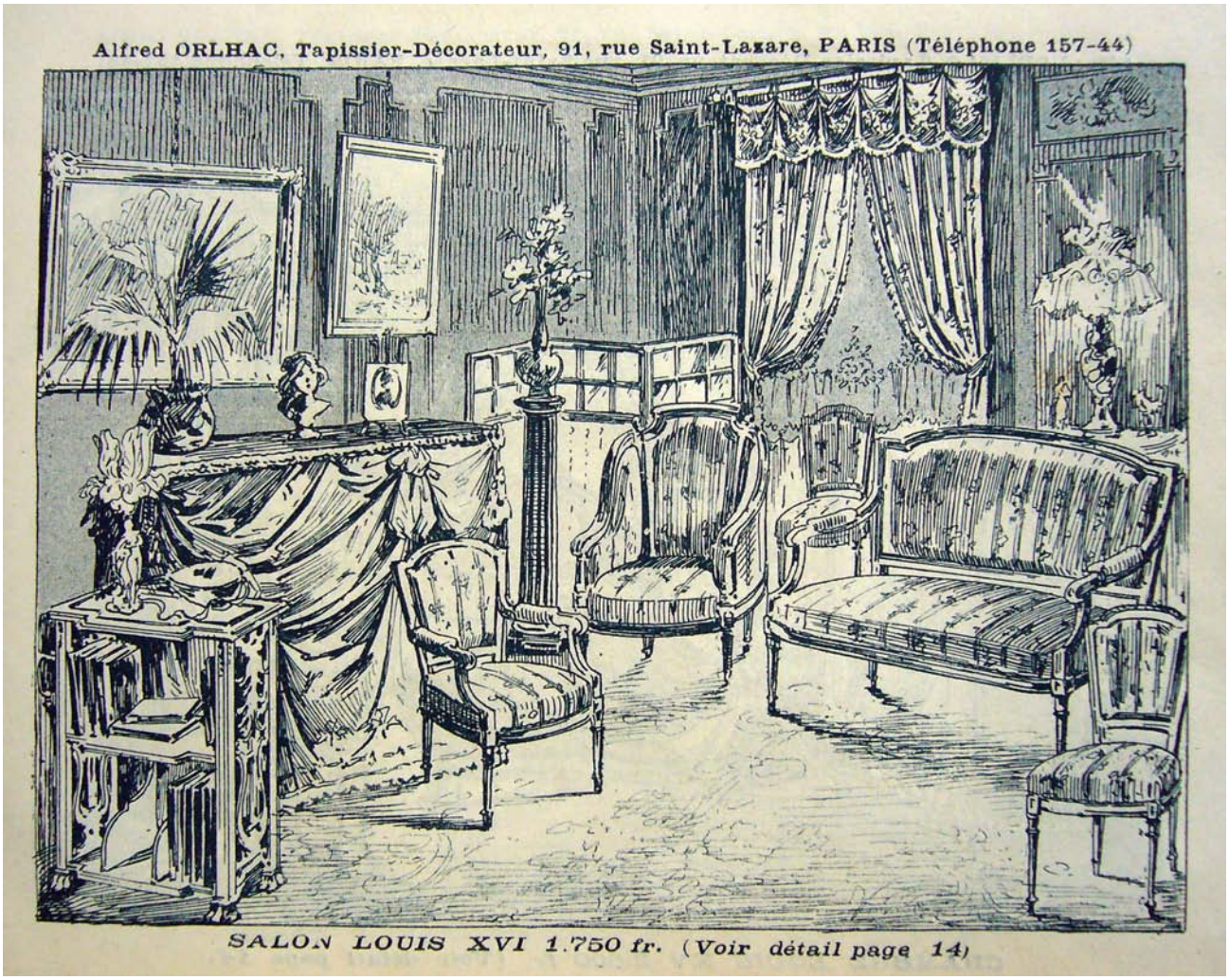
[Fig. 2. 13] Draperies de cheminée. Gravure extraite de Louise d'Alq, *Le maître et la maîtresse de maison,* Paris, bureaux des Causeries familières, 1887 [1885].

Louise d'Alq en 1885 associe ces draperies au confort : « Les lambrequins aux cheminées sont fort confortables et même indispensables. Dans un grand salon, surtout si la cheminée est belle, on se borne à en garnir la tablette par une planche de la même dimension que ladite tablette, recouverte d'étoffe pareille aux rideaux ; entre la planche et l'étoile, on place une épaisse couverture de molleton ; on orne la tablette d'une belle frange de quinze à vingt centimètres de hauteur, fixée par une rangée de clous dorés, car, dans un salon, à moins de cas de force majeure, aucun lambrequin n'est admis. Dans les autres pièces, telles que petits salons, chambres à coucher, cabinets de travail, etc., surtout lorsque les cheminées sont petites et laides, on les recouvre non seulement d'une tablette, généralement un peu plus large et plus longue que la cheminée, garnie d'un lambrequin de fantaisie, ou assorti à celui des fenêtres, mais encore on ajoute, si l'on veut, sous ce lambrequin, de petits rideaux, qui tombent tout autour de la cheminée jusqu'à terre, et la cachent entièrement en été ; lorsqu'on veut faire du feu, on les ouvre absolument comme ceux d'une fenêtre ; c'est très gentil et très à la mode. »[75] Les textes prescriptifs que sont les manuels de tapissiers et de savoir-vivre ne sont pas contredits par les inventaires et par les catalogues.

Les priseurs relèvent scrupuleusement tout au long de la seconde partie du siècle, ces vêtements de cheminée[76]. Si en 1878, Jules Deville qui condamne cet habillage d'une architecture noble fait

75 Louise d'Alq, *Le maître et la maîtresse de maison…… op. cit.*, p. 48-49 et p. 68.
76 Voir par exemple AP, D11U3/175, n° 11499, 5 avril 1854, faillite de la banque Leroy, De Chabrol et Cie 16 rue Lepelletier, l5-20 décembre 1854 ; AP, D2U1/ 345, 4 juin 1891, scellés après décès de Mme Jacob, 33 rue Notre-Dame de Lorette ; AN, MC, 20 novembre

le vœux de le voir disparaître et note qu'il « perd tous les jours de son importance », soucieux de sécurité, il ajoute que « lorsque l'on a vu des garnitures de cheminée, des flambeaux posés sur un dessus de cheminée capitonné, on ne peut que se féliciter d'en voir l'usage diminuer et être presque abandonné aujourd'hui. »[77] Mais tout indique que dans une société obsédée par les incendies – on ne cesse de mettre au point des alarmes à incendie et de vanter à longueur de journaux les assurances contre l'incendie –, l'inconvenance des objets nus décide à outrepasser cette menace. Les intérieurs modèles présentés par les tapissiers fin-de-siècle dans les manuels, les catalogues et les salons de vente montrent que ces garnitures sont indispensables sur les cheminées, les calorifères au gaz comme sur les premiers radiateurs électriques[78]. Jusque dans la petite bourgeoisie, une garniture soignée de cheminées semble gage d'un appartement confortable et digne[79].

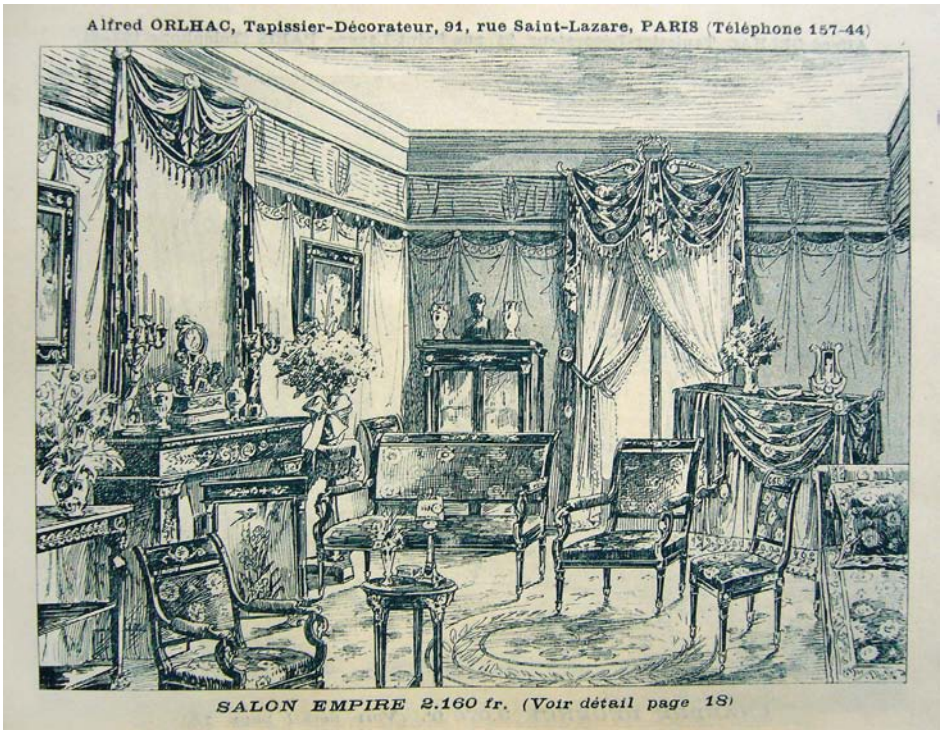


1890, ET/CVIII/1405, inventaire Mme veuve Meynial, 20 rue Chorron, 2e étage ; MC, ET/LXXXVII/2008, Baudrier notaire 68 rue de la Chaussée d'Antin, 7 décembre 1893, inventaire après décès, Eugène Jacob, négociant, 23 boulevard Haussmann ; MC, ET / LXVI / 1830, inventaire après décès de la veuve Antier, Me Bournon, notaire, 9 boulevard des Capucines, Inventaire après décès de Mme Antier, 22 septembre 1897 ; MC, ET/CVIII/1405, inventaire après décès de Mme Bouffet, 22 novembre 1890, veuve de M. Bouffet, directeur de l'administration départementale et communale au ministère de l'Intérieur, 46 rue de Miromesnil.

77 Jules Deville, *Dictionnaire du tapissier, critique et historique de l'ameublement français depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, Paris, Claesen, 1878, « cheminée ».

78 H. Lacroix, *Nouveau manuel complet du tapissier décorateur*, Paris, Encyclopédie-Roret-Mulo, 1908, p. 94 « rideaux de cheminée ». Voir en complément les catalogues de la maison Orlhac (BHVP, série actualités).

79 Voir par exemple, AN, ET/LXVI/1830, 26 novembre 1897-clôture 9 décembre 1898, divorce M et Mme Lagarde, 11 place Malesherbes au 2e étage ; Inventaire M. Jacob 7 décembre 1893 Baudrier notaire 68 rue de la Chaussée d'Antin ET/LXXXVII/2008 M. Jacob, 23 boulevard Haussmann, locataire (propriétaire un raffineur), Eugène Jacob négociant reste Mme Veuve Jacob : « Un piano droit en palissandre de Erard et sa tenture (550 francs) ; une tablette de cheminée en peluche et étoffe brodée (20 francs) » ; AN, MC, ET / LXVI / 1830, inventaire après décès de la veuve Antier, Me Bournon notaire 9 boulevard des Capucines, Inventaire après décès de Mme Antier, 22 septembre 1897.



[Fig. 2. 14] Draperies de pianos, cheminées, fenêtres… Planches extraites du catalogue du tapissier-décorateur Orlhac, 91 rue Saint-Lazare, vers 1900. BHVP, série actualités, « meubles ».

Dans tout l'appartement, la profusion du textile fonctionne comme le moyen d'affirmer la sphère de l'intime : à la ville plus que jamais minérale, répond un habitat tout de plis et de mollesse. Walter Benjamin dans ses notes écrit que « La décoration intérieure avec ses tissus se défend contre l'armature de verre et de fer »[80]. Tout se passe comme si les plis et les couches empêchaient le surgissement de la ville ; l'intérieur bourgeois repousse de toutes les forces du tapissier le bâti cru de la ville. Le confortable est d'abord une façon d'amortir le contact avec le minéral qui relève du monde urbain.

Vivre sous une tente : plis et replis

Dans la logique de cette architecture, textile pour être confortable, des formes connaissent un succès particulier : les rideaux de portes, les alcôves, les baldaquins et occasionnellement les tentes, autant de moyens de faire une architecture de tissus. Ces constructions ne sont pas nouvelles qui intégrées dans la vêture de l'appartement proposent de véritables cocons de tissus etplus anciens à connaître un regain sont les baldaquins. Chez le banquier Leroy, le lit conjugal est couvert d'une « ceinture de lit, composée d'un baldaquin en bois de palissandre sculpté bâton en patères, une paire de grands rideaux en toile perse, doublé en calicot pente embrasses et glands en laine courte pointe idem (120 francs) »[81]. Le comte de Laborde, rapporteur de l'Exposition universelle de 1851, dit son désir de voir s'imposer le tapissier qui fait « le confortable [des] demeures » et avec lui se multiplier ces tentures qui redessinent une architecture dans l'appartement[82]. S'adressant explicitement aux « parvenus », il appelle de ses voeux à ce que dans un avenir proche, « toutes les étoffes de tentures, damas ou brocatelles, satins, velours ou imitations en laine destinées à couvrir les murs et à rester désormais légèrement flottantes dans leurs plis naturels […]. Je n'accepte l'étoffe tendue, clouée, encadrée, que lorsqu'elle doit servir de fond aux légères mousselines qui se drapent sur des couleurs qu'elles amortissent plus ou moins suivant le mouvement gracieux de leurs plis. » Il révèle les pratiques en cours et annonce ce qui se développe dès le milieu des années 1850 : « Le retour aux tapisseries suspendues, aux étoffes flottantes, souplesse

80 Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*, édition sous la direction de Jean Lacoste et Rolf Tiedemann, Paris, Éditions du Cerf, 1997, p. 236.
81 AP, D11U3/175, n° 11499, 5 avril 1854, faillite de la banque Leroy, De Chabrol et Cie, 16 rue Lepelletier, l5-20 décembre 1854.
82 Comte de Laborde, « Les Beaux-Arts », in Charles Dupin [dir.], E*xposition universelle de 1851, travaux de la Commission française sur l'industrie des nations*, volume 8, Paris, Imprimerie impériale, 1856, p. 848.

conforme à leur nature […] aura une influence heureuse sur l'industrie si importante des papiers peints. Quand on ne fera plus aux Gobelins, avec des milliers de laines, des trompe-l'œil de tableaux, tendus et immobilisés dans des cadres dorés, les fabricants de papiers peints ne se croiront pas autorisés à sortir de leur sphère pour faire aussi, avec des milliers de planches gravées, des imitations de tableaux platement collées sur les murs avec leur illusion d'encadrement. » Alors, note l'auteur, « la tapisserie [reviendra] à son origine de tenture suspendue, enveloppant avec souplesse ce qu'elle est destinée à revêtir ». Dès les années 1860, les tentures se détachent des murs et les plis prennent une importance considérable, au point de devenir des espaces à part entière. En 1878, Marie de Saverny recommande de supprimer les portes sauf celle nécessaire qui « sépare les gens de service (cuisine, office, etc.,) du reste de la maison et celles des chambres à coucher ou du cabinet do toilette ». Pour les autres, « entre le grand et le petit salon, entre la salle à manger et le salon, la salle de billard ou la bibliothèque », « de lourdes portières doublées ou doubles, si l'épaisseur des murs le permet, intercepteront l'air, le bruit ou l'odeur du repas cent fois mieux qu'une porte ordinaire et seront de plus un motif de décoration favorable à des combinaisons variées d'étoffes et de couleurs »[83]. Les portières redessinent ainsi un espace confortable en dissimulant les encadrements de portes.

Tous les inventaires de la seconde partie du siècle attestent ce plaisir de se réfugier dans un espace entièrement fait de tissus. La seule lutte contre les courants d'air ne suffit pas à expliquer ce succès : après 1880, si l'on s'en tient aux catalogues des magasins d'ameublement et des tapissiers, le baldaquin ferme le haut du lit mais ne le clôt plus. Il s'agit de rejouer les lits des XVIIe et XVIIIe siècles dans leur caractère prestigieux de réception et dans le même temps de proposer un espace plus intime à l'intérieur même de l'espace déjà intime de la chambre. Les alcôves connaissent le même succès mais reculent dès les années 1870. Espace incertain, elles sont unanimement condamnées pour des raisons hygiéniques et sans doute de façon implicite pour des raisons morales[84]. Le succès des baldaquins est durable. Si les tapissiers des années 1870-1880 notent le retrait des lits à pilastres, en vogue dans les années 1840, ils notent le succès des lits à l'ange ou des lits à la romaine.

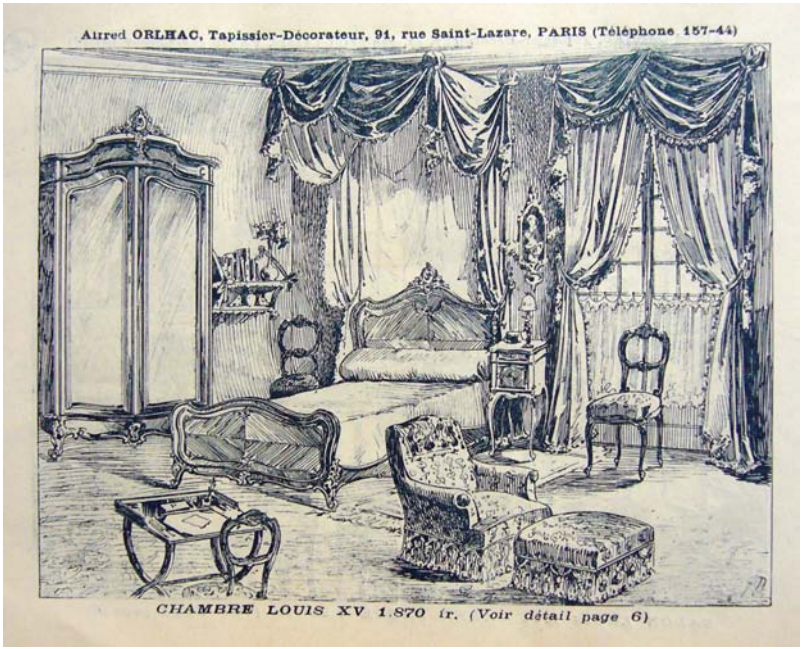
83 Marie de Saverny, *La femme chez elle et dans le monde*, Paris, Aux Bureau de Journal La Revue de la Mode, 1878, P. 127.
84 Jules Deville, *Dictionnaire du tapissier, critique et historique de l'ameublement français depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, Paris, Claesen, 1878, p. 206. « Là, où l'architecte n'avait pas fait d'alcôve le tapissier en figurait une. Il s'en fait moins aujourd'hui et l'on paraît avoir abandonné ce genre de décoration fort contestable, sinon comme aspect, du moins comme confortable. » Henry Havard, lui, impute cela au manque d'hygiène de ces installations où l'air ne circule pas.





[Fig. 2. 15] Modèle de lit en demi-alcôve, lithographie extraite du *Garde-Meuble, ancien et moderne,* années 1870.
[Fig. 2. 16] Lit de coin à draperies. Lithographie extraite de Sanguinetti, *Le Magasin de meubles*, Paris, Quetin, vers 1890.

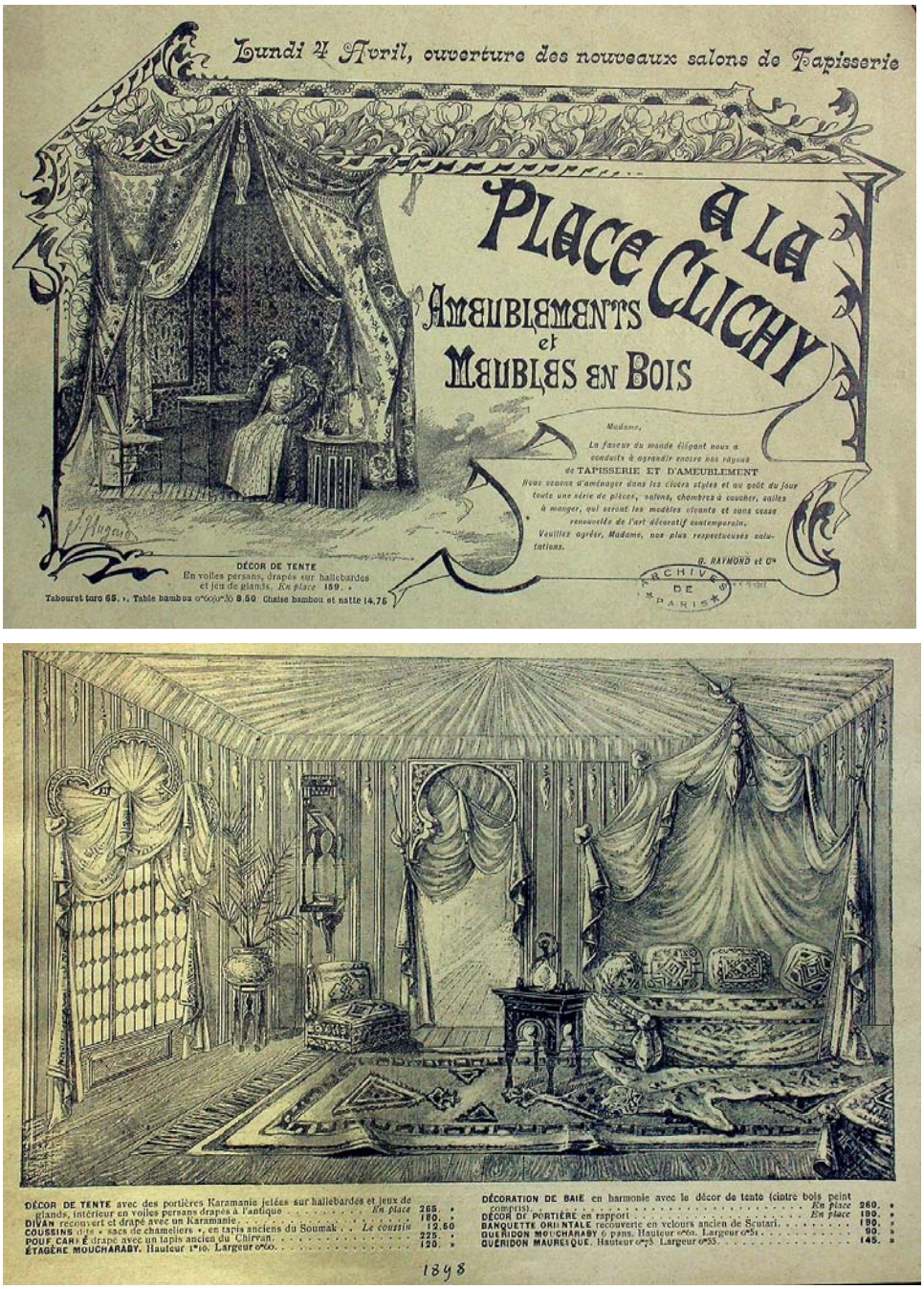
En 1885, Henry Havard résume cette évolution : « nous ne nous enfermons plus hermétiquement, [nous] ne nous calfeutrons plus avec de lourdes tentures de tapisserie ou de drap brodé, [nous] ne cherchons pas à ressusciter le clotet de nos ancêtres. » La nudité n'est pourtant pas encore de mise : « un léger rideau de taffetas, se mouvant sur une tringle, vient nous abriter de l'air ou du jour quand besoin est »[85]. Les lits d'ange constitués d'un ciel moins long que la couchette et suspendus à la muraille ou aux plafonds quand ils sont bas dominent à partir des années 1880 comme l'attestent tous les manuels de tapissiers et les catalogues des grands magasins[86].



[Fig. 2. 17] Lit avec ciel. Planche extraite du catalogue du tapissier-décorateur Orlhac, 91 rue Saint-Lazare, vers 1900. BHVP, série actualités, « meubles ».

85 Henry Havard, *L'art dans la maison*, Paris, Rouveyre, 1885, p. 179.
86 Voir Lacroix, *Nouveau manuel complet du tapissier décorateur*, Paris, Encyclopédie-Roret-Mulo, 1908 et BHVP, série actualités, « grands magasins », Le Bon Marché 1888 et Catalogue de la maison d'ameublement Au Bûcheron, 1890.

Henry Havard souligne que quel que soit le choix du lit, mousseline, guipure ou rideaux matelassés doivent former un « asile modeste autant que discret »[87]. Une chambre sans un ciel, soit un espace intime redéfini au sein-même de la chambre n'est pas pensable, même dans les chambres d'homme. À partir des années 1880, des simulacres de tentes se développent dans les salons, petits et grands, et dans les boudoirs. Les baldaquins miment des ambrions de tentes orientales et redessinent espaces réduits qu'on devine dédiés à la discussion ou au dialogue avec soi. Les magasins de la Place Clichy s'en font une spécialité et les grands magasins d'ameublement se doivent de proposer ces évocations de tentes. Emboîtement d'espaces qui conduit vers l'intime, l'appartement bourgeois s'entichent de ces architectures de tissus qu'on peine à distinguer des robes dans les gravures et les photographies. On comprend mieux les propos de Louise Weiss, se souvenant d'un appartement familial rue d'Anjou : « Il était […] orné de tapis, de portières, de lambrequins à franges, de doubles rideaux qui faisaient penser qu'à l'âge des cavernes avait succédé celui des tentures »[88].



[Fig. 2. 18] Tentes d'appartements, « Intérieurs genre oriental », Catalogue des grands magasins À la Place de Clichy, 1898. AP, D17Z1

87 Henry Havard, *L'art dans la maison*, *... op. cit.*, p. 180.
88 Louise Weiss, *Souvenirs d'une enfance républicaine,* Paris, Denoël, 1937 p. 212, cité par Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*, édition sous la direction de Jean Lacoste et Rolf Tiedemann, Paris, Éditions du Cerf, 1997, p. 244.

Henry Havard dit le caractère essentiel de ces plis et replis dans la définition du sentiment de confort. Assimilant étoffes et tissus aux « vêtements », alors que le bois est un squelette, ils peuvent dissimuler le parquet sous forme de « tapis et de carpettes », cacher les « murailles » et les plafonds par des « tentures ». L'étoffe, « couvre nos murailles, bouche nos portes, encadre nos glaces, enveloppe nos cheminées. Elle s'associe à lui dans la confection de nos sièges, et s'il lui arrive d'être tenue, à l'écart de certains meubles importants, pour d'autres elle les habille, si complètement, qu'elle dissimule le bois […]. Enfin, poussant jusqu'au bout son rôle de coloriste, elle se réserve le soin de tempérer la lumière et de régler l'entrée du jour. » La conclusion fait appel au confort : « Son rôle […] est si considérable […] que si, par aventure, on supprimait tous les tissus, il deviendrait impossible de concevoir, en notre temps et sous nos climats, une habitation qui pût être à la fois élégante et confortable. »[89]

La nudité des murs n'est pas supportable ; elle est inconfortable à double titre. Elle met en contact avec la ville et rappelle non seulement le dénuement des espaces pauvres mais ceux de la caserne ou du réfectoire. Les manuels disent que les plis doivent être abondants pour ne pas trahir le petit-bourgeois[90]. Les couches amoncelées sur les murs et les sols, à la façon des couches des vêtements des femmes bourgeoises dont la tenue d'intérieur contient dans les années 1860-1870 entre six et sept couches[91], dissimulent l'uniformité des appartements.

Socialement, couvrir sols et murs parfois jusqu'aux plafonds marquent profondément la césure d'avec le monde de la nécessité et celui des espaces collectifs, impersonnels et hygiéniques de la caserne, de l'internat ou de l'hôpital. Sans surprise, la richesse doit se mesurer au nombre de plis. Et même lorsque le papier-peint rencontre le succès, c'est sous forme d'imitation de capitons, d'étoffes ou de papier tontisse ou peluche. Au XIXe siècle, se sentir chez soi, c'est être comme habillé par son intérieur en même temps qu'on l'habille. On est tenté à chaque instant de faire un parallèle entre le vêtement féminin et les intérieurs, tant les deux connaissent les mêmes évolutions techniques et la même inflation de plis et de couches qui visent à dissimuler les formes, dans un cas le corps féminin, dans l'autre cas l'architecture. Mais au-delà de cet effet de miroir, l'habillage – le terme de vêtement se trouve dans les manuels de tapissier – des murailles et des sols visent à imprimer à l'appartement un caractère de personne, tant les murs couverts de plâtre blanc ou de papier-peint gris et uniforme ainsi que les parquets de chêne produits industriellement apparaissent comme impersonnels. Cheminées et miroirs, assimilés à l'architecture n'échappent pas à la profusion des drapés. Un intérieur confortable est ainsi un intérieur bondé de plis pittoresques et tout de textile. De cette façon, il s'oppose au dehors minéral de l'espace urbain et redessine un espace où le corps se sent, comme le notent les manuels de savoir-vivre, en sécurité et en intimité. La métaphore du « nid » qui envahit la presse féminine semble désigner en particulier ces replis qui se détachent du mur pour former des alcôves, des baldaquins, des portières… Au moelleux des tapis, répond plis et protubérances des étoffes au mur qui doivent visuellement faire oublier la muraille et ouvrir vers une profondeur qu'on imagine toute intérieure.

I.b. Les objets habillés : capitons, draperies et peluches

Le pouvoir des étoffes et des tapis à rendre l'appartement confortable et le désir de voiler la nudité crue de l'architecture se communiquent aux objets. Si la nudité est impossible pour le bâti, elle l'est

89 Henry Havard, *L'art dans la maison*, Paris, Rouveyre, 1885, tome 1, p. 190-191.
90 Louise d'Alq, *Le maître et la maîtresse de maison… … op. cit.*, « ils manquent de plis. », p. 33.
91 Philippe Perrot, *Les Dessus et les dessous de la bourgeoisie, une histoire du vêtement au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 1981.

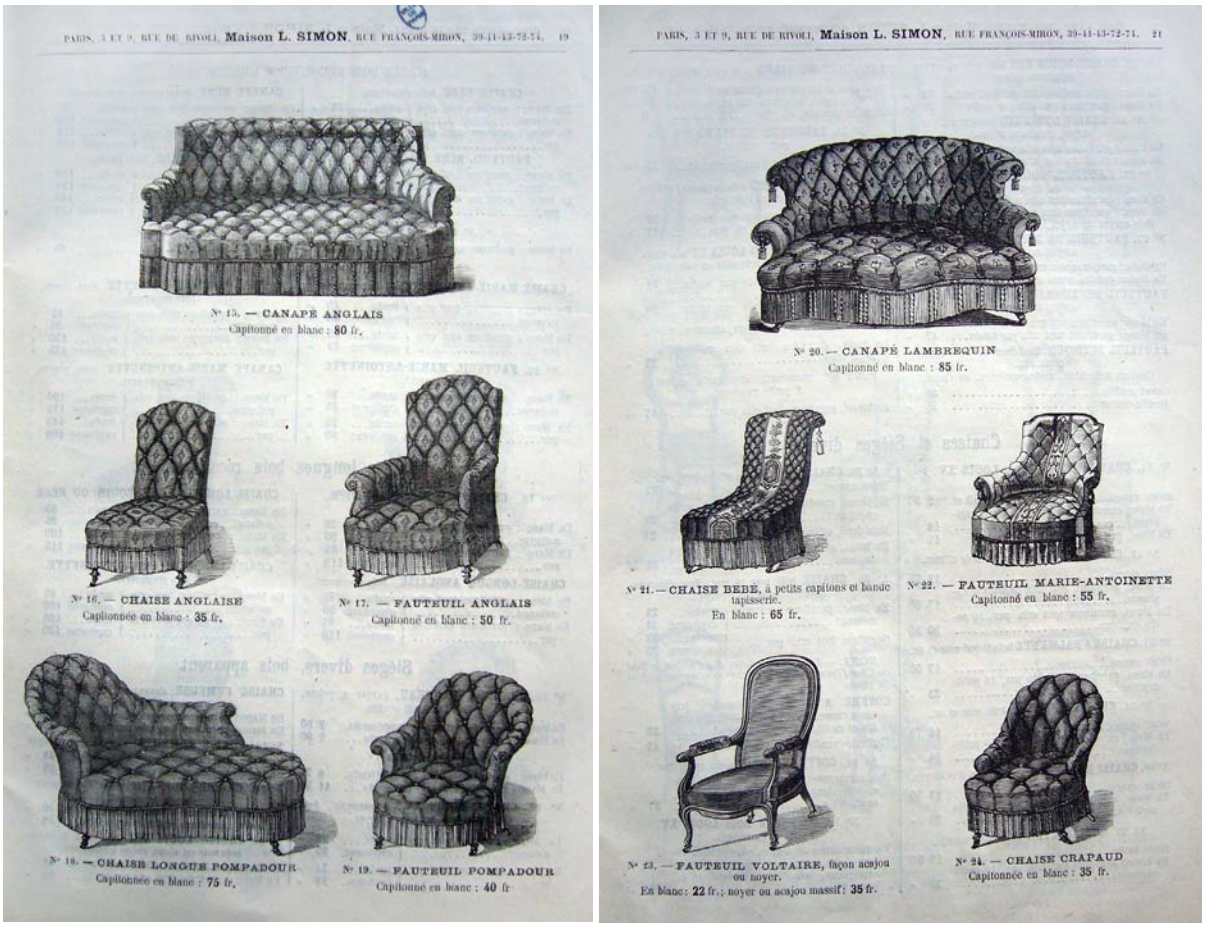
tout autant pour les carcasses des meubles. À partir des années 1830, le bois des meubles disparaît lentement sous les tissus et tapisseries. Tout se passe comme si les objets ne pouvaient plus apparaître eux non plus dans leur nudité et que le confortable ne pouvait que se manifester sous la forme textile.

Capitons et peluches : le toucher du confort



[Fig. 2. 19] Meubles capitonnés. *Le Garde-Meuble, ancien et moderne,* albums de chromolithographies publiés par Désiré Guilmard vers 1855-1860.

Alors que les sofas, les poufs, les « confortables », meubles entièrement de tissus, se multiplient dans les années 1850, les capitons couvrent les meubles de repos, fauteuils de salon et chaises longues. Formées de bourres de soie ou de molleton retenues par des boutons, les formes rebondies des capitons faits aussi bien en soie qu'en carpette algérienne, en tapisserie qu'en toile de coton ou en cuir, doivent épouser les corps. Avec le capiton, le confort s'exprime visuellement avant même que le corps s'y pose. Les catalogues de meubles indiquent que si le capiton n'est plus au mur, il demeure sur les meubles qui doivent être confortables. Il faut noter que dès les années 1850, il est aussi une garniture pour l'intérieur des meubles, notamment pour les « meubles à main ». Toutes les vitrines pour petites collections qui se multiplient après 1860 vendues par les grands magasins généralistes ainsi que les boîtes présentes par centaines dans les intérieurs sont gainées de capitons de satin qui soulignent le caractère fragile et précieux des objets qui y sont contenus[92]. Garniture de l'intériorité par excellence, le capiton rend le mobilier confortable même aux objets ; garniture de meuble, il est censé faire un écrin pour les habitants. Aux manteaux matelassés et piqués des femmes, répond le confortable des meubles qui permet le délassement du corps. Faut-il le préciser, la dernière demeure, celle du repos éternel et du confort par excellence, le cercueil, devient au milieu du siècle après la libéralisation relative du marché, un « meuble » en palissandre avec poignées en bronze, habillé de feuilles de plomb et garni de capitons de soie ou de satin[93]. La confection des « cercueils de luxe » qui s'opposent aux cercueils pauvres en bois nu, définit le confort « éternel », et dans les années 1880, non sans provocation, Sarah Bernhardt fait ses siestes dans un cercueil capitonné de soie blanche et rose.



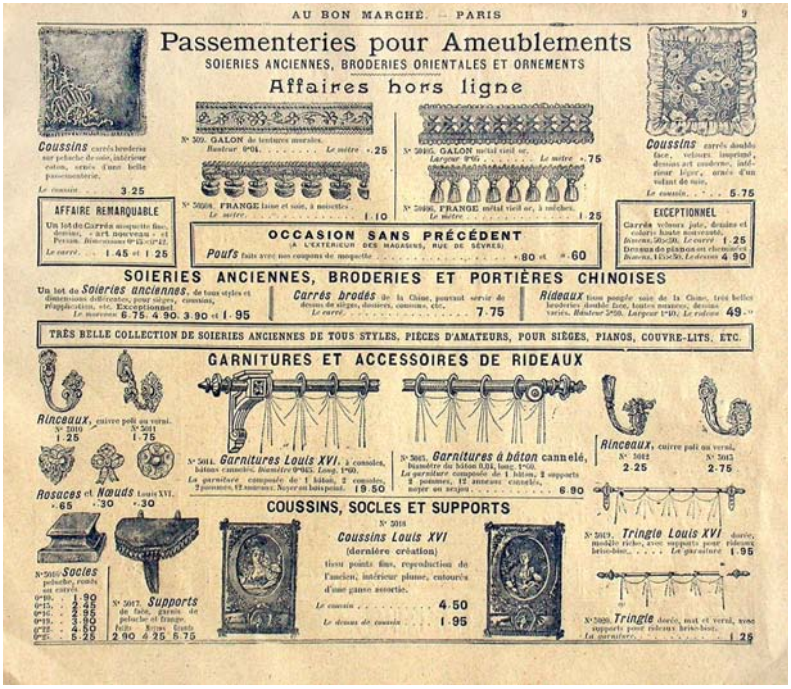
[Fig. 2. 20] Fauteuils capitonnés. Catalogue L. Simon, rue de Rivoli, 1876. BHVP, série actualités « meubles ».

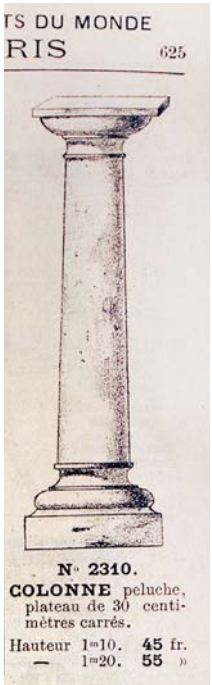
92 Bibliothèque des arts décoratifs, catalogue de la maison Giroux, vers 1860-1865 ; BHVP, série actualités, catalogues de la maison Simon et Au Bûcheron, vers 1872-1874.
93 *Album de l'exposition universelle de 1855*, Paris, L'Abeille impériale, 1859, p. 5 et *Annuaire Bottin-Didot du commerce,* 1857. Je remercie Bruno Bertherat pour ses précieuses indications à ce sujet.



[Fig. 2. 21] Modèles de fauteuils capitonnés de la maison Thonet, 15 boulevard Poissonnière. Catalogue Thonet, vers 1895. BHVP, série actualités « meubles ».

La peluche ou tontisse mise au point pour les papiers d'imitation gagne tous les supports. Un simple dépôt de tontisse collée par un vernis permet de recouvrir tous les objets qui doivent apparaître précieux, tout en ne vacillant pas sur la mollesse du capiton : supports de faïence, tablette d'étagères à bibelots, supports de cheminées, socles pour statuette…





[Fig. 2. 22] Passementeries pour ameublements et tablettes couvertes de peluche. Catalogue du Bon Marché, vers 1895. AP, D17Z/1.

[Fig. 2. 23] Colonne couverte de peluche pour présenter un vase ou un bibelot. Catalogue Au Bûcheron, rue de Rivoli, vers 1895.

Dans les années 1880, les guéridons en forme de colonne antique ou de piédestal, les chevalets et les meubles gaines deviennent pelucheux. La capacité à prendre la poussière et les traces, sur laquelle nous reviendrons, joue en faveur de la diffusion de ce revêtement de surface : supports d'objets d'art ou de bibelots sentimentaux, elle enregistre les défauts d'attention. Henry Havard en 1885 constate le succès des peluches : « on [en] a singulièrement abusé dans ces années dernières, [elles] appartiennent aussi à la famille des velours. Étoffe souple, séduisante, chatoyante, la peluche est d'un emploi généralement brillant quand elle est utilisée en draperies, d'un usage déplorable quand on en veut garnir des sièges des coussins, des tapis. Cette étoffe, en outre, manque de tenue et de sérieux. Se rapprochant trop des tissus

d'habillement, elle semble déplacée au milieu des tapisseries et des velours, dont le premier mérite est d'être non seulement magnifiques, mais encore robustes et durables. On fera bien de n'employer la peluche que très accidentellement, et seulement comme rideaux, comme portières et comme fond, comme repoussoir pour garnir des vitrines ou pour faire saillir des objets d'art. »[94] Walter Benjamin comparant l'appartement bourgeois à « une boîte à compas dans laquelle l'instrument est logé avec toutes ses pièces enfoncées dans de profondes cavités de velours » note aussi que « la peluche [est] la matière dans laquelle des traces s'impriment particulièrement facilement »[95]. Proximité avec les tissus d'habillement relevée par Havard et capacité à enregistrer les traces des corps font au contraire le succès de ces tissus. En 1890 encore, chez le conseiller d'État âgé de 40 ans Gabriel Alexis Bouffet, la peluche est partout dans le salon, sur un chevalet, sur les tables et les consoles comme sur les portières[96]. Chez les Lagarde installés 11 place Malesherbes divorcés en 1897, le lit conjugal est « capitonné garni étoffe de coton et peluche rouge »…[97] Les voitures de déménagement elle-mêmes sont « capitonnées » quand il s'agit de transporter objets de collection et du sentiment[98].

L'examen des brevets sur toute la période indique un fort investissement dès les années 1860 dans des procédés qui visent à imiter les fourrures pour habiller les meubles. Les sept brevets déposés pour la seule année 1862 montrent que les peaux de bêtes disposées sur les sols gagnent aussi les objets. La maison Braconnier, Delaune et Cie, brevète ainsi un « moyen de reproduire en tapisserie l'imitation des fourrures, et spécialement de l'hermine » afin de couvrir les sols mais aussi « toutes les sortes d'objets »[99]. À un moment où la fourrure connait un puissant regain dans les vêtements féminins, elle apparaît comme le signe du confort. Produite en imitation sur des surfaces quasi infinies, elle peut envelopper sols, murs et objets. Aux vêtements en fourrure doublés de soie, répond les objets habillés de fourrure, même artificielle, qui dans l'intérieur prend avec souplesse l'empreinte des corps.

Les draperies de la décence



[Fig. 2. 24] Catalogue du Comptoir de passementerie pour ameublement, Au Bon Marché, vers 1900.

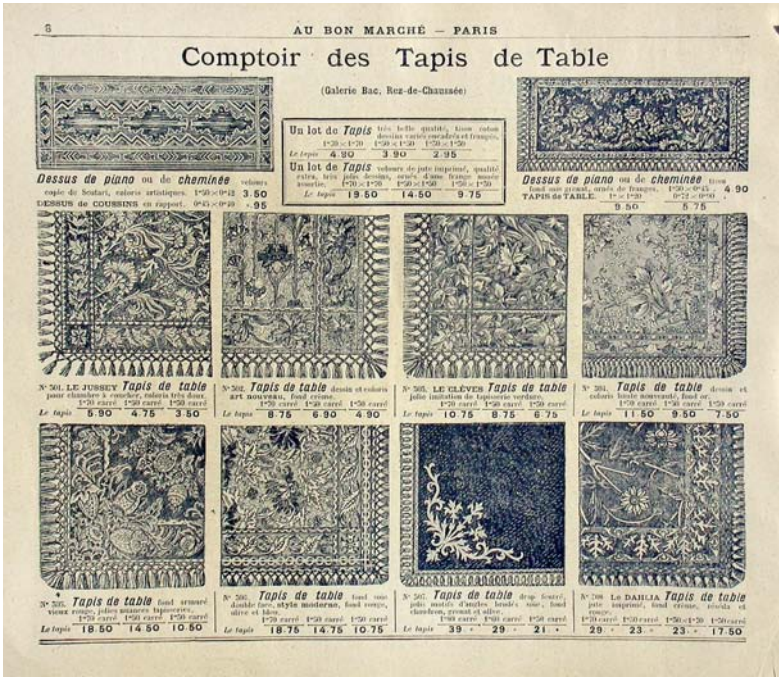
Si les capitons et les peluches et dans une moindre mesure les fourrures demeurent l'un des signes de

94 Henry Havard, *L'art dans la maison*, Paris, Rouveyre, 1885, tome 1, p. 207-208.
95 Walter Benjamin, « L'intérieur, la trace », *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages,* édition sous la direction de Jean Lacoste et Rolf Tiedemann, Paris, Éditions du Cerf, 1997, p. 239-241.
96 AN, ET/CVIII/1405, 22 novembre 1890, inventaire après décès de Madame Bouffet, Gabriel Alexis Bouffet, officier de la Légion d'honneur, conseiller d'État, directeur de l'Administration départementale et communale au ministre de l'intérieur, 46 rue Miromesnil.
97 AN, ET/LXVI/1830, 26 novembre 1897, divorce, M. (rentier) et Mme Lagarde, 11 place Malesherbes, 2e étage.
98 Voir par exemple, AN, Fonds Aubry, facture de P. Barbant, Argenteuil, déménagements pour tous pays, voitures capitonnées (1902).
99 INPI, n°55864, brevet déposé le 9 octobre 1862, par Braconnier, Delaune et Cie, représentée par Ansart, 33 bd Saint-Martin.

l'ameublement du second XIXe siècle et notamment du Second Empire, il n'est pas le seul élément de garniture qui fait le confortable. Dès le milieu du siècle et le phénomène s'accuse dans les années 1870, les drapés couvrent tous les objets mobiliers, quasiment sans exception. Marie de Saverny fait état du phénomène en 1878, soulignant la parenté entre le vêtement des femmes et celui du mobilier : « La mode actuelle exige que les meubles soient en quelque sorte habillés des pieds à la tête ; le bas est orné d'une profusion de franges tordues, à boules, en chenille, simples ou travaillées de cent façons différentes et qui dissimulent complètement les pieds. »[100] Elle indique encore que « Le goût de notre époque exige que le travail du menuisier et de l'ébéniste disparaisse presque pour les sièges, sous les tentures et les capitons. Ce travail donne seulement la silhouette du meuble ou bien orne les légers contours en bois apparent. »[101] La lecture des inventaires à partir des années 1850 montre la place grandissante de ces draperies qui couvrent les meubles jusqu'à leurs pieds. Dans les années 1850-1860, les inventaires indiquent qu'un papier peluché ou que des lambrequins et des éléments de passementerie – galons, franges, glands…– suffisent à accorder les meubles entre eux et à les habiller. Dès 1851, Laborde signale la prolifération des éléments de passementerie qui inquiète l'homme de goût : sa « grande manufacture » idéale, « fera ses bordures, ses pentes, ses franges, toute sa passementerie pour l'harmoniser de style, de nuances et de goût avec ses tapisseries, ses tapis et ses meubles. » Le pouvoir unifiant de la passementerie contre le « désordre des marchands de meubles », souhait de Laborde n'est que partiellement entendu et les « fortunes moyennes » auxquelles il s'adresse couvrent leurs intérieurs de cette « passementerie [qui] franchit ses limites naturelles, [et] dépasse en mauvais goût tout ce qu'on peut imaginer [car] elle a la main trop facile. »[102] En 1855, Joanne note que « les accessoires de passementerie […] sont essentiellement des articles de Paris. Les franges, galons, torsades, frisés, guipures, etc., occupent, dans 188 ateliers, environ 1600 personnes, dont les femmes et les enfants forment les deux tiers. Ou ne soupçonnerait pas, à l'élégance des menus objets de passementerie, l'extrême économie avec laquelle ou est obligé de les produire pour en pousser le placement à une somme dépassant 4 millions. »[103] Articles de Paris, ils sont la mode qui vient habiller le temps d'une saison des meubles qui passent par le changement des tissus mais aussi par le renouvellement régulier par le tapissier ou les mains délicates de la maîtresse de maison de la passementerie. À partir de la fin des années 1870, les draperies, bouillonnées, froissées avec science ou plissées conquièrent l'intérieur. Alors que les murs s'épaississent d'étoffes, les meubles nus disparaissent sous le textile, les intégrant, selon tous les tapissiers et les manuels de savoir-vivre, dans un décor qui doit former un corps unifié.

Prolifèrent alors les tapis de table. Les toiles cirées – en réalité des toiles de coton enduites de vernis – devenues vulgaires dès les années 1860 par leur faible coût et leur caractère par trop pratique, sont abandonnées au profit des nappes matelassées pour les repas. En dehors des repas et pour les tables hors de la salle à manger, des tapis. « Un tapis sur une table est toujours moins cru qu'une table nue », écrit Louise d'Alq en 1885[104]. Revendiquant clairement une référence aux tableaux hollandais du XVIIe siècle, la bourgeoisie couvre ses tables de tapis orientaux à grosse trame. Une nature morte, parfois réelle, parfois composée de fruits en cire, en verre ou en caoutchouc, achève dans la salle à manger ou le salon de simuler un Vermeer, alors redécouvert.

100 Marie de Saverny, *La femme chez elle et dans le monde*, Paris, Aux Bureau de Journal La Revue de la Mode, 1878, p. 196.
101 *Ibid.*, p. 117-119.
102 Comte de Laborde, « Les Beaux-Arts », in Charles Dupin (dir.), E*xposition universelle de 1851, travaux de la Commission française sur l'industrie des nations*, volume 8, Paris, Imprimerie impériale, 1856, p. 892-893.
103 Adolphe Joanne, *Paris illustré, son histoire, ses monuments, ses musées, son administration, son commerce et ses plaisirs…*, Paris, Hachette, 1855, p 713-714.
104 Louise d'Alq, *op. cit*., p. 58.



6 AU BON MARCHÉ — PARIS

Comptoir des Tapis de Table

(Galerie Bac, Rez-de-Chaussée)

Un lot de *Tapis* très belle qualité, tissu coton dessins variés encadrés et franges. 1m25×0m20 1m50×1m20 1m50×1m50 Le tapis 4.90 3.90 2.95

Un lot de *Tapis* velours de pure imprimé, qualité extra, très jolis dessins, variés d'une frange assortie. 1m50×1m20 1m50×1m80 1m50×1m50 Le tapis 19.50 14.50 9.75

Dessus de piano ou de *cheminée* velours copie de Scutari, coloris artistiques. 1m50×0m42 3.50

DESSUS de COUSSINS en rapport. 0m45×0m20 0.95

Dessus de piano ou de *cheminée* tissu fond vert grenat, ornés de franges. 1m30×0m45 4.90 0m72×0m90

TAPIS de TABLE. 1m×1m20 9.50 8.75

N° 501. LE JUSSEY *Tapis de table* pour chambre à coucher, coloris très doux. 1m20 carré 1m50 carré 1m80 carré Le tapis 5.90 4.75 3.50

N° 502. *Tapis de table* dessin et coloris art nouveau, fond crème. 1m50 carré 1m80 carré 2m carré Le tapis 8.75 6.90 4.90

N° 505. LE CLÈVES *Tapis de table* jolie imitation de tapisserie verdure. 1m50 carré 1m80 carré 2m carré Le tapis 10.75 8.75 6.75

N° 504. *Tapis de table* dessin et coloris haute nouveauté, fond or. 1m70 carré 1m90 carré 1m95 carré Le tapis 11.50 9.50 7.50

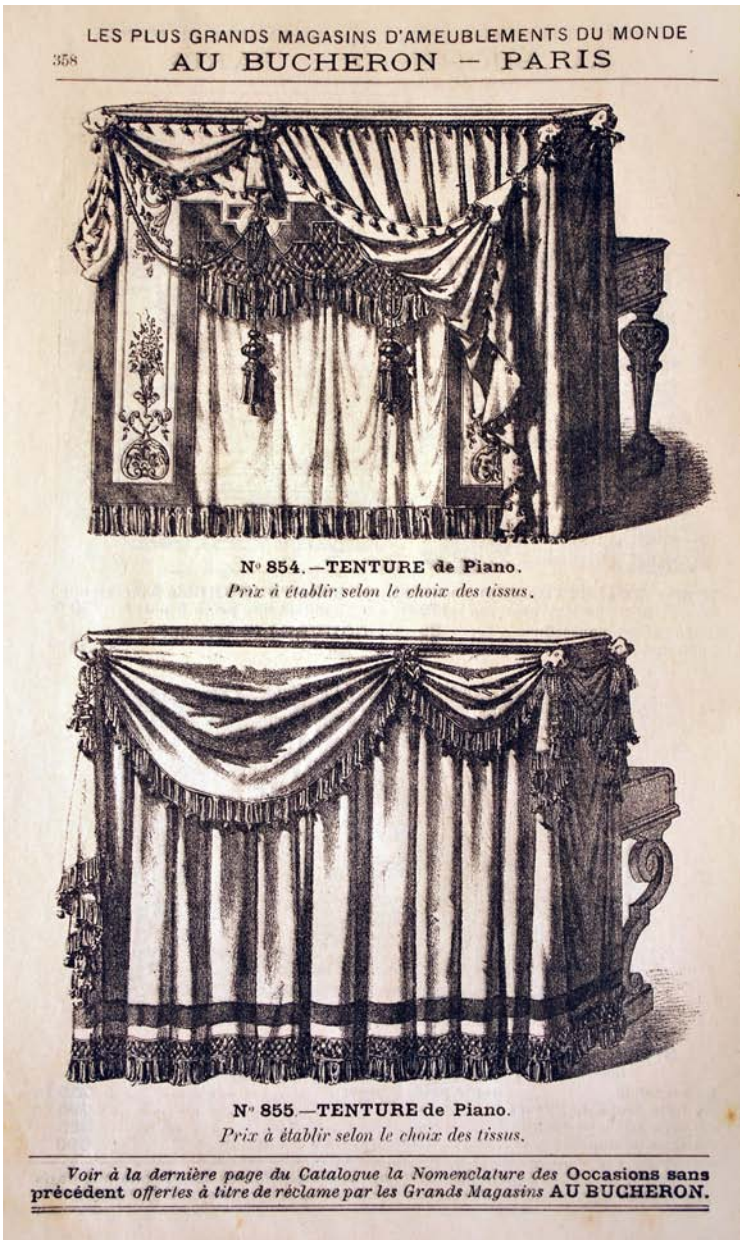
N° 505. *Tapis de table* fond grenat, vieux rouge, jolies grandes tapisseries. 1m70 carré 1m90 carré 1m95 carré Le tapis 18.50 14.50 10.50

N° 506. *Tapis de table* fond vert double face, **style moderne**, fond rouge, olive et bleu. 1m70 carré 1m90 carré 1m95 carré Le tapis 18.75 14.75 10.75

N° 507. *Tapis de table* drap feutré, jolis motifs d'angles brodés soie, fond chamboran, grenat et olive. 1m60 carré 1m80 carré 1m95 carré Le tapis 33.- 29.- 21.-

N° 508. Le DAHLIA *Tapis de table* pâte imprimé, fond crème, rouge et rouge. 1m70 carré 1m90 carré 1m80×1m70 1m90 carré 29.- 23.- 23.- 17.50

[Fig. 2. 25] Comptoir des tapis de table. Catalogue du Bon Marché, vers 1890. AP, D17Z/1.



LES PLUS GRANDS MAGASINS D'AMEUBLEMENTS DU MONDE

358 AU BUCHERON — PARIS

N° 854.—TENTURE de Piano.

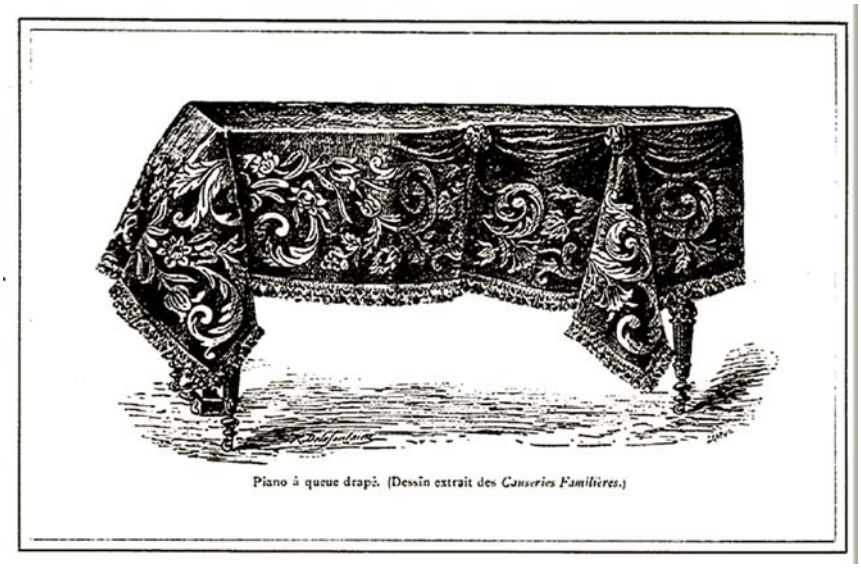
Prix à établir selon le choix des tissus.

N° 855.—TENTURE de Piano.

Prix à établir selon le choix des tissus.

Voir à la dernière page du Catalogue la Nomenclature des **Occasions sans précédent** *offertes à titre de réclame par les Grands Magasins* **AU BUCHERON.**

[Fig. 2. 26] Tenture de pianos. Catalogue Au Bûcheron, rue de Rivoli, vers 1895.



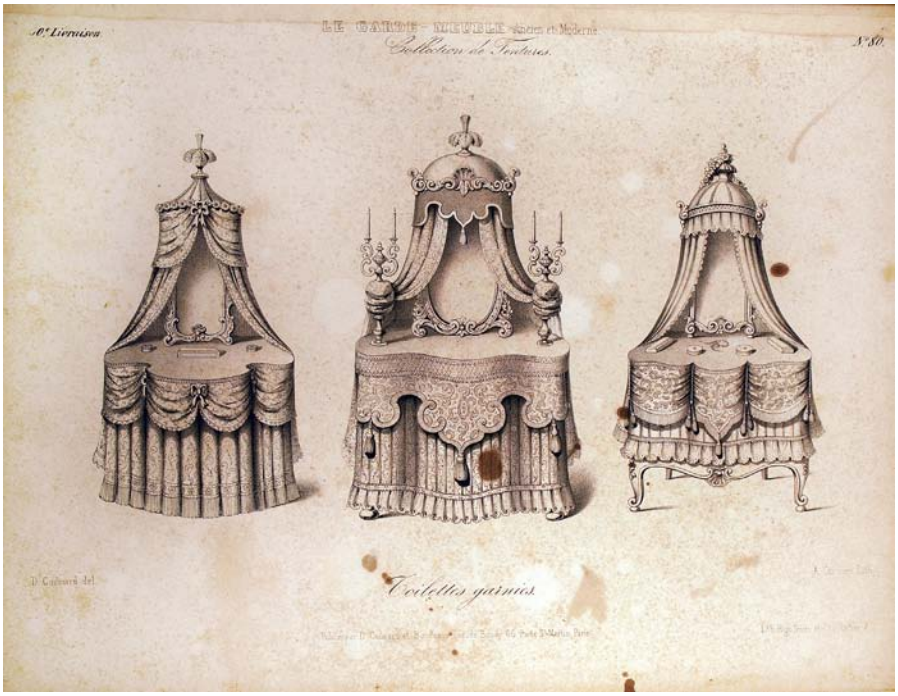
[Fig. 2. 27] Piano à queue drapé. Gravure extraite de Louise d'Alq*, Le maître et la maîtresse de maison,* Paris, bureaux des Causeries familières, 1887 [1885].

[Fig. 2. 28] Chevalet de salon drapé. Catalogue Au Bûcheron, rue de Rivoli, vers 1895.

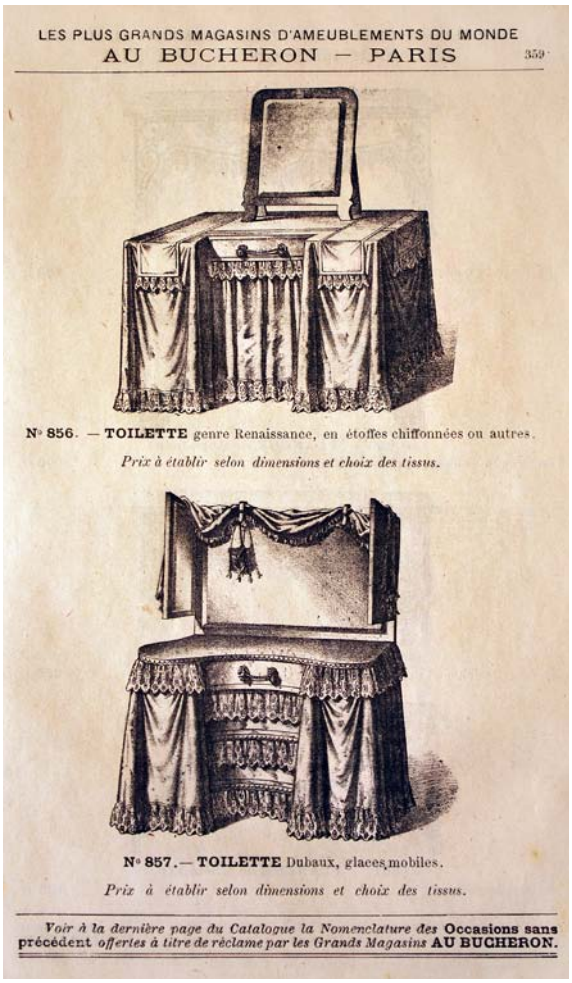
Les pianos eux-mêmes ne peuvent demeurer nus. Les pianos droits rencontrent un large succès à partir de leur mise au point à la fin des années 1840 car ils s'adaptent à des appartements plus réduits qui ne peuvent recevoir les pianos à queue. Conçus pour être plaqués contre un mur, généralement à l'opposé de la cheminée, ils ont un envers. Si quelques fabricants prennent le soin de faire un dos plaqué de bois exotique, le bâti est bien souvent visible. Or, les intérieurs ne se prêtent pas toujours à une disposition des pianos contre les murs, d'autant plus si l'on veut créer un espace pour que, lors des soirées de réception ou familiales, la maîtresse de maison ou sa fille exécutent des morceaux. Le drapé de piano devient alors un élément incontournable des rayons de tapis et tapisseries des grands magasins et plus un manuel de tapissier après 1870 n'élude cette question[105]. Si l'on s'en tient à ce seul exemple, un piano habillé avec convenance réclame trois tissus : un « tapis de dessus de piano », un drapé qui habille l'arrière et les côtés et enfin un tapis de feutre ou de satin brodé qui protège les touches d'ivoire déjà protégées par une coque en bois[106]. On prise alors ensemble le meuble et ses draperies, signe que les deux sont naturellement associés, à la façon du notaire Baudrier chez le raffineur de sucre Jacob, boulevard Haussmann : « un piano droit en palissandre de Erard et sa tenture »[107]. Au demeurant, à partir des années 1880, même les pianos à queue, à en croire les manuels de savoir-vivre pour qui la décence est d'importance, doivent être couverts d'un tapis. À partir des années 1880, les chevalets et les sellettes qui ont pour charge d'évoquer le monde des arts mais qui pourraient apparaître comme de vulgaires objets d'atelier sont aussi drapés d'imitation de tapisseries anciennes. Venant à la rescousse des maîtresse de maison, les magasins d'ameublement proposent des modèles déjà « artistement » drapés. Les meubles de toilette n'échappent pas, malgré la présence d'eau, à cette couverture ; il semble même que le désir de marquer le caractère à la fois intime et pudique du lieu, là même où

105 H. Lacroix, *Nouveau manuel complet du tapissier décorateur*, Paris, Encyclopédie-Roret-Mulo, 1908.
106 Voir les pages des catalogues d'ameublement (Bon Marché, Au Bûcheron, Simon, La Samaritaine…). Les archives privées le confirment : pour le docteur Richelot, Beaulieu fabrique un « Dessus de piano avec un velours vert et de l'étoffe ancienne à Mr Richelot les doublures et la passementerie fournies par moi et le travail, les étoffes étant en très mauvais état sont doublées d'une toile (200) », 31 mars 1905, facture de Beaulieu, AN, Fonds Richelot.
107 AN, ET/LXXXVII/2008, inventaire M. Jacob, 7 décembre 1893, Baudrier notaire 68 rue de la Chaussée d'Antin ; M. Jacob 23 boulevard Haussmann, locataire Eugène Jacob, négociant (propriétaire et raffineur) ; « Un piano droit en palissandre de Erard et sa tenture (550 francs) ; Une tablette de cheminée en peluche et étoffe brodée (20 francs) ».

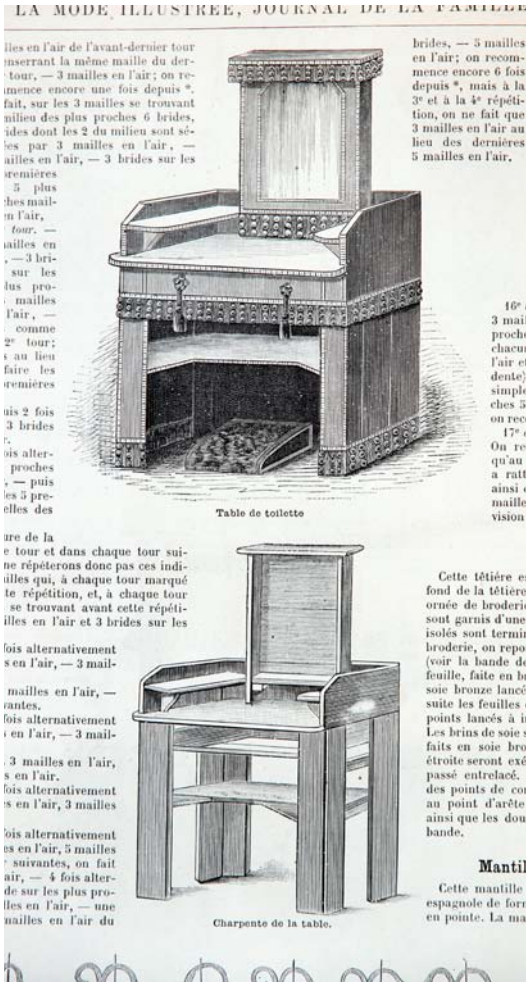
le déshabillage des corps doit se tenir[108], appelle un habillage complet des meubles. Au final, tous les meubles sont susceptibles d'être drapés, même les chaises dont le bois nu rappelle trop à l'évidence le monde de la nécessité.



[Fig. 2. 29] Modèles de toilettes garnies, lithographie extraite du *Garde-Meuble, ancien et moderne,* années 1870.

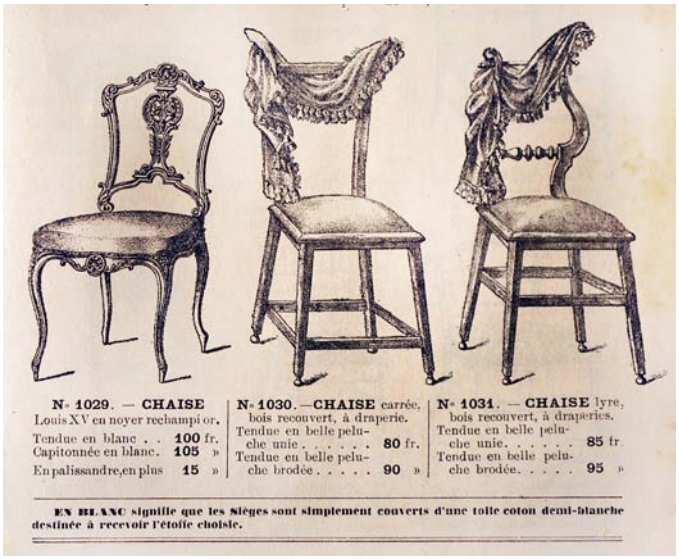


[Fig. 2. 30] Tenture de pianos. Catalogue Au Bûcheron, rue de Rivoli, vers 1895.



[Fig. 2. 31] Toilette nue et toilette drapée, *La Mode illustrée*, 1883, p. 340.

108 Les inventaires montrent, partout jusque dans la petite bourgeoisie, dans les cabinets de toilette, ces meubles « avec leur garniture » de tentures et drapés. Voir par exemple, AN, ET/CVIII/1292, 9 mars 1876, Inventaire après décès de Madame Veuve Duguet, N° 49 rue d'Amsterdam, VIIIe arrdt et AN, ET/LXXXVII/2008, Inventaire M. Jacob, 7 décembre 1893, 23 boulevard Haussmann, locataire, négociant (propriétaire et raffineur).



[Fig. 2. 32] Chaises avec « drapés artistiques ». Catalogue Au Bûcheron, rue de Rivoli, vers 1890.



[Fig. 2. 33] Abats-jours pour lampes à pétrole, à gaz et électrique. Catalogue du Bon Marché, vers 1900. AP, D17Z/1.

On le devine, la nudité des objets techniques qui fondent en partie le confort n'est pas plus acceptable. C'est manifeste avec l'éclairage au pétrole lampant et au gaz qui nécessite une machinerie de laiton complexe. On dissimule alors les lampes sous des abats-jours abondamment plissés. Le rayon des abats-jour des grands magasins généralistes et des magasins de meubles s'étendent et voient proliférer ces sortes d'énormes fleurs en marceline, dentelle et soie garnie d'une feuille de métal pour éviter les incendies. L'introduction de l'électricité dans les années 1870 accuse le phénomène. D'abord parce qu'il s'agit de dissimuler une technique par trop moderne, ensuite parce la lumière crue des ampoules est censée détériorer la vue, enfin, parce que les ampoules dégageant une moins forte chaleur, la prolifération des tissus autour et contre des lampes est moins risquée. Tous les objets électriques autour de 1900 et pour peu qu'ils aient à séjourner dans les espaces intimes ou les espaces de réception de l'appartement sont ainsi couverts de tissus qui rendent le pratique confortable. Radiateurs électriques d'appoint, sonnettes électriques ou interrupteurs se gainent de soie et de passementerie.

Même les meubles déjà habillés de tissus et notamment toute la gamme des « confortables » et

des meubles capitonnés se couvrent de draperies. Le docteur Richelot fait faire des « jetés », soit des draperies qui viennent couvrir partiellement son divan[109].

Ce travail de recouvrement des objets trop nus – c'est-à-dire trop uniformes et trop semblables aux autres alignés dans les grands magasins – éloigne l'inconvenance d'objets techniques de confort qui se fondent alors visuellement et sur le plan tactile dans le décor de l'appartement. Rien n'échappe aux plis, pas plus les pianos que les appareils d'éclairage et les meubles de fantaisie ou de repos, les tables ou les chaises. Le drapé, nécessairement artistique et potentiellement changeant, est la marque d'un goût personnel. Les capitons puis les drapés et leur abondante passementerie à l'extérieur et les capitons de satin ou les peluches à l'intérieur car les meubles doivent non seulement épouser la forme des corps mais aussi marquer les espaces de délassement et d'intimité. Rien d'étonnant dès lors à ce que la profusion et les couches de drapés marquent les meubles du confort, synonyme ici d'un dialogue apaisé avec ses convives ou avec soi, du petit salon au cabinet de toilette. Les meubles garnis de capitons eux-mêmes fonctionnent comme des écrins pour les sentiments : dans les vitrines de menus bibelots, dans les meubles-toilettes ou dans chambres à coucher, ils marquent pour l'individu du XIXe siècle, des territoires du sentiment.

I.c L'empreinte des habitants : habiter et habiller les intérieurs

Les archives privées comme les collections d'éphémères conservent quantité d'invitations à des pendaisons de crémaillères[110]. Elles montrent le plus souvent des voitures surchargées de meubles bien emballés et, surplombant le tout, des tapis roulés avec soin et des tentures emballés dans du papier. Les bourgeois parisiens de la seconde partie du siècle se mettent en scène, à la façon d'un bal masqué, comme des nomades avec leurs tentes. De fait, on déménage le plus souvent avec ses tentures, ses moquettes et ses tapis soigneusement décloués. D'abord parce que ces étoffes sont souvent coûtent souvent autant que l'ensemble des meubles d'une pièce, mais c'est aussi à l'évidence une manière de transporter avec soi ce qu'on imagine être une identité. Dans les prisées, les tentures sont identifiées et évaluées et un « ameublement de salon » comprend une série de meubles avec ses tentures, rideaux et autres tissus parce que meubles et tentures ont été savamment harmonisés mais aussi parce qu'on déménage et emménage avec son « confort », c'est-à-dire la totalité de ce qui fait le « chez-soi ».

Le confort individualisé

Le confort est autant affaire d'originalité que de conformité. Se conformer, c'est épouser l'idée du confortable et sa sensation élaborée dans la culture somatique commune. Dans le même temps, le désir d'avoir un intérieur « reflet de soi », antienne des manuels de savoir-vivre, d'ameublements comme des revues féminines et de décoration, débouche sur la nécessité de produire un espace de confort adapté à son propre goût et à son propre corps, tout au moins dans l'imaginaire. Car le confort n'est pas qu'une valeur mesurable. Les manuels de savoir-vivre ne cessent de le dire dès la fin des années 1860 : il existe un confortable qui ne relève que du bien-être du corps dans l'espace public – dans les trains par exemple – ; pour la sphère intime, le bien-être doit être aussi « moral ». Louise d'Alq, condamnant la

109 AN, Fonds Richelot, facture de Beaulieu, 31 mars 1905, « Un jeté de grand divan pour le cabinet de toilette façon et fourniture de doublures (40) ».
110 Bibliothèque des arts décoratifs, Fonds Maciet et BnF, Cabinet des estampes, Collection Thibault « De tout, un peu », Li243, Papiers commerciaux, « invitations ».

sécheresse des appartements meublés avec luxe mais sans goût, définit ce qu'elle nomme le « véritable confortable » : « la satisfaction du corps et de l'esprit, plus encore même, celle du cœur »[111]. Reprenant dans les années 1880 ce que tous les manuels ne cessent de répéter[112], elle rappelle que c'est « le cœur » qui fait qu'un intérieur peut avoir de l'« influence sur l'esprit, le caractère, les habitudes de ceux qui l'habitent ! Il peut aider à retenir un mari, des fils au foyer domestique ; il peut faire prendre goût au travail, à l'étude, à l'ordre ; il peut rénover toute une existence. Il n'est pas besoin pour cela de meubles luxueux, de fortes dépenses. » pour conclure par cette phrase énigmatique : « On trouve ce confortable plutôt dans la différence de sentiments que dans celle des fortunes. »[113] Attentive à définir ce qu'est le confortable, l'auteure tente de le rendre palpable : « J'ai visité dernièrement un très riche mobilier tout neuf, installé dans un de nos appartements de la chaussée d'Antin, véritables bonbonnières dorées et coloriées, petits Trianons en miniature. […] Pour ce genre d'appartements, il est un programme connu de tous les tapissiers : bois doré, style Louis XVI ou Louis XlV au choix ; tentures de Neuilly, tapis d'Aubusson à médaillon ; meuble en marqueterie pour les chambres, en chêne ou vieux noyer pour la salle à manger, etc. L'imagination y fait peu de frais ; l'argent fait tout. On peut se commander un mobilier sans le voir ; il ressemble à celui du premier étage de la maison d'à côté. […] On est ébloui, mais rien n'y parle au coeur, rien n'y dévoile un sentiment quelconque. »[114] Et de raconter une anecdote qu'elle juge « piquante » d'une de ses amies « qui, lorsqu'elle voyage et se trouve en appartement garni, s'empresse aussitôt de tout remuer, au grand désespoir des logeurs. Elle s'approprie ainsi toute chose, elle les identifie pour ainsi dire avec elle-même ; elle sait s'en faire un cadre, où ressortent mieux ses perfections physiques et morales. Elle est partout *at home*. » L'anecdote convenue est partout dans la presse et les manuels : obligation et désir pour la maîtresse de maison de manifester son amour du *home* par un aménagement « personnel » qui seul peut rendre confortable les « cellules » de ville haussmannienne. Viollet-le-Duc constate aussi que les seules commodités ne suffisent pas et que le confortable ne peut être le même pour tous : « La maison de nos jours est l'habitation banale, uniformément confortable ; comme si la vie du négociant, ses moeurs et ses besoins ressemblaient à la vie, aux moeurs et aux besoins du soldat ; comme si le logement qui convient à un notaire convenait à une femme à la mode. Cette uniformité, incommode pour tous, à tout prendre, est telle que l'homme aujourd'hui voué à une carrière est obligé de se faire bâtir une maison pour lui, s'il ne veut pas chaque jour avoir à lutter contre les ennuis et les difficultés que lui cause le logis banal. Chacun est mal à l'aise dans la boîte qu'il loue, mais les passants ne voient que des façades à peu près identiques et qui nous auraient déjà fait mourir du spleen si dans notre pays nous pouvions tomber sous l'empire de cette maladie »[115] Dans une formule en apparence paradoxale, e tapissier Henry Havard définit lui aussi, l'appartement confortable comme l'espace où le corps « se retrouve ». Si l'aspect extérieur des habitations doit être digne avant tout, « l'intérieur doit au contraire refléter nos préoccupations personnelles, être en harmonie avec nos aptitudes, nos ressources, nos besoins et nos goûts »[116].

Dans la conception de l'intérieur confortable, les seuls dispositifs techniques ne sont donc pas tout, pas plus que le fait de se construire un espace de tissus et de tricots qui « se défend » de l'architecture moderne pour reprendre l'heureuse formule de Walter Benjamin. L'habitant doit encore se retrouver

111 Louise d'Alq, *Le maître et la maîtresse de maison*, Paris, bureaux des Causeries familières, 1887 (1885), p. 37.
112 Voir par exemple Marie de Saverny qui se propose d'aider ses lectrices à essayer « d'arranger un nid élégant et confortable », Marie de Saverny, *La femme chez elle et dans le monde*, Paris, Aux Bureau de Journal La Revue de la Mode, 1878, p. 195-198.
113 Louise d'Alq, *Le maître et la maîtresse de maison*, *... op. cit.*, p. 58.
114 *Ibid.* p. 32-34.
115 Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Paris, A. Morel, 1868 volume 6, p. 246, article « maison ».
116 Henry Havard, *L'Art dans la maison*, Paris, Rouveyre, 1885, tome 2, p. 3.

dans son appartement, pouvoir observer son empreinte. Paradoxalement, tout se passe comme si la trace de soi – et singulièrement de la femme – laissée dans l'appartement était la condition du confort, c'est-à-dire du délassement du monde et de soi en tant qu'acteur social.

Napperons, filets et gaines : la production domestique du confort

Cet appel et ce désir pressant de faire des intérieurs marqués du sceau de l'individualité et du sentiment tout en s'épanouissant dans un cadre qui se conforme au goût et aux gestes partagés, fait naître une pratique et une industrie spécifique, celle des ouvrages de dames.

Les inventaires sont peu diserts sur cette profusion de petits ouvrages de tissus et de tricot qui doivent habillés l'appartement, architecture comme objets, de la main de la maîtresse de maison. Soit ils sont considérés comme des souvenirs de famille et à ce titre sont des biens inaliénables au même titre que les portraits, soit ils sont confondus dans la prisée avec les tapis, napperons et autres choses en tissu venus du commerce. Pourtant tout indique, en dehors des inventaires, le puissant développement de cette façon de s'approprier son intérieur et par là de le rendre « confortable ». Les boîtes ou tables à ouvrages sont partout dans les intérieurs. Pour dire les choses simplement, pas un inventaire bourgeois qui ne signale la présence d'une boîte à ouvrage voire de deux, et ce sur l'ensemble de la période. À partir des années 1865-1875, la généralisation des machines à coudre qui le plus souvent, à l'instar des Singer ou des Wilcox & Gibbs, peuvent broder, ouater, soutacher, facilite la production à demeure de ces « petits riens » qui personnalisent l'intérieur[117]. Cette production domestique ne relève en rien d'un souci d'économie mais d'un désir d'habiller son intérieur de petites choses personnelles et d'échapper ainsi au régime de l'industrie.

Le marché de l'édition indique le succès de ces travaux à la fin des années 1830. Des chapitres leur sont dorénavant consacrés dans les manuels de couture, notamment à destination des demoiselles. Plus significatif, la multiplication des titres de presse – plus de trente – qui se consacrent uniquement à donner des patrons et modèles, le plus souvent en papier bible, qui fonctionnent comme des guides pour les maîtresses de maison[118]. Il faut ajouter à ces titres significatifs les rubriques dédiées à ces « travaux domestiques » dans tous les journaux et revues qui s'attachent à l'économie domestique et à la mode et dont deux titres dominent le marché : *Le journal des Demoiselles* puis dans les années 1870, *La Mode Illustrée*. Le premier publie tous les mois des modèles de « bandes pour ameublements », rideaux, fauteuils, coffres à bois, et des « motifs ou dessins pour être mis sur une chaise, une chauffeuse, fauteuil, écran, coussin ou médaillon pour ameublement ». Chaque livraison donne le détail des

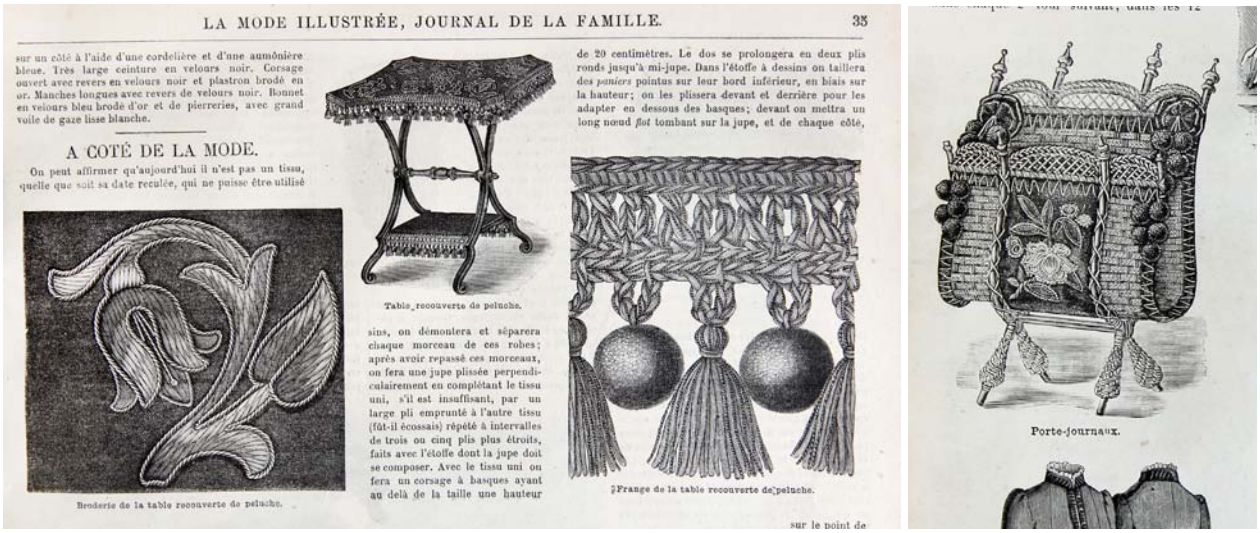
117 *Dictionnaire du commerce…,* 1861. Voir les publicités dans le *Journal des Demoiselles* qui disent ces usages des machines à coudre : « La machine à coudre est devenue le meuble in- dispensable dans toutes les familles; aussi ne nous lasserons-nous pas de signaler à nos lectrices tous les avantages du système Wilcox & Gibbs, dont le mécanisme si simple est d'un entretien des plus faciles. Bien moins bruyante que toutes les silencieuses possibles, la machine Wilcox peut être mise en mouvement, même dans une chambre de malade ; elle n'occasionne aucune fatigue, l'on peut avec elle confectionner les objets les plus divers ; au moyen du changement d'aiguille, on travaille depuis le cuir le plus dur, jusqu'à la mousseline la plus légère, voire même la tarlatane ou la gaze. […] Monsieur E. Cornély, 82 boulevard Sébastopol, joint à ces machines une brochure explicative pour les personnes de province, qui ne peuvent faire leur apprentissage sous sa direction, apprentissage qui, du reste, est on ne peut plus facile » (1870, p. 61) ; « La silencieuse, machine à coudre perfectionnée Pollack et Schmidt, 49, Boulevard Magenta et 30 rue Richelieu, Cette machine, déjà connue depuis plusieurs années & appréciée du public, est à navette circulaire; elle a une grande supériorité sur les autres machines à deux fils, car une seule tension suffit pour les deux fils, qui produisent à l'envers comme à l'endroit une jolie piqûre. Son mouvement silencieux & son application aux travaux de la plus fine lingerie, ainsi qu'aux étoffes les plus épaisses, la font rechercher par les familles. Le régulateur des points, invention ingénieuse, permet de retrouver, sans crainte d'erreur, ou moyen de chiffres, la grandeur des points. Tous les guides qui accompagnent ce charmant petit meuble, donnent la facilité d'exécuter les objets les plus variés » (*Journal des Demoiselles*, 1871, p. 192).

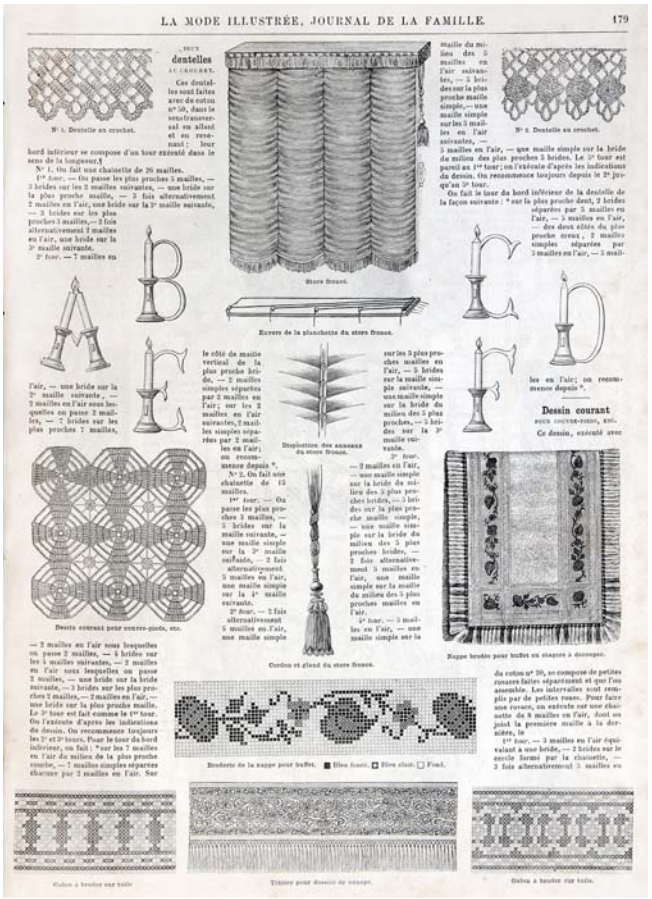
118 Voir *Journal des Demoiselles (1833), La Boîte a ouvrage, journal mensuel spécial de travaux d'aiguille* (vers 1840) ; *Magasin des demoiselles, journal illustré* (1844) ; *Moniteur des Dames et des Demoiselles et Brodeuse illustrée réunis* (1845) ; *Le Panier à ouvrage, journal des travaux de dames et de demoiselles* (vers 1845) ; *La Gazette des dames et des demoiselles* (vers 1845) ; *Le Conseiller des dames et des demoiselles, journal d'économie domestique et de travaux à l'aiguille* (1847) ; *Magasin des familles, guide des dames et des demoiselles. Modes, littérature, arts, travaux à l'aiguille* (1849). Voir Eugène Hatin, *Catalogue systématique et raisonné de tous les écrits périodiques de quelque valeur publiés ou ayant circulé en France depuis l'origine du journal jusqu'à nos jours*, Paris, Firmin-Didot frères, fils et Cie, 1866, p. 561-562.

manières d'habiller son intérieur et dans le même temps de donner une touche personnelle à des vêtements de plus en plus souvent issus de la confection. À côté d'un feuilleton intitulé « Home sweet home », publié durant l'année 1853, le journal donne une série de modèles de vêtements pour objets et éléments d'architecture. Chaque livraison est une longue liste : le modèle « n° 1 te montre un dessin qui peut servir pour lambrequin de cheminée, bordure de couvre-pieds. Comme lambrequin il pourrait être fait avec du cordonnet double d'une couleur en rapport avec celle de l'ameublement ; Le n° 2 est une bordure ; Le n° 3 est un dessin très-joli, fait au filet et bordé en reprise avec de la soie de plusieurs nuances, cela fait de charmants voiles de Voltaire. »[119] Chaque livraison, des dizaines de ces petits riens s'étalent sur toute la moitié de la revue : écrans de cheminées, filets pour couvrir les pieds des meubles, bordures de tapis, glands et poires de sonnettes…[120] En 1858, la rédactrice explique à ses lectrices que « dans l'ameublement de leur chambre, le travail de leurs doigts doit entrer pour beaucoup », détaillant ensuite, pour les demoiselles comme les dames, un modèle de « Lit capitonné en cretonne imprimée avec bourrelet bouillonné, en peluche ; effilé assorti, rideaux en cretonne avec bande en peluche brodée […] doublés en satinette, et drapés à l'italienne avec tête flamande en cretonne imprimée, dessus de lit en étamine et grand damier, prie-dieu en tapisserie, tapis en tricot de Smyrne… ». Il ne s'agit pas de tout faire soi-même mais, à l'adresse indiquée, d'acheter les éléments et de les assembler « par ses soins ». Un seul autre exemple, cinq ans plus tard, suffit à montrer que c'est bien le confortable qui est ici en jeu, confortable défini comme un espace approprié par ces assauts d'objets confectionnés par la maîtresse de maison. Pour faire un abat-jour – le goût de les habiller débute alors – : « Achète 0m,50 de gros tulle blanc, un peu raide ; divise-le en cinq morceaux que tu appliques successivement sur le patron n° 36, afin de tracer le feston indiqué ; le tracé et le feston doivent se faire en laine de la couleur de l'ameublement ; le rouge, du reste, est toujours d'un joli effet ; découpe ensuite, ne laissant que le tulle entouré du feston. Cherche maintenant des morceaux de toile perse que ton tapissier t'a rendus ; à leur défaut, achète 0m, 50 de la même toile, choisissant de préférence des guirlandes légères, de petits bouquets qu'on puisse facilement détacher, des oiseaux et des papillons si tu es assez heureuse pour en découvrir ; découpe tontes ces richesses et dispose-les sur les cinq morceaux avec l'art et le goût qui te caractérisent. Si tu es satisfaite de ton œuvre et que le tulle soit suffisamment couvert, tu fixes les découpures avec de la gomme ou de l'amidon cuit et tu mets en presse pendant quelques heures dans un gros in-folio quelconque. » Un jeu savant de brides « réunit ainsi les cinq parties de l'abat-jour, que tu places sur le globe de la lampe, dont il adoucit l'éclat » ; ce sont « ces petites choses » qui font « un home confortable »[121]. Sans discontinuer tout au long de la période, le journal livre chaque mois une quarantaine de ces travaux, conseillant au passage les magasins de tapisseries, merceries et vendeurs de canevas où se fournir[122]. C'est *La Mode illustrée* qui devient le premier journal féminin à la fin des années 1860, avec plus de 40 000 abonnés[123]. La campagne publicitaire qu'il lance en 1868 pointe les arguments porteurs. Le journal se présente comme nourrissant « l'amour du chez soi qu'il sait inspirer à la femme et par le bien-être qu'il lui fait répandre dans son intérieur. » « Amour » et « bien-être » qui doivent composer le confort. En outre, le journal « donne […] à chaque famille les procédés les plus pratiques, les explications les plus précises pour exécuter tous les genres de travaux, tels que : filets, broderies, crochets, tapisseries, etc. » « Des articles et des dessins sur l'art de la couture mettent les

119 *Le Journal des demoiselles*, volume 21, 1853, p. 63.
120 *Ibid.*, p. 371.
121 *Le Journal des Demoiselles*, 1858, p. 347.
122 De 1883 à 1887, c'est le cas de la Maison Lebel-Delalande, 348, rue Saint-Honoré.
123 Eugène Hatin, *Catalogue systématique et raisonné de tous les écrits périodiques de quelque valeur publiés ou ayant circulé en France depuis l'origine du journal jusqu'à nos jours,* Paris, Firmin-Didot frères, fils et Cie, 1866, p. 596, « Modes ».

abonnées au courant des procédés les plus simples pour tous les travaux de lingerie, en même temps que d'autres articles relatifs à l'ameublement élèvent leur goût et contribuent à l'embellissement de leur intérieur. » De fait, dans les modèles « de Paris et Berlin » de menus objets à confectionner soi-même sont innombrables et après 1880, occupent la place centrale de chaque livraison. Coussins de pieds, de canapés, broderies de mousseline pour fenêtre, broderies de rideaux, décors de radiateurs, bouillonnés pour bouillottes, galons et franges pour albums ou tables de jeux… Ce succès pousse les éditeurs à multiplier les ouvrages spécialisés à partir de la fin des années 1860 et notamment *L'Album des ouvrages de dames, Manuel encyclopédique de tous les travaux à l'aiguille* qui donne des modèles pour habiller la quasi totalité de l'appartement et des objets, de la tête aux pieds…[124] À la maîtresse de maison la charge de repousser, une aiguille à la main, le monde de la technique et du multiple industriel, d'adapter les objets aux habitants et de rendre ainsi confortable l'appartement.





[Fig. 2. 34] Exemples de travaux au crochet et tapisseries pour habiller les meubles. Table d'appoint, porte-journaux, rideaux, tapis de buffet… *La Mode Illustrée*, 1883, p. 35, p. 399 et p. 179.

124 Voir notamment : Mme E. Bougy, *Album des ouvrages de dames. Manuel encyclopédique de tous les travaux à l'aiguille*, Paris, 1872 ; *Encyclopédie des ouvrages de dames*, Paris, A. Joly, boulevard de Sébastopol, fin des années 1880.

De la même façon, tous les manuels d'économie domestique à partir des années 1850 multiplient les conseils pour produire franges et galons, broderies et napperons. Un seule exemple parmi la floraison de manuels. Louise d'Alq mélange conseils en matière de goût et recommandations pratiques : « Pour les meubles de fantaisie en tapisserie, la bande de velours est abandonnée ; la bande de tapisserie fond clair, avec bouquet brodé entièrement en soie au petit point, se place au milieu de deux bandes de satin noir capitonné ; les passementeries sont assorties aux bouquets. » Légitimant la pratique par une référence à la noblesse, elle note encore : « Une bonne vieille marquise de mes amies a exécuté dernièrement une chauffeuse, qui plaira, je suis sûre, à mes lectrices : elle était au crochet tunisien, comme les couvertures de berceau […] Une corde de laine orange et noire et une grande frange assortie en faisaient l'ornement. Ce meuble a le mérite de pouvoir se faire sans l'aide du tapissier, si l'on a une forme à recouvrir. »[125] L'absence du tapissier et de son goût pour un confort standardisé laisse la place à un confort plus intime. Conseils techniques et idées pour accrocher des objets sur les murs et pour les objets drapés, glands et cordons sont infinis : guipures d'assiettes accrochées au mur, franges de cheminées, bouillonnés de glace, broderies de rideaux, gaines de vases, napperons d'accoudoirs, dessous de jardinières, plissés de piédestaux… Les manuels pour travaux d'amateurs publiés en masse à partir des années 1880 affirment la place centrale de cette économie domestique du confort. Les conseils sont partout pour habiller les meubles de franges et de galons, pour apporter une manière originale de faire des plissés, froncer le tissu des abats-jours non sans les avoir garnis de fleurs séchées, broder avec du fil d'or le velours rouge du tapis de piano…[126], la fureur de l'aiguille pouvant se déployer sur les innombrables objets contenus dans les appartements. Un simple exemple, au début des années 1890, l'ouvrage de Ris-Paquot, grand promoteur de la collection et des « petits plaisirs matériels de l'existence ». Son ouvrage, *La femme d'intérieur*, qui s'adresse en priorité à la petite et moyenne bourgeoisie s'étend sur les travaux d'agrément, récréations « utiles et honnêtes » qui font, précise-t-il, « le confort du *home* ». Il propose mille recettes pour la « décoration des objets d'agrément », « tels que paniers, corbeilles, hottes, chevalets, etc. » Il s'agit à chaque fois de les garnir de tissus et de passementeries, voire de quelques fleurs artificielles en tissu habillement réalisées. Ces petites compositions « de parade » trouvent leur place partout dans la maison, sur les tables comme sur les consoles et les cheminées[127]. L'habillage des lampes mérite à lui seul trois pages, dessins à l'appui : « depuis quelques temps […] on les orne de dentelles, de rubans […] Nous ne parlerons que de ceux le plus à la mode en ce moment, c'est-à-dire l'abat-jour en papier ou tissu froissé et plissé qui remplace cet affreux entonnoir dont on affublait autrefois les lampes. »[128] Suivent des conseils pour faire les cache-pots en velours, habiller des jardinières…[129] L'activité la plus séduisante étant la « peinture dorée sur velours ». Outre que cette technique « venue d'Angleterre » a l'avantage de s'adresser aux « personnes de goût ne sachant pas encore dessiner », elle permet de « d'exécuter une série d'objets sur velours, peluche, soie, tels que tabliers, bonnets, pantoufles, tapis de table, écrans, coussins, etc. » Ris-Paquot indique qu'il suffit de se fournir dans les commerces spécialisés – chez les marchands de couleurs – en peinture dorée *ad hoc* et en « dessins et modèles prêts à décalquer, tels que papillons, oiseaux, insectes, fleurs, fruits, festons, branches de feuilles, fougères, nénuphars ». L'encre des décalques transférée au fer chaud permet de colorier sans risque les motifs. Pour les personnes

125 Louise d'Alq, *Le maître et la maîtresse de maison*, Paris, Bureaux des Causeries familières, 1887 (1885), p. 44.
126 Voir par exemple Félix Moser [pseudonyme collectif], *Le livre des travaux artistiques d'amateur*, Paris, Dumoulin, vers 1890.
127 Ris-Paquot, *Le livre de la femme d'intérieur…,* Paris, H. Laurens, vers 1890, p. 391.
128 *Ibid.,* p. 392 « Abat-jour ».
129 *Ibid.,* « Travaux d'agrément », p. 397.

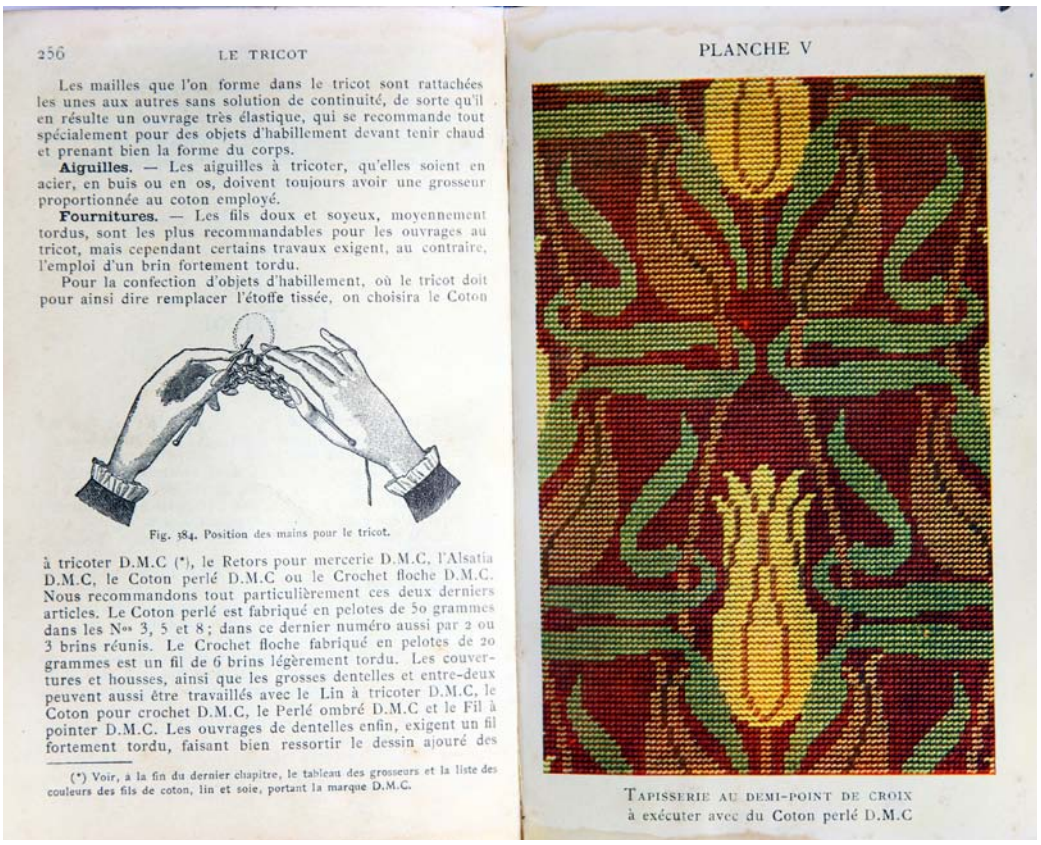
plus habiles, des compositions paysagères permettent d'affirmer leur « personnalité », tel ce « martin-pêcheur se mirant dans la profondeur de l'onde et y guettant le passage de sa proie [qui] constitue une ravissante petite composition […] pour un coussin de canapé ou un écran de feu. »[130]

Le confort fait maison : les travaux de dames

Ce désir de marquer son empreinte partout dans l'appartement appelle tôt le développement d'une industrie dédiée à ces « travaux d'agrément » Le désir de produire des objets singuliers qui marqueront son intérieur de sa personnalité est en contradiction avec la menace de la faute de goût – et accessoirement, comme le dit Ris-Paquot, par des « personnes de goût ne sachant pas encore dessiner ». Le commerce s'attèle tôt à résoudre cette contradiction. C'est en particulier le cas des canevas qui permettent à la maîtresse de maison de broder sans risque des motifs à la mode. Dans les années 1820, des morceaux d'étoffe peints à la gouache sont importés en très faible quantité de Prusse mais dès la fin des années 1830, le *Nouveau manuel complet des demoiselles ou arts et métiers qui leur conviennent* recommande d'acheter pour faire des tapis de pieds, de tables, de lampe, tapis d'ameublement « pour les fauteuils, les ottomanes, les bergères et les coussins de salon » des canevas avec des dessins en noir, condamnant au passage ces « canevas où les fleurs, les dessins, sont parfaitement nuancés, finis, et où il ne reste qu'à travailler un fond uniforme et facile […] pour dire [qu'on] l'a fait »[131]. La première boutique dédiée à ces « ouvrages de dames » à Paris est la maison Sajou ouverte à la fin des années 1830. Elle propose des « dessins de tapisserie et de broderie ». En pratique, il s'agit de napperons, de coussins, de tapis prêts à être brodés. Après un succès d'estime aux expositions de 1844 et 1849, la maison connaît un fort développement dans les années 1850 et s'installe dans la nouvelle rue Rambuteau. Ses publicités vante le succès de cette production nationale : « M. Sajou a doté la France d'une industrie importante, pour laquelle nous étions tributaires de la Prusse. Non-seulement ses produits égalent en beauté les dessins de Berlin [mais ils sont moins chers]. Le développement considérable que prend l'établissement de M. Sajou prouvent assez que le préjugé, qui pendant longtemps a fait préférer les dessins de Berlin, a cessé d'exister. […] Cette maison, unique en son genre, renferme tout ce que les Dames peuvent désirer pour les mille travaux qu'elles entreprennent »[132]. Outre ces publicités, la maison s'appuie sur le *Guide-Sajou,* publié à partir de 1850, journal mensuel avec modèles pour Dames et planches coloriées à la gouache, le « seul ouvrage complet et spécial pour les ouvrages de Dames, ainsi que d'une collection de petits albums »[133]. À partir de 1854, la maison Sajou achète une page chaque mois dans la revue à succès, *Le Moniteur des Dames et des Demoiselle*s. Fait chevalier de la Légion d'Honneur, Sajou et sa maison connaissent un large succès mondain et l'industriel fait breveter ses modèles de décorations. Face à la demande pressante, d'autres maisons importantes voient le jour. C'est notamment le cas de la maison N. Alexandre et Cie ouverte en 1862. Enfin, en 1870, s'ouvre la maison Rouyer qui commercialise avec un grand succès des albums – et le matériel qui va avec y compris les machines à coudre – pour « tricot, crochet, broderies blanches et tapisseries ». Le *Dictionnaire du commerce* se fait, tout à son étonnement, l'écho de ce succès. À l'article « canevas »,

130 *Ibid.,* p. 402-403.
131 Elisabeth Celnart, *Nouveau manuel complet des demoiselles ou arts et métiers qui leur conviennent, et dont elles peuvent s'occuper avec agrément…*, Paris, Roret, 1837, p. 142.
132 *Almanach impérial*, 1855, publicités.
133 *Le Guide-Sajou, seul journal complet des ouvrages de dames, avec dessins et texte explicatif pour tricot, broderie, filet, tapisserie, crochet, frivolité, etc., par M. Sajou…* Paris, Au bureau du journal, 1854. Journal publié à partir de 1850.

l'auteur signale que « Au premier abord, les canevas à tapisserie ne semblent pas devoir être un objet de commerce bien important ; la consommation en est pourtant fort grande en France, et il s'en exporte beaucoup en Angleterre, en Allemagne et dans les pays du Nord. » Ces canevas ne sont pas uniquement pour les particuliers ; on trace aussi pour les ouvrières ces modèles et c'est alors les dessins eux-mêmes qui sont surtout l'objet de ce commerce. Reste que cette industrie très forte en France – Beauvais, Paris, Flers –, abonde dans les boutiques en travaux pour Dames[134]. Les grands magasins commercialisent aussi à partir des années 1880 des éléments de passementerie et des canevas que les maîtresses de maison peuvent assembler librement… Le succès de ces travaux à l'aiguille pousse les fabricants de fil à faire rédiger des encyclopédies d'ouvrages de dames. C'est notamment le cas de Dolfus, Mieg et Cie (DMC) qui font écrire à la brodeuse Thérèse de Dillmont une *Encyclopédie des ouvrages de Dames* publiée en 1886. Véritable bible du confort à l'aiguille et au fil de coton, elle détaille toutes les manières d'habiller un intérieur avec des mains élégantes.



250 LE TRICOT

Les mailles que l'on forme dans le tricot sont rattachées les unes aux autres sans solution de continuité, de sorte qu'il en résulte un ouvrage très élastique, qui se recommande tout spécialement pour des objets d'habillement devant tenir chaud et prenant bien la forme du corps.

Aiguilles. — Les aiguilles à tricoter, qu'elles soient en acier, en buis ou en os, doivent toujours avoir une grosseur proportionnée au coton employé.

Fournitures. — Les fils doux et soyeux, moyennement tordus, sont les plus recommandables pour les ouvrages au tricot, mais cependant certains travaux exigent, au contraire, l'emploi d'un brin fortement tordu.

Pour la confection d'objets d'habillement, où le tricot doit pour ainsi dire remplacer l'étoffe tissée, on choisira le Coton

Fig. 384. Position des mains pour le tricot.

à tricoter D.M.C (*), le Retors pour mercerie D.M.C, l'Alsatia D.M.C, le Coton perlé D.M.C ou le Crochet floche D.M.C. Nous recommandons tout particulièrement ces deux derniers articles. Le Coton perlé est fabriqué en pelotes de 50 grammes dans les N°s 3, 5 et 8 ; dans ce dernier numéro aussi par 2 ou 3 brins réunis. Le Crochet floche fabriqué en pelotes de 20 grammes est un fil de 6 brins légèrement tordu. Les couvertures et housses, ainsi que les grosses dentelles et entre-deux peuvent aussi être travaillés avec le Lin à tricoter D.M.C, le Coton pour crochet D.M.C, le Perlé ombré D.M.C et le Fil à pointer D.M.C. Les ouvrages de dentelles enfin, exigent un fil fortement tordu, faisant bien ressortir le dessin ajouré des

(*) Voir, à la fin du dernier chapitre, le tableau des grosseurs et la liste des couleurs des fils de coton, lin et soie, portant la marque D.M.C.

PLANCHE V

TAPISSERIE AU DEMI-POINT DE CROIX
à exécuter avec du Coton perlé D.M.C

[Fig. 2. 35] Double page de Thérèse de Dillmont, *Encyclopédie des ouvrages de Dames, Paris, Delagrave,* 1886 [réédition annuelle jusqu'en 1914].

En 1901, le nouveau *Dictionnaire du commerce* s'étonne encore devant la fortune d'un tel commerce[135]. Les archives privées confirment ce succès dans toutes les strates de la bourgeoisie, des années 1880 aux années 1910. Mme Aubry s'en remet à la maison Sajou pour faire elle-même ses guipures de rideaux et ses broderies sur mousseline[136]. Vingt ans plus tard, la femme du docteur Vimont, est abonnée au journal édité par la « maison spéciale d'ouvrages de dames » « Aux doigts de fée ». Dans les années 1910, elle y achète tapis-feutres, drap-feutre vert de 1 m x 1,30 m et les modèles qui lui permettent de faire des tapis brodés que l'on imagine habillant un piano ou un guéridon[137]. Un dernier

134 *Dictionnaire du commerce… op. cit.,* 1861.
135 *Dictionnaire du commerce… op. cit.,* 1901.
136 Fonds Aubry, Facture de la maison Sajou, 52 rue Rambuteau, février 1894.
137 Fonds Dr Vimont, facture « Aux doigts de fée, maison spéciale d'ouvrages de dames, François Tedesco éditeur, 30 boulevard Raspail, Mme Lebreton, 28 avril 1914, 1 tapis-feutre de bureau, 1 drap feutre vert, 1m x 1,30 m dessin au modèle, échelle 1/5 ».

exemple parmi toutes les archives privées qui montre la diffusion sociale du phénomène que l'on pourrait croire réservé à la toute petite bourgeoisie : Madame Aubry fréquente régulièrement les rayons de Mme Dugrenot, 50 avenue des Champs-Elysées, spécialisée dans « les ouvrages de dames, les broderies et tapisseries anciennes et modernes ». Elle y achète un « abat-jour n°65 avec ses fils de soie Lilas » et « un abat-jour […] avec fournitures de passementerie et volants »[138] Le goût de la maîtresse de maison présidera, si nécessaire avec la bonne ou la couturière, à l'arrangement de ces broderies et passementeries.

Pour que les corps se délassent à l'intérieur de l'appartement, ou tout le moins empruntent d'autres postures et gestes de convenance que ceux dictés par l'espace public, il semble que le saupoudrage d'éléments personnels individuels soit une des conditions du confort. Tout l'attirail des plis, franges, peluches et coussinets simulent une adaptation des objets et des espaces jugés de plus en plus impersonnels à l' « âme » et au corps des habitants.

Les évolutions parallèles des vêtements et de l'ameublement n'ont en soi rien de surprenant, même du point de vue des styles car cette évolution de conserve révèle une définition commune du confort. Au-delà d'une simple analogie entre la décence qui fait couvrir jusqu'aux chevilles les femmes – au point que les fantasmes relatifs aux chaussures comme l'a noté Octave Mirbeau s'en trouvent décuplés – et les meubles que l'on habille dans leur totalité de tapis, de gaines, de franges et de filets, cette manière de couvrir meubles et architecture signale plusieurs définitions intriquées du confort. Il s'agit d'abord de masquer les structures des meubles comme du bâti afin d'épouser au mieux leur forme, ou tout le moins de le donner à voir. Ces revêtements de tissu fonctionnent comme un intermédiaire entre le corps et l'architecture qui rend l'architecture confortable comme le vêtement de ville doit rendre le monde confortable. Sortes de vêtements des corps appendus au murs, les étoffes disposées à profusion apparaissent comme autant de moyens de défendre l'habitant contre la ville à mesure qu'elle se fait plus minérale et tirée au cordeau. Alors que la profusion des plis remplace ou complète les capitons, les intérieurs à partir des années 1880 sont décrits comme des grottes, des tentes ou des cabanes où peut se réfugier le corps fatigué de la ville et des contraintes sociales. Potentiellement est confortable ce qui peut prendre l'empreinte des corps, à l'échelle des matières – peluche et capitons – comme à celle de l'appartement. La sphère de l'intime est l'espace de la profusion du pli : à mesure que les corps se déshabillent dans l'espace domestique, les sols, les murs et même les plafonds se chargent d'étoffes.

Car le confort est aussi affaire de sentiment : le corps réfugié dans l'appartement peut se délasser à condition de « se retrouver », grande affaire du siècle. L'individualité doit alors porter sa marque partout : napperons, coussinets et autres babioles de tissus et de tricots effacent l'uniformité des architectures et des ameublements faisant croire à une adaptation intime des choses aux êtres. Jusque dans la mort, cette conception du confort et du repos s'immisce : les cadavres sont roulés dans les tapis, les cercueils se garnissent de capitons de satin.

138 BHVP, Fonds Aubry [complément des AN], facture de la maison Mme Dugrenot, 50 avenue des Champs-Elysées, 11 mars 1895.

II. Entre orthopédie et repos, la discrète machinerie du confort

L'histoire du vêtement, singulièrement au XIXe siècle, est d'abord une histoire du tissu, qu'il s'agisse de confection ou des bouillonnés artistiques de Charles-Frederic Worth. Or, le XIXe siècle est aussi celui du vêtement mécanique ou pour mieux dire d'une pensée mécaniste du vêtement[139] : Chapeau Gibus qui se plie et se déplie à l'aide d'un mécanisme de parapluie, corsets d'acier et de baleines, gaines de toutes les factures, bretelles à ressorts de laiton, dessous de bras en caoutchouc, chaussures vissées et articulées au talon, et jusqu'à l'éphémère crinoline. Le confort du corps ne passe pas uniquement par le moelleux du tissu. Ce qui est vrai dans le vêtement l'est tout autant dans le confort domestique. Les conceptions du corps au XIXe siècle, et par là du confort, sont traversés par ces deux approches : d'une part un corps, dans une approche néo-hippocratique, traversé de fluides et dont l'économie de la sécrétion doit être surveillée ; d'autre part, un corps mécanique, articulé et élastique, approche nourrie notamment par le développement de la gymnastique[140]. Corps d'humeurs et des sens d'un côté, corps mécanique de l'autre pour lequel se développe une « vision toute mécanique de la motricité » et partant du repos[141].

II.a Épouser le corps : les mécaniques du confort

Le repos du corps : le corps malade en modèle

En 1947, Siegfried Giedion voyait dans le développement des meubles médicaux l'origine des meubles « rationnels » et modernes. Selon l'auteur, du fait de leur nouveauté même, ces meubles avaient pu s'affranchir de ce goût bourgeois que l'hégélien détestait. Il situait alors ce mouvement du côté des « ingénieurs » – en réalité des serruriers et des mécaniciens – américains, détachés des pesanteurs culturelles européennes. Si les meubles médicaux et orthopédiques ont bien joué un rôle important dans la conception du confort et dans la définition de techniques nouvelles pour le créer, l'opposition, comme on va le voir, entre un confort bourgeois boursouflé et une approche fonctionnelle et épurée du confort ne tient pas. C'est a contrario la continuité entre ces deux types d'objets qui nous intéresse ici.

Les meubles et véhicules pour malades datent du XVIIIe siècle. Cependant dans les années 1800-1820, alors que « le fer, l'acier et le laiton tendirent à tout remplacer », « on pensa naturellement à ces métaux dans la construction des lits comme dans celle des canapés appelés ottomanes ou divans. C'est en janvier 1801 que se trouve le premier brevet pris à ce sujet. Depuis lors on les compte par centaines. Sommiers à ressorts de voitures, ressorts à genouillères, ressorts biconiques, ressort à boudins, à

139 Cette histoire reste à écrire notamment à partir des dépôts de brevets et des métiers du vêtement. L'ouvrage de Valerie Steele, *The Corset: a Cultural History* (New Haven, Yale University Press, 2003) propose en partie une approche de cette dimension du vêtement et du corps au XIXe siècle. Voir en outre les nombreux chapeaux sur le modèle de Gibus avec mécanique métallique et, par exemple, INPI, n°618, « Le brevet d'invention de quinze ans, dont la demande a été déposée, le 10 octobre 1865, au secrétariat de la préfecture du département de la Seine, par le sieur Lejeane (Emile-Albert), fabricant d'articles en caoutchouc, représenté par le sieur Lavialle, à Paris, boulevard Saint-Martin, n° 29, pour dessous de bras en flanelle de toute sorte dits *dessous de bras hygiéniques.* »

140 Les rapports sur les produits de l'industrie exposés dans les années 1830 montrent le développement de « machines à gymnastique », destinées dès les années 1830 à trouver place dans l'appartement. Voir Charles Dupin (dir.), *Rapport du jury central sur les produits de l'industrie française exposés en 1834*, Paris, 1836. La série actualités de la BHVP contient en outre quantité de prospectus des années 1850-1914 qui vantent ces installations domestiques de gymnastique, installations destinées en général au bureau. Voir sur le sujet, Georges Vigarello, « Tenues bourgeoises » in Alain Corbin (dir.), *Histoire du corps, de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Le Seuil, 2005, p. 320-321 et « Une mécanique des mouvements », p. 325-331. Comme le signale Georges Vigarello, une des machines à succès des années 1830 s'appelle la « balançoire orthopédique ».

141 Georges Vigarello, « Tenues bourgeoises » in Alain Corbin (dir.), *Histoire du corps, de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Le Seuil, 2005, p. 320-321. Notons en outre que quantité de dispositifs de gymnastique pour appartement apparaissent à partir des années 1860 qui utilisent caoutchouc et élastique en acier recuit pour permettre une mise en forme du corps, essentiellement masculin. Voir par exemple parmi quantité d'autres modèles « Le rationnel exerciseur », qui s'attache aux portes et fabriqué rue Charlot et commercialisé par catalogue, dans les années 1890. Notons aussi l'apparition des vélocipèdes d'appartement vers 1895 ; voir par exemple « Le véloroom, vélocipède de chambre, brevet sgdg, Gluck, 21 rue du Quatre-Septembre » (BHVP, série actualités, « orthopédie »).

bascule, ressorts à pompes, ressorts de sonnettes, caoutchouc, etc., etc. ; il en est de même pour la surface de ces sommiers ». C'est ainsi que Turgan retrace l'histoire de la maison Tucker. « De tous ces systèmes la plupart n'ont eu qu'une existence éphémère ; le sommier composé de ressorts biconiques distribués dans un cadre et recouverts d'étoupes et de coutil est le seul avec quelques rares dérivés de cette combinaison qui ait eu de la vogue. Dans les autres sommiers quelques rares avantages qui ne compensaient pas les inconvénients de l'ensemble de la construction, en ont rendu l'usage incommode et de courte durée. Les uns à surface de sangle formaient trop le hamac ; le corps emboîté dans un creux ne s'y trouvait ni sainement ni commodément ; les autres à surfaces de fer étaient trop rigides. En outre l'humidité attaquait les bandelettes de fer sur lesquelles se formait promptement une oxydation qui détruisait en peu de mois les toiles des matelas. Enfin ceux en caoutchouc, trop accessibles aux variations atmosphériques, étaient ou trop mous en été, ou trop durs en hiver. »[142] La lecture des dépôts de brevets des années 1820-1830 donnent raison à Turgan, à ceci près que tous les modèles déposés en métal à ressorts ou élastiques sont alors destinés aux « malades » et aux « blessés »[143]. ce qui apporte un élément essentiel : le confort se définit d'abord comme un « soulagement », une « absence de gêne » pour reprendre les termes des brevets eux-mêmes. Le développement de meubles mécaniques articulés et à ressorts dans la sphère du médical est considérable au milieu du siècle – sans aucun doute du fait aussi du vieillissement de la population et du nombre grandissant de blessés et amputés survivant à leur opération. En 1855, l'annonce publicitaire – masquée en article comme il se doit – pour le mécanicien Allain est révélateur du rapport établi par l'époque entre ces meubles et le confort : « Fauteuils pour malades. Le fauteuil exposé sous le n° 7, dont l'élégance et le confortable sont très-remarquables, représente dans sa forme primitive un voltaire pouvant se placer avec avantage dans le salon le plus élégant. Il a l'avantage par sa conformité de prendre toutes les positions que l'on veut lui donner, et cela avec la plus grande facilité. Il peut servir de lit de repos, de divan ou de siège pour les personnes blessées, indisposées ou atteintes d'une infirmité quelconque.– Ce fauteuil, muni d'un mécanisme entièrement nouveau et placé à l'intérieur, porte une manivelle mobile au. moyen de laquelle l'on peut à volonté, sans se déranger et sans le moindre effort, le faire mouvoir, l'allonger pour supporter les jambes, ou renverser le dossier. L'inventeur s'est proposé particulièrement d'effectuer ces changements par un mouvement continu, doux, et sans saccades, à l'aide de vis et de leviers coudés appropriés. Tantôt le marchepied s'élève, et en même temps le dossier s'abaisse, ou bien ces deux mouvements sont rendus indépendants l'un de l'autre; d'autres fois, le marchepied, divisé en deux parties égales, par un plan passant par l'axe du fauteuil, l'une des jambes du convalescent peut arriver à la position horizontale, lorsque l'autre conserve encore sa verticalité. Ainsi une personne atteinte des douleurs les plus sensibles peut prendre toutes ces positions désirables sans éprouver aucune sensation douloureuse, avantages que n'ont pas encore eu jusqu'à présent les fauteuils à rouages ou à crémaillère, sur lesquels les changements de position ne s'opèrent que par secousses toujours fort incommodes. Ce fauteuil peut encore être muni d'un pupitre mobile qui peut prendre toutes positions au moyen d'une vis à pression »[144]. Est confortable ce qui soustrait le corps à ses douleurs, à ses « indispositions ».

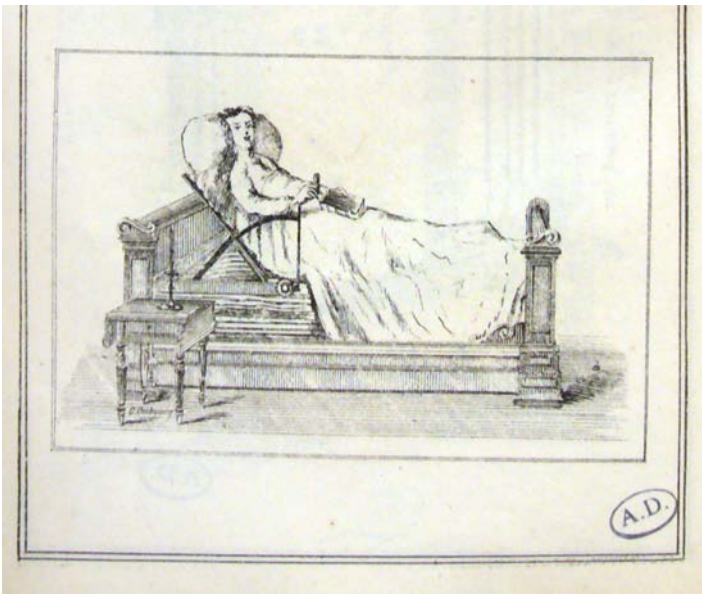
Il est significatif que les élastiques et autres ressorts à boudins importés dans le mobilier bourgeois

142 Julien Turgan, « Literie Tucker », *Les grandes usines : études industrielles en France et à l'étranger,* volume 2, 1862, p. 257.
143 *La clef de l'industrie et de sciences qui se rattachent aux arts industriels…*, Paris, Huzard, 1827, volume 2, p. 59. Les lits à ressorts dans les années 1820 sont réservés au « transport des malades » et des « blessés ».
144 Henri Boudin, *Le palais de l'industrie universelle ou ouvrage analytique des produits les plus remarquables de l'Exposition de 1855…*, Paris, Boudin, 1855, p. 240-241. « Crochu dit Allain, mécanicien breveté sgdg, 4 rue de l'Empereur ».

au milieu du siècle viennent du mobilier censé soulager les « oppressés » et tous ceux dont le corps pèse sur l'existence, dont le corps accable le moral.

Les meubles mécaniques pour malades connaissent un développement continu tout au long de la seconde partie du siècle et se présentent rapidement comme des meubles pour les « personnes âgées » et la maison Dupont, sans contredit la plus importante à Paris, fournit aussi bien des meubles pour malades que des meubles de repos destinés à figurer dans les chambres.



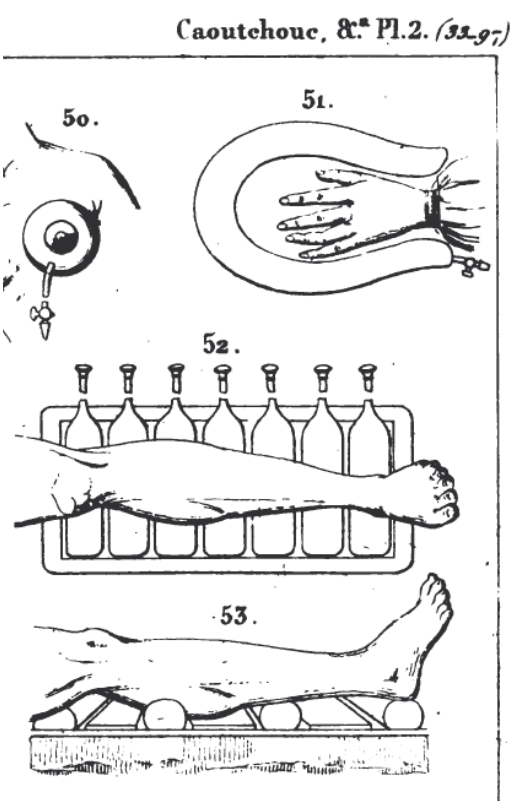


[Fig. 2. 36] Modèles de meubles articulés pour malades et personnes âgées. Catalogue de la maison Benard, 1888. BHVP, série actualités « orthopédie ».

[Fig. 2. 37] Dossier de repos mécanique-Carré, breveté SGDG. Admis à l'Exposition universelle de 1867. « À l'usage des personnes qui se plaisent à lire, écrireou prendre du repos au lit ; indispensable en cas de maladie […] n'exige que la force d'une enfant de trois ans pour soulever, asseoir et recoucher l'homme le plus robuste […]. Vente et location. La maison Brossel opère ses ventes à garantie. » Catalogue Rondelle, 1867, p. 140, Bibliothèque des arts décoratifs.

Les inventaires témoignent de cette présence de meubles articulés de repos et notamment de « Voltaires articulés » et de chaises longues articulées[145]. Dans les années 1870, la maison du 18 rue Serpente souligne partout qu'elle « soulage » malades, blessés et « toutes les fatigues »[146]. Si ces fauteuils, comme l'indiquent les inventaires, n'ont pas leur place dans les salons –à moins qu'y réside une personne âgée ou un invalide, ils proposent un délassement complet en épousant les formes du corps. Se définit ici l'une des formes du confortable qui devient la référence dans l'espace domestique : un corps confortable est celui qui ne sent plus rien.

145 Voir par exemple, AP, D11U3, n°8271, 20 février 1880, Inventaire Godchaux, domicile 123 Faubourg Poissonnière, Appartement au 2e étage, et AN, MC, ET/CVIII/1405, inventaire après décès de Mme Bouffet, 22 novembre 1890, veuve de M. Bouffet, directeur de l'administration départementale et communale au ministère de l'Intérieur, 46 rue de Miromesnil.
146 *Le Tintamarre*, février 1876.





[Fig. 2. 38] Ballons de caoutchouc pour malades. Gravure extraite de l'atlas de M. Paulin-Desormeaux, *Nouveau manuel du fabricant d'objets en caoutchouc, en gutta-percha…*, Paris, Roret, 1855.

[Fig. 2. 39] Confortable Brougham, sgdg, Tapissier Fournier, 5 rue de Sèze. Fauteuil en caoutchouc gonflé. Publicité publiée dans *Le Temps*, 6 décembre 1862.

Dans le même temps, d'autres objets vont passer de la sphère médicale à la sphère domestique. À partir de 1840, avec la mise au point de la vulcanisation, le caoutchouc apparaît comme la matière idéal dans le monde médical – outre qu'il devient une matière miraculeuse dans de nombreux secteurs, du bibelot au vêtement. Bandages herniaires, pessaires et autres éléments d'orthopédie en caoutchouc, jusqu'à la production de prothèses en caoutchouc dans les années 1850[147]. Dans ce projet de produire un mobilier médical de confort, le caoutchouc et en particulier la toile caoutchoutée semblent une solution miraculeuse en raison de sa capacité à retenir gaz et eau. Débute alors une double production liée au confort des corps : les « coussins insufflés à l'air » selon l'expression de l'époque et les matelas gonflés d'eau. Dès 1841, l'*Encyclopédie du commerçant* souligne le commerce des matelas, oreillers, coussins réalisés en toile imperméable, « si rapidement couronné de succès »[148]. La maison Rattier et Guibal qui domine alors le marché des vêtements et linges en caoutchouc commercialise dès le milieu des années 1840 des « coussins que l'on gonfle en y insufflant de l'air »[149]. Ces objets sont d'autant plus appréciés et acclimatables aux salons et boudoirs qu'ils sont constitués de tissus enduits de caoutchouc et présentent l'apparence de coussins ordinaires, le moelleux en plus[150]. Au début des années 1850,

147 Voir par exemple, *Catalogue des instruments et appareils médicaux en caoutchouc de la maison Galante, 28 place Dauphine*, Paris, Galante, 1853, 54 p. (BHVP, série actualités, « caoutchouc »).

148 *Encyclopédie du commerçant, dictionnaire du commerce et des marchandises*, Paris, Guillaumin et Cie, 1841, p. 360 et sq., « caoutchouc ».

149 Michel Alcan, Charles Laboulaye, *Dictionnaire des arts et manufactures…,* Paris, E. Lacroix, 1845, volume 1, p. 357. « Rattier et Guibal en important cette industrie d'Angleterre, où ils avaient acquis leurs procédés de fabrication de M. Makintosh, de Glascow, lui ont fait faire de grands progrès. Ils emploient l'enduit de caoutchouc à l'état de consistance pâteuse, afin qu'il ne puisse pas traverser les étoffes et en salir l'intérieur. Un cylindre règle l'épaisseur de la couche, et aussitôt que, celle-ci a été appliquée, la seconde étoffe est passée dessus, et un second cylindre comprimeur la fait adhérer tout en égalisant encore l'enduit dont l'excès déborde de chaque côté des tissus. Une dessiccation lente et un apprêt convenable terminent la préparation des étoffes doubles imperméables qui servent à faire des paletots, des manteaux, etc., des matelas, et des coussins que l'on gonfle en y insufflant de l'air. »

150 Qesneville, *Le moniteur scientifique du chimiste et du manufacturier…: journal des sciences pures et appliquées*, Paris, Qesneville,

les fabricants parisiens parviennent même à pulvériser des chutes de tissus sur des coussins moulés qui prennent ainsi l'apparence de coussins en peluche ou en velours[151]. Dès 1855, Jacques-Eugène Armengaud grand promoteur des inventeurs confirme ce transfert : Rattier et Guibal fournissent de quoi « rembourrer des meubles ou des coussins et des tampons de voitures pour chemins de fer ». Il s'agit aussi bien de coussins gonflés que de caoutchouc poreux utilisé comme rembourrage[152]. Même chose chez la grande maison concurrente Lebigre qui propose des coussins « très-confortables » pour le voyage mais aussi le repos à domicile[153]. Des dizaines de brevets, souvent déposés par des médecins, attestent de ce transfert du monde médical vers les objets de confort[154]. Dès 1854, le canapé de salon du très à la mode banquier Leroy présente « Un coussin à air en gomme élastique », un *must* alors du *confort*[155].


DR. ARNOTT'S WATER BED OR FLOATING MATTRESS.

MANUFACTURED, UNDER THE DIRECTION OF DR. ARNOTT,

BY

SMITH & SON,

253, TOTTENHAM COURT ROAD, LONDON.

[Fig. 2. 40] Modèle de lit à eau en caoutchouc, gravure extraite de *Exposition universelle de 1855, Catalogue des objets exposés dans la section britannique de l'exposition*, London, Chapman & Hall, 1855.

Les matelas à eau sont eux aussi commercialisés dans les années 1850 par la quinzaine de maisons spécialisées dans la production d'objets en caoutchouc. Pour le repos complet des malades, mis au point semble-t-il en Angleterre dans les années 1840 par le médecin Arnott qui soigne sa publicité, ce matelas à eau rencontrent un grand succès à l'Exposition de 1855 comme le note, sans doute à des fins publicitaires, le *Catalogue des objets exposés dans la section britannique de l'exposition*[156]. Dans son catalogue publicitaire de l'Exposition de 1855, Henri Boudin note la présence chez tous les fabricants d'objets en caoutchouc de « coussins à air » seulement pour le voyage et les malades[157]. Près d'une dizaine d'années plus tard, en 1867, Michel Chevalier enregistre l'acclimatation de ces lits et accessoires de repos par Galante, un des grands fabricants parisiens d'objets et caoutchouc : « Il nous est impossible de passer sous silence, bien que ce sujet appartienne surtout à la chirurgie, l'importance considérable qu'a acquise dans ces derniers temps, entre des mains ingénieuses et habiles,

1857, tome 1, p. 869-874.

151 *L'Artiste*, 1858, p. 323.

152 Jacques-Eugène Armengaud, *Publication industrielle des machines, outils et appareils…*, volume 10, Paris, Morel, 1855, p. 50-72.

153 Almanach national, 1856. « Lebigre, manteaux et chaussures en caoutchouc, chaussures en caoutchouc, tablier, coussins, vêtements en caoutchouc, manteaux, paletots, crispins… »

154 Voir par exemple, INPI, brevet n°20250, 12 septembre 1854, « Application du caoutchouc vulcanisé ou autre, comme ressorts ou élastiques, aux lits, sommiers, chaises, fauteuils, canapés, divans, banquettes pour appartements, voitures, bateaux, etc. », Baronnat, marchand de soie, 1 rue de la Grande-Truanderie ; brevet n°10085, 3 juillet 1850, Sommiers et banquettes élastiques, Goin, docteur en médecine, chez Armengaud, 6 rue des Filles du Calvaire ; brevet n°19116 10 mai 1854 Application du caoutchouc aux sommiers élastiques, Lavigne, fabricant de caoutchouc, 16 ter rue Lauzun, Belleville, Seine.

155 AP, D11U3 /175, n° 11499, 5 avril 1854, Faillite de la banque Leroy, De Chabrol et Cie, 16 rue Lepelletier,

156 *Exposition universelle de 1855, Catalogue des objets exposés dans la section britannique de l'exposition*, London, Chapman & Hall, 1855.

157 Henri Boudin, *Le palais de l'industrie universelle ou ouvrage analytique des produits les plus remarquables de l'Exposition de 1855…,* Paris, Boudin, 1855. La publicité annonce : « Spécialité de vêtements imperméables […], Paletots, talmas, janus, pelisses à double face, en étoffes élégantes et des plus nouvelles; cabans militaires par-dessus de poche fabrication et confection perfectionnée, genre anglais. Grand choix de chaussures américaines, articles de chasse, pêche, voyages, etc. Coussins à air, ceintures de natation, bretelles, balles, ballons, dessous de bras en gomme pure, tabliers de nourrices, et en général tous les articles en gutta-percha et en caoutchouc de qualité supérieure et garantis. »

l'appropriation du caoutchouc aux divers usages médicaux. On pourrait presque trouver dans ce fait l'une des caractéristiques les plus saisissantes de l'Exposition universelle de 1867, dans laquelle se sont multipliées au delà de toute imagination les applications de cet utile produit. M. Henri Galante, en France, a déployé, à cet égard, un véritable génie, et son exposition est tout à fait hors ligne. Les indications médico-chirurgicales auxquelles il a su approprier le caoutchouc sont presque innombrables. Celles qui intéressent plus spécialement la médecine proprement dite sont les oreillers, coussins à air de toute forme, les bonnets à glace, les matelas et coussins hydrostatiques qui sont un diminutif mais en réalité un grand perfectionnement du lit à eau du savant docteur Arnott »[158]. L'acclimatation aux chambres ne prend pas quand elle tentée par dans les années 1850 par les fabricants et le matelas à eau demeure jusqu'à la fin du siècle un élément de confort pour les malades et les infirmes comme pour les chirurgiens[159].

Les coussins à air de toutes les formes, épousant parfois avec précision le corps, rencontrent un succès plus durable. L'exposition de 1867 présente ainsi quantité de coussins gonflables destinés au voyages et notamment au repos dans les trains et les bateaux[160].

Ces accessoires de confort et de repos visent donc deux situations où le corps est censé être mis à l'épreuve : le voyage et la maladie. On l'a compris, là encore, les soins des corps tourmentés, frappés par l'inconfort, servent de modèle au confort des corps domestiques, ce dont atteste en 1869 l'hygiéniste Michel Lévy soulignant néanmoins certains désagréments comme l'odeur du caoutchouc et les problèmes de sudation[161]. Sous forme de repose-pieds, de petits coussins de tête, ils demeurent cependant présents à la fois dans la sphère médicale et dans les espaces intimes et singulièrement dans la chambre jusque autour des années 1900.

Ces transferts du monde de la médecine aux espaces privés marquent de leur empreinte à la fois la définition du confort – un corps soulagé de lui-même – et ses techniques – ressorts et éléments élastiques.

Le temps des mécaniciens

Si cette conception du confort et du corps au repos entre aisément dans les intérieurs, c'est que les évolutions en matière de mobilier de confort viennent largement des serruriers, hommes de culture mécanicienne. Les manuels de serruriers ne cessent de rappeler leur rôle central dans la production du confort. En 1868, Charles Laboulaye écrit à l'article « serrurerie » : « C'est au serrurier qu'il appartient, en y mettant la dernière main, de rendre possible et commode l'usage de la plupart des ouvrages du menuisier, de l'ébéniste, du gainier, du tabletier, etc., qui servent à chaque instant aux mille usages de la vie. On peut compter parmi les petites misères de l'existence les plus insupportables celles qui résultent de l'imperfection des ouvrages, tandis que leur bonne exécution, leur jeu facile, leur longue durée, caractérisent les produits de l'industrie des pays civilisés, où la vie matérielle est organisée sur les bases les plus rationnelles et les plus confortables. »[162]

L'étude des dépôts de brevets confirme la place des mécaniciens dans la mise au point de meubles domestiques de confort. Pour la décennie 1850-1860, sur 157 brevets déposés concernant des meubles

158 Michel Chevalier, *Rapports du Jury international,* Paris, Imprimerie impériale, 1867, volume 2, « Appropriation du caoutchouc à divers usages médicaux ».
159 Just Lucas-Championnièrre, *Journal de médecine et de chirurgie pratiques…*, 1836, volume 34, p. 36-37.
160 *Dictionnaire du commerce…*, 1861, « Caoutchouc : coussins, bandages, bretelles, ressorts, etc. ; des tampons et des rondelles pour amortir le choc des wagons sur les chemins de fer ».
161 Michel Lévy, *Traité d'hygiène publique et privée,* Paris, J.-B. Baillière et fils, 1869, p. 84-86. « Coussins, matelas insufflés ».
162 Charles Pierre Lefebvre de Laboulaye, *Complément de la troisième édition du Dictionnaire des arts et manufactures,* Paris, Librairie du Dictionnaire des Arts et Manufactures, 1868, article « serrurerie ».

confortables – lits, fauteuils… – près d'un tiers des brevets sont le fait de serruriers, un autre tiers le fait de tapissiers, le reste des brevets étant déposés par des ébénistes, des tabletiers, et des professions annexes[163]. Il faut dire, comme on l'a vu, que le serrurier est très présent au quotidien dans la gestion du confort : des sonnettes aux réglages des ouvertures, des charnières de meubles aux systèmes de clôture, il prend en charge au côté du tapissier une partie du confortable[164]. Attentifs au « confortable », les manuels de savoir-vivre et d'économie domestique consacrent aussi la place du serrurier. Louise d'Alq très pragmatique et attachée au « commode » écrit : « Comme il est très difficile d'obtenir que les domestiques tiennent constamment fermées les portes des dépendances, il est plus pratique d'y faire mettre des plombs »[165]. Il s'agit de fermetures automatiques posées par des serruriers.

Cette présence des serruriers dans l'économie domestique et la production du confort est renforcée par la conception mécaniste du corps et de la notion de confort qui se développe alors[166]. On trouve dans les brevets des roulettes escamotables, systèmes de coulisses et de charnières autant d'éléments qui, s'ils ne sont pas nouveaux, sont sollicités et déclinés comme jamais auparavant : tout en revêtant l'aspect de meubles de styles généralement massifs, les meubles sont volontiers articulés. La mécanique du confort est recherchée, contrairement à ce qu'a pu écrire Siegfried Giedion, mais doit être dissimulée. Les albums de quincailliers et de serruriers le montrent : tous les systèmes mécaniques sont faits pour être « invisibles » ou prennent l'apparence de bronzes dorés ouvragés. Le journal Le Confortable lancé en 1867 qui s'adresse aux bourgeois de « moyenne fortune, dans le commerce » et « dans l'industrie » se réclame en toute logique comme le spécialiste du confort : « le Confortable, sait les ressources de la quincaillerie et de la passementerie » écrit-il dans la campagne publicitaire de lancement[167]. Le confort apparaît bien alors à l'intersection des deux spécialités, celle qui consiste à prendre en charge la mécanique des meubles et celle qui consiste à couvrir le tout. Les tapissiers prennent progressivement en charge la partie mécanique de l'ameublement, comme le confirment leurs archives : adaptation des meubles aux fonctionnalités demandées par la clientèle[168] ou ajouts de charnières, élastiques, coulisses aux meubles anciens à partir des années 1880 où le goût des meubles anciens se généralise[169]. La notion de confort est ici synonyme de commodité.

La pensée mécaniste contamine toute la production des meubles de confort et . Ainsi, les meubles qui visent d'abord le confort proposent-ils des systèmes articulés qui doivent s'adapter aux mouvements du corps ou l'épouser au plus près sont proposés. L'approche du corps au repos combine une vision mécaniste du corps et une attention à la circulation de l'air autour de lui, attention nourrie du néo-hippocratisme dominant[170]. Cette double conception du corps se retrouve dans la conception du vêtement, qu'il s'agisse des sous-vêtements élastiques ou des chapeaux. Ce rapprochement entre vêtements et meubles fait sens : dans les deux cas, pour produire le confort, il s'agit de penser une combinaison entre des structures mécaniques et des structures souples qui associent des éléments pour qu'ils épousent le corps mais qu'ils soient aussi commodes. Rien d'étonnant à retrouver les serruriers et mécaniciens très présents comme on l'a vu dans la production de meubles confortables, dans la production de vêtement.

163 INPI, d'après les tables décennales descriptives et les bulletins des lois qui donnent les professions. Près de 25 % des déposants ne sont pas identifiés dans la mesure où ils ont recours à des agences ; cette proportion augmente considérablement dans la période 1860-1880.
164 Voir notamment les fonds Pettier (factures Schmidt), AN et Richelot (factures Beaulieu), AN.
165 Louise d'Alq, *Le maître et la maîtresse de maison*, Paris, bureaux des Causeries familières, 1887 (1885), p. 18.
166 Alain Corbin (dir.), Histoire du corps, de la Révolution à la Grande Guerre, Paris, Le Seuil, 2005, p. 320-321.
167 *Le Confortable. Journal de l'économie domestique et ménagère,* 1867, « Instruments, outils, ustensiles et meubles nouveaux et ingénieux. »
168 Voir par exemple AP, D11U3/446 dossier, n° 2786, Auguste Samson, 12 rue Saint Roch 1864.
169 Voir AN, Fonds Richelot, factures de l'antiquaire-tapissier Beaulieu, années 1900-1906.
170 Voir Alain Corbin, *Le Miasme et la jonquille*, Paris, Aubier, 1982.

La grande nouveauté du siècle, le corset, est bien le fait de mécaniciens. À l'occasion de l'Exposition des produits de l'industrie de 1849, Natalis Rondot toujours très précis note que les nouveautés qui rencontrent le succès sont « le dos-minute à double baguette », le « dos à coulisses » et un « busc [qui tient le corset droit au devant] composé de deux bandes d'acier, arquées en bas, minces, étroites et flexibles en haut, qui s'ouvrent et se ferment en un instant, à l'aide de trois mentonnets-agrafes retenus par un ressort »[171]. Les brevets de mécaniciens et serruriers se multiplient dans le domaine[172]. Le rapporteur salue comme il se doit les progrès du « confortable » de ces corsets. La présence des mêmes métiers dans le vêtement et l'ameublement vient, on l'a compris, d'une conception partagée du corps : il s'agit de maintenir le corps, à la fois pour qu'il ait un maintien de convenance mais aussi pour qu'il se repose, soutenu et accompagné par des baleines d'acier, des ressorts, des charnières…

Les dépôts de brevets, même s'il faut se méfier de leur effet grossissant puisqu'ils ne traduisent pas nécessairement un succès commercial, mettent en relief cette approche du confort.

Pour la période 1862-1872, si la place des serruriers recule, tout en demeurant importante, c'est que l'approche mécanique du confort est reprise par les ébénistes et les tapissiers[173]. Deux brevets de 1872, parmi la quelque centaine, sont exemplaires de cette conception du confort intime. Le premier, déposé par le tapissier Ferdinand Guérault, concerne « un système de garniture hygiénique capitonnée à courants d'air facultatif applicable à tous les sièges »[174]. Il vise à mieux envelopper le corps par un système d'élastiques et de capitons et à favoriser dans le même temps une circulation de l'air en « établissant en son centre un courant hygiénique d'air frais ». Le système dissimulé derrière un bouton de capitonnage et « engagé dans une petite armature métallique » est « invisible » [voir en annexes]. Si le projet laisse dubitatif, le souci se retrouve dans une dizaine de brevets des années 1870 qui visent à épouser le corps tout en le laissant respirer par une mécanique discrètement actionnée par le corps lui-même. Le serrurier Auguste Eliaers dépose la même année un « système de fauteuil articulé »[175]. Il reprend les dispositifs mis au point par les serruriers des années 1840 qui commercialisaient des sommiers élastiques dont le dossier se relève grâce à une manivelle qui actionne une crémaillère[176]. Très complexe, le système vise à ce que « le dossier du siège soit monté à articulation de manière que la personne assise puisse prendre toutes les inclinaisons qu'il lui plaît. » La quincaillerie est imposante : ferrures, charnières, crémaillères, ressorts, roulettes, fils de fer de renvoi, etc. Mais le système de crémaillères est dissimulé sous « la tapisserie » et sous les accoudoirs et le tabouret d'appoint est attaché au fauteuil par un « système dissimulé ». Le fauteuil semble rencontrer un certain succès puisque le mécanicien dépose là son troisième brevet relatif à cette assise et prend une protection de 15 ans. [voir en annexes] Ces brevets indiquent le développement de fauteuils mécaniques aux apparences de fauteuils bienséants, généralement de style Louis XV ou Louis XVI. La mécanique du confort se répand à condition de disparaître derrière les apparences de la tradition et les années 1880-1914 voient cette conception s'affirmer. Un brevet exemplaire de 1888 montre le développement de

171 *Rapport du jury central sur les produits de l'agriculture et de l'industrie exposés en 1849*, tome 3**, Paris,** Imprimerie nationale, 1850, p. 720. La pudeur défendait l'exposition de ces objets comme le note le rapporteur. De ce fait, en 1844, on trouve seulement 13 exposants ; en 1849, 31, suivi d'un puissant développement dans les années 1860.

172 Dans les années 1820-1830 il s'agit surtout de médecins-orthopédistes et chirurgiens-orthopédistes (p. 716). Les brevets déposés à l'INPI indiquent cette évolution : pour la période 1829-1838 : 2 brevets ; pour les années 1839-1848, 32 brevets.

173 INPI, 120 brevets relatifs à des meubles confortables. Près de 15 % de serruriers-mécaniciens et plus de 50 % de tapissiers ; reste qu'il est impossible de définir la profession de très nombreux « inventeurs » qu'on peut de ce fait imaginer plus attachés au monde de l'invention, c'est-à-dire du côté des mécaniciens, que du côté des tapissiers qui ont systématiquement une boutique.

174 INPI, n°95483, dépôt du 1er juin 1872, Sieur Ferdinand Guérault, représenté par le Sieur Darmanville, 23 bd de Strasbourg.

175 INPI, n°96827, dépôt du 12 octobre 1872 du Sieur Auguste Emmanuel Eliaers représenté par le Sieur Armengaud aîné, 45 rue Saint-Sébastien.

176 *Rapport du jury central sur les produits de l'agriculture et de l'industrie exposés en 1849*, tome 3**, Paris,** Imprimerie nationale, 1850, p. 853.

ces meubles de repos mécaniques et singulièrement des chaises longues, réservées aux chambres[177]. Le brevet déposé par le Sieur Théophile Abdon est un « système de fauteuil-chaise-longue à positions multiples et déplacements automatiques »[178]. Ce meuble permet « d'accompagner automatiquement les principaux mouvements du corps et de s'y maintenir, le déplacement du centre de gravité de la personne assise agissant seul comme effort moteur pour faire de mon système un fauteuil ordinaire, une chaise longue et même un lit, en passant, au besoin, par toutes les positions intermédiaires ». Le système d'un style néo-classique est destiné à prendre place dans les « appartements » mais il peut aussi servir « aux touristes », le confort étant aussi conquérant [voir en annexes]. Les catalogues des magasins de meubles comme les publicités des tapissiers et marchands de meubles signalent partout que les meubles s'adaptent au corps. On souligne même pour les fauteuils comme pour les matelas que des réglages sont possibles selon le poids de personnes et leur corpulence[179]. Accoudoirs réglables, assises articulées, dossiers inclinables sont autant d'éléments qui définissent le confort fin de siècle. Sous les coussins et les tapisseries, la mécanique du confort cherchent à soulager les corps, aussi bien dans la chambre avec les chaises longues, dans salon avec le canapé de repos et les fauteuils que dans le bureau de monsieur[180].

Le règne des serruriers et des mécaniciens sur la production du confort dans la mesure où ils épousent la vision du corps bourgeois trouve une autre traduction : la production de meubles convertibles et escamotables. Leur développement qui prend son essor dans les années 1840 relève de deux logiques : d'une part répondre au désir de posséder toute la gamme des meubles nécessaires dans des espaces qui se réduisent notamment pour la petite et la moyenne bourgeoisie et d'autre part,escamoter des fonctionnalités jugées nécessaires mais qui ne trouvent pas place dans la convenance de l'ameublement.

En 1849, le rapporteur de l'Exposition des produits de l'agriculture et de l'industrie enregistre le succès des meubles composites et notamment des fauteuils-chaise-longues et des canapés-lits « très-ingénieux » : « Les divans et les canapés-lits figuraient en grand nombre à l'exposition ; presque tous présentaient, à quelques modifications près, le même disposition et le même jeu. Dans ces cinq dernières années, ce genre de meubles a été beaucoup perfectionné ; les systèmes sont plus simples et plus ingénieux, la fabrication est plus soignée et les prix sont beaucoup réduits. »[181] « Cette nouvelle industrie dont s'occupent les tapissiers et les ébénistes, attend cependant encore de grandes améliorations » relativement à l' « élégance des canapés » et au « moelleux » des lits. Le rapporteur explique ce succès le la façon suivante : « Dans les constructions actuelles, on donne aux appartements une étendue si petite ; les habitudes de luxe et les nécessités d'affaires restreignent encore tellement les aménagements de famille, que l'espace est presque toujours insuffisant, et l'on est amené à adopter les meubles à double usage. Cela explique l'activité actuelle des tapissiers-ébénistes qui se sont adonnés à cette nouvelle spécialité, et la vente facile, à des prix même élevés, de tant de modèles différents. » Une quinzaine d'années plus tard, même explication par le rédacteur du journal *Le Confortable* : « À Paris, où le loyer s'élève à mesure que se limite l'appartement, on s'étudie à rendre le service plus facile, plus mobile ; on s'arrange pour avoir tout sous là main : la salle à manger, le salon, les chambres à coucher, les cabinets de travail et de toilette se garnissent de petits meubles, d'objets élégants,

177 AP, D11U3, n°8271, 20 février 1880, Inventaire Godchaux, domicile 123 Faubourg Poissonnière, appartement au 2e étage.
178 INPI, n°192356, 11 août 1888 par le Sieur Théophile Abdon, représenté par le Sieur Chassevent, 11 boulevard Magenta.
179 BHVP, série actualités, catalogues de la maison Simon et Au Bûcheron.
180 AP, D11U3, n°8271, 20 février 1880, Inventaire Godchaux, domicile 123 Faubourg Poissonnière, Appartement au 2e étage.
181 *Rapport du jury central sur les produits de l'agriculture et de l'industrie exposés en 1849*, tome 3**,** Paris**,** Imprimerie nationale, 1850, p. 858 et notamment le « canapé-lit » de Morin, rue Rambuteau ; si le système est ingénieux « il doit encore être perfectionné ».

commodes surtout à ranger, à trouver. »[182] L'auteur souligne que jusque dans la cuisine, « rarement grande », la table d'office est devenue « à la fois billot, pétrissoir, garde-manger, que sais-je encore ! » et « tous les coins et recoins ont été utilisés ». Le rétrécissement des surfaces habitées se conjuguent avec un phénomène qui explique le succès des meubles convertibles et gigognes : la spécialisation très forte des meubles et des objets domestiques en général. Chaque fonction, selon une logique largement accentuée par le commerce, est remplie par un objet spécifique et uniquement dédié à une activité. Cette approche radicalement fonctionnaliste explique la prolifération de meubles dans l'espace privé de même qu'elle témoigne d'une conception du confort qui veut que chaque posture et geste appelle un objet particulier. Conjugué au désir de la moyenne et petite bourgeoisie de s'entourer de la totalité des meubles qui font la vie bourgeoise, soit pour un salon environ quinze meubles si l'on suit les guides de savoir-vivre et les maisons d'ameublement qui vendent des ensembles, ce phénomène conduit au développement de meubles « convertibles » ou « combinés ». Il s'agit alors d'associer des objets identifiés tant sur le plan de la fonction que de la bienséance. Les brevets comme les rapports des expositions des produits de l'industrie dans les années 1840 et de l'Exposition de 1855 montrent que ces meubles multi-fonctions se développent avec le souci constant de respecter les « convenances de l'ameublement »[183]. Le rapporteur de 1855 s'offusque du prix de ces meubles pour lesquels le « pratique » devrait primé : « La France, nation essentiellement démocratique, semble ne s'évertuer à produire que pour les aristocraties. […] Que signifient, par exemple, les meubles compliqués de la maison Krieger ? Il met un lit dans une armoire à glace ; mais le tout est coté trois mille francs ! »[184] Le public visé est alors clairement la bourgeoisie. Dans le même temps, se développe la production de petits meubles pliants qui requièrent les mêmes techniques, sur le modèle des tables de jeux et toujours dans le dessein de multiplier les meubles sans obstruer totalement l'espace de l'appartement. C'est le cas notamment des tables d'appoint qui servent aussi bien de tables à ouvrages, de dessertes que de supports, lors de réceptions, à des compositions florales ou à des imitations de natures mortes. Les brevets sont innombrables de ces systèmes qui permettent de plier les tables, de rabattre les pieds, etc[185]. Les tables de salle à manger à coulisses deviennent elles aussi très courantes au milieu du siècle. Les albums de modèles pour tapissier publiés par Guilmard dans les années 1860 montrent la multiplication des tables à rallonges et à coulisses ; les meubles enregistrent ainsi la réduction des espaces et le caractère épisodique de la sociabilité dans la moyenne et la petite bourgeoisie. La logique gigogne concerne aussi les lits à l'instar de ceux déposés par le tapissier Tronchon, « lit-meuble-meuble-pliant à la Tronchon ou à la japonaise » qui conjugue une commode de chambre avec un lit[186] [voir en annexes]. Tables et chaises d'appoint pliantes connaissent sur toute la période un succès durable[187].

182 *Le Confortable. Journal de l'économie domestique et ménagère*, 1867, « Instruments, outils, ustensiles et meubles nouveaux et ingénieux. » p. 3.

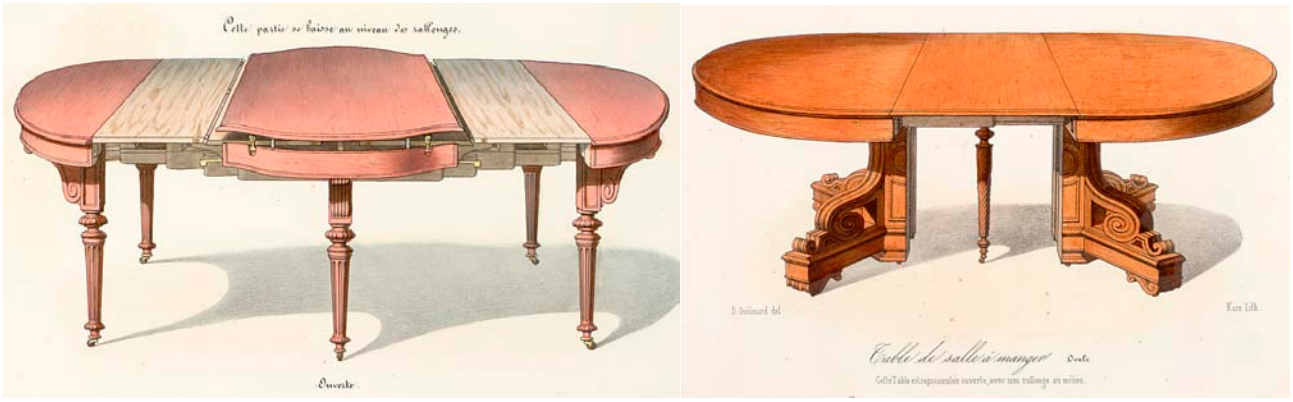
183 *Rapport du jury central sur les produits de l'agriculture et de l'industrie exposés en 1849*, tome 3**, Paris,** Imprimerie nationale, 1850. Le rapporteur se félicité du « respect des convenances de l'ameublement ». Voir notamment la « chaise longue à bascule de Descartes, rue du 29 juillet ». De nombreux meubles sont signalés comme facilitant la circulation de l'air entre le corps et les tissus.

184 Charles Robin, *Histoire illustrée de l'exposition universelle…*, Paris, Furne, 1855, p. 164-165.

185 INPI, voir parmi des dizaines d'autres, n°26145, dépôt du 17 janvier 1856 du Sieur Pierre Samain, serrurier, 5 rue Bonaparte, pour des « meubles à pieds mobiles et articulés ».

186 INPI, n°53705, dépôt du 15 avril 1862 du Sieur Claude-Antoine Tronchon, rue de Paradis, pour un « lit-meuble-meuble-pliant à la Tronchon ou à la japonaise ».

187 Voir notamment les catalogues des magasins de meubles ; Au Tapis Rouge, vers 1885, Au Bûcheron vers 1890, Simon, vers 1890, « meubles pliants ».



[Fig. 2. 41] Modèles de tables de salle à manger à rallonges. *Le Garde-Meuble, ancien et moderne,* albums de chromolithographies publiés par Désiré Guilmard vers 1855-1860.

Les meubles combinés utilisant ces techniques d'emboîtement connaissent un succès comparable. Le jury de l'Exposition de 1844 se félicite de leur multiplication et célèbre, parmi 12 autres, les succès de la maison Meynard : « Si MM. Meynard et fils aîné ont eu l'intention de faire un meuble d'ébénisterie utile, commode, nouveau et d'un prix raisonnable, nous pensons qu'ils ont réussi. Point de sculptures, peu de bronzes, mais un talent réel d'ajustement et de dispositions, voilà ce qui distingue le bureau-bibliothèque qu'ils ont exposé […]. Ce meuble se compose de trois parties : bibliothèque, grand tiroir de bureau et coffre-fort. Pour le service des rayons supérieurs de la bibliothèque, on a fort ingénieusement placé dans la profondeur du corps du meuble, et au milieu de la partie basse, un marchepied circulaire qui roule sur deux supports cylindriques à galets et qui descend jusqu'à terre. Ce système offre convenance et économie. Le meuble est d'ailleurs dans d'excellentes conditions de fabrication. »[188] La maison Quesnel, tout au long des années 1840, montre à l'aide de gravures le gain de place qu'offre son canapé-lit, utile dans les appartements les plus luxueux.

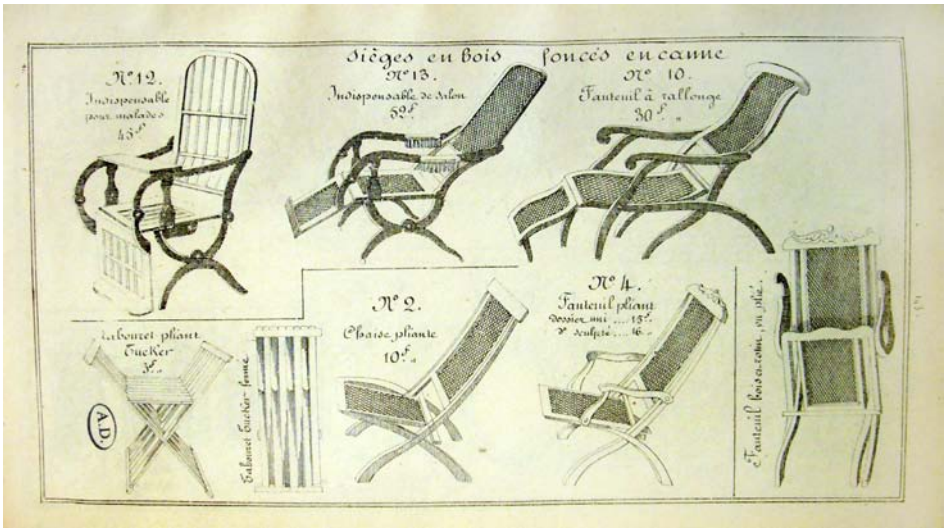


[Fig. 2. 42] Sommier élastique-divan pliant. Publicité de la maison Quesnel, 65 rue Meslay publiée dnas *Le Tintamarre*, novembre 1846.

Les brevets des années 1860 disent le même souci d'associer convenance et commodité et une vision mécanique de la gestuelle des corps. Les tapissiers de la maison Laude et Goubault pensent utile de faire un préambule à leur dépôt de brevet, préambule historique comme il se doit : « Les divans sont en France d'un usage assez moderne, en effet on n'en trouve pas dans les ameublements des styles Louis XIV, Louis XV et Louis XVI, ni dans ceux de l'Empire ; ce n'est que sous la Restauration et surtout après notre conquête d'Alger que l'on commença à importer en France ce meuble d'abord oriental.

188 Rapport du Jury central exposition des produits de l'industrie en 1844, Paris, Imprimerie royale, 1844, p. 84, « MM. Meynard et fils aîné, à Paris, rue du Faubourg-Saint-Antoine , 52. »

[…] On ne tarda pas à le modifier suivant nos coutumes européennes où l'on s'assied le jour et l'on se couche la nuit. »[189] Rappelant l'apport en 1844 du tapissier Descartes – rencontré plus haut – dans la mise au point d'un canapé-lit garni d'élastiques, brevet tombé dans le domaine public en 1859, les tapissiers très diserts soulignent que le meuble est destiné aux salons des appartements réduits mais aussi aux boudoirs et petits salons où la « place manque parfois ». L'année suivante, alors qu'on trouve partout dans la presse bourgeoise des annonces pour ces modèles, les publicités de la maison Fauh résument le projet : « Les personnes qui aiment le confortable trouveront chez M. E. Fauh, tapissier-miroitier, rue de Graminont, 28, près le boulevard des Italiens, des meubles parfaitement établis. Par une combinaison simple, M. Fauh est parvenu à exécuter un pouff qui peut à volonté servir de lit ou de chaise-longue. Les brevets d'invention n'ont été pris qu'après avoir atteint les limites du goût, du confortable et de la solidité. Le pouff-lit est d'un poids et d'une dimension qui lui assurent une supériorité sur les divans. Les proportions exiguës des appartements modernes ne permettent que le strict nécessaire : M. Fauh a trouvé le moyen d'augmenter les ressources intérieures sans obstruer les appartements de ville […] et surtout sans nuire au luxe actuel. »[190] Durant les années 1880-1900, ces meubles combinés se trouvent dans les inventaires et les catalogues d'ameublement. Il apparaît cependant qu'ils sont de plus en plus marqué du coin de la petite bourgeoisie ; seuls les chambres et notamment les chambres d'amis ou d'enfants souvent vides sont meublées de ces inventions mécaniques sans doute trop démocratisées. Le prix qui demeure cependant élevé – entre 200 et 350 francs autour de 1900 – n'en fait pas un meuble populaire ; il apparaît comme un des emblèmes de la petite bourgeoisie soucieuse d'un confort contraint par l'espace des appartements[191].



[Fig. 2. 43] Fauteuils et assises de repos, dont modèles Tucker, fabricant de sommiers élastiques. Catalogue Rondelle, 1867, Bibliothèque des arts décoratifs.

189 INPI, n°56669, dépôt de brevet du 18 décembre 1862 des Sieurs Henri Laude et Louis Goubault, pour un « divan-canapé-lit ».
190 *La Dame blanche. Journal du commerce et de l'industrie*, 23 juin 1863, p. 3.
191 BHVP, série actualités, « Exposition-vente Société des inventions nouvelles, 30 rue de Charenton XII, Canapés-lits Bazin peuvent se recouvrir avec n'importe quel tissu, panne, moquette, tissu fantaisie, cuir, etc. et se trouvent chez tous les tapissiers, marchands de meubles et magasins de nouveautés de Paris et province, 215 francs », 1895.



[Fig. 2. 44] Modèle de fauteuil pliant-escalier de bibliothèque. *Le Garde-Meuble, ancien et moderne,* albums de chromolithographies publiés par Désiré Guilmard vers 1855-1860.



[Fig. 2. 45] Publicité pour Le Duplex, canapé-lit, Maison Duplex, 4 rue Keller, vers 1900. BHVP, série actualités « meubles ».



[Fig. 2. 46] Mode d'emploi d'un canapé-lit : le confort jusque dans les appartements réduits. Publicité pour le canapé-lit L'Idéal, maison E. Rutz, 1, boulevard des Filles-du-Calavaire, vers 1900. BHVP, série actualités « meubles ».

Le règne des élastiques et du « confortable »

S'il est un meuble qui incarne le mobilier confortable de la seconde partie du XIXe siècle, c'est celui que les tapissiers puis rapidement la langue du commerce vont appeler le « confortable » ou, en référence

à l'histoire du mot lui-même, le « fauteuil anglais »[192]. Il est présent dans tous les intérieurs bourgeois à partir des années 1850, jusqu'à devenir l'un des emblèmes du confort bourgeois, notamment dans la caricature[193]. La généalogie technique de ce meuble et des techniques qu'il mobilise permet de définir le confort dans la sphère intime.

Ce qui caractérise le « confortable », est la présence d'élastiques, ressorts en métal pour l'ameublement développés tout d'abord pour le lit, meuble de repos par excellence. et dont les premiers essais apparaissent dans les années 1820. Les *Archives des découvertes et des inventions nouvelles pendant l'année 1834* publient une présentation des nouveaux matelas à élastiques de M. Cardinet : « Le lit à ressort offre sur la sangle, la plume et la paillasse qu'il est destiné à remplacer, l'avantage d'être infiniment plus élastique. Les ressorts employés, au nombre de 40 à 60, dans chaque lit, sont formés d'un fort fil de fer qu'on tourne autour d'un cylindre en bois en conservant entre chaque tour que fait le fil un espace de 3 à 3 centimètres, destiné à conserver aux ressorts toute l'élasticité que le fil de fer est susceptible de leur donner. Ces ressorts, étant retirés de dessus le cylindre qui les a formés, présentent une espèce de boudin ; on les attache verticalement au fond de la caisse, formant bois de lit, avec des clous d'épingle, et à leur extrémité supérieure à une forte toile bien tendue sur laquelle on place le matelas. »[194] La trentaine de brevets déposés dans les années 1840 dit le désir des serruriers de trouver un système mécanique « moelleux »[195]. En 1849, le rapporteur de l'exposition note que le « système de couchage […] élastique » est « encore peu répandu » mais « il est rare que l'on fasse établir maintenant un bon coucher autrement qu'avec un sommier élastique », marquant ainsi la dimension sociale de cette consommation[196]. Retraçant l'histoire de ces sommiers et matelas, l'auteur souligne que les élastiques les plus performants, à « double cônes » sont brevetés en 1845 par le Sieur Thierry. Ils sont suffisamment puissants pour faire des sommiers de 25 à 30 cm d'épaisseur. Les années 1850 voient le dépôt de dizaines de lits élastiques, soit en métal, soit en caoutchouc[197]. Le serrurier Lecoq donne la définition du confort au milieu du siècle : « le mode d'action des sommiers élastiques n'est que dans l'adaptation de leur surface à la forme du corps qu'elle supporte, et que le but est d'obtenir que le poids du corps soit supporté par le plus de points de contact possible, il s'ensuit que, le corps étant long et irrégulièrement cylindrique, il suffit d'une série de cordes ou lanières suspendues transversalement par des ressorts pour prendre la forme de ce cylindre irrégulier, en cédant plus sous les points faisant plus de saillie et pesant davantage. »[198] La solution proposée est une combinaison de lames d'acier-ressort et d'élastiques [voir en annexes]. Durant toutes les années 1860-1870, les brevets de sommiers élastiques se multiplient[199]. Julien Turgan en 1862 note qu'on compte « par centaines » les

192 BHVP, série actualités, catalogue de la maison Simon, vers 1880 ; il est aussi nommé « fauteuil anglais ».

193 Paul Rouaix, *Dictionnaire des arts décoratifs à l'usage des artistes, des amateurs et des écoles*, Paris, À la librairie illustrée, 1885. « Confortable » ; « Fauteuil rembourré et capitonné où le bois n'est pas apparent. » Pour les caricatures, voir Cabinet des estampes du musée Carnavalet, série Mœuurs, « Bourgeois ».

194 *Archives des découvertes et des inventions nouvelles… pendant l'années 1834,* Paris, Treuttel et Würtz, 1836, p. 347, « Lits, lits élastiques, par M. Cardinet. »

195 INPI, n°13212, brevet du 9 mai 1846, par Ansiaume (Louis-François-Auguste) « pour un lit élastique à entonnes mobiles non comprimées. »

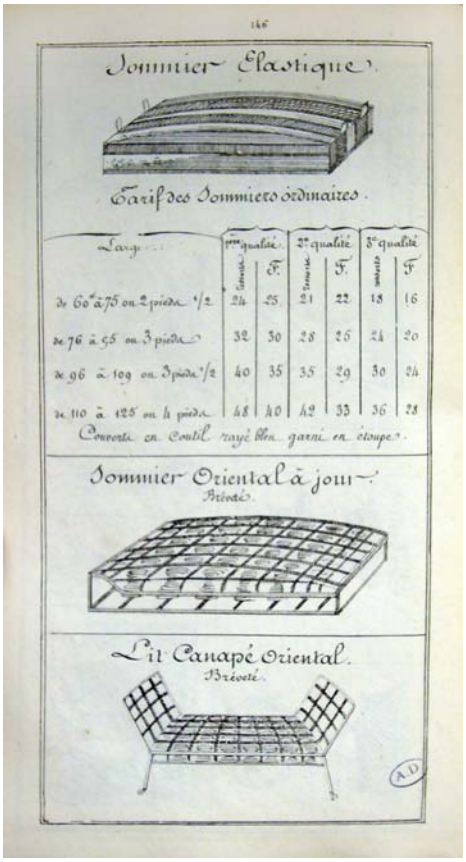
196 *Rapport du jury central sur les produits de l'agriculture et de l'industrie exposés en 1849*, tome 3**, Paris,** Imprimerie nationale, 1850, p. 853.

197 Des sommiers en caoutchouc, cette matière qui excite les imaginations industrieuses, sont proposés tout au long des années 1850 ; voir par exemple, INPI n°13576, brevet d'invention de quinze ans, en date du 3 août 1855, Au sieur Prochard , à Lyon, « pour des sommiers élastiques. L'invention consiste dans l'emploi du caoutchouc vulcanisé remplaçant les ressorts métalliques; c'est ce qui fait l'objet du brevet et d'un certificat d'addition, en date du 30 juillet 1857. »

198 INPI, n°13943, brevet en date du 19 juin 1855, Au sieur Lecoq, à Paris, Pour des perfectionnements dans les procédés de fabrication des ressorts à boudin pour meubles, lampes, etc.

199 Entre 1865 et 1867, dépôt de plus de 32 brevets de « sommiers élastiques » ; pour exemple, dépôt de « Sommiers élastiques » en

modèles de sommiers : « Sommiers à ressorts de voitures, ressorts à genouillères, ressorts biconiques, ressort à boudins, à bascule, ressorts à pompes, ressorts de sonnettes, caoutchouc, etc., etc. ; il en est de même pour la surface de ces sommiers : les uns sont recouverts en toile, les autres avec des sangles ou du feuillard de fer, ou bien encore du rotin, qui s'entre-croisent et reposent sur les ressorts ; il semble que tout a été expérimenté. De tous ces systèmes la plupart n'ont eu qu'une existence éphémère ; le sommier composé de ressorts biconiques distribués dans un cadre et recouverts d'étoupes et de coutil est le seul avec quelques rares dérivés de cette combinaison qui ait eu de la vogue. »[200] Il s'agit nettement alors de définir un confort bourgeois ; le sommier Tucker ou ses copies connaissant en parallèle un puissant développement pour les hôpitaux, les internats et les classes populaires[201]. En 1878, le *Dictionnaire du tapissier* qui déplore la baisse de qualité des sommiers élastiques conseille la bourgeoisie à rebours de ce qui rend les sommiers populaires : « On peut dire d'un sommier élastique ce que l'on dit communément d'un meuble : plus il est lourd meilleur il est. »[202]





[Fig. 2. 47] Lit à élastiques dit « sommier oriental ». Catalogue Rondelle, 1867, Bibliothèque des arts décoratifs.
[Fig. 2. 48] « Salon Rothschild ». Modèles de confortable, fauteuil à élastiques. Grands magasins du Tapis rouge, vers 1885.

1868 par : Appert & Rouy, Guérin, Sibillat, Dame Massé, Veuve Brag et fils, Rosier, Nicolas, Obry, Proriol, Bertrand, Réal aîné et Bully.
200 Julien Turgan, « Literie Tucker », *Les grandes usines, études industrielles en France et à l'étranger,* volume 2, 1862, p. 257.
201 *Bulletin de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale*, volume 57, Paris, Imprimerie nationale, 1858, p. 216-217. « Arts économiques. Rapport *fait par M. Herpin, au nom du comité des arts économiques, sur un sommier ou fond de lit élastique appelé sommier Tucker, présenté par MM. De Laterrière et Co, place du Palais-Royal,* 2, *à Paris.* Peut-être n'y trouve-t-on pas la souplesse, le moelleux d'un sommier élastique soigneusement établi avec des ressorts à doubles cônes en fil de cuivre ; mais ce léger inconvénient, qui du reste n'en est pas un pour beaucoup de personnes, est bien compensé par les autres avantages que présentent les sommiers Tucker. Nous pensons qu'ils peuvent être utilisés particulièrement dans les maisons d'éducation, dans les établissements militaires , les hospices, les hôpitaux, et plus spécialement pour cette classe de malades ou d'infirmes que l'on appelle *gâteux ;* dans les hôtels garnis ». Voir en outre, les publicités des années 1860 (Le Tintamarre, février et mars 1860) qui s'adressent clairement à une clientèle bourgeoise.
202 Jules Deville, *Dictionnaire du tapissier, critique et historique de l'ameublement français depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, Paris, Claesen, 1878 écrit : « La plupart des tapissiers font leurs Sommiers élastiques en crin végétal, et c'est avec raison : le crin, lorsqu'il n'est pas battu et entretenu, se mange facilement aux vers ; comme l'entretien des sommiers placés au fond du lit sous les matelas est très-difficile, il s'ensuit que le crin végétal qui ne présente pas cet inconvénient, est équivalent sinon préférable. Il serait trop long de s'étendre sur les sommiers à doubles ressorts, à doubles bourrelets, à bourrelets suspendus etc., etc. ; les Expositions en sont prodigues et comme elles sont assez souvent répétées, il est facile de s'assurer de tous les systèmes présents et à venir. », p. 214-215.

Le transfert des élastiques mis au point pour la literie vers les meubles de salon s'opère dès la fin des années 1840 et puissamment au début des années 1850[203]. Le tapissier Jules Deville, volontiers historien, note que « C'est depuis 1838 que l'on peut attester l'apparition des fauteuils dits confortables. Dervilliers, un tapissier de cette époque, est celui qui a remplacé les bergères, les fauteuils à la Voltaire, par des fauteuils dits confortables et garnis sur élastiques. […] Les fonds de ces sièges étaient tendus de sangles sur lesquelles on fixait des élastiques ; puis enfin sur une espèce de plate forme on appliquait la garniture des toiles et crin. À part quelques-uns, tous ces fauteuils étaient garnis à capitons ; cette façon permettait de donner plus de souplesse à la garniture et un aspect plus chatoyant. On fit d'abord de ces fauteuils pour le tour du foyer, plus ou moins larges, plus ou moins profonds, plus ou moins hauts de dossier ; ces fauteuils n'avaient qu'un nom celui de confortable. Il y en avait à bois recouvert, d'autres à bois apparent, c'est à dire qu'une moulure en bois suivant les contours du dossier venait s'appuyer sur des consoles d'accotoirs ou sur le siège même et permettait d'assortir les ornements ou sculptures à l'ensemble du meuble de salon. Ces sortes de fauteuils furent employés non seulement comme accessoires au salon, mais pour former un ameublement entier de grand ou de petit salon, de chambre ou de boudoir. Il s'en fit de toutes formes, carrés, gondoles, ovales, mais depuis 1850 ces sièges dont la mesure, la proportion étaient une preuve de savoir, de connaissance, de la part du fabricant, prirent des formes si variées, si multiples que l'on vint à fabriquer des fauteuils qui n'ont plus de confortable que le nom, encore a-t-on trouvé le besoin pour satisfaire à des goûts ignorants de les surnommer : fauteuils crapauds, puffs, bébés, impératrice, anglais, américains etc. !!! La plupart sont trop bas, trop mous et n'ont été produits que par des fabricants sans capacité qui ne cachent leur ignorance que par la richesse des étoffes qu'ils jettent dessus. Certains de ces fabricants ont su donner du charme par le choix des coloris, par le choix des étoffes et des passementeries employées, aucun n'a pu en raisonner les proportions ou l'usage. Ces fauteuils seront plus tard le souvenir du second Empire, triste époque où l'effet, l'apparat, la fantaisie ont rejeté en dehors le talent raisonné. »[204] Les brevets confirment ce transfert rapide de la literie aux meubles de salon. En 1849, le tapissier Coutant, installé rue de la Paix, commercialise « des coussins et des oreillers à ressorts plus souples ». Les serruriers qui déposent des brevets de lits prennent des extensions de brevets pour les meubles : Lecoq qui met au point son lit à lames en 1855 prend une addition en 1857 dans laquelle il écrit : « Ce genre de fond élastique […] s'approprie également pour fauteuils, divans, chaises et autres sièges »[205]. Au cours de la fin des années 1850 et des années 1860, la majorité des brevets relatifs au mobilier concerne des « confortables » sous toutes leurs formes : divans, canapés, fauteuils et sièges – y compris siège de trains et de bateaux[206].

203 Des centaines de brevets montrent ce transfert ; voir par exemple, INPI, n°17201, 22 août 1853, Matelas mécanique, Placquet-Delcourt, mécanicien, Lille, Nord ; n°20126 4 septembre 1854 Sommier élastique mécanique, Chippel, tapissier, Godefroy, 46 rue Richer ; n°21662, 4 janvier 1854, Sommier élastique dit somnifère, Chaboissié maître charpentier, Colonges, Rhône ; n°21225 11 décembre 1854 Système de sommiers élastiques applicables aux banquettes et aux sièges de diverses formes, Moineau et Lemasson, chez Le Blanc, 2 rue Sainte-Appoline ; n°18510 2 mars 1854, système de lit élastique, Desolle père, fabricant de lits de fer et de sommiers élastiques, 17 rue Notre-Dame de Nazareth ; n°21817, 9 janvier 1855, Système de sommier élastique applicable aux lits en bois ou en fer de toute nature, ainsi qu'aux sièges de toute sorte, Mamour, tourneur en bois et métaux, 9 rue Daval.

204 Jules Deville, *Dictionnaire du tapissier, critique et historique de l'ameublement français depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, Paris, Claesen, 1878, 1878, p. 21.

205 INPI, n°13943, brevet du 19 juin 1855, au sieur Lecoq, à Paris, pour des perfectionnements dans les procédés de fabrication des ressorts à boudin pour meubles, lampes, etc. ; certificat d'addition en date des 27 août 1855 et 27 juillet 1857.

206 INPI, n°1720, brevet du 12 novembre 1865, par les sieurs Peugeot frères, manufacturiers, représentés par le sieur Lavialle, à Paris, boulevard Saint-Martin, n° 29, pour sommiers de lits, divans, sièges élastiques divers, banquettes de chemins de fer, de voilures, canapés, etc. ; n°1690, brevet du 8 septembre 1865, par le sieur Vigoureux (Bernard), fabricant de meubles de jardin, à Paris, boulevard de Strasbourg, n°33, pour un système de sièges élastiques et garnis ; n°1200, brevet du 8 septembre 1865, par le sieur Leyacher-Durdé (Félix-Charles-Victor-Louis), à Paris, rue de la Croix, n° 7 (faubourg Saint-Honoré) pour ressort pour tous les meubles et sièges élastiques, dit ressort normal. Pour exemple, en 1868, six brevets sont déposés pour des « ressorts pour meuble », par Verschave et

Ainsi, dans les années 1860, les élastiques conquièrent tous les meubles et tous les éléments du mobilier mis en contact avec le corps. Jules Deville, attentif à cette histoire, note que « un élastique est constitué par un fil de fer de la force d'une tringle de rideau de vitrage contourné sur un modèle ou mandrin représentant deux cônes renversés dont les parties pointues ou étroites forment le milieu. Le fil de fer est attaché à chacune de ses extrémités au derniers cercles formés sur le mandrin et on arrête ainsi les deux bases. » Agrémentant son récit d'anecdotes, il note que les élastiques ont rencontré un grand succès dans les années 1860 et que « ils devinrent malheureusement ce que deviennent tous les produits de nos jours ; ils sont d'un prix moindre mais de plus mauvaise qualité ; il faut en employer presque le double pour obtenir la même force d'élasticité ! » S'il note encore que « la connaissance plus répandue que jamais des anciens styles, l'imitation des anciens sièges fait que l'on emploie moins d'élastiques, […] il n'en restera pas moins l'obligation de s'en servir pour les sièges confortables, les divans, les grandes pièces… »[207]

Ces fauteuils répondent à la définition du confortable donnée en 1851 par *L'Illustration* : « On s'assied dans d'excellents petits sièges sans aspérités où le corps s'abandonne et se repose »[208] Le confortable et ses très nombreux dérivés sont acclimatés très rapidement aux intérieurs bourgeois ; en 1858 le *Journal des Demoiselles* en recommande l'usage même dans les « salons élégants » pour se reposer[209]. Les inventaires des années 1850 disent la place importante prise par cette technique, suffisamment nouvelle pour qu'elle soit encore relevée par les priseurs. Chez le banquier Leroy, rue Lepeltier, les meubles garnis d'élastiques sont en quantité. Meublé avec tout le confortable à la mode, il possède dans son « petit salon appelé fumoir », deux divans « foncés en élastique », des chaises « chauffeuses foncées en élastique » ; dans le salon, c'est tout l'ensemble – deux tête à tête, un divan, quatre fauteuils et 6 chaises à dossier garni – qui est « foncé en élastique » ; dans la salle de billard, salle de l'exercice hygiénique des corps, le repos se fait sur un ensemble « composé d'un canapé, deux fauteuils bergères et huit fauteuils », le tout « foncé en élastique » ; enfin, dans le boudoir de Madame, « une causeuse, deux petits fauteuils bois dorés [et] un fauteuil ganache » sont « foncés en élastiques »[210]. Les meubles des espaces où le repos des corps a sa place sont couverts de ces ressorts métalliques[211].

Dans les années 1860, les priseurs des inventaires après décès ou après faillites ne prennent que très rarement la peine de mentionner que les fauteuils et autres canapés sont « foncés d'élastiques » : la technique est suffisamment acclimatée et surtout courante pour qu'il ne soit plus nécessaire de le préciser. Dans le même temps, les annuaires commerciaux et industriels ouvrent une rubrique « élastiques pour meubles » et les faillites de tapissiers et des ébénistes montrent qu'ils sont devenus les éléments indispensables pour ceux qui veulent conquérir et conserver une clientèle de choix[212]. Deville contempteur des produits de son époque, note à la rubrique « canapé confortable » : « des marchands qui n'avaient du tapissier que l'enseigne ont voulu fabriquer des formes impossibles, basses, renversées

Jordery, Laurent qui dépose deux brevets, Gense et Dufourmantel.

207 Jules Deville, *Dictionnaire du tapissier, critique et historique de l'ameublement français depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, Paris, Claesen, 1878, p. 179.

208 *L'Illustration,* 15 février 1851.

209 *Le Journal des Demoiselles*, 1858 p. 83.

210 AP, D11U3/191, dossier n° 11499, faillite du 5 avril 1854, Banque Leroy, De Chabrol et Cie, 16 rue Le Pelletier.

211 Voir par exemple, Comptes d'un budget Parisien. Toilette et mobilier d'une élégante de 1869 à Février 1870, Documents pour servir à l'histoire de nos mœurs publiés par Lorédan Larchey, tome 9, Paris, Frédéric Henry, 1870 ; le tapissier procède en 1869 au « capitonnage avec élastiques » des chaises (p. 34.)

212 *Annuaire Bottin-Didot du commerce…,* 1860, « élastiques pour meubles ». Voir par exemple, AP, D11U3/841 N° 2390 22 juillet 1876 Auguste Corbin 22 rue Saint-Placide. Sa boutique est garnie de « ressorts ».

et garnies avec si peu de soins que l'on croirait ces sièges emballés et piqués comme des matelas. »[213] Confiant dans le pouvoir des styles, il croit voir le recul de ces meubles de confort. Pourtant, tout indique qu'ils s'installent durablement dans les intérieurs, les élastiques pouvant se dissimuler aussi bien dans un sofa, un pouff qu'un fauteuil Voltaire. Le recours aux élastiques comme éléments incontournables du confort se vérifie autour de 1900 dans les archives privées : de Paul Pettier au docteur Richelot en passant par les Aubry, les assises du grand et petit salon et celles des chambres nuptiales sont garnies de ressorts[214]. Dans les années 1880, afin de respecter la bienséance des styles et notamment des styles les plus sévères qui reviennent à la mode comme le style Empire, serruriers et tapissiers produisent des ressorts à lames, des élastiques compressés, autant de systèmes qui s'intègrent plus discrètement aux meubles[215] [voir en annexes]. Le tapissier Léon Carnevali explicite ce qui fait leur succès dans ses publicités des années 1890 : « Le surmenage physique et intellectuel occasionné par la vie active de notre époque font apprécier de plus en plus les courts instants de repos que cette existence déprimante nous laisse. Où trouver le fauteuil confortable dans lequel après un labeur écrasant on aura plaisir à s'asseoir à goûter un doux moment de farniente réparateur ? La maison des fauteuils Seymour est la seule pouvant donner à des conditions exceptionnelles, ce siège indispensable de fabrication soignée et de 1ère qualité »[216]. La bourgeoisie du siècle, en train, dans les salons d'attente comme dans les intérieurs a intégré la nouvelle norme du confort constituée par des meubles élastiques qui épousent le corps.



[Fig. 2. 49] Sommiers et fauteuils à soufflets et élastiques, Léonardon et Gaillot, 14 rue des Taillandiers, vers 1902. BHVP, série actualités, « meubles ».

213 Jules Deville, *op. cit.*, p. 42.
214 AN, Fonds Pettier, (factures de Schmidt), Richelot (factures de Beaulieu) et Aubry (facture de Fernando). Tous les inventaires à partir des années 1860 confirment ce succès : voir par exemple l'inventaire du romantique Berlioz, AP, D2U1/345, Inventaire de Louis-Hector Berlioz, 9e arrondissement, 9 mars 1869, dans le salon « un fauteuil confortable couvert en damas de soie verte ».
215 Voir par exemple : INPI, n°188684, dépôt de Jules Compin, représenté par Chassevent, 11 boulevard Magenta, le 11 février 1888 pour un « système de siège à ressorts à lames ». Un certificat d'addition enregistre le dépôt de cuir artificiel destiné à couvrir ces ressorts ; INPI, n°276445, dépôt de Jules Vincent, représenté par Delon, 10 rue du Château-d'Eau, pour des « coussins à ressorts métalliques applicables aux sièges de tous genres ».
216 BHVP, série actualités, Spécialité de sièges, Seymour et genre anglais, maroquins, étoffe et moleskine. Léon Carnevali, 99 boulevard Beaumarchais, Paris.

La nouvelle définition du confort se lit dans les brevets et le succès que rencontrent les meubles brevetés. Conçus et réalisés par des mécaniciens et des serruriers à l'origine, ces meubles se nourrissent d'un développement technique venu du monde du mobilier pour malades. Soulager les corps devient ainsi une des définitions du confort : par des élastiques, des meubles articulés qui reposent toutes les parties du corps ou encore par des coussins et des lits insufflés d'eau ou d'air, serruriers et tapissiers acclimatent avec plus ou moins de réussite les techniques du corps malade au corps bourgeois. Le confort est alors un repos de son propre corps, et comme l'écrivent toutes les publicités, l'annulation de toutes les sensations. La forte présence des mécaniciens et serruriers dans la mise au point de meubles nouveaux encourage par ailleurs le développement des meubles articulés, rétractables et pliants. Il faut dire que le désir, notamment de la petite bourgeoisie, de posséder tous les objets du confort et les objets nécessaires pour afficher une vie bourgeoise, oblige à développer des meubles composites, associant notamment canapés et lits. En l'espèce, le confort est aussi une commodité d'autant plus facilement acceptée qu'elle prend l'apparence de meubles de convenance.

Silence du corps, le confort bourgeois se développe en parallèle dans la literie, secteur du repos par excellence. Les élastiques, ressorts biconiques essentiellement, et lames de fer élastiques qui visent à soutenir toutes les parties du corps sont transférés dès la fin des années 1830 de l'industrie naissante de la literie vers les meubles de jour. Dès lors, canapés, sofas, pouffs, coussins, chaises longues et fauteuils – avec l'emblématique « confortable » – se couvrent d'élastiques et toujours plus discrète, la mécanique du confort s'adapte à tous les styles pour mieux tenir les corps.

II.b « Le corset » de la société[217]. Le confort, entre délassement et orthopédie

Identifier la double parenté des techniques du confort avec l'orthopédie et le vêtement, aide à mieux penser la nature du confort au XIXe siècle. Qu'il s'agisse du vêtement et notamment du corset lui aussi d'origine médicale ou des meubles médicaux, la finalité est bien celle de redresser et de corriger les corps. On comprend mieux alors que près d'un siècle plus tard, le philosophe Alain (Émile Chartier) avec une naïveté apparente considère les meubles comme des « corsets » de la société[218]. À de plus près la façon de concevoir meubles et vêtements pour bourgeoisie tient de ce désir de délasser les corps mais tout autant de les maintenir. Le corollaire de cette conception du confort est l'inflation vertigineuse des objets au sein du privé. C'est ce mouvement double que nous voudrions ici comprendre : multiplications des objets dont chacun joue un rôle précis et usages des meubles et des styles du passé à des fins que l'on peut qualifier d'orthopédiques.

Le confort et l'étiquette bourgeoise

Sans faire peser sur le lecteur le poids des lectures d'inventaires, on peut dire qu'ils ne cessent de s'allonger à mesure que le siècle avance[219]. Cela n'est pas seulement le fait d'une indiscutable profusion de bibelots que les priseurs réunissent de plus en plus en une seul ligne mais tient aussi à la multiplication des objets dédiés à une seule fonction. À l'échelle de l'appartement, le phénomène est le même : à partir du milieu du siècle, chaque pièce doit posséder sa pendule, ses rideaux à triples épaisseurs additionnés d'un store, ses sièges d'appoint, ses moulages de plâtre doré ou de bronze… Jules Deville, dans un emportement tout aristocratique, déplore cet encombrement renforcé par la

217 Alain, *Le système des Beaux-Arts*, chapitre VI « Des meubles », « Des arts en mouvement et des arts en repos ».
218 Alain, *Ibid.*
219 On trouvera des extraits de ces inventaires tout au long de ce travail ainsi que des inventaires complets en annexes.

réduction des appartements dans son article consacré aux bornes, ces larges canapés installés au centre des pièces : « il se fait naturellement de ces canapés ou bornes un peu de toutes formes, c'est-à-dire carrés, octogones, pentagones, etc. ; de toutes grandeurs car aujourd'hui on est tellement enclin à s'embarrasser de sièges que dans un petit salon on en rencontre quelquefois à trois places, soit à peu près 170 centimètres de diamètre pour une surface libre souvent de 4 mètres au plus. »[220] Dans un même salon, si l'on en croit les manuels de savoir-vivre, il convient d'avoir un service à thé et un service à tisane distincts, un service à café, un service à chocolat, un service à liqueurs, un service à vin, un service à eau… l'idéal étant pour les boissons chaudes d'avoir à chaque fois le sucrier correspondant. Cette hyperfonctionnalisation de la vie quotidienne est manifeste dans l'ordre des repas : les fourchettes à poisson, à crustacés, à rôts et la multiplication des plats de service selon les mets montrent que chaque objet doit correspondre à un geste[221]. On le devine, dans cette complexification extrême des objets du quotidien, relevé de longue date par Jean-Paul Aron, se niche une double attente : la marque d'un raffinement extrême qui repose sur une inflation des codes qui vont avec les objets et qui nécessite un apprentissage, et par ailleurs le fait que la bourgeoisie du siècle demande aux objets d'être comme autant de corsets ou de guides dans les gestes et les rites du quotidien.

Henry Havard qui publie en 1885 une *Grammaire de l'ameublement* visant à apprendre à la bourgeoisie la syntaxe complexe de l'ameublement présente en introduction des meubles de salon une gravure didactique dont légende est explicite : « Les coussins sont pour les marmots, les tabourets pour les enfants, les chaises pour les jeunes gens, le canapé pour les amis, le pouf pour les intimes, et le fauteuil pour la personne qu'on vénère ».



Fig. 53. — « Les coussins sont pour les marmots, les tabourets pour les enfants, les chaises pour les jeunes gens, le canapé pour les amis, le pouf pour les intimes, et le fauteuil pour la personne qu'on vénère. »

[Fig. 2. 50] L'étiquette selon Havard, Henry, *L'art dans la maison*, *Grammaire de l'ameublement*, Paris, Rouveyre, 1885, tome 2, p. 130.

Après 1860, tous les manuels de savoir-vivre sans exception aucune détaillent avec d'infinies précisions les correspondances entre les personnes et leur hiérarchie ainsi que les places et les objets qu'il convient de leur faire prendre. Un exemple seulement dans cette littérature pour le moins réitérative : la Baronne Staffe qui dans les années 1890 reprend toutes les recommandations faites et répétées depuis déjà trente ans. Le « jour », moment où l'on reçoit le plus simplement, est exemplaire de la chorégraphie des corps et du rôle des objets : « La dame du logis s'assied à un coin de la cheminée.

220 Jules Deville, *Dictionnaire du tapissier, critique et historique de l'ameublement français depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, Paris, Claesen, 1878, « borne », p. 43.

221 Voir les catalogues des grands magasins et en particulier Le Bon Marché et La Samaritaine dont les pages consacrés à la vaisselle et à l'argenterie de table ne cessent d'augmenter. Voir parmi les nombreux travaux sur le sujet, *À table au XIXe siècle*, Paris, Flammarion/ Musée d'Orsay, 2001 ; Jean-Louis Flandrin, *L'ordre des mets, Paris, Odile Jacob, 2002 ; Claudia Kanowski, Tafelsilber für die Bourgeoisie: Produktion und private Kundschaft der Pariser Goldschmiedefirmen Christofle und Odiot zwischen Second Empire und Fin de siècle,* Volume 13 de Berliner Schriften zur Kunst, Berlin, Gebr. Mann, 2000 ; en complément, voir Marc de Ferrière le Vayer, *« Les arts de la table en France 1830-1995 : du développement au déclin ou une industrie victime des consommateurs »,* in Barjot Dominique, Merger M. (dir), *Les entreprises et leurs réseaux : hommes, capitaux, techniques et pouvoirs, XIXe-XXe siècles, Mélanges en l'honneur de François Caron,* Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997, p. 251-261.

Elle tourne le dos aux fenêtres. Cette place, — qui n'est pas très avantageuse pour la beauté, — est justement la sienne, par cette raison que, chez elle, il lui faut mettre en lumière tous les dons et qualités des autres, et s'effacer entièrement. On forme un grand demi-cercle. Les vieilles dames sont assises au plus près du feu. Si une jeune femme se trouve placée là, à l'arrivée d'une dame âgée, elle se glisse discrètement sur un autre siège. Les personnes jeunes doivent s'arranger pour ne jamais rester assises au-dessus des vieillards. Par au-dessus nous voulons dire plus près de la cheminée. Autrefois — il y a déjà longtemps — une jeune fille ne se serait jamais installée sur une chaise à dossier, encore moins sur un fauteuil. Elle s'asseyait modestement sur un tabouret, sur un pliant. Maintenant, elle prend trop souvent la meilleure place, du côté de la cheminée, sur un canapé, sur un fauteuil. Cependant, si elle a été bien élevée, elle doit

savoir qu'une jeune personne n'emploie jamais ces sièges, à son usage personnel, ni chez elle, ni dans le monde. […] Nous avons dit que la maîtresse de la maison ne se lève que pour une femme. Cette règle n'est pas absolue. Une jeune femme doit faire à un vieillard très âgé un accueil presque filial; en conséquence, elle ne l'attendra pas de pied ferme assise, ni même debout devant son fauteuil. Elle fera mine d'aller à sa rencontre. On use, en général, du même procédé pour un homme illustre par le caractère ou le génie. [La jeune fille] est tout à fait précieux, au moment du départ d'une visiteuse, par exemple, quand il reste d'autres personnes autour de la dame du logis. Celle-ci ne peut, dans ce cas, se détacher du cercle pour reconduire chaque femme l'une après l'autre; elle doit se borner à se lever et à rester debout, jusqu'à ce que la visiteuse qui part ait atteint la porte, et il lui est pénible de ne pas l'accompagner, par la raison qu'il faut à un visiteur une extrême aisance, un grand usage du monde pour ne pas éprouver au moins un léger sentiment de gène, pendant le temps qu'il met à traverser seul le salon et à en ouvrir la porte… Car toutes les maisons ne sont pas pourvues de laquais, qui écartent les portes devant celui qui sort, avertis qu'ils sont par la sonnette électrique sur laquelle le pied de leur maîtresse a pesé. »[222]

Point n'est besoin de donner d'autres exemples – à la salle à manger, dans l'antichambre, au passage d'une porte – de cet extrême raffinement de la chorégraphie du quotidien qui repose en grande partie sur le mobilier. La référence récurrente à l'étiquette et donc implicitement une référence à l'étiquette versaillaise comme le confirment tous les dictionnaires de l'époque[223], témoigne de la volonté d'appuyer les rites du quotidien sur des objets matériels. Havard analyse ainsi longuement, en convoquant Mme de Genlis, l'étiquette en préambule de sa *Grammaire de l'ameublement.* Alors que l'étiquette repose sur sa nature arbitraire et sa capacité à affirmer ou infirmer les hiérarchies, elle devient au XIXe siècle le moyen de faire des objets et singulièrement des meubles des auxiliaires, des guides tangibles des bonnes manières. Dans la mesure où la référence est explicite, il s'agit bien ici, et c'est la différence fondamentale avec les XVIIe et XVIIIe siècles, de rejouer des rituels du passé dans un mobilier du passé.

On comprend mieux dès lors la spécialisation des styles selon les pièces et les usages. Tous les manuels de savoir-vivre et les manuels techniques de tapissier répètent à partir du milieu du siècle les mêmes nomenclatures. Les espaces considérés comme féminins – boudoirs, chambres de femme et chambre nuptiale quand mari et femme partagent la même chambre et petit salon – sont d'un style léger, c'est-à-dire rococo. Les espaces masculins – cabinets de travail, fumoir… – doivent eux être d'un style grave : Renaissance, Louis XIV, Louis XV, l'antichambre et la salle à manger d'un style plus rustique, Renaissance ou plus volontiers médiéval. Les inventaires confirment ces codes liés à

222 Baronne Staffe, *Usages du monde : règles du savoir-vivre dans la société moderne*, Paris, Havard, 1899, p. 190.
223 William Duckett Fils, *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*…, Paris, Firmin Didot, 1873.

l'ameublement semblables à ceux d'un praticable de théâtre censé imposer aux corps une gestuelle adaptée à la nature des relations sociales et aux relations à soi selon chaque pièce. Le style rococo doit favoriser le dialogue intime : secrétaires, tables à ouvrages et autres meubles féminins évoquent un XVIIIe siècle intimiste. Le style oriental facilite le délassement des corps puisque dans l'imaginaire du siècle la vie en Orient se déroule allongée… Au contraire, le style Renaissance, Louis XIV et plus rarement Louis XVI du bureau invite au travail sérieux. On l'aura deviné à la lecture de la chorégraphie d'un « jour » en 1890 : le salon, espace partagé et par définition destiné à recevoir l'infinité des hiérarchies, est lui par destination éclectique. À côté du canapé oriental pour les intimes, un fauteuil grave et cérémonieux Louis XIV pour les personnes âgées avoisine par un tabouret mobile Louis XV pour les jeunes gens…

La multiplication des meubles répond donc à une double attente : la démonstration d'un raffinement en même temps que le besoin de guides matériels, déterminés selon les styles, dans la chorégraphie des réceptions et des échanges intimes.

Postures : l'orthopédie des meubles de style

Les contempteurs du confort bourgeois au XIXe siècle comme Siegfried Gieidion cinquante ans plus tard ne retiennent du mobilier et des postures de la seconde partie du siècle que l'affaissement des corps sur des supports de plus en plus mous, affaissement qui est explicitement ou implicitement mis en relation avec un relâchement des moeurs. Le développement concomitant des meubles à élastiques et des pouffs, sofas et canapés orientaux laisse imaginer un effondrement des postures dans l'enceinte du privé. Le Larousse, à l'article « confort », signale déjà cette critique montante qu'il réfute : « Des moralistes chagrins ont prétendu que cet amour du bien-être contribuait à la dégénérescence de la race, à l'amollissement des caractères. Rien ne nous semble justifier cette opinion. Malgré leur amour du confortable, dont ils se font suivre partout, les Anglais n'ont jamais reculé devant les expéditions les plus périlleuses dans l'Inde et en Abyssinie »[224]. Le tapissier Jules Deville fait partie de ces « moralistes chagrins » : « Plus on est assis bas, écrit-il à propos de la période 1860-1878, mieux on se croit bien assis, plus le fauteuil est mou, mieux on le croit bien garni, un peu plus on préférerait des coussins pour se coucher près terre. En entrant dans les salons de nos jours on se demande involontairement si ces femmes, si ces hommes étendus et renversés nonchalamment sont les descendants de cette société française qui brillait autrefois par son éclat, sa belle tenue et son savoir-vivre. »[225]

En réalité, l'attention à la distribution des meubles et à leur nature dans l'appartement indique une situation bien plus nuancée et significative. À l'évidence, les meubles de repos, c'est-à-dire moelleux et souples, se multiplient à partir des années 1840. Cependant, comme on l'a vu, ils trouvent une place dans le salon comme divan ou sofa, dans le boudoir et dans les chambres. Si globalement les meubles de tout l'appartement gagnent en confort – en élastique —, chaque espace et chaque posture de corps qui va avec requiert une orthopédie spécifique. Si on écoute le *Dictionnaire du tapissier* de 1878, les recommandations sont partout précises : « La garniture d'un siège de bureau doit toujours être ferme, dure même, et, par conséquent, sans élastiques »[226]. Dans le vestibule et l'antichambre, les sièges doivent aider à patienter : « banquettes sans dossier » et tabourets, « garnis sans élastiques », couverts de cuir ou de moquette[227]. Dans le grand salon, à côté des canapés moelleux et divans, garnis d'élastiques,

224 *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle…* , « confort ».
225 Jules Deville, *Dictionnaire du tapissier, critique et historique de l'ameublement français depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, Paris, Claesen, 1878, p. 21.
226 *Ibid.*, p. 23, « Orthopédie ».
227 *Ibid.*, p. 227, « Vestibule ».

les sièges qui servent à placer les personnes les plus importantes peuvent comporter des élastiques à condition qu'ils soient « très-fermes »[228]. Dans la salle à manger, « les sièges doivent être garnis sans élastiques, ils sont moins fatigants, moins chauds et plus solides »[229]. La complexe bienséance des repas et l'orthopédie qui vise au parfait contrôle des corps dans le moment critique qu'est le dîner appellent des fauteuils sans souplesse. À l'opposé, la « chaise longue se garnit presque toujours à capitons et élastique, afin de lui donner plus de souplesse. »[230] Placée dans la chambre ou le boudoir elle doit servir une discussion intime voire intimiste mais ne permet pas la réflexion. De la même manière, le « puff » qui date des années 1845, est un « siège sans accotoirs ni dossier, presque toujours rond, quelquefois ovale ou carré, et qui a la hauteur d'un tabouret de siège […] est garni sans bois apparent, son épaisseur est couverte d'une frange de 35 à 40 c. de hauteur environ, ou figure plusieurs coussins superposés les uns sur les autres ». Peu enclin à l'affaissement des corps comme on l'a compris, le tapissier Deville note que « Le *puff* se place au centre du cercle formé par les sièges autour du foyer. C'est un meuble plus embarrassant qu'utile, gênant les jambes de celui qui se présente au cercle de la famille et sur lequel on est toujours mal assis. » La façon de le fabriquer explique ce jugement hâtif : sur un socle de bois viennent s'attacher des « élastiques qui doivent être très-doux » et de la bourre de crin qui achève de rendre le meuble moelleux[231]. Enfin, dans le boudoir, tous les meubles doivent être « garnis sur élastiques »[232]. En 1885, Henry Havard dit sensiblement la même chose : mollesse des tissus et garnitures élastiques bienvenues dans les espaces où le corps se délassent ; raideur des assises en conformité avec le style dans les pièces de travail et pour une partie des meubles des salles de réception. Le fauteuil du salon est ainsi la « place d'honneur pour les étrangers, il devient, pour la maîtresse de maison, le poste autoritaire, où trône, dans l'appareil de sa toute-puissance, la reine du logis. » Pour en définir le style, « c'est donc sur le caractère, la position, l'âge et les goûts de la maîtresse de maison qu'il [faut se] régler. » Pas de Voltaire, trop philosophique et de ce fait inadapté d'après Havard au sexe faible ; mais si l'âge est venu, « le grand fauteuil Louis XIV », « massif », « c'est, au milieu de la famille, au coin de la grande cheminée, le port béni, auquel aboutit une existence honnête et bien remplie. »[233] Havard s'attache aussi à ce qui définit, paradoxalement, le nouveau confort : les proportions et les angles des dossiers qui déterminent la tenue des corps. L'auteur, comme tous ceux qui écrivent sur le sujet impute les problèmes de confort à l'industrie elle-même ; à l'artisan qui produit les meubles à la mesure des clients s'est substituée l'industrie qui fait des meubles standardisés et ceux-ci doivent être repris – à la manière des vêtements de confection retouchés par les tailleurs – afin de régler au mieux les postures. Montrant un « yankee », les pieds sur le dessus de cheminée pour lire confortablement, Havard signale que « ces positions aussi ingénieuses que pittoresques […], qui ne sont point encore admises dans la très haute société américaine, n'ont pas droit de cité chez nous ». À défaut de la décontraction toute américaine et de l'absence d'intervention des tapissiers et ébénistes, le ridicule menace. Les assises toujours trop hautes et trop profondes, ridiculisent la personne assise : « ou elle éprouvera le besoin de poser ses pieds en plein sur le sol, et elle sera contrainte de porter ses reins en avant, ce qui est d'autant plus gênant, que les cuisses étant inclinées vers la terre, le sang tendra à descendre dans les pieds, où il donnera naissance à des fourmillements ; ou bien notre figure portera ses reins en arrière et s'asseoira carrément, mais alors elle sera obligée de raidir son corps pour ne pas glisser, et les pieds,

228 *Ibid.*, p. 242, « Grand salon ».
229 *Ibid.*, p. 233.
230 *Ibid.*, p. 45.
231 *Ibid.*, p. 51.
232 *Ibid.*, « boudoir », p. 245.
233 Henry Havard, *L'art dans la maison*, Paris, Rouveyre, 1885, p. 130.

cessant de toucher le sol, ballotteront dans le vide — pose fatigante et attitude sans grâce, ridicule même, »[234]. Tentant de définir la taille « ordinaire », Havard note que même le recours général aux meubles anciens ne doit pas déterminer complètement la tenue des corps dans la mesure où ceux-ci ont changé. Les manuels plus techniques comme celui de Lacroix publié en 1901 tentent aussi de déterminer la somatique la plus adaptée à chaque activité, tentant de tenir l'équilibre entre convenance et commodité[235]. On pourrait ainsi multiplier les exemples, dans cette seconde partie du XIXe siècle, qui mobilisent toutes les catégories de meubles du passé pour leur assigner des fonctions et leur demander de donner au corps une posture adéquate. Il faut dire que l'attention à la gestuelle et aux postures dans leurs liens avec la physiologie est plus forte que jamais ; le geste « cultivé » fait l'objet de quantité de traités qui visent à comprendre les processus de ce qu'on peut qualifier d'habitus[236].

Cette orthopédie appuyée sur le mobilier n'est pas révélée seulement dans les manuels professionnels prescriptifs. Les inventaires après décès montrent aussi la répartition soignée des meubles dans les pièces selon la gestuelle convenable. Quant aux catalogues d'ameublements qui proposent à partir du milieu des années 1880 des « ensembles », ils prennent soin d'accorder le style des meubles à la destination des pièces et les figures qui apparaissent lentement dans ces vues prennent les poses adaptées aux meubles et à l'espace.

Alain, en cela très proche , en cela très proche des hommes du XIXe siècle dont il fait partie, donne sans doute la lecture la plus claire du phénomène, sans que l'on puisse déterminer si son propos est ironique : « Chacun a pu faire aussi cette remarque que, dans les beaux fauteuils, on est bien assis. Mais non pas couché. Les meubles de beau style, ou simplement de style, comme on dit si bien, sont tous pour la conversation et la politesse ; et, encore plus évidemment que ne fait le costume, ils règlent l'attitude, et, par là, les pensées et les passions. Aussi les rangs, quand il y en a. » Le constat débouche sur une affirmation sans ambiguïté : « Il faut que la société soit soutenue par les meubles, comme les femmes par le corset. Si l'abandon, la nonchalance, la fantaisie s'y mettent, vous n'aurez même plus d'esprit. L'homme n'a rien de bon à dire s'il ne se tient […]. Le goût est principalement dans le pressentiment de toutes les sottises qui peuvent naître d'un mobilier complaisant. Il est vrai que, si l'on récite des lieux communs, l'ennui vient […]. Il faut aussi que l'improvisation soit réglée […]. Qu'est-ce qu'un récit sans forme ? L'art de plaire en racontant est un art périssable, dont il ne reste quelque trace que dans l'art épistolaire ; mais les meubles en gardent quelque chose. »[237]

La parenté entre le vêtement et le mobilier est trop évidente tout au long du siècle dans la définition matérielle du confort pour ne pas être soulignée : une structure mécanique, notammentla crinoline etle corset et des systèmes de ressorts élastiques, de suspensions, de ressorts en laiton… couverts de drapés complexes et bouffants qui dissimulent complètement les formes du corps. Le confort dans l'espace domestique passe par ces doubles dispositifs.

Ce dont témoigne l'observation des techniques mécaniques qui visent à produire du « confortable » et singulièrement les éléments articulés et le triomphe des élastiques, c'est que le corps doit être au repos pour être confortable, soit ne ressentir aucune gêne. Rien de surprenant à ce que les techniques

234 *Ibid.*, p. 75-78.
235 Lacroix, H., *Nouveau manuel complet du tapissier décorateur*, Paris, Encyclopédie-Rorat-Mulo, 1901.
236 Voir par exemple la longue dissertation sur les gestes, à la fois « les gestes cultivés » et « les gestes professionnels », qui s'achève sur les « gestes malades », de Charles Hacks, *Le geste*, Paris, Marpon et Flammarion, 1892
237 Alain, *Le système des Beaux-Arts*, chapitre VI « Des meubles », « Des arts en mouvement et des arts en repos ».

qui visent le« silence du corps » trouvent leur origine dans les techniques dédiées au corps malade. Considéré comme l'expression extrême d'une sensibilité partagée, le corps malade, « opprimé » ou vieillissant, appelle un confort total, un repos qui annule toute gêne. Meubles articulés, élastiques et coussins insufflés naissent ainsi, dans les années 1820-1830, dans le giron du mobilier médical pour définir, dès les années 1840-1850, les techniques du confort domestique. Paradoxalement, l'histoire du corps au repos, soit en grande partie l'histoire du corps dans la sphère domestique bourgeoise, n'a pas fait véritablement l'objet de travaux à la différence du corps fatigué et régénéré de l'ouvrier. Le souci de la bonne circulation sanguine, de faciliter la respiration et de désénerver le corps se lit dans le mobilier bourgeois. Des lits aux fauteuils, capitons et élastiques se conjuguent pour reposer la totalité des corps des fatigues de la ville et le délasser de ses obligations sociales.

Pour autant, le corps confortable n'est pas « affalé » ni « avachi » contrairement à ce que considèrent quelques tapissiers et Siegfried Giedion presque un siècle plus tard : de la même façon que le vêtement bourgeois confortable est une carapace, le mobilier est une discipline du corps. Cette tension traverse le monde du vêtement public comme celui de l'ameublement. Les meubles de confort et notamment l'emblématique confortable peuvent être lus comme des meubles qui épousent le corps ; dans le même temps, et presque à l'inverse, ils sont des moyens de proposer un maintien corporel. Car la bourgeoisie du XIXe siècle fait confiance aux meubles pour donner contenance et convenance aux corps, ce qu'atteste leur multiplication dans les espaces de réception et intimes : chaque meuble porte une posture adaptée à la situation et au moment. Confiante dans les styles, la bourgeoisie demande aux meubles du passé de définir des postures, car si l'abandon toutrelatif du corps sur le sofa, l'ottomane ou le confortable est possible, il est inacceptable sur le fauteuil Louis XIV. Dans la chorégraphie domestique, les meubles codifient le maintien et le siècle se réfère volontiers à l'étiquette l'opposant non sans mépris aux mauvaises manières américaines. En cela, il apparaissent comme les compléments des guides de savoir-vivre qui insistent plus que jamais après 1860 sur les gestuelles – jambes croisées, places des mains… – et les postures[238]. Le confort tient à cette double fonction du mobilier : reposer les corps et l'assurer de postures convenables.

III. Contrôler les atmosphères et les ambiances

Dans la production du confort, et dans le contrôle de plus en plus affiné des états des corps dans la sphère privée, le contrôle des chaleurs et des lumières artificielles apparaît essentiel. Chaleur et lumière artificielles sont en effet très étroitement liées. Dans les deux cas, le corps parcouru de fluides et de nerfs est au centre de l'attention ; attention à soi, attention portée par les hygiénistes qui, s'ils s'intéressent aux conditions des classes populaires, écrivent aussi abondamment pour la bourgeoisie et les manières de régler la vie d'intérieur. Dans les deux cas, la question qui prime est celle de savoir comment les corps vont se comporter en présence d'une atmosphère artificielle, qu'il s'agisse de la lumière ou de la chaleur. Hygiénistes, physiologistes mais aussi fumistes et lampistes tentent sans cesse de redéfinir

238 Voir par exemple, Ermance Dufaux, op. cit., 1883 : « Ne vous dandinez jamais sur votre chaise, ne vous balancez pas, ne vous tenez pas renversé contre le dossier, en un mot prenez une attitude aisée, mais décente. Évitez surtout de gêner vos voisins et de leur donner des coups de coude, dans la vivacité de vos mouvements. Toute gesticulation forcée est incommode ou inconvenante. Ne promenez pas vos pieds sous la table. Ne mettez jamais les coudes sur la table. » (p. 210) et Louise d'Alq, Le nouveau savoir-vivre universel, Paris, Bureau de la Mode Illustrée, 1883, p. 100 : « Un jeune homme doit être attentif à ne jamais croiser les jambes lorsqu'il est assis dans un salon, pas plus qu'à balancer son pied » ; Voir en outre, Alain Montandon (dir.), Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe, Clermont-Ferrand, Université de Clermont-Ferrand II, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 1994, p. 10 et sq.

objectivement les conditions du confort ; celles où le corps, dans l'économie du privé, de se dépense pas, ni pour lutter contre le froid ou le chaud, ni pour lutter contre la pénombre ou la lumière trop vive. C'est sur cet imaginaire que se déterminent largement les techniques mises au point tout au long du siècle. On ne peut réduire le confort en la matière à une avancée continue et objective, la conception du corps revêtant une place prépondérante, tout comme la dimension culturelle. Si les travaux sur ce sujet sont paradoxalement très rares, c'est que l'histoire de l'architecture délaisse généralement le corps des habitants, ne retenant que les objets techniques attachés au bâti et qu'une technique qui paraît sérieuse, celle des réseaux[239]. À l'inverse, les histoires de la vie privée considèrent cette machinerie technique trop prosaïque pour avoir voix au chapitre. En la matière, le travail d'Alain Corbin sur l'odorat, à la croisée de la technique, des discours de spécialistes et de la littérature, peut servir d'invite à une étude plus attentive des dispositifs, insérés dans la vie sociale et culturelle qui permettent de régler la température des corps et de mettre en lumière la sphère privée. Là encore, la simple découverte de dispositifs plus efficaces ne veut pas dire qu'ils sont adoptés, encore moins de façon unanime. L'histoire des techniques du confort relatives au chauffage et à l'éclairage est aussi très largement une histoire des résistances à la nouveauté technique. L'imaginaire de la chandelle et du foyer qui portent des rêves de sociabilités mondaine et familiale, pèse tout autant que la nouveauté des techniques et leurs commodités. Écrire cette histoire, c'est s'attacher à la fois à la conception du corps, à la dimension culturelle de ces foyers de chaleur et de lumière et aux objets techniques, insérés dans la vie sociale. Réunis, ces éléments permettent de dessiner une économie de la sphère domestique traversée par des fluides, appuyée sur une culture matérielle sans cesse en mutation et qui, loin d'être uniforme, fait coexister en permanence quantité de techniques du confort.

III.a Courants d'air et chauffages : l'économie énergétique de la sphère intime

Tempéraments et températures : contrôle et recherche du confortable

En 1838, Louis Désiré Véron, dans la *Revue de Paris*, brosse les portrait des malades bourgeois qui sont des « perles de clients » pour un imaginaire médecin. Le plus rentable dans cette clientèle des beaux quartiers est le malade imaginaire : « À chaque heure du jour, il consulte le baromètre et le thermomètre pour savoir combien il doit mettre de gilets de flanelle. Le moindre courant d'air l'épouvante, et il considère comme une tentative d'homicide toute porte qu'on laisse ouverte dans un appartement où il se trouve. On respecte ses manies, on le soigne comme une châsse pleine de reliques, et on lui reconnaît le droit de porter en tous lieux […] un bonnet de soie noire, parce qu'il est millionnaire, chauve, et sujet aux rhumes de cerveau. »[240] La manie du thermomètre et du baromètre n'est pas le fait que de quelques hypocondriaques – le terme désigne l'obsession à propos de sa santé vers 1800. Les journaux intimes bourgeois disent cette attention aiguë aux températures : températures de son corps, températures des demeures et températures extérieures, sorte de symétrique des journaux d'économie domestique. Le journal intime du suisse Henri-Frédéric Amiel avec ses quelques 17 000 pages de scrutation attentive de soi entre 1839 et 1882 n'est pas isolé loin. L'avocat Talbot en voyage en 1857 relève les températures de son corps comme celle des régions traversées, températures qu'il confronte avec

239 François Loyer, *Paris XIXe siècle : l'immeuble et la rue*, Paris, Hazan, 1997 et Monique Eleb et Anne Debarre, *L'invention de l'habitation moderne. Paris, 1880-1914*, Paris, Hazan, 1995.

240 Louis Désiré Véron, *Revue de Paris*, Paris, Bruxelles, Bureau de la Revue de Paris, 1838, p. 22, « La clientèle du médecin ».

les températures normales données par les guides[241]. Henri Dabot, entre 1872 et 1881, relève quotidiennement les températures extérieures dans son journal intitulé *Calendriers d'un bourgeois du quartier Latin*[242]. De 1879 à 1891, le grand bourgeois Jules-Émile Scrive scrute lui aussi avec attention les températures internes et externes[243]. Enfin, autour de 1900 chez les Dujardin, les relevés de températures de l'homme vieillissant – au demeurant en pleine santé – se mêlent à la comptabilité journalière… Cette scrutation de soi n'est pas anodine comme l'a relevé Alain Corbin ; elle témoigne d'une attention à soi et à ses états significative dans la prise de possession de soi et dans la construction de l'individu[244]. Elle signe aussi paradoxalement un nouveau souci du confort et le désir de déterminer de façon objective les températures confortables pour le corps dans la sphère intime. Le siècle est ainsi déchiré entre désir d'objectiver la sensation de confortable et l'écoute des soubresauts du tempérament.

La recherche de la température idéale, celle où le corps au repos n'a pas à lutter contre le froid ni contre le chaud, devient une antienne dans les années 1830-1840, dans les journaux médicaux et dans les traités d'hygiène. Au début des années 1830, s'appuyant sur les expériences médicales, Eustache-Marie Courtin définit la bonne température entre 15 et 17 degrés[245]. En 1845, Michel Lévy dans la première édition de son Traité d'hygiène publique et privée s'arrête lui sur une température entre 17 et 20 degrés pour les salles de réception et 15 degrés pour les chambres[246]. Ces normes du confort demeurent sur tout le siècle et en 1864, le manuel de vulgarisation de médecine et de pharmacie domestique publié par Raspail note : « Il est bon de régler la température de l'appartement et de prévenir, en haut ou en bas de l'échelle, les variations trop grandes de la température. La température d'un appartement doit être maintenue de 15 à 18 degrés centigrades. »[247]

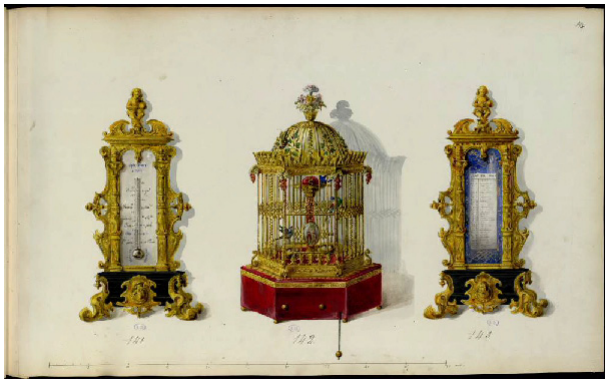
Cette recherche d'un état mesuré et objectif de confort trouve une traduction toute matérielle : la généralisation des thermomètres et dans une moindre mesure des baromètres et des hygromètres. Les premiers thermomètres de salon – présentés comme tels apparaissent dans le catalogue vertigineux du libraire Bossange en 1845 qui tente une forme d'encyclopédie des ouvrages et des objets d'optique et de physiques à destination des savants comme des clients[248]. Installée quai Voltaire, la maison propose toute une série de « thermomètres d'appartements et de voyage ». Il s'agit pour les appartements de contrôler les températures des pièces. Dans ses *Cours de physique purement expérimentale à l'usage des gens du monde*, publiés en 1859, Adolphe Ganot précise les manières de prendre les températures dans l'appartement : « Lorsqu'il s'agit d'apprécier la température d'un appartement, on se contente ordinairement de suspendre un thermomètre à l'un des murs. Or, on peut avoir ainsi une erreur de plusieurs degrés. Si le mur communique avec l'extérieur, et surtout s'il regarde le nord, il sera, en général, plus froid que l'air de l'appartement et communiquera une température trop basse. Il peut encore arriver que ce mur se trouve chauffé par des tuyaux de cheminée et que, par suite, le thermomètre donne une température trop élevée. »[249] La solution, peu élégante, consiste à suspendre le thermomètre à

241 *Journal de voyage en Suisse et en Italie*, « Notes et souvenirs de voyage, 1857 », collection particulière Manuel Charpy.
242 Henri Dabot, *Calendriers d'un bourgeois du quartier Latin, du 1er Janvier 1872 au 1er Janvier 1888*, Péronne, E. Quentin, 1903.
243 *Carnets d'un patron lillois 1879-1891. Représentations du quotidien*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2009. On peut regretter que la publication ait fait le choix d'évacuer ces données, soit qu'elles aient été jugées secondaires, soit que la famille ait voulu dissimuler des données « médicales ». Merci à Claudine Wallart de m'avoir permis d'identifier ces manques.
244 Corbin, Alain, Perrot, Michelle, Duby Georges et Ariès Philippe (dir.), Histoire de la vie privée. De la Révolution à la Grande Guerre, tome IV, Paris, Seuil, 1997.
245 Courtin, *Encyclopédie moderne ou dictionnaire abrégé des sciences, des lettres et des arts…*, Paris, Mongie aîné, 1832, « Chauffage ».
246 Michel Lévy, *Traité d'hygiène publique et privée*, Volume 2, Paris, J.-B. Baillière, 1845.
247 *Manuel annuaire de la santé pour 1864 ou médecine et pharmacie domestiques…*, Paris, F.-V. Raspail, 1864, p. 17.
248 *Catalogue et prix d'instruments d'optique, de physique, de mathématiques et de marine…*, « Objets usuels », Librairie Hector Bossange, Paris, « Thermomètres d'appartements et de voyage », p. 78.
249 Adolphe Ganot, *Cours de physique purement expérimentale à l'usage des gens du monde…*, Paris, Ganot, 1859, p. 217-219.

un fil. En pratique, un thermomètre dans un habillage de bois sculpté ou de carton-pierre allie élégance et isolation des murs.



Fig. 134. — Therm. à mercure avec échelle centigrade.



[Fig. 2. 51] Thermomètre de salon. Gravure extraite d'Adolphe Ganot, *Cours de physique purement expérimentale à l'usage des gens du monde…*, Paris, Chez l'auteur, éditeur, 1859 et planche extraite du catalogue de démonstration de la Maison Adolphe Giroux, boulevard des Capucines, vers 1860. Bibliothèque des arts décoratifs.

Les inventaires témoignent de cette omniprésence des thermomètres dans les intérieurs bourgeois, mêlant recherche objective d'un confort et contrôle médical. Le banquier Leroy possède ainsi trois thermomètres placés respectivement dans l'antichambre, entre une « blague turque » et un « bonnet russe », dans le salon et dans la chambre, appendu à un « écran en laque de Chine »[250]. Les scellés de Lépine, 2 rue Caumartin, montrent dans les chambres des thermomètres, et notamment dans la chambre conjugale un modèle suspendu à côté d'un Christ et au-dessus d'une « chaise de repos »[251]. Les priseurs eux-mêmes intègrent l'objet notant la présence du « thermomètre de salon », du « thermomètre de chambre » ou du « thermomètre de salle à manger ». Dans les legs, le thermomètre devient un objet digne d'être transmis[252]. Les faillites de marchands de bibelots et de curiosités comme les catalogues des grands magasins indiquent qu'il s'agit à partir des années 1860 d'un cadeau d'étrennes bienvenu[253]. Les thermomètres-boîte à musique, les baromètres-thermomètres d'appartement ou encore les pendules-thermomètres d'intérieur attestent l'entrée de ces outils de mesure dans les appartements. Dans les années 1900, Paul Pettier soucieux de son nouveau confort achète chez les marchands de bronzes d'art et d'ameublement cinq thermomètres Louis XV qui, on le devine, permettront de contrôler les températures de son domicile[254]. Dès les années 1860, la profusion de thermomètres signe l'attention au confort intime. L'*Écho des feuilletons* en 1863 brosse le portrait non plus de l'hypocondriaque mais du bourgeois installé dont l'intérieur recèle un « luxe ingénieux de précautions commandées

250 AP, D11U3/175, n° 11499, 5 avril 1854, faillite de la banque Leroy, De Chabrol et Cie, 16 rue Lepelletier, l5-20 décembre 1854, « dans l'antichambre éclairée par une fenêtre ».
251 AP, D2U1 / 345, 16 juin 1868 Scellés après décès de M. Jean-François Lépine, propriétaire, 2 rue Caumartin.
252 AN, ET/CVIII/1292, 9 mars 1876, Inventaire après décès de Madame Veuve Duguet, n° 49 rue d'Amsterdam, VIIIe arrdt « À Colleau Augustin, le thermomètre de la salle à manger, ma boîte à thé et le tableaux copie de Philippe de Champagne. »
253 On en trouve dès le milieu des années 1850 (voir par exemple, AP, D11U3/155, n°10572, 17 août 1852, Blaise Gamba, marchand de curiosités, 14 rue des Capucines) ; pour les grands magasins voir Grands magasins du Louvre 1878, Bon Marché 1869.
254 AN, ABXIX5224, Fonds Pettier, factures Colin, Jollet et Cie, bronzes d'art et d'ameublement, 1909.

par l'impérieux besoin du bien-être physique ». On trouve notamment chez le nouveau député, « des ventilateurs pour l'été ; pour l'hiver des bouches de chaleur, et dans chaque pièce un thermomètre, afin que la température pût être toujours et partout maintenue au même degré, tel était l'aperçu sommaire des principales précautions adoptées par le maitre du logis ; mais, pour être exact, il y faudrait ajouter une foule d'objets de détail dont nous ferons grâce au lecteur. »[255] En 1883, Gaston Tissandier qui ne tente plus comme Ganot de vulgariser les applications des sciences pour les gens du monde mais de faire des leçons de choses à partir des objets domestiques, écrit :« il n'est presque personne qui n'ait un thermomètre dans sa chambre ou son salon et qui ne le consulte » quotidiennement[256]. Le contrôle des températures fait partie de l'économie du confort bourgeois.

Ouvrages de vulgarisation comme manuels d'économie domestique recommandent de placer un dernier thermomètre sur la fenêtre qui permet le contrôle des températures extérieures. Il complète le dispositif du baromètre, omniprésent dans les intérieurs, mêmes urbains. Marie de Saverny en 1878 note ainsi qu'à la ville comme à la campagne, « Un meuble indispensable dans un vestibule de maison de campagne, c'est un bon baromètre qui indique avec exactitude et clarté les variations de la pression atmosphérique. […] Le thermomètre, qui sert lui, à indiquer les variations de la température, doit se placer sur le mur du dehors, et toujours au nord. Mais il faut avoir soin de prendre ces deux objets chez un bon opticien, afin d'avoir de bons instruments qui ne se dérangent jamais. »[257] [bossange >baromètre] Le « baromètre d'appartement » de salon devient en effet lui aussi un meuble indispensable ; monté sur bronze doré ou sur bois ouvragé, il trône dans l'antichambre – espace intermédiaire – ou le salon[258]. Là encore, l'article devient incontournable dans les grands magasins et les magasins d'ameublement. On sait la passion grandissante de la société pour les observations et les prévisions météorologiques et, comme l'a noté Fabien Locher, pour l'usage du baromètre, notamment chez les rentiers [259]. Il s'agit ici d'éviter les chocs thermiques et de choisir, dans la complexe et feuilletée mise vestimentaire, les vêtements qui permettront une transition confortable entre l'intérieur et le dehors. Le « si décoratif baromètre sculpté, si utile, si souvent consulté après le déjeuner pour savoir si l'on peut sans crainte se risquer au dehors sans parapluie ou ombrelle »[260]. Des objets entre instruments de physique et bibelots, qui permettent un contrôle des températures et des atmosphères se multiplient à partir de la fin des années 1830. On se passionne, grâce aux « encres sympathiques », généralement à base cristaux de chlorure de cobalt, pour des objets sensibles comme les habitants aux températures. Le *Dictionnaire technologique* souligne le succès de nouveaux écrans de feu commercialisés à la fin des années 1830 qui « montrent un paysage d'hiver, les arbres dépouillés de feuilles ; mais en les approchant du feu, les feuilles, les fleurs, les fruits même se montrent, et la nature parait dans son printemps. Cet effet est facile à obtenir ; on peint les arbres et le fond du paysage avec des couleurs invariables, les feuilles et les fruits avec des encres sympathiques, qui ne paraissent que lorsqu'elles ont reçu un certain degré

255 *L'Écho des feuilletons*, volume 15, 1863, p. 54.
256 Gaston Tissandier, *La Nature : revue des sciences et de leurs applications aux arts…,* volume 11, 1883, p. 205.
257 Marie de Saverny, *La femme chez elle et dans le monde*, Paris, Aux Bureau de Journal La Revue de la Mode, 1878, p. 134 et Baronne d'Orchamps, *Talismans de jeunes. Mondanité, éducation, maternité, hygiène*, Paris, A. Méricant, 1914 « Ajoutez un thermomètre, un calendrier et une tablette destinée à recevoir les annotations utiles à la cuisine. »
258 Amédée Guillemin, *Monde physique*, Paris, Hachette, 1885, volume 5, p. 908, « Le baromètre et la prévision du temps. – Le baromètre d'appartement ».
259 Voir Fabien Locher, *Le Savant et la Tempête. Étudier l'atmosphère et prévoir le temps au XIXe siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, collection « Carnot », 2008 et plus particulièrement sur le baromètre et la passion des « classes moyennes » pour la météorologie à partir des années 1840, Fabien Locher, « Le rentier et le baromètre : météorologie savante et météorologie profane au XIXe siècle », *Ethnologie Française*, 39, 2009, p. 645-655. Notons en outre que les grandes revues de vulgarisation comme *La Nature* publie à partir des années 1870 des suppléments consacrés à la météorologie ; dans le cas de *La Nature*, il s'intitule le *Bulletin météorologique.*
260 Ris-Paquot, Le livre de la femme d'intérieur… op. cit., p. 313.

de chaleur, et qui disparaissent au fur et à mesure que l'écran se refroidit. »[261] Bien dosés, chlorure et hydrochlorure de cobalt sont roses quand il fait froid, bleus à la chaleur. Ils sont utilisés dans le registre sentimental sous forme d'une encre sympathique, pour la correspondance, censée accompagner les variations d'humeurs et de sentiments du lecteur…[262] Les « poupées hygrométriques » rencontrent le succès à partir des années 1860. *La Semaine des familles*, à l'occasion des étrennes de 1868, recommande l'achat, chez Tahan, Giroux et Boissier, d'une « poupée hygrométrique » et « poupée thermomètre [qui] n'est autre chose qu'un bon capucin qui a poussé la condescendance pour notre époque luxueuse jusqu'à échanger sa robe de bure contre une robe de satin rosé. I1 veut sans doute apprendre aux petites filles à connaître le thermomètre ; il leur indiquera jusqu'où il faut le voir monter dans leur chambre pour que les jacinthes et les rosés fleurissent sous leurs yeux quand il fait bien froid dehors. »[263] Le soin apporté aux fougères, caoutchouc et autres plantes exotiques nourrit cette attention aux températures des appartements dans une symétrie courante entre plantes et habitants. Les robes des poupées de salon sont teintées de chlorure de cobalt calibré de façon à réagir aux variations de température entre 15 et 20 degrés[264]. Statuettes, réductions d'animaux ou de sculptures antiques se parent de cette matière, changeante comme les habitants aux variations de température.

Cette attention constante aux températures des appartements comme la recherche par les hygiénistes et les physiologistes de la température idéale qui détermine le confort entrent en conflit avec la théorie des tempéraments, dominante dans l'espace scientifique jusque dans les années 1870 et manifestement présente dans les esprits jusqu'à la Première Guerre mondiale. En 1863, alors même que les températures idéales sont colportées par les manuels d'économie domestique et les journaux familiaux, Arthur Jules Morin, auteur d'*Études sur les ventilations*, publié chez Hachette et consacré aux questions de la ventilation des demeures écrit un texte qui oscille entre tentative de définir les « températures du confort » selon des règles physiologiques et la nécessaire adaptation aux sensations et aux individus : « pour les appartements privés », « le tempérament des individus qui, selon qu'ils sont plus ou moins sanguins, exigent des températures plus basses ou plus élevées. »[265] On retrouve ici la tension entre une définition collective du confort et le confort comme adaptation d'un milieu à un corps individualisé. Les tentatives de nomenclature des « complexions », « constitutions » ou des « tempéraments » est affinée tout au long de la seconde partie du siècle, sous-tendue dorénavant par la question du confort. Le médecin Louis Alfred Becquerel reprend en 1854 puis en 1868 les nomenclatures de l'hygiéniste Michel Lévy tout en tentant de les affiner dans son traité d'hygiène privée et publique[266]. Définis par « la constitution du sang », « l'action nerveuse » et « le rapport qui existe entre le sang et le système nerveux », les tempéraments appellent des dispositions de confort changeantes. Ces « économies » variables du corps sont catégorisées, « par la science » comme suit : « sanguin, nerveux, lymphatique et bilieux ». Le sanguin a la « peau douce, blanche et légèrement rosée, face colorée, cheveux châtains, embonpoint modéré, col court, pouls fort et développé. Exercice régulier et avantageux des principales fonctions. Force musculaire développée, penchant à l'amour, sensations vives, intelligence et

261 *Dictionnaire technologique ou nouveau dictionnaire universel des arts et métiers et de l'économie industrielle et commerciale*, Paris, Lacrosse et Cie, 1839, volume 4, article « écran, technologie. »
262 G. Baruel, *Traité de chimie technique appliquée aux arts et la l'industrie*, Paris, Firmin-Didot, 1857, p. 118. « Le chlorure de *cobalt* sert comme encre sympathique ».
263 *La Semaine des familles : revue universelle*, volume 10, Paris, Lecoffre, 1868, « Le jour de l'an », p. 195.
264 Gaston Tissandier, *La Nature*, 1885, « Poupée hygrométrique ; sa robe doit être teinte avec du *chlorure de cobalt*. »
265 Arthur Morin, *Études sur la ventilation*, Paris, Hachette et Cie, 1863, volume 1, « De la température convenable aux lieux habités », p. 134-135.
266 Louis Alfred Becquerel, *Traité élémentaire d'hygiène privée et publique*, Paris, P. Asselin, 1868.

imagination étendues, passions violentes ». En conséquence, « La chaleur, les appartements étroits et peu aérés doivent être évités avec soin, afin de prévenir les congestions cérébrales, et de ne pas rendre encore plus prononcés les caractères du tempérament sanguin. » Pour le « nerveux », trop sensible aux sensations, et essentiellement « féminin », une température basse mais plus encore, « Habiter, s'il se peut, la campagne et mener une vie active, laborieuse et peu intellectuelle. » Le tempérament lymphatique, à la « peau fine et blanche », anémié généralement, réclame une « respiration d'un air pur suffisamment, renouvelé. …[…] habitation saine, aérée, sèche. Enfin, le « tempérament bilieux », relève essentiellement des questions de table. Becquerel précise enfin que tous ces tempéraments peuvent être « composés ». Quoi qu'il en soit, cette conception des tempéraments trouve une traduction en termes de chaleurs dans l'économie corporelle du privé. Là encore, c'est le corps malade qui sert de thermomètre oserait-on dire à la définition du confort et en 1877, l'hygiéniste Paul Lorain continue à moduler les températures qui procurent le « confort » selon les tempéraments[267]. Michel Lévy, en cela pas plus moraliste que ses confrères, écrit en 1869 : « Quant au degré de température le plus convenable pour l'intérieur des habitations, Roberston ne le veut pas au-dessous de 10 degrés c. dans les chambres à coucher ni au-dessus de 15 à 18 degrés c. dans les pièces de réception. Il est certain que le séjour dans les lieux trop échauffés artificiellement détermine des vertiges, de la pesanteur céphalalgique, des syncopes, des symptômes de turgescence vasculaire vers la tête. En outre, nous ignorons les modifications qu'une chaleur artificielle élevée imprime à l'air sous le rapport de sa respirabilité. Nous partageons l'opinion de Fleury, que la relégation dans un appartement dont la température est celle de la plupart des hôtels de Paris chauffés par des calorifères, exerce sur l'organisme une influence très-fâcheuse qui se traduit par une diminution du ressort et de la vitalité de la peau, par l'alanguissement des fonctions de respiration, d'hématose, de calorification, par l'affaiblissement de la circulation capillaire périphérique et une altération du sang ; de là certaines variétés de chlorose, d'anémie, de névropathie, des débilités générales, etc., maladies si répandues dans les rangs opulents et les mieux abrités de la société. »[268]

L'idée dominante, explicite ou implicite, chez les hygiénistes est qu'une trop grande chaleur nuit à l'équilibre des tempéraments. De là le désir, selon les tempéraments mais aussi les moments – avant et après les repas notamment – de régler les températures afin d'éviter notamment les congestions avec des dispositifs de contrôle tout d'abord relativement succincts. De la fin du XVIIIe siècle jusque dans les années 1840, en hiver un accessoire de mode fait son apparition : l'écran à main. *Le Dictionnaire technologique* rappelle sa forme et son usage : « L'écran est un petit meuble fait ordinairement en carton , avec une queue en bois tourné, peint ou verni. Il sert à garantir le visage, et surtout les yeux, de la trop grande ardeur du feu. »[269] Décorés comme des éventails, ces écrans translucides permettent aux habitants et visiteurs de contrôler les rapports entre corps et chaleur. En 1852 encore, du fait de cheminées qui diffusent mal la chaleur, on conserve l'usage de ces écrans « composé d'une feuille de carton supportée par un manche léger »[270]. Le support après avoir reçu au début du siècle des vaudevilles illustrés, accueille des dessins, des panoramas, de longues bandes imprimées que l'on peut lire en les faisant

267 Paul Lorain, *De la température du corps humain et de ses variations dans les diverses maladies*, Paris, Imprimerie nationale, 1877, « Appartements. Température des appartement» favorable aux malades ».
268 Michel Lévy, *Traité d'hygiène publique et privée*, Volume 2, Paris, J.-B. Baillière, 1869 p. 612.
269 *Dictionnaire technologique ou nouveau dictionnaire universel des arts et métiers et de l'économie industrielle et commerciale*, Paris, Lacrosse et Cie, 1839, volume 4.
270 Ange de Saint-Priest (dir.), *Encyclopédie du dix-neuvième siècle*, Paris, Aux bureaux de l'Encyclopédie du XIXe siècle, 1852, article « écran ».

dérouler. Dans les années 1860, même avec l'amélioration du rendement des cheminées, les écrans à main en carton restent « ordinaires » et sont « ornés de dessins, tantôt occupés de l'un et de l'autre côté par des ariettes et de la musique, par des fables, des énigmes, des charades, des rébus, etc. »[271]



[Fig. 2. 52] Écran à main pour réguler la chaleur devant les cheminées. *La Mode illustrée*, n° 51, 1877. Toilettes de Mme Fladry, 43 rue Richer.

Dans les années 1830 se multiplient en outre les écrans à pieds. Il s'agit de modèles d'éventails en feuilles métalliques ou d'un écran mu par une crémaillère de sorte à régler le degré de chaleur qui arrive jusqu'aux personnes devant le feu[272]. Enfin, au milieu du siècle, on perfectionne le système : les écrans fixés sur la tablette de cheminée. « Ils sont, explique le *Dictionnaire de la conversation*, comme les précédents, formés d'un morceau rectangulaire d'étoffe de soie. Ce morceau est fixé par l'une de ses extrémités à une tringle formant l'axe d'un cylindre, ordinairement en bois orné de marqueterie. L'extrémité libre de l'étoffe est également terminée par une tringle de métal qui, lorsqu'on déroule l'écran pour s'en servir, remplit l'office d'un poids suffisant pour empêcher l'étoffe de s'écarter de la cheminée sous l'action du courant produit par la chaleur du foyer. L'écran se roule et se déroule à l'aide d'une petite manivelle extérieure terminant l'axe du cylindre. »[273] . Dès les années 1860, des thermomètres électriques qui contrôlent le chauffage au gaz sont mis au point pour les édifices publics et pour les serres[274]. Il faut attendre les années 1880 pour que des tentatives de régulation électrique des températures à destination des espaces domestiques soient tentées[275]. Ces tentatives signalent le désir d'un contrôle des températures, autant que du confort calorique défini comme la stabilité des températures. Apparaissent alors dans les intérieurs les thermostats qui visent à combiner contrôle des températures et régularité ou modération de leurs écarts défavorables à tous les tempéraments.

Humidités et vapeurs

Dans l'économie calorique et atmosphérique de l'appartement, les humidités dans l'air jouent un rôle essentiel. Si la parenté entre corps et notamment celui des femmes et plantes est récurrent, l'appartement assimilé à une serre doit être surveillé du point de vue des humidités. Dès les années 1820, comme l'a souligné André Guillerme, ce souci se traduit par la mise au point de nombreux

271 William Duckett, *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, Paris, Firmin Didot, 1860, volume 8, « écran ».
272 Ange de Saint-Priest (dir.), *Encyclopédie du dix-neuvième siècle… op. cit.,* , article « écran » et William Duckett, *Dictionnaire de la conversation et de la lecture… op. cit.* volume 8, « écran » (« Les *écrans à pied* sont en étoffe, ordinairement en taffetas vert, montée dans un châssis fait en noyer, en acajou, en ébène ou en tout antre bois, et qui peut s'élever et s'abaisser à volonté, à l'aide d'un mécanisme. »)
273 *Ibid.*
274 François Napoléon Marie Moigno, *Les Mondes, revue hebdomadaire des sciences et leurs applications aux arts et à l'industrie,* volume 7, 1865, p. 520-522, « Thermomètre électrique pour maintenir a une température constante et déterminée un espace quelconque. » « Ce thermomètre sera surtout un instrument précieux pour les serres, pour les salles d'hôpitaux, pour l'éclosion des vers à soie et les magnaneries, pour l'incubation des œufs, pour les réactions chimiques, pour les expériences sur le refroidissement des corps, et en général pour toutes les opérations où il est nécessaire d'avoir une température uniforme. » Le mercure d'un thermomètre fait contact selon ses mouvements entre deux fils de platine qui déclenchent électriquement – par électro-aimants – l'ouverture de vannes de gaz.
275 *La Lumière électrique*, 1889, volume 31, p. 287, « Régulateur électrique de température. – un thermostat placé dans la chambre dont on doit régler la température ».

mastics hydrofuges qui visent à défendre l'espace habitable des remontées d'humidité[276]. Ces mastics à base d'huile et de cire sont étalés à chaud, aussi bien sur la pierre que sur le plâtre.

Paradoxalement, c'est la vague de constructions nouvelles des années 1830 puis années 1850 qui accentue la sensibilité à ces questions. Les immeubles nouveaux sont habillés de plâtre qui exsude pendant de longs mois une humidité plus que jamais crainte car les appartements sont clos avec de plus en plus de soins. En 1853, la *Revue de thérapeutique médico-chirurgicale* célèbre la décision prise par le conseil municipal de Turin qui autorise l'habitation d'un immeuble neuf seulement « après que deux étés se seront passés sur leur construction ». « Une pareille mesure, écrit l'hygiéniste, serait bien nécessaire à Paris, où les maisons sont habitées presque au sortir de la main des maçons, et avant que la dessiccation des murs soit complète. Aussi les propriétaires, dans les quartiers un peu excentriques, sont-ils très-coulants sur la solvabilité du premier locataire, dont la mission est, suivant l'expression vulgaire, d'essuyer les plâtres. Car ils payent toujours de quelque façon, ne fût-ce que de leur santé. »[277] Les quartiers excentriques ne sont pas ici les « quartiers populeux » où la question ne se pose pas mais les nouveaux lotissements de l'Ouest et du Nord-Ouest. La pratique date, à en croire Mercier, de la fin du XVIIIe siècle[278]. Elle reprend vigueur avec les lotissements des années 1830-1840. Edmond Texier en 1852 enregistre le phénomène dans le quartier neuf où les rues portent « des noms retentissants : rue de Vintimille, rue de Laval, rue de Bréda, rue de Londres, de Berlin, d'Amsterdam ». Sortie de terre sous le règne de Louis-Philippe, « au plus fort moment de cette épidémie de Limousins qui envahit la capitale de la France et la couvrit de moellons et de pierres de taille, une ville tout entière s'y éleva, régulière, tirée au cordeau, monotone et froide comme les beaux quartiers de Londres. » « Pourtant, il était de l'intérêt de leurs possesseurs que le quartier ne demeurât point désert. Alors ils consentirent à recevoir dans chaque maison, préalablement ornée d'un concierge, quelques unes de ces vierges folles, actrices, grisettes dépaysées, femmes galantes de toute sorte, qui escomptent joyeusement l'avenir en dépensant leur jeunesse avec le plus de gaieté possible. La seule condition qui leur fût imposée consistait à garnir leurs fenêtres de rideaux, afin de simuler la population qui manquait encore. Les pauvres filles acceptèrent avec bonheur cette facilité de se loger à bas-prix dans des appartements très-frais, trop frais même, et bravèrent l'injurieuse et énergique qualification d'essuyeuses de plâtres, que leur donnaient les propriétaires. L'appartement assaini, on leur donnait congé […]. Aujourd'hui, ces divers quartiers, complètement assainis et desséchés, se sont peuplés de bourgeois, de négociants, d'entrepreneurs, de rentiers. »[279] La langue forge l'expression « essuyeuses de plâtre » pour ces demi-mondaines[280].

276 André Guillerme, *Bâtir la ville : révolutions industrielles dans les matériaux de construction*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1995, p. 216 ; Voir les brevets dans le domaine : *Bulletin de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale*, 1826, p. 285, « Composition d'un mastic hydrofuge ».

277 Martin-Lauzer, *Revue de thérapeutique médico-chirurgicale,* 1853, p. 302.

278 Mercier note : « Les plâtres que l'on emploie dans la construction des maisons font beaucoup de mal, parce qu'ils sèchent difficilement, et que l'on habite imprudemment les édifices nouvellement bâtis. Il n'y a rien de plus dangereux ; la vapeur des murs est funeste et cause des accidents innombrables. Ces émanations enfin ont dans nos foyers des influences meurtrières. De là des paralysies et autres maladies, dont l'origine est attribuée à des causes étrangères. On abandonne ces maisons neuves et humides aux filles publiques ; on appelle cela essuyer les plâtres ». Louis Sébastien Mercier, Tableau de Paris, Amsterdam, 1783, chapitre 341, p. 218.

279 Edmond Texier, *Tableau de Paris*, Paris, Guillaumin, 1852, tome 2, p. 57-59.

280 Les dictionnaires de la langue verte enregistre cette expression. On retrouve aussi cette notion chez Delveau, en 1867, en ces termes : « Essuyer les plâtres : v.a. Habiter une maison récemment construite, dont les plâtres n'ont pas encore eu le temps de sécher. Se dit aussi, ironiquement des gandins (oisif riche qui passe son temps à se ruiner pour des drôlesses) qui embrassent des filles trop maquillées. » ; « Essuyeuses de plâtres: s.f. Lorette (fille ou femme qui ne vit pas pour aimer mais au contraire aime pour vivre), petite dame, parce-que ce type parisien, essentiellement nomade, plante sa tente où le hasard le lui permet, surtout dans des maisons nouvellement construites, où l'on consent à l'admettre à prix réduits, et souvent pour rien. C'est ainsi qu'on fait essayer les ponts aux soldats. » Alfred Delvau, Le dictionnaire de la langue verte, Paris, Dentu, 1867. Lorédan Larchey écrit lui : « Essuyeuse de plâtres : locataire des constructions qui s'étendent derrière Notre-Dame-de-Lorette, depuis la rue Saint-Lazare jusqu'à la place Bréda, naguère encore (1840) à l'état de terrain vague, maintenant entourée de belles façades en pierres de taille, ornées de sculptures. Ces maisons, à peine achevées, furent louées à bas prix, souvent à la seule condition de garnir les fenêtres de rideaux, pour simuler la population qui manquait encore à ce quartier naissant, à de jeunes filles peu soucieuses de l'humidité des murailles, et comptant, pour les sécher,

Le dandy Nestor Roqueplan, en 1857, confirme le phénomène qui forme l'expression « essuyer les plâtres » : « Tous les quartiers nouveaux ont une première destination assez curieuse. La nécessité de donner au plus vite les apparences de la vie et du mouvement à leurs bâtisses fraîches et solitaires, rend les propriétaires des maisons neuves peu exigeants sur la solvabilité de leurs locataires, les portiers plus tolérants sur leur moralité. Chassés des quartiers sérieux, les plus ou moins jeunes personnes qui se livrent à la perdition des fils de famille refluent donc vers ces constructions fantastiques, moyen-âge, renaissance, italiennes, espagnoles, qui forment une espèce de ville nouvelle, partant du bout de la rue Laffitte jusqu'à la rue Blanche, comprenant les rues Neuve-Saint-Georges, la Bruyère, Breda, Navarin, et prenant son nom de la rue principale Notre-Dame de Lorette. L'ensemble de ces rues a été nommé le quartier des lorettes, et, par extension, toutes les demoiselles à qui l'on *fait essuyer les plâtres* reçoivent, dans le langage de la petite galanterie, le nom de lorettes »[281]. Demi-mondaines, étudiants et dans une moindre mesure peintres, habitent ces logements bourgeois mais rendus inhabitables par l'humidité. Les calepins du cadastre de 1862 tendent à confirmer que la pratique se poursuit sous le Second Empire : les nouvelles séquences du boulevard Haussmann sont peuplés pendant un temps court de « Mademoiselles » dont la proportion apparaît élevée[282]. Quoi qu'il en soit, on craint alors cette humidité contenue dans la construction elle-même. Les annonces immobilières du *Figaro* entre 1860 et 1880 donnent les dates de construction des immeubles et sont nombreuses à préciser que l'appartement est « sec » ou « asséché ». Les traités d'hygiène prennent alors comme acquis le fait que « tout le monde connaît l'inconvénient d'essuyer les plâtres »[283]. L'angoisse est alors forte à propos de l'humidité dans les appartements : elle détruit les papiers peints et les tentures, chargeant l'air de particules nocives ; elle menace aussi la santé, notamment pulmonaire, des habitants comme le répètent tous les traités d'hygiène domestique[284]. Les revues généralistes lorsqu'elles s'occupent d'appartement soulignent elles aussi les dangers qu'il y a « essuyer les plâtres d'un appartement », même lorsque celui-ci est équipé de chauffages efficaces[285]. « Cette crainte n'est pas puérile, précise le *Magasin pittoresque* : coucher dans une chambre dont les murs ne sont pas complétement secs, c'est s'exposer d'une manière presque inévitable à contracter des douleurs rhumatismales qui souvent persistent en réapparaissant de temps en temps pendant toute la vie. » Car l'humidité, même réchauffée par un chauffage efficace est menaçante : les vapeurs « tropicales » sont dans l'imaginaire parisien nécessairement délétères. Si « la chaleur sèche, même très-intense, donne rarement lieu à des désordres graves », « la chaleur […] accompagnée d'humidité, elle, est toujours malsaine, parce qu'au sein d'une atmosphère à la fois chaude et humide, l'évaporation qui fait équilibre à l'excès de chaleur, n'est plus possible. On sait que les fièvres se manifestent surtout sous l'influence de la chaleur humide. »[286] Tout se passe comme si l'exsudation des murs interdisait celle des corps des habitants. En 1895, au moment où la construction reprend vigueur, les hygiénistes rappellent qu'essuyer les plâtres, c'est voir « des taches humides apparaitre aux murs, les vitres suer, l'air intérieur [se charger] de vapeur »[287].

À la fin des années 1840, alors que le thermomètre devient un outil indispensable pour objectiver

sur les flammes et les soupirs de galants de tout âge et de toute fortune. Ces locataires d'un nouveau genre, calorifères économiques à l'usage des bâtisses, reçurent, dans l'origine, des propriétaires peu reconnaissants, le surnom disgracieux, mais énergique, d'essuyeuses de plâtres. (Th. Gautier, 1845. Voir aussi Fille de plâtre.) » Lorédan Larchey, *Les Excentricités du langage*, Paris, Dentus, 1888 [1860].

281 Nestor Roqueplan, *Regain. La vie parisienne*, Paris, Librairie nouvelle, 1857, p. 22-23, « Les lorettes ».

282 AP, D1P4, boulevard Hausmmann.

283 Jules Eugène Rochard, *Traité d'hygiène publique et privée*, Paris, Doin, 1897, p. 317.

284 Alexandre Ysabeau, *Hygiène et économie domestique*, Adrien Le Clere, 1864, p. 6.

285 « Hygiène des habitations, les habitations des villes », *Le Magasin pittoresque,* 1850, p. 46-47.

286 G. Beleze, *Dictionnaire universel de la vie pratique à la ville et à la campagne*, Paris, Hachette et Cie, 1859 ; même discours chez *La* Maîtresse maison, Paris, Roret, 1852, « Assainissement des habitations. », p. 288.

287 Jules Arnould, *Nouveaux éléments d'hygiène*, Paris, Baillière, 1895, p. 749.

son confort et un élément de l'ameublement bourgeois, apparaissent aussi les hygromètres dont les publicités vantent la capacité à enregistrer l'humidité de l'air des appartements, notamment pour les collectionneurs soucieux de protéger leurs tableaux et leur bibliothèque[288]. L'hygromètre à cheveux, associé à un thermomètre, prend la forme d'un Capucin dont le mouvement de la capuche indique le degré d'humidité. Après le séjour des « essuyeuses de plâtres », un Capucin veille au taux d'humidité de l'appartement.

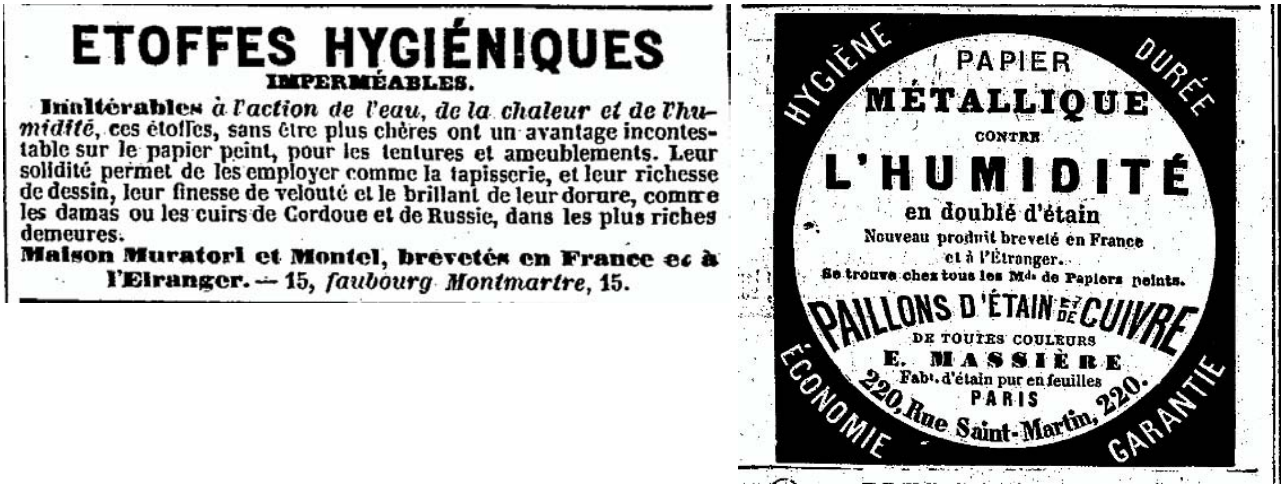


Fig. 153. — Hygroscope.

235. Hygromètre à cheveu. —

[Fig. 2. 53] Hygromètre de salon. Gravure extraite d'Adolphe Ganot, *Cours de physique purement expérimentale à l'usage des gens du monde…*, Paris, Chez l'auteur, éditeur, 1859

Les techniques de défense contre l'humidité sont jusqu'au milieu du siècle les mastics, plus ou moins saturés d'huiles et de cires[289]. Dans les années 1850, outre les techniques pour chasser la buée « incommode, malpropre, quelquefois même nuisible » qui se forme sur les vitrages de croisées[290], des revêtements nouveaux apparaissent. Il s'agit d'abord des supports en caoutchouc. Disposés en plaques, ils doivent préserver les tentures des remontées d'humidité. Les brevets témoignent de la mise au point de tentures imperméables pour les appartements, à la façon du brevet des « sieurs Muratori et Montel, à Paris, pour un nouveau procédé servant à rendre imperméables les étoffes de toute nature destinées aux tentures ou décorations d'appartements. »[291] Les publicités de ces derniers dans la presse pendant plusieurs années laissent penser qu'elles rencontrent une forme de succès.



[Fig. 2. 54] Exemples de tentures contre l'humidité avec caoutchouc et papier métallique. Publicités publiées dans *Le Tintamarre*, janvier 1856 et février 1860.

288 Adolphe Ganot, *Cours de physique purement expérimentale à l'usage des gens du monde…*, Paris, Chez l'auteur, éditeur, 1859, p. 279 , « Hygromètre d'appartement ».

289 R. Maviez, *Traité complet, théorique et pratique de la peinture en bâtiments, de la vitrerie, de la dorure, de la tenture de papiers…*, Paris, Carilian-Goeury, 1838, Chapitre IV, « Des ouvrages préparatoire », p. 116 et sq. Voir en outre les nombreuses améliorations des mastics hydrofuges, Apollinaire Bouchardat, *Chimie élémentaire avec ses principales applications aux arts et à l'industrie…*, Paris, Baillière, 1848, p. 322, « Mastic hydrofuge ».

290 Voir par exemple, INPI, n°15547, brevet du 4 décembre 1855, Au sieur Lallement, à Paris, Pour une disposition faisant écouler à l'extérieur l'eau des fenêtres. « L'humidité qui se produit à l'intérieur des appartements sur les carreaux de vitres est, comme on le sait, incommode, malpropre, quelquefois même nuisible. Cette humidité augmentant avec l'inégalité des deux températures auxquelles les faces du verre sont exposées, les inconvénients qu'elle entraîne se font surtout sentir en hiver, alors que la température de l'air extérieur est très-basse comparée à celle des habitations ». Les marchands de stores et fenêtres annoncent tous à partir de 1860 la pose de « tringles contre la buée », voir AP, Scellés Bordes, D1U1/899.

291 INPI, n°14964, brevet du 30 janvier 1856, Aux sieurs Muratori et Montel, à Paris, « Pour un nouveau procédé servant à rendre imperméables les étoffes de toute nature destinées aux tentures ou décorations d'appartements. »

Les fabricants et commerçants qui dominent le marché du caoutchouc, Rattier et Guibal, y voient à l'évidence un marché potentiel : « Le drap artificiel est une sorte d'étoffe, composée de la manière suivante : un tissu, d'une nature quelconque, reçoit d'un côté une couche de dissolution de caoutchouc […]. Cette couche de pâte, avivée par de l'essence de térébenthine ou un mordant quelconque, est immédiatement saupoudrée de tontisse de drap, sorte de poudre de laine, qui s'attache ainsi au tissu recouvert de caoutchouc, et donne à la surface l'aspect du drap ; l'excès de tontisse étant rejeté, en secouant légèrement le tissu, on soumet ce tissu ainsi recouvert à la vulcanisation qui fixe l'adhérence entre le caoutchouc et les brins de tontisse qui s'y sont attachés ; de sorte qu'après cette opération, on a une étoffe ayant d'un côté l'aspect d'un drap très-fin […] très-convenable en tentures d'appartements. »[292]. Si tout indique que ces tentures ne rencontrent pas le succès, elles témoignent de la force de la volonté d'éviter l'humidité.

Autre solution adoptée : les feuilles métalliques. Les laminoirs permettant dorénavant de débiter des feuilles très fines, les papiers-peints se doublent d'une feuille d'étain censée arrêter l'humidité ou tout au moins de préserver les papiers peints ou les tentures des taches d'humidité. La pratique se maintient au moins jusque dans les années 1880. Théodore château, en 1888 comme en 1866 dans la précédente version de sa *Technologie du bâtiment*, invite à l'utilisation d' « enduits hydrofuges », de « feuilles de Mazière », de « feuilles de zinc » ou de « tôles galvanisées » afin de lutter contre l'humidité[293]. L'effondrement du prix de l'aluminium dans les années 1890 conduit à la mise au point de papier d'aluminium propre à doubler toutes les tentures. Plus rarement, les marchands de papiers-peints et de tentures proposent des papiers bitumés dont l'efficacité ne semblent pas parvenir à faire oublier la désagréable odeur. Le marché des papiers-peints autour de 1900 est encore marqué par cette inquiétude : toutes les maisons comme le montrent les catalogues d'échantillons proposent des papiers-peints imputrescibles et capables de « repousser l'humidité » par une doublure de métal.

Le contrôle de l'humidité dans les appartements est d'autant plus attentif qu'elle est plus difficile à ressentir que la température. Le confort passe alors par cette association entre délais avant installation, instruments de mesure et techniques qui font de chaque pièce un espace hermétique.

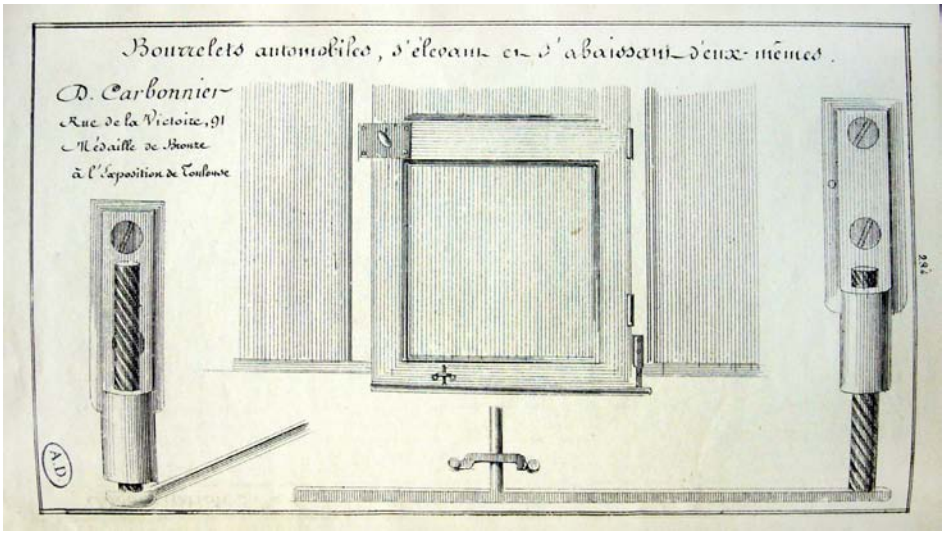
Le difficile équilibre entre ventilations et chasse aux courants d'air

Dans cette nouvelle économie du confort « calorique » qui se développe à partir des années 1830, la question des courants d'air et celle de la ventilation, souci nourri par l'étude des gaz accumulés dans l'espace domestique, posent de nouvelles difficultés car elles entrent en conflit.

Le néohippocratisme qui imprègne toute la culture médicale et par là celle du confort trouve une traduction dans l'obsession de la chasse aux « courants d'air ». Le *Manuel du tapissier* publié par la maison Roret en 1830 s'attarde sur ces bourrelets : « On fait bien de poser un bourrelet en dedans du chambranle pour que la porte batte dessus ; ce qui empêche tout courant d'air. On les fait en toile blanche, verte ou grise, en différentes grosseurs, suivant les fentes qu'elles doivent boucher. Ils se bourrent ou de déchets de laine, ou d'étoupe, ou de bourre rouge. On les cloue sur les chambranles des portes et fenêtres, et tout au bord, afin que les ventaux passent bien contre et pour que l'air ne siffle pas par la feuillure des portes ou fenêtres. »[294] Louis Désiré Véron dépeignant l'hypocondriaque note que « le

292 *Le Génie industriel*, 1855, p. 129, « Caoutchouc manufacturé, M. Charles Guibal et Cie, 1855 ».
293 Théodore Château, Technologie du bâtiment, ou étude complète des matériaux de toutes espèces employés dans l'art de bâtir, Paris, Bance, 1866, p. 749.
294 Athanase Garnier, *Manuel du tapissier, décorateur et marchand de meubles…*, Paris, Roret, 1830, « Bourrelets pour les portes et fenêtres », p. 84-85.

moindre courant d'air l'épouvante, et il considère comme une tentative d'homicide toute porte qu'on laisse ouverte dans un appartement où il se trouve »[295]. Outre les courants d'air, ces bourrelets achèvent la clôture sonore de l'appartement. *L'Illustration* du 15 février 1851 définit ainsi le confortable : « On se réunit dans le petit salon bien clos de bonnes portières, des bourrelets de soie et les doubles draperies qui ferment hermétiquement les fenêtres »[296]. Le *Dictionnaire du tapissier* à l'article « bourrelet » indique que « Le nom de bourrelet est aujourd'hui particulièrement adopté pour ces petites bandes de toile qui contiennent un peu d'étoupe et que l'on cloue le long des feuillures des battants de portes ou de croisées. Il s'en fait en percaline ou en toile ; il est presque inutile de faire observer que les premiers sont moins solides et résistent moins aux courants d'air et d'humidité que les seconds en toile. Les bourrelets se font de toutes grosseurs et sont cousus mécaniquement ; autrefois c'était le travail de la vieille ouvrière de l'atelier pour laquelle on trouvait ainsi l'occasion de lui faire encore gagner quelques modiques journées. Depuis l'habitude de peindre les lambris en bois naturel, en tons de fantaisie on fait aussi des bourrelets de nuances assez nombreuses pour permettre d'assortir la couleur à la peinture de la pièce dans laquelle ils doivent être posés. […] On fabrique aussi des bourrelets en ouate encollée que l'on colle dans l'intérieur des feuillures ; ces derniers n'ont aucune durée. »[297] Les publicités pour les calfeutrages en caoutchouc[298] ou en coton enduit pour croisées dans les années 1860 puis dans les années 1870 pour les « bourrelets invisibles », commercialisés notamment par la maison de la Veuve de Dave, ou les bourrelets en caoutchouc imitation bois de la maison Pierre, assurent arrêter tous les « courants d'air »[299].



[Fig. 2. 55]
« Nouveaux bourrelets caoutchouc amovibles, délevant et s'abaissant d'eux-mêmes », système Carbonnier, sgdg, 91 rue de la Victoire. Catalogue Rondelle, 1867.

La maison Jacoux qui chaque hiver lance une large campagne publicitaire dans la presse bourgeoise promet « ni froid ni air par les portes et les croisées »[300]publicité que l'on retrouve autour de 1900, par

295 Louis Désiré Véron, *Bureau de la Revue de Paris*, 1838, p. 22, « La clientèle du médecin ».
296 *L'Illustration* du 15 février 1851.
297 Jules Deville, *Dictionnaire du tapissier, critique et historique de l'ameublement français depuis les temps anciens jusqu'à nos jours,* Paris, Claesen, 1878, p. 132-133.
298 On compte plus de 15 brevets pour des joints et bourrelets en caoutchouc pour les croisées et les portes. Voir par exemple, INPI, brevet n°648 du 2□ octobre 1865, par les sieurs Lavater (Manuel-Léopold-Jonas) et Kershaw (John), représentés par le sieur Sautter, à Paris, rue de la Chaussée-d'Antin, n°80, pour perfectionnements dans la fabrication des bourrelets en caoutchouc.
299 *Le Tintamarre*, mars 1866, « calfeutrage en caoutchouc » et « bande caoutchouc amovibles contre l'air et le bruit », Carbonnier 58 bis rue de la Chaussée d'Antin ; *Le Temps*, 18 décembre 1877, « calfeutrage invisible des appartements, bourrelets élastiques sans clous, plinthes mobiles, brevetées, Veuve De Dave, 26 quai du Louvre. Voir en outre les publicités conservées dans les sections « serruriers » et « tapissiers » du fonds « actualités » de la BHVP.
300 C'est vrai tout au long des années 1860-1880. Voir par exemple publicités dans *Le Figaro*, décembre 1877 et décembre-janvier 1888.

les commerces de « bourrelets », installés dans les beaux quartiers. Le confort bourgeois est au prix d'un calfeutrage complet. Octave, satisfait du rang de l'immeuble dans lequel il s'apprête à s'installer contemple avec bonheur le salon qui non seulement connaît une « paix morte de salon bourgeois » mais encore, « soigneusement clos, où n'entrait pas un souffle du dehors »[301]. Le Dr Richelot, soucieux de se protéger en particulier dans son bureau sur rue, des troubles extérieurs et des courants d'air fait calfeutrer toutes ses fenêtres par son tapissier Beaulieu à neuf quasiment chaque année [302].



[Fig. 2. 56] Entreprise générale de travaux de calfeutrage, catalogue de la Manufacture spéciale de bourrelets, 192 boulevard Saint-Germain, hiver 1905-1906. BHVP, série actualités « tapissier ».

Cette phobie des courants d'air entre en contradiction avec une autre obsession : celle de l'aération des habitats. Le désir de donner de l'air aux habitations ne concerne pas uniquement le monde des faubourgs. Concilier projet aériste – nécessité de renouveler l'air vicié des appartements – et désir de confort – calfeutrage complet – s'avère complexe au sein des appartements. Le *Manuel de la maîtresse de maison* publié en 1852 souligne ce difficile équilibre : *«* La bonne tenue des appartements, le soin d'avoir des bourrelets aux extrémités inférieures et supérieures des châssis de croisées, des lisières, ou bourrelets à l'extérieur des portes […], quelquefois une porte tombante bien rembourrée, des tapis plus ou moins beaux, tout cela contribue beaucoup à préserver du froid, de l'humidité et entretient le bien-être à peu de frais. La maîtresse de maison ne négligera point ces accessoires ; mais elle prendra garde surtout, et avant tout, à se garantir de la fumée »[303]. La fumée menaçante des cheminées versus la protection

301 Émile Zola, *Pot-Bouille*, Paris, Fasquelle, 1913 [1882], p. 5.
302 AN, Fonds Richelot, AB/XIX/4226/dossier 1
303 Madame Pariset, Élisabeth Celnart, *Nouveau manuel complet de la maîtresse de maison ou, Lettres sur l'économie domestique,* Paris, Librairie encyclopédique de Roret, 1852, voir tout le chapitre p. 26*3,* « De la fumée. »

contre les courants d'air. Si le manuel d'économie domestique tranche, les hésitations demeurent. En 1850, *Le Magasin pittoresque* publie un long article qui vise à vulgariser les travaux de Péclet – un des premiers à travailler sur la ventilation des appartements – publiés en 1843. « Différentes causes contribuent à vicier l'air dans l'intérieur des appartements, et rendent nécessaire un renouvellement continuel de la masse respirable », écrit le journaliste. D'abord « l'acte de respiration » où « une partie de l'air inspiré est transformée en acide carbonique, gaz irrespirable et délétère », « les lumières artificielles » et les moyens de chauffage. L'article restitue les besoins d'air neuf par heure – aussi bien pour un bec à gaz que pour un adulte ou un enfant[304]. La cheminée est la solution mais elle pourrait « suffire au renouvellement de l'air nécessaire à une très grande réunion de personnes, si l'air extérieur avait un libre accès dans la pièce », ce qu'interdit le calfeutrage soigné. La revue présente alors les nouveaux systèmes de chauffage qui prennent leur air à l'extérieur pour le refouler chaud à l'intérieur. Dans les faits, ces dispositifs demeurent rarissimes car ils doivent être intégrés dès la construction. Le journaliste du *Magasin pittoresque* note que le dispositif le plus efficace pour se chauffer tout en renouvelant l'air consiste à « établir sur la face opposée à celle où se trouve la cheminée, une large bouche ayant une section peu différente de celle de la cheminée, bouche alimentée par un calorifère placé dans une pièce voisine, et communiquant avec l'air extérieur par un canal à grande section. Les poêles d'antichambre, convenablement disposés, serviraient très-bien pour cet objet. » L'air qui entre est de cette façon chaud. Mais « les progrès dans ce genre sont excessivement lents, malgré tout l'intérêt qui s'attache au sujet en général, les maisons particulières n'ont pas de tuyau d'appel, et quand il existe des ventouses elles ont presque toujours une section beaucoup trop petite. Alors il faut établir des communications à travers les planchers, et percer des murs, opérations qui présentent souvent des difficultés, et qui occasionnent toujours des frais assez considérables. »[305] L'attachement aux cheminées dans les appartements bourgeois tout au long du siècle s'explique par le fait que ces dispositifs, contrairement aux poêles, permettent par intermittence de chasser l'air vicié. Mais note Péclet en 1864, l'air neuf vient alors des « fissures des portes et des fenêtres. Il en résulte des courants d'air froid souvent très-désagréables »[306]. À la chasse aux courants d'air, l'hygiéniste Arthur Morin tente de mesurer, anémomètre à l'appui, les volumes d'air qui passent à travers les joints des portes et des fenêtres afin de démontrer la trop grande variabilité de ces moyens d'aération selon les saisons. Le système promu est celui d'une aération « rationnelle » et contrôlée » des appartements[307]. Dès les années 1840 et alors que la menace de l'air vicié inquiète de plus en plus, architectes et serruriers développent des systèmes d'aération plus simples à mettre en place. Grilles métalliques, plaques de zinc finement percées ou grilles amovibles, toutes montées sur les huisseries permettent de laisser pénétrer de façon contrôlée l'air de l'extérieur. Les toiles métalliques sont particulièrement recommandées car « le tissu laisse pénétrer l'air atmosphérique dans l'appartement par quantités tellement brisées que la flamme d'une bougie placée derrière n'éprouve pas de vacillation. »

Quantité de modèles de fumivores pour cheminée et de dispositifs pour empêcher les refoulements sont déposés et commercialisés dans les années 1860 et 1870[308] qui tentent de trouver une solution au

304 Les ouvrages d'Eugène Peclet (*Traité de la chaleur considérée dans ses applications*, 1843, volume 3) ; voir par exemple, *Le Magasin pittoresque*, 1850, volume 21, p. 35, « De l'aérage des habitations », Premier article.
305 *Le Magasin pittoresque*, 1850, « De l'aérage des habitations », second article.
306 Eugène Péclet, *Traité de la chaleur considérée dans ses applications*, Paris, Librairie de Victor Masson, 1861, volume 3, p. 84.
307 Arthur Jules Morin, *Études sur la ventilation*, Paris, Hachette et Cie, 1863, volume 1, p. 294 et sq. Hippocrate est partout cité ; chapitre V. « Expériences sur les effets de ventilation produits par les cheminées d'appartement et par divers autres appareils ».
308 Voir par exemple, INPI, n°1307, certificat d'addition du 27 mai 1865, au sieur Gilles (Jacques-Eugène), à Paris, rue Jacob, n° 2, et se rattachant au brevet d'invention de quinze ans pris, le 38 mai 1864, pour un appareil dit *parafumée,* destiné à empêcher la refoulement de la fumée dans les cheminées et les appartement.

désir d'avoir un air assaini en même temps que celui de limiter les courants d'air. Malgré la menace de l'asphyxie présente dans l'imaginaire, c'est la peur des courants d'air qui déséquilibrent l'économie calorique de l'appartement qui domine et dans les années 1880, elle l'emporte sur les recommandations hygiéniques[309]. L'ouverture des fenêtres de façon régulière semble la solution retenue, même si elle apparaît comme menaçante par la création de chocs thermiques violents. L'hygiéniste Monfalcon tente de conseiller les habitants : « À quelle heure du jour convient-il d'ouvrir les fenêtres pour établir la ventilation ? Il faut avoir égard à la saison et au temps. On attendra, pendant l'hiver, jusqu'au milieu du jour, l'air du matin est chargé de brouillards humides. C'est le contraire qu'il faut faire pendant l'été : alors les heures les plus convenables pour renouveler l'air des appartements, sont celles du matin. »[310] Traités techniques et manuels d'économie domestique encouragent aussi ce qui deviendra la charge quotidienne des bonnes : l'ouverture des croisées le matin afin de « renouveler l'air de l'appartement »[311].

Les « bûches éternelles » : résistances à la nouveauté et célébration du foyer

L'historiographie du confort, marquée on l'a dit par l'intérêt pour la nouveauté technique, a enregistré les techniques qui apparaissent tout au long du siècle, comme celle du chauffage au gaz au chauffage par calorifère et eau chaude[312]. Or, observé depuis les intérieurs bourgeois, l'apparition de nouvelles techniques ne signifie en rien leur adoption. Les inventaires comme les comptabilités privées témoignent tout au long de la seconde partie du siècle de la coexistence des techniques et des combustibles : cheminées et poêles à charbon, à bois au gaz sont présents dans tous les intérieurs bourgeois.

L'omniprésence des cheminées est manifeste : parcourir les rues nouvelles sur les pas des rédacteurs des calepins du cadastre permet de voir que toutes les pièces des beaux quartiers sont des « pièces à feu, avec cheminée »[313]. Seules l'antichambre, un à deux cabinets dans les vastes appartements, les cuisines et les cabinets de toilettes et les salles de bains sont sans cheminée. Cela ne veut pas dire qu'elles sont sans feu puisqu'elles sont équipées de tuyaux d'évacuation. Dans les cuisines, un fourneau-bouilleur en fonte chauffe et permet de cuisiner ; dans les cabinets de toilette et les salles de bains, un fourneau à charbon ou à gaz permet de chauffer les bains, dans l'espace de transition que sont les antichambres c'est systématiquement un poêle qui permet de maintenir la température élevée. Ainsi, les nouveautés techniques ne chassent pas la cheminée traditionnelle mais inventent une nouvelle répartition spatiale des techniques de chauffage.

La permanence des cheminées s'explique par un imaginaire du foyer sur lequel nous reviendrons mais aussi par des évolutions techniques. Les cheminées à la Rumford mises au point au début du siècle sont adaptées aux appartements parisiens dans les années 1830[314]. L'hygiéniste Rengade décrit ce qui devient le standard – au sens strict puisque les cheminées sont produites en série sur catalogue – de la cheminée parisienne : « un tuyau considérablement rétréci, son foyer porté tout

309 AN, ET/LXXVII/803, notaire Frédéric Fovard, 94 boulevard Haussmann, Bail, Société du quartier Marbeuf à la Société anonyme des constructions du quartier Marbeuf, 16 novembre 1883, « Devis descriptif des travaux de diverses natures à exécuter pour la construction des divers immeubles rues Marbeuf, La Trémoille, Clément Marot et Boccador. Architecte Stanislas Ferrand, architecte-ingénieur, 38 rue de la Victoire. »

310 Jean Baptiste Monfalcon, Augustin Pierre Isidore de Polinière, *Traité de la salubrité dans les grandes villes…*, Paris, Baillière, 1846, p. 60 et sq. « § 8. Des appartements, ventilation, portes et fenêtres ».

311 Michel Lévy, *Traité d'hygiène publique et privée*, Volume 2, Paris, J.-B. Baillière, 1869, p. 605. « En hiver, l'air des appartements étant d'une température plus élevée que l'air atmosphérique […] L'ouverture des fenêtres et des portes active ces courants d'air. ».

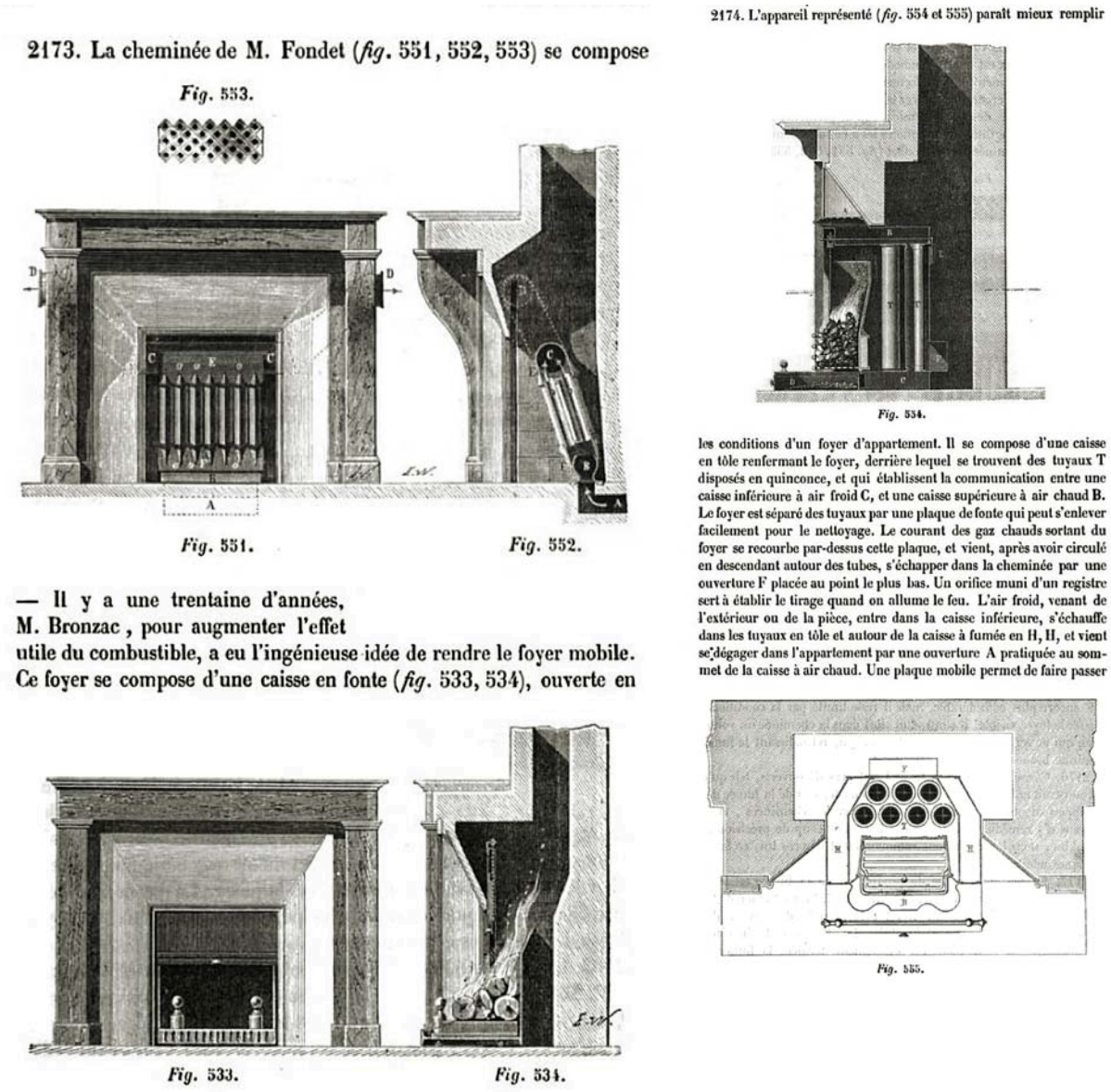
312 Eleb, Monique et Debarre, Anne, L'invention de l'habitation moderne. Paris, 1880-1914, Paris, Hazan, 1995.

313 AP, D1P4, 1852, 1862, 1876, 1900.

314 Elisabeth Celnart, *Nouveau manuel complet d'économie domestique…*, Paris, Librairie Roret, 1837, p. 72.

en avant, ses parois latérales obliques, sa paroi postérieure en fonte épaisse, ses pans inclinés en faïence blanche qui rejettent vers la pièce les rayons calorifiques partis du foyer »[315]. Lhomond dans les années 1830 ajoute la possibilité d'un foyer amovible qu'on peut éloigner de la cheminée une fois le feu démarré et surtout un tablier mobile en deux pans. Le mécanisme est complexe mais devient la norme dans les appartements parisiens : « La plaque inférieure est soutenue par deux chaînes qui passent sur des poulies et portent à l'autre extrémité des contre-poids. Quand cette plaque en descendant a découvert la suivante, elle entraîne celle-ci, et de même, lorsqu'elle l'a recouverte, en remontant. […] Au moyen de ce tablier, on peut régler à volonté l'introduction de l'air dans le foyer et le tirage de la cheminée : cette disposition est utile,surtout quand on veut allumer le feu, parce qu'elle dispense de l'usage des soufflets. Elle est adoptée maintenant, à Paris, dans la plupart des maisons particulières. »[316] Les médecins hygiénistes eux-mêmes promeuvent ce dispositif qui permet aussi de fermer complétement la cheminée pendant les beaux jours [317]. Bûche économique – pavé de fonte en forme de bûche – et bouches de chaleur rendent les cheminées à partir des années 1850 beaucoup plus efficaces. En 1861, Péclet spécialisé dans les questions de chauffage et de ventilation présente les modèles de cheminées d'appartement les plus complets et les plus efficaces[318]. Ces systèmes, notamment ceux de Fondet et Bronzac, rencontrent le succès dans la mesure où ils peuvent être ajoutés aux cheminées existantes, sans réels travaux d'aménagement. Le premier est une sorte d'orgue en tuyau de faute qui permet, une fois suspendu dans la cheminée, de recracher de l'air chaud dans l'appartement. Eugène Péclet note que c'est l'un des appareils « les plus employés à Paris », ce que l'on peut vérifier dans les inventaires des marchands et fabricants d'appareils de chauffage dans les années 1870 et 1880[319]. L'architecte du programme de la rue Marbeuf en 1883 fait équiper les cheminées avec ce système : « Installation d'appareils Fondet dans trois pièces par appartements », signe d'un niveau de confort marqué[320]. Quantité de systèmes amovibles permettent ainsi de capter la chaleur et de la restituer par un courant d'air chaud dans l'appartement. Enfin, le système Bronzac facile à poser devient la norme dès les années 1840 : foyer mobile, il permet d'être tiré dans la pièce, une fois le feu allumé[321].

315 Dr Jules Rengade, *Les besoins de la vie et les éléments du bien-être. Traité pratique de la vie matérielle et morale de l'homme dans la famille et la société…*, Paris, La librairie illustrée, 1887, p. 117.
316 Eustache Marie P.M.A. Courtin, *Encyclopédie moderne*, Paris, 1835, Atlas, « Chauffage, technologie ».
317 Nestor Gréhant, *Manuel de physique médicale*, Paris, Baillière, 1869, p. 265-271, « cheminée ».
318 Eugène Péclet, *Traité de la chaleur considérée dans ses applications*, volume 3, Paris, Librairie de Victor Masson, 1861, p. 90-96.
319 Voir par exemple, AN, Inventaire après décès de M. Hippolyte Bouvet, 4 avril 1881, ET/XXXIV/1390, fabricant d'appareils de ventilation et de chauffage, 17 rue Saint-Gilles.
320 AN, ET/LXXVII/803, notaire Frédéric Fovard, 94 boulevard Haussmann, Bail, Société du quartier Marbeuf à la Société anonyme des constructions du quartier Marbeuf, 16 novembre 1883, « Devis descriptif des travaux de diverses natures à exécuter pour la construction des divers immeubles rues Marbeuf, La Trémoille, Clément Marot et Boccador. Architecte Stanislas Ferrand, architecte-ingénieur, 38 rue de la Victoire » , « Fumisterie, Étages ».
321 Voir par exemple, AN, Inventaire après décès de M. Hippolyte Bouvet, 4 avril 1881, ET/XXXIV/1390, fabricant d'appareils de ventilation et de chauffage, 17 rue Saint-Gilles.



2173. La cheminée de M. Fondet (*fig.* 551, 552, 553) se compose

Fig. 553.

Fig. 551. *Fig.* 552.

— Il y a une trentaine d'années, M. Bronzac, pour augmenter l'effet utile du combustible, a eu l'ingénieuse idée de rendre le foyer mobile. Ce foyer se compose d'une caisse en fonte (*fig.* 533, 534), ouverte en

Fig. 533. *Fig.* 534.

2174. L'appareil représenté (*fig.* 554 et 555) paraît mieux remplir

Fig. 554.

les conditions d'un foyer d'appartement. Il se compose d'une caisse en tôle renfermant le foyer, derrière lequel se trouvent des tuyaux T disposés en quinconce, et qui établissent la communication entre une caisse inférieure à air froid C, et une caisse supérieure à air chaud B. Le foyer est séparé des tuyaux par une plaque de fonte qui peut s'enlever facilement pour le nettoyage. Le courant des gaz chauds sortant du foyer se recourbe par-dessus cette plaque, et vient, après avoir circulé en descendant autour des tubes, s'échapper dans la cheminée par une ouverture F placée au point le plus bas. Un orifice muni d'un registre sert à établir le tirage quand on allume le feu. L'air froid, venant de l'extérieur ou de la pièce, entre dans la caisse inférieure, s'échauffe dans les tuyaux en tôle et autour de la caisse à fumée en H, H, et vient se dégager dans l'appartement par une ouverture A pratiquée au sommet de la caisse à air chaud. Une plaque mobile permet de faire passer

Fig. 555.

[Fig. 2. 57] Systèmes de cheminées avec récupération de chaleur. Gravures extraites de Eugène Péclet, *Traité de la chaleur considérée dans ses applications*, Paris, Librairie de Victor Masson, 1861.



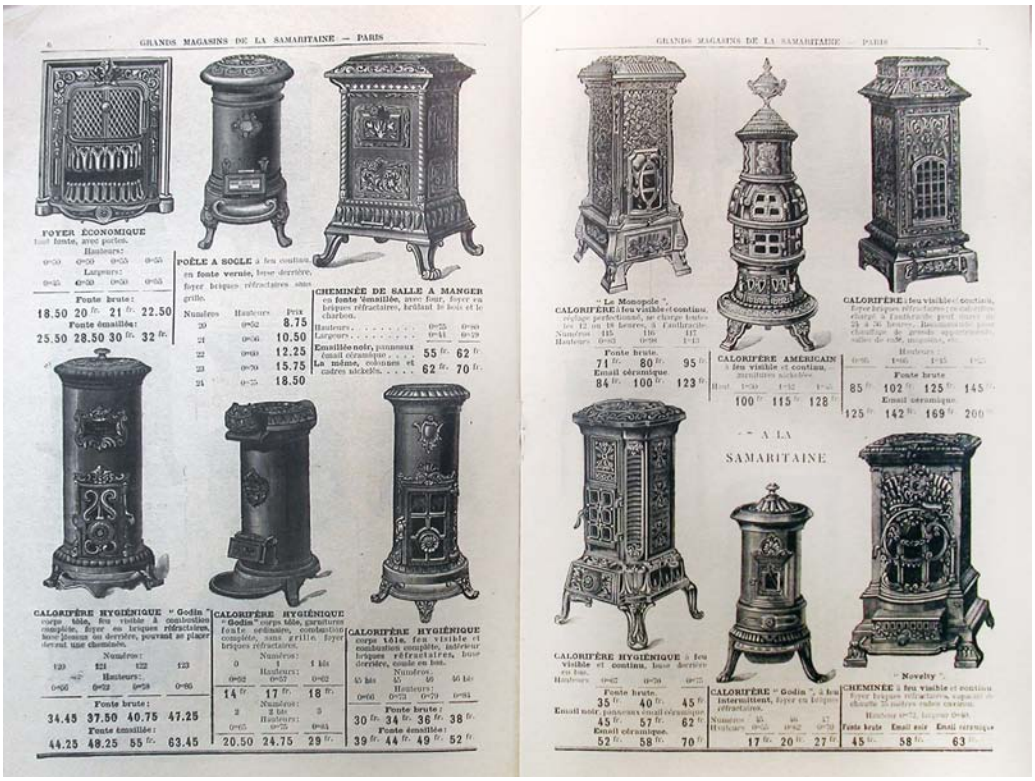


[Fig. 2. 58] Albums des devantures de cheminées en cuivre ciselé et uni, Maison B. R., Paris, janvier 1897.

Au final, les poêles sont rarissimes dans les intérieurs. Il ne s'agit pas à l'évidence d'une question calorique mais bien de distinction sociale. Le poêle, tous les manuels d'économie domestique

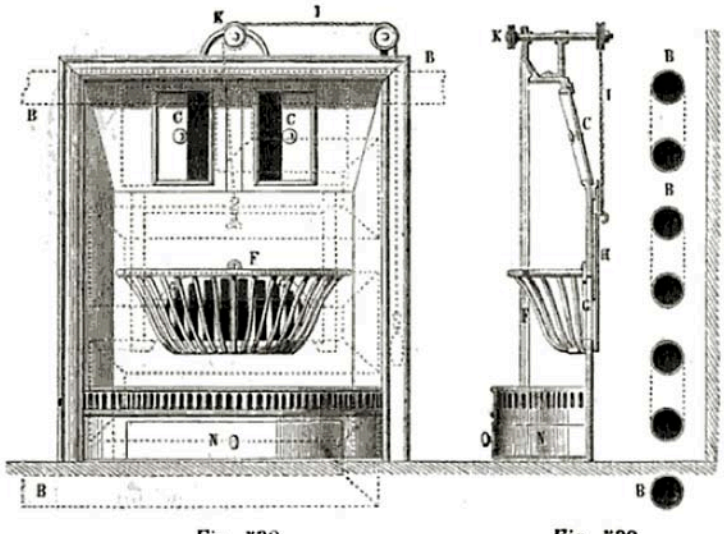
et les traités de fumisterie le reconnaissent, est sur le plan calorique bien meilleur que les cheminées mais promu notamment par les philanthropes des années 1840 comme un moyen rationnel pour le peuple de se chauffer, il apparaît comme les objets du monde de la nécessité. Eugène Péclet lui-même recommande les poêles dans les appartements luxueux mais uniquement dans les offices et dans l'antichambre. En 1869, Michel Lévy dessine la distinction selon le chauffage : « Au demeurant, le meilleur mode de chauffage de la famille aisée, c'est la cheminée ventilatoire dans l'appartement et le calorifère à air chaud dans le vestibule et les escaliers ; dans la maison plébéienne, la même cheminée, sans aucun luxe ; dans la chambre de l'ouvrier, le petit fourneau avec le changement indiqué. »[322] Le Dr Rengade, hygiéniste autant que moraliste, n'évoque pas le poêle comme possibilité de se chauffer dans les classes aisées ; à l'inverse, « dans un ménage modeste », il faut se « chauffer économiquement avant tout », c'est alors « sans hésitation aux poêles qu'il faut recourir ». Le poêle, précise-t-il encore, « ne donne point, à beaucoup près, une chaleur agréable et salubre comme celle des cheminées »[323]. Accusés en outre de dégager des « exhalaisons carboniques », les poêles sont disqualifiés dans les espaces de réception comme dans les espaces intimes. Ils trouvent leur place dans un seul espace : l'antichambre. *L'Encyclopédie* de Courtin enregistre la pratique dans les années 1840 – en réalité pratique héritée du XVIIIe siècle : « Les poêles qu'on place à Paris dans les antichambres et dans les salles à manger sont ordinairement construits en briques. Des tuyaux disposés autour du foyer prennent l'air dans la pièce, et l'y rejettent, quand il est échauffé, par des bouches de chaleur. »[324] Eugène Péclet dans les années 1860 tente de définir ce qui convient à chaque pièce dans son chapitre intitulé « Modes de chauffage et de ventilation les plus convenables dans les différents cas » : « Pour les antichambres des grandes maisons, le chauffage par les poêles en terre cuite, garnis de larges bouches de chaleur versant un grand volume d'air à une température peu élevée, est le mode le plus avantageux, parce que l'alimentation du foyer ne se fait qu'à des époques assez éloignées, et que l'air échauffé peut servir à la ventilation des pièces voisines. »[325] Les manuels d'économie domestique n'imaginent pas d'antichambre sans poêle et Ermance Dufaux en 1883 note à l'article « antichambre » : « L'usage des calorifères a fait perdre l'habitude d'y mettre des glaces ; cependant si le calorifère est dans l'antichambre, comme dans certaines maisons nouvelles, et que la cheminée soit de forme ordinaire, non seulement la glace, mais encore la pendule et les lampes, ou candélabres, sont de rigueur. »[326] En clair, le poêle est d'autant bienvenu qu'il prend l'apparence d'une cheminée. Les factures relatives aux travaux de fumisterie dans les comptabilités privées de la fin du siècle montrent que chez les Aubry comme chez les Pettier, le seul poêle par trop chargé d'une image populaire voire rurale, toléré est dans l'antichambre ; il est vaste et en faïence chez Aubry, plus modeste chez Pettier, en fonte habillé de lave émaillée[327]. Dans l'immeuble de rapport au 14 rue du Rocher, propriété des Aubry, les quatre premiers étages ont aussi leurs petits poêles en faïence[328].

322 Michel Lévy, *Traité d'hygiène publique et privée*, Volume 2, Paris, J.-B. Baillière, 1869 p. 612.
323 *Ibid.*, p. 121-122.
324 Eustache Marie P.M.A. Courtin, *Encyclopédie moderne*, Paris, 1835.
325 Eugène Péclet, *Traité de la chaleur considérée dans ses applications*, Paris, Librairie de Victor Masson, 1861, volume 3, p. 177 et *sq.*
326 Ermance Dufaux, *Le savoir-vivre dans la vie ordinaire et dans les cérémonies civiles et religieuses*, Paris, Garnier frères, 1883, p. 16, « Antichambre ».
327 AN, Fonds Aubry, 95, Mémoires des travaux de Auzat, entrepreneur de travaux de fumisterie, 78 grande rue, Argenteuil, mémoires des années 1891-1905. « Poêle calorifère en faïence du vestibule » ou « antichambre ». AN, Fonds Pettier…
328 AN, Fonds Aubry 94, facture de Léon Bohain, chauffage, fumisterie, ventilation, 21 rue des Roses, travaux pour le 14 rue du Rocher, 11 avril 1898 et années 1899 et 1902.



[Fig. 2. 59] Poêles d'antichambre. Catalogue de la Samaritaine, vers 1900.

Autre espace où des innovations techniques sont acceptées : les salles à manger. Là, des calorifères d'un nouveau genre apparaissent : il s'agit de calorifères qui acceptent charbon, houille et bois et permettent de chauffer les plats. Péclet, en 1861, insiste sur la dimension pratique : « Pour les salles à manger, comme elles ne sont occupées que pendant les heures de repas, elles ne doivent être échauffées que par intermittence ; le meilleur mode de chauffage consiste dans des calorifères en tôle, qui permettent de cesser le chauffage quand la chaleur produite par les convives et les lumières est suffisante. La forme la plus convenable serait celle d'un parallélépipède, long et étroit, renfermant des tuyaux verticaux, communiquant par le bas avec l'air extérieur, et versant l'air échauffé dans la pièce par la partie supérieure, l'air brûlé cheminant de haut en bas dans l'intervalle des tubes […], le poêle pourrait être surmonté d'une caisse en tôle, servant à chauffer les assiettes. »[329]



[Fig. 2. 60] Poêle au coke de salle à manger. Gravure extraite de Eugène Péclet, *Traité de la chaleur considérée dans ses applications*, Paris, Librairie de Victor Masson, 1861, p. 88.

329 Eugène Péclet, *Traité de la chaleur considérée dans ses applications*, Paris, Librairie de Victor Masson, 1861, volume 3, p. 177 et sq, « Modes de chauffage et de ventilation les plus convenables dans les différents cas. »

Là encore, les comptabilités privées et les programmes immobiliers montrent que dans toutes les strates de la bourgeoisie, le calorifère avec cendrier devient la norme des salles à manger[330]. Les combustibles utilisés disent cette coexistence des techniques et la permanence des combustibles traditionnels. Si les Bordes sont abonnés au gaz, ils achètent en moyenne tous les dix jours en hiver chez le marchand de bois et de charbon du boulevard Malesherbes 50 kilos de charbon de bois, de bois et de charbon de terre, ainsi que 12 margotins[331]. Mêmes consommations vingt ans plus tard chez Paul Pettier et près de 320 kilogrammes de charbon et autant de bois chaque mois pour chauffer l'hôtel des Aubry[332]. Les livraisons à domicile facilitent cette consommation même si les inconvénients de la poussière véhiculée par le charbon et le bois oblige à un entretien accru de l'appartement. Les chauffages centraux, au pied des immeubles, ont donc théoriquement tout pour fonctionner. Il faut noter cependant ici le faible développement des calorifères à air ou à eau installés dans les caves, qu'il s'agisse de modèle à air chaud, à vapeur ou à eau chaude. Si les revues d'architecture célèbrent ces systèmes à partir des années 1880, les immeubles équipés de cette manière sont encore très rares jusqu'aux années 1920. En réalité, ces systèmes trouvent leur emploi dans les HBM ou dans les espaces publics. Les calepins du cadastre indiquent fréquemment ces modes de chauffage et les enquêteurs notent la présence de calorifères dans les caves[333]. *Le livre foncier* de 1901 confirme un très fort équipement des immeubles des VIIIe, IXe et XVIe arrondissements puisque près d'un immeuble sur deux est équipé en calorifère de cave, soit en chauffage central[334]. Il s'agit dans de nombreux immeubles de calorifères à air chaud qui crachent par des bouches de l'air aux étages. Cette densité s'explique aussi par la grande concentration de bureaux dans ces quartiers et l'observation attentive des systèmes indique ces calorifères ont pour seule fonction de chauffer les parties communes et notamment la montée d'escalier qui s'apparente de plus en plus à des antichambres à partir du milieu du siècle, notamment avec les immeubles haussmanniens[335]. Le programme de la rue Marbeuf est explicite à ce sujet : « Fumisterie : Dans la cave : pour chauffer l'escalier et la loge du concierge et les antichambres : calorifère de construction avec système en tôle forte et briques, avec prises d'air extérieur, buches de chaleur en cuivre, etc. »[336]. Trois raisons président à ce refus d'une technique pourtant efficace qui offre commodités tout en évacuant les risques d'asphyxie

330 AN, ET/LXXVII/803, notaire Frédéric Fovard, 94 boulevard Haussmann, Bail, Société du quartier Marbeuf à la Société anonyme des constructions du quartier Marbeuf, 16 novembre 1883, « Devis descriptif des travaux de diverses natures à exécuter pour la construction des divers immeubles rues Marbeuf, La Trémoille, Clément Marot et Boccador. Architecte Stanislas Ferrand, architecte-ingénieur, 38 rue de la Victoire » ; « Dans la salle à manger, le rétrécissement sera en faïence décorée, montée sur panneaux » ; Voir notamment AN, Fonds Aubry, mémoire Auzat, 1893.

331 AP, Scellés Bordes, factures de Ph. Lagrifoul, 72 boulevard Malesherbes, marchand de bois et charbons et tout ce qui concerne le chauffage, factures de décembre 1879 et janvier, février et mars 1880.

332 AN, Fonds Aubry, Maison Bès, 10 rue du Rocher, grands magasins de combustibles, charbon de bois de 1ère qualité, charbon de terre, bois au poids et tout ce qui concerne le chauffage, livraison à domicile sans frais, factures de janvier, février, mars et avril 1902. AN, Fonds Pettier, ABXIX5224, factures de la maison Toufflin, bois et charbon, 25 rue de Constantinople, 1905-1908, 1500 kg d'anthracite par an + 200 kg bois à brûler par mois, margotins + Société générale de chauffage, du coke têtes pour le fourneau 40 rue du Bac.

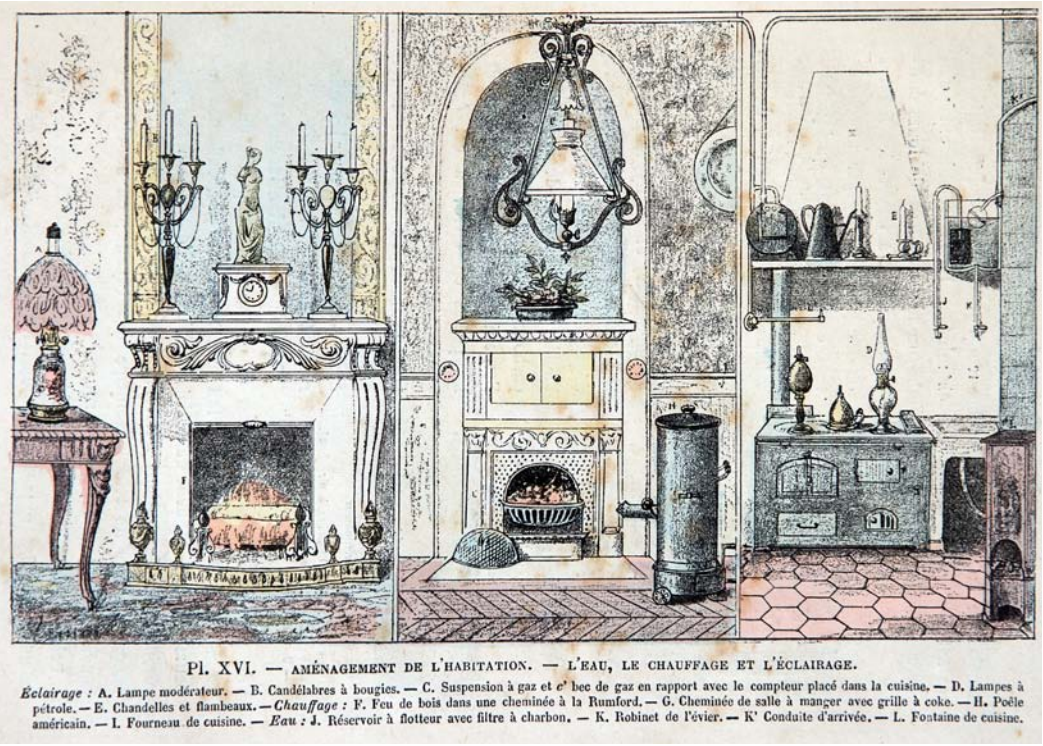
333 AP, D1P4, Boulevard Saint-Germain et boulevard Haussmann, 1872 et 1900 ; sur le dernier, on compte 27 calorifères sur les numéros pairs).

334 Dans le VIIIe arrondissement : 1588 immeubles sur 3156 (quartiers Madeleine, Europe, Faubourg-du-Roule, Champs-Elysées) ; dans le IXe arrondissement, 617 immeubles sur 3336 ; dans le XVIe arrondissement, 1510 immeubles sur5409 ; enfin dans le XVIIIe arrondissement, pour comparaison, 13 immeubles seulement. Voir *Le Livre foncier de Paris (première partie). Valeur locative des propriétés bâties en 1900. Tableaux statistiques et graphiques sur les forces contributives de Paris, le mouvement des constructions et des démolitions, et les variations des loyers, dressés par le service de la Commission des contributions directes, d'après les éléments recueillis par MM. les contrôleurs et les répartiteurs de la ville de Paris, à l'occasion de l'évaluation des maisons et usines prescrite par les lois des 8 août 1890 et 30 mai 1899*. Voir les analyses de Jean-Luc Pinol et Maurice Garden, Atlas des Parisiens, op. cit., p. 102.

335 Émile Zola note la présence de bouches de chaleur dans l'immeuble bourgeois type uniquement dans la montée d'escalier ; Émile Zola, *Carnets d'enquêtes. Une ethnographie inédite de la France*, Paris, Plon, 1986, p. 126.

336 AN, ET/LXXVII/803, notaire Frédéric Fovard, 94 boulevard Haussmann, Bail, Société du quartier Marbeuf à la Société anonyme des constructions du quartier Marbeuf, 16 novembre 1883, « Devis descriptif des travaux de diverses natures à exécuter pour la construction des divers immeubles rues Marbeuf, La Trémoille, Clément Marot et Boccador. Architecte Stanislas Ferrand, architecte-ingénieur, 38 rue de la Victoire. »

et les questions relatives à la ventilation. La première tient sans doute au refus d'un chauffage collectif partagé. La deuxième tient au rejet dans l'espace privé de machines jugées disgracieuses, les « poêles à eau chaude », pièces de fonte creuse placées dans les pièces d'appartement et dont on règle l'arrivée d'eau chaude par un robinet jugés tout aussi inconvenants[337]. Enfin, ces installations sont encore mal maîtrisées sur le plan technique et notamment les circuits d'eau chaude sous pression. À l'échelle d'un immeuble, les ennuis sont fréquents et font écrire au docteur Rengade : « Leur emploi malheureusement exige une extrême prudence ; et malgré toutes les précautions prises, d'épouvantables accidents peuvent être causés par la subite explosion d'une chaudière ou d'un conduit ». L'eau à 100 degrés menace alors de jaillir dans l'appartement ce qui permet au médecin d'affirmer que « quelques sérieux progrès qu'ait réalisés la fumisterie moderne, il n'est, en réalité, jusqu'à présent, pour le confort et l'hygiène, aucun appareil qui puisse remplacer la traditionnelle cheminée »[338].



Pl. XVI. — AMÉNAGEMENT DE L'HABITATION. — L'EAU, LE CHAUFFAGE ET L'ÉCLAIRAGE.

Éclairage : A. Lampe modérateur. — B. Candélabres à bougies. — C. Suspension à gaz et c' bec de gaz en rapport avec le compteur placé dans la cuisine. — D. Lampes à pétrole. — E. Chandelles et flambeaux. — *Chauffage :* F. Feu de bois dans une cheminée à la Rumford. — G. Cheminée de salle à manger avec grille à coke. — H. Poêle américain. — I. Fourneau de cuisine. — *Eau :* J. Réservoir à flotteur avec filtre à charbon. — K. Robinet de l'évier. — K' Conduite d'arrivée. — L. Fontaine de cuisine.

[Fig. 2. 61]
« Aménagement de l'habitation – L'eau, le chauffage et l'éclairage ». Planche extraite de Dr J. Rengade, *Les besoins de la vie et les éléments du bien-être. Traité pratique de la vie matérielle et morale de l'homme dans la famille et la société…,* Paris, À la librairie illustrée, 1887, p. 121.

Cet archaïsme des techniques de chauffage en bourgeoisie repose comme on l'a vu en grande partie sur le rejet des techniques économiques attachées au monde de la nécessité. L'imaginaire est tout aussi décisif ; le confort n'est pas uniquement affaire de commodité. Le cas du gaz est exemplaire à ce sujet. Dès les années 1860, on peut considérer que les deux tiers des immeubles de l'Ouest parisien sont équipés du gaz ainsi que toutes les nouvelles constructions sans exceptions. Il offre comme le notent tous les traités de fumisterie des avantages sans précédent pour le chauffage. L'Exposition universelle de 1855 est le moment de consécration de ce nouvel élément de la machinerie du confort[339]. Les poêles et cheminées au gaz se présentent comme séduisantes – largement émaillées et décorées – et surtout commodes avec leurs robinets de gaz qui font dire à l'industriel Jobard en 1858 qu'un loca-

337 Julien Lefèvre, *Le chauffage et les applications de la chaleur dans l'industrie et l'économie domestique…*, Paris, Baillière et Fils, 1893, p. 176-178.
338 Dr Jules Rengade, *Les besoins de la vie et les éléments du bien-être. Traité pratique de la vie matérielle et morale de l'homme dans la famille et la société…*, Paris, La librairie illustrée, 1887, p. 127-128.
339 *Rapport sur l'exposition universelle de 1855 présenté à l'Empereur par S.A.I. le Prince Napoléon, président de la commission*, Paris, Imprimerie impériale, 1856, « Chauffage au gaz », p. 451 et sq.

taire des années 1850 se résume à « une clé et une allumette »[340]. Le *Génie industriel* tente en 1857 de convaincre des bienfaits de la nouvelle technique et montre en creux les résistances : « Les avantages marqués de ce nouveau mode d'éclairage ont conduit à se demander s'il ne conviendrait pas d'appliquer le gaz comme combustible pour le chauffage […]. L'idée a été immédiatement élaborée et elle est devenue une question à l'ordre du jour qui, étudiée sous toutes ses faces, a conduit à reconnaître que le chauffage au gaz présentait les avantages suivants : 1° Dans tous les cas où il s'agit de produire une combustion intermittente, le gaz aura, sous le rapport de l'économie, un avantage marqué, eu égard à la propriété que possède l'hydrogène carboné de pouvoir s'allumer et s'éteindre instantanément […], 2° Il est encore plus économique, alors que le gaz est fourni par la ville […], 4° Par suite de la suppression des cendres et de la suie, la poussière disparait, et elle n'est pas, comme l'on sait, une moindre cause de malpropreté des appartements, 5° L'absence de fumée a également cela d'avantageux qu'elle permet d'établir les fourneaux de chauffage au centre des appartements, comme aux encoignures, sous les tables ou bureaux, dans les chaufferettes portatives ou à poste fixe, 6° Enfin, et c'est là une considération d'une importance majeure, les causes d'incendie sont considérablement moindres avec l'emploi du gaz que par l'usage des combustibles ordinaires, du bois surtout, qui produit les étincelles enflammant les tapis »[341]. Le *Génie industriel* signale la peur des fuites comme un des facteurs qui freinent le développement du chauffage au gaz. En 1858, Jobard sur un ton délirant vend son chauffage, le « gaz à l'eau » ou hydrogène, vantant la commodité d'un feu sans odeur qui répond « au doigt et à l'œil »[342]. Des séries de robinets équipent tous les chauffages au gaz permettant de régler au plus près l'intensité des feux.


LES

NOUVELLES INVENTIONS

AUX

EXPOSITIONS UNIVERSELLES,

par

M. J.B.A.M. JOBARD,

Directeur du Musée royal de l'industrie belge, chevalier de la Légion d'honneur et de François Ier de Naples, Président de la Société des inventeurs français, Président de l'Académie nationale de l'industrie agricole et manufacturière, membre de l'Institut des États-Unis, De l'Institut des provinces de France, De l'Institut polytechnique de Berlin, des Sociétés d'encouragement de Paris et de Londres, Des Académies de Dijon, de Reims, de Rouen, d'Angers, de Lille, Commissaire royal aux principales expositions d'industrie, Auteur du Musaïnopole et de l'Organon de l'industrie, etc., etc., etc.

TOME DEUXIÈME.

POÊLE A GAZ JOBARD

BRUXELLES ET LEIPZIG,
ÉMILE FLATAU,
ANCIENNE MAISON MAYER ET FLATAU.

1858.

TOUS DROITS RÉSERVÉS.

[Fig. 2. 62] Poêle à gaz Jobard, in Jean-Baptiste-Ambroise-Marcellin Jobard, *Les nouvelles inventions aux expositions universelles,* Paris, E. Flatau, 1858.

« Nous avons le droit de baptiser ainsi nos deux enfants, le gaz à l'eau et le poêle transparent qui permet de se chauffer, de s'éclairer et de veiller sur le rôti sans danger, sans odeur, sans fumée ni poussière, comme on peut s'en convaincre en regardant la vignette qui représente l'élégante veuve K. occupée à faire rôtir un dindon ou un canard, en lisant le *Progrès international.* La fraîcheur de sa toilette et l'éclat des dorures de son appartement aristocratique prouvent la pureté du gaz à l'eau ; sa solitude prouve l'inutilité des domestiques et des attirails de cheminée, et fait présumer l'absence des trous à charbon, des provisions de bois, la propreté des escaliers et des corridors et la sécurité la plus complète contre l'incendie des crinolines. Que de choses dans une vignette ! » J. B. A. M.

340 J. B. A. M. Jobard, *Les nouvelles inventions aux expositions universelles*, Volume 1, Bruxelles, Leipzig, Émile Flatau, 1858.
341 *Le Génie industriel,* 1857, p. 172-178, « Appareils de chauffage par le gaz ».
342 J. B. A. M. Jobard, *Les nouvelles inventions aux expositions universelles*, Volume 1, Bruxelles, Leipzig, Émile Flatau, 1858, p. 387. Le texte de ce journal d'autopromotion laisse penser à une fantaisie ; il n'en est rien, son rédacteur M. Jobard est bien l'inventeur et le promoteur de plusieurs systèmes d'éclairage et de chauffage au gaz.

Jobard, Les nouvelles inventions aux expositions universelles, Volume 1, Bruxelles, Leipzig, Émile Flatau, 1858] Pourtant, près de vingt-cinq ans plus tard, en 1883, le programme de la rue Marbeuf fait une place réduite au gaz : si les antichambres, les couloirs et les salles à manger sont éclairés au gaz, seule la cuisine est chauffée au gaz, essentiellement pour cuisiner[343]. À la fin du siècle, quittances d'abonnement au gaz comme inventaires indiquent la faible pénétration de la technique dans la sphère domestique bourgeoise[344].

Cette forme de résistance aux techniques nouvelles de chauffage qui crée ce feuilletage des techniques au sein des appartements tient à l'imaginaire comme à la difficulté à intégrer dans un espace domestique sanctuarisé les nouveautés industrielles dans leur forme crue. L'ambivalence notée à propos par exemple des sonnettes ou des tubes acoustiques, entre désir de jouir des nouvelles commodités techniques et volonté de s'inscrire dans une histoire longue des gestes domestiques est manifeste. En l'espèce, un élément pèse considérablement tout au long du siècle sur l'imaginaire du privé : la célébration du foyer, de l'âtre comme âme de la maison et par assimilation de l'appartement. Sans y voir nécessairement l'illustration du « complexe de Novalis » décrit par Gaston Bachelard, la bourgeoisie voit bien dans le feu du foyer l'expression irréductible de l'intimité[345]. La littérature sur le privé est traversée tout au long du siècle par la célébration de la cheminée comme centre de la maison, ce que dit le mot de « foyer » lui-même. La sociabilité comme les plaisirs partagés en famille s'organisent autour du feu. L'hygiéniste Rengade, qui reconnaît par ailleurs que la cheminée est d'un point de vue calorique peu efficace et peu « économique », note en 1887 la nécessité d'avoir une cheminée, particulièrement en ville : il est « réconfortant, au point de vue moral, de recevoir, après la fatigue de la journée, la bienfaisante et lumineuse chaleur de l'âtre qui rayonne. Ce n'est pas sans raison que tous les peuples civilisés ont fait du foyer le point de ralliement, le centre de la famille. Les deux mots sont aujourd'hui synonymes dans toutes les langues »[346]. Marie de Saverny est explicite : « Parlez donc de vos affaires d'intérêt, de cœur,de famille, en face d'une bouche de chaleur ! Cela déplaît, rien que d'y penser. »[347] Cette imaginaire est confirmé par les inventaires qui montrent de nombreuses assises autour de la cheminée, le point d'arrivée des cordons de sonnettes puis plus tard les poires électriques. Les manuels conseillent ainsi de se grouper autour du feu lors des réunions de famille, insistant sur le foyer comme point de ralliement. Pour les réceptions diurnes, même dans la belle saison où la cheminée est drapée, la cheminée doit être au centre du dispositif matériel : « Un peu avant deux heures, la maîtresse de la maison, en simple et fraîche toilette, prend sa place au salon. Un certain nombre de sièges sont disposés au milieu, de chaque côté de la cheminée. La maîtresse de céans occupe le premier à droite, au coin du feu. On ne voit pas ici le demi-cercle des grandes réceptions ; l'espace reste libre en face de la cheminée, pour que l'on puisse au besoin y attirer de nouveaux sièges. »[348] Louise d'Alq, pourtant

343 AN, ET/LXXVII/803, notaire Frédéric Fovard, 94 boulevard Haussmann, Bail, Société du quartier Marbeuf à la Société anonyme des constructions du quartier Marbeuf, 16 novembre 1883, « Devis descriptif des travaux de diverses natures à exécuter pour la construction des divers immeubles rues Marbeuf, La Trémoille, Clément Marot et Boccador. Architecte Stanislas Ferrand, architecte-ingénieur, 38 rue de la Victoire. » et Michel Vernes sur la cuisine

344 L*'Annuaire statistique de la Ville de Paris* de 1898, relève le nombre d'abonnés – particuliers comme industriels – au gaz : en 1860, ils sont 43 662 ; en 1874 plus de 100 000 ; en 1887, plus de 200 000 et 397 000 en 1898 (p. 462).

345 Gaston Bachelard, *Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1973 [1938] , Chapitre III. « Le complexe de Novalis ».

346 Dr Jules Rengade, *Les besoins de la vie et les éléments du bien-être. Traité pratique de la vie matérielle et morale de l'homme dans la famille et la société…*, Paris, La librairie illustrée, 1887, p. 128.

347 Marie de Saverny, *op. cit.*, p. 136.

348 Ermance Dufaux, *Le savoir-vivre dans la vie ordinaire et dans les cérémonies civiles et religieuses*, Paris, Garnier frères, 1883, « Les jours », p. 82.

compréhensive avec les parvenus, décrit en 1885 cette « comédie du feu » : « Une politesse exagérée pour les visiteurs et qui devient un manque de savoir-vivre a lieu bien souvent, maintenant que chacun veut avoir un salon, tout en ne l'habitant pas, et en lésinant sur les choses les plus essentielles : c'est la comédie d'allumer le feu. »[349] Et Ermance Dufaux de raconter ces scènes où l'allumage du feu se fait en catastrophe lorsque se présentent des visiteurs. « Quelquefois la maîtresse de céans persiste à faire allumer le foyer, ce qui nécessite, la plupart du temps, qu'on ouvre une fenêtre, sans vous exempter pour cela d'être enfumée. » Deux solutions pour éviter ces inconvénients : fixer un jour et maintenir ce jour-là le feu tout au long de la journée ; chauffer un appartement au calorifère et tenir toujours le feu prêt à démarrer dans une « cheminée qui ne fume pas ». Recevoir se fait nécessairement autour d'un feu, en particulier si l'on doit signifier le caractère intime des relations avec ses visiteurs. Poésies comme romans, notamment dans les revues féminines, chantent à l'envi le foyer et ses flammes dansantes, métaphore limpide du foyer familial. Les mêmes revues recommandent quand une cheminée manque dans un petit salon notamment lorsqu'il a été pris sur l'espace d'un grand salon de faire poser une fausse cheminée, fût-elle en bois ou en carton-pierre[350].



[Fig. 2. 63] Exemple de simulacre de cheminée en carton pour petit salon. *La Mode illustrée*, 1883, p. 362.

Le tapissier-historien Henry Havard met en avant les contradictions du confort, entre bienséance et commodité : « Bien que l'industrie moderne ait varié à l'infini la forme et la condition des appareils de chauffage, nous resterons cependant, autant que possible, fidèles à la cheminée. Quoique elle ne soit pas à beaucoup près, au point de vue du calorique, le plus parfait des engins mis à notre disposition, nous avons à acquitter envers elle une dette de reconnaissance. En outre, de tous les moyens de chauffage, elle est à la fois le plus hygiénique et le plus gai : — le plus hygiénique, car l'air échauffé par elle s'élève peu à peu, monte et échauffe à son tour les couches qu'il traverse, puis, se refroidissant à leur contact, devient plus lourd, s'abaisse, descend, finit par raser le sol et par gagner le frayer, après avoir

349 Louise d'Alq, *Le Maître et la maîtresse de maison*, Paris, Bureaux des Causeries Familières, 1882, p. 278-281 Chapitre IX « La comédie du feu ».
350 *La Mode Illustrée*, 17 décembre 1883, p. 402-403.

ainsi parcouru toute la pièce, en emportant les miasmes et en renouvelant l'air confiné ; — le plus gai, car elle nous laisse voir la flamme pétillante, et nous permet de tisonner. […] Nous accommoderons [cependant] son mécanisme suivant les découvertes de la science »[351]

Cet imaginaire du foyer est en effet en contradiction avec les dispositifs techniques nouveaux et notamment les dispositifs de chauffage au gaz. Le désir de résoudre ce paradoxe explique l'apparition de nouvelles formes au milieu du siècle. En 1857, alors que le chauffage au gaz devient efficient, Louis Figuier écrit à propos de la réception du gaz : « mais il est des préjugés dans l'ordre du sentiment, et ce ne sont pas les moins rebelles. Le désir, le besoin de voir le feu, est un de ces préjugés du sentiment. On consent à sentir ses pieds gelés, et froide l'atmosphère de son appartement, mais ou veut absolument voir le feu. Se griller les yeux est un besoin enraciné et irrésistible. Le feu égaie, dit-on, le feu tient compagnie ; le feu est comme un image de la vie, et sa vue récrée comme l'aspect de la vie en action. »[352] Figuier signale une invention toute récente qui permet alors d'associer commodité du gaz et « sentiment » : les « bûches éternelles » ou « incombustibles » qui sont pas comme toutes les tentatives faites dans les années 1850 des flammes peintes sur des vitres de mica devant les brûleurs. Il les décrit à l'occasion de l'Exposition universelle de 1855 : « Dans le foyer où brille le gaz, placez une certaine quantité de brins d'amiante entrelacés, et la flamme du gaz, qui ne répandait qu'une faible lueur, brillera aussitôt du plus vif éclat. Avec ces grilles d'amiante que l'on voyait en grand nombre à l'Exposition, on peut créer, à l'aide du gaz, toute espèce d'arabesques et d'ornements fantastiques dont les traits sont des traits de feu, et dont l'artiste s'appelle Prométhée. Ces foyers artificiels portent en Allemagne le nom de bûches incombustibles ou de bûches éternelles. »[353]

Le brevet est déposé en France par Marini en 1854[354]. Outre que le gaz est réchauffé avant d'arriver dans les brûleurs, ces derniers « consistent à imiter exactement le feu de bois au moyen de bûches en fonte et en terre réfractaire, disposées et ajustées de manière à présenter tout à fait l'aspect d'un feu de bois véritable ; Entre les bûches en fonte, je ménage la place pour loger un tube en métal percé de trous irréguliers, et dans les bûches en terre réfractaire, sur leur surface verticale, je ménage des trous irrégulièrement disposés, qui donnent à l'ensemble de mon appareil l'aspect voulu. […] La bûche peut être en terre réfractaire, percée tout autour d'un seul rang de trous qui ligure une bûche embrasée sur ses deux côtés, et aux deux extrémités elle est placée sur d'autres bûches qui sont en fonte creuse et n'ont pas d'autres usages que celui de figurer un feu de bois. »

351 Henry Havard, *L'art dans la maison*, Paris, Rouveyre, 1885, p. 79-82. « Chapitre XLIII. Les moyens de chauffage que la science a mis à notre portée, étant infiniment supérieurs à ceux usités par nos ancêtres, nous ne devrons recourir qu'avec beaucoup de ménagements à leurs plans et dessins, pour combiner les nôtres. »
352 Louis Figuier, *Les applications nouvelles de la science à l'industrie et aux arts*, Paris, Hachette, 1857, p. 346-372, « Éclairage et chauffage par le gaz ».
353 *Ibid.*
354 INPI, n°1639, brevet en date du 20 août 1856, Au sieur Marini, à Paris, « Pour un perfectionnement aux appareils de chauffage par le gaz. […] Certificat d'addition, en date du 3 août 1857. »

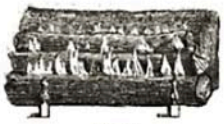


Fig. 2.

Nous avons dit que le foyer proprement dit se composait d'un système de tuyaux creux figurant des buches, lesquels sont percés de trous pour donner passage au gaz. L'un ces foyers, le plus simple est indiqué par la figure ci-dessus. Sa consommation est de 300 à 600 litres par heure, sous le prix de revient de 10 à 20 c.

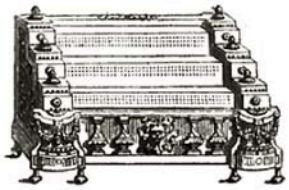


Fig. 3.

La capacité du vide de la cheminée peut être combinée de manière à

APPAREILS DE CHAUFFAGE PAR LE GAZ. 175

pouvoir recevoir des foyers de divers calibres. Celui qui est indiqué ci-dessus est un foyer de luxe, se mariant très-bien avec le modèle de cheminée pris pour type. Il comprend un coffre à compartiments étagés, percés de trous à l'avant. Ce compartiment est assez généralement formé d'un entourage en fonte ornée enveloppant trois caisses en terre réfractaire d'un facile remplacement. Chacune de ces caisses est alimentée par un conduit spécial avec robinet, et peut par conséquent offrir un foyer de combustion séparé ou un ensemble général au besoin. La consommation de chacun de ces compartiments étant de 300 litres environ.

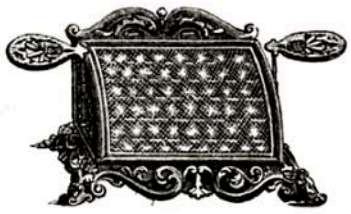


Fig. 4.



Fig. 1.

[Fig. 2. 64] Modèles de bûches à gaz ou « bûches éternelles » en amiante. Le *Génie industriel* de 1857 donne la légende : « Elle comprend le coffre ordinaire en fonte, en marbre ou autre matière, comme on le juge convenable ; nous supposons ici un modèle en fonte, dans lequel le foyer se compose d'une série de tubes imitant les bûches ordinaires, creusés et percés d'une série de trous que l'on peut garnir d'amiante. Le gaz est introduit dans ces tubes par un conduit spécial muni de son robinet, et l'inflammation du gaz amène l'amiante à un état d'incandescence qui simule admirablement la flamme ordinaire du bois. ». Gravures extraites du *Génie industriel* (1857) et *L'Ami des sciences*, 25 octobre 1857, « Chauffage au gaz, cheminée avec bûches incombustibles ».

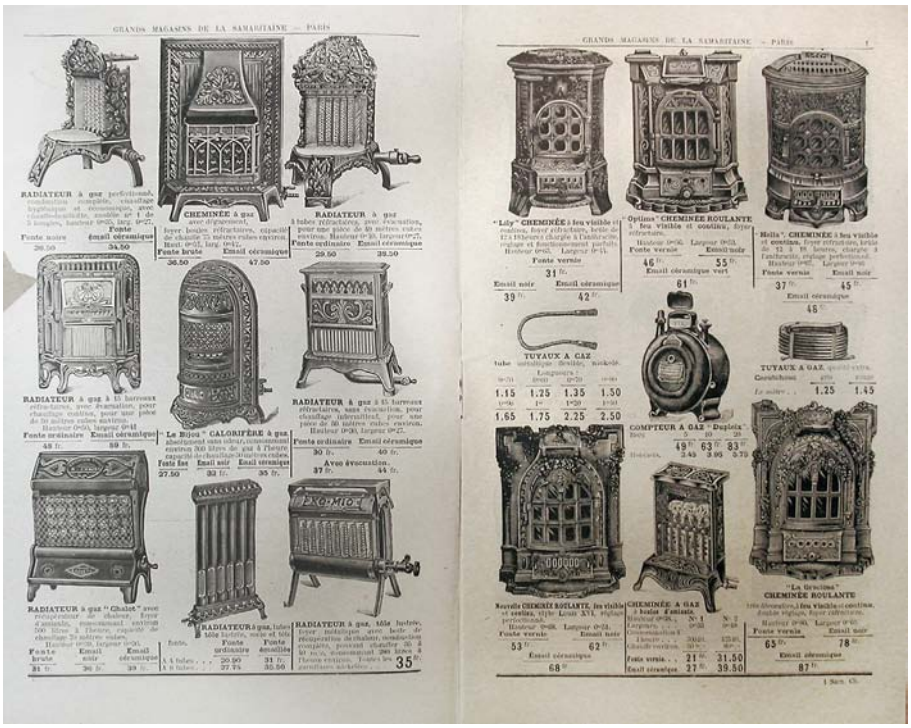
L'année suivante, Legrand y ajoute des fibres longues d'amiante. Portées à incandescence, elles figures des flammes rouges et jaunes, contrairement au bleu problématique des flammes du gaz. *Le Génie industriel* célèbre cette invention qui pallie le manque de gaieté et d'attrait du chauffage au gaz et donne au foyer, grâce à l'amiante, « l'apparence des feux ordinaires »[355]. Mobiles, placés dans les cheminées existantes et imitant le feu de bois, ces dispositifs connaissent un succès durable, signalé en 1867 par Louis Figuier dans *Le Savant du Foyer*[356]. Le *Magasin pittoresque,* qui chante le plaisir de la lecture familiale autour du feu à longueur d'année, cède à ces imitations : les « cheminées à gaz […] sont formées de becs de gaz dissimulés dans des bûches de fonte qui imitent l'aspect de nos foyers ». Le journal recommande ces cheminées contre « d'autres systèmes [qui] consistent en flammes placées devant un réflecteur qui lance dans la pièce que l'on veut chauffer des rayons calorifériques. Ces appareils ne sont pas d'un usage fréquent ; avec la cheminée à gaz, on n'a plus le coin du feu, ami des causeries familières ; on ne peut plus, armé de la pincette, rassembler les tisons, les entasser en pyramides ; on n'a sous les yeux qu'une flamme régulière, invariable, dont le spectacle

355 *Le Génie industriel,* 1857, p. 172-178, « Appareils de chauffage par le gaz par M. Marini, ingénieur à Paris ».
356 Louis Figuier, *Le savant du foyer ou notions scientifiques sur les objets…*, Paris, Hachette, 1867, p. 302. « On placerait dans le foyer où brûle le gaz une de ces bûches incombustibles faites avec des brins d'amiante entrelacés, et qui répandent le plus vif éclat sous les flammes du gaz. »

devient monotone. »[357] À partir des années 1880, la Compagnie parisienne du gaz adopte ce système, témoignant ainsi de son succès et de la volonté de la Compagnie de parvenir à faire pénétrer dans les intérieurs élégants le chauffage au gaz[358]. En 1880, les commerçants Godchaux se font ainsi installer un « poêle à gaz ouvert », équipé comme le note le priseur d'un pare-étincelles, d'un soufflet, et de tout l'attirail propre à l'entretien d'un feu de bois…[359] Les accessoires participent à la mise en scène. Des années 1890 jusque dans l'entre-deux guerres au moins, les « appareils de luxe » de la Compagnie parisienne – opposés aux appareils économiques que sont les poêles à gaz – apparaissent très présents dans les intérieurs[360]. La technique entre dans l'espace domestique et singulièrement dans les espaces de réception et les espaces intimes quand elle peut emprunter des formes du passé ou tout le moins des formes consacrées. La très élégante revue *Art & décoration* se satisfait ainsi en 1902 des « effets de feu » rendus par « un foyer d'amiante visible alimenté au gaz » qui peut trouver sa place dans les chambres comme dans « les salons les plus élégants »[361].

Dans cette perspective, quelques éléments de nouveautés techniques mobilisant le chauffage par le gaz et l'électricité pénètrent dans la sphère domestique. Il s'agit de petits objets chauffants qui, dans la tradition des chaufferettes viennent ponctuellement et au plus près des corps dispensés de la chaleur. Pour le gaz, outre les fausses cheminées qui demeurent rares, on trouve à partir des années 1890 de petits appareils rendus mobiles par de longs tuyaux de caoutchouc. Chauffages d'appoint, ils servent à réchauffer les pieds de la maîtresse de maison piquant à la machine ou de monsieur travaillant dans son bureau et dans la salle de toilette, à l'instar de Mme Aubry et de sa « bouillotte électrique »[362]. Ces petits objets ressortent de l'intimité et peuvent être rapidement retirés de la vue des visiteurs grâce à leur mobilité. De la même façon, des petits radiateurs électriques en fonte moulée et émaillés se trouvent dans les inventaires et les catalogues d'ameublement. Reprenant le principe des chaufferettes, ils peuvent suivre grâce au fil électrique les mouvements des habitants. Dans cette logique de chauffages d'appoint – de corps pourrait-on dire –, l'électricité apparaît de fait une solution. Chauffe-pieds électriques, tapis et couvertures électriques se multiplient dans la première décennie du XXe siècle. Les tapis chauffe-pieds connaissent un succès du fait de leur « chaleur très-douce » et on peut les laisser fonctionner sans crainte toute une journée à en croire le journaliste de *La Lumière électrique*[363]. Ils incarnent le confort intime et discrètement dissimulé dans des formes recevables. Il demeure qu'au début du XXe siècle, bouillottes de caoutchouc dissimulées dans les chauffeuses et autres confortables comme réservoir en cuivre à eau chaude pour chauffe-pieds dominent encore le marché des chaleurs ponctuelles et proches des corps.

357 *Le Magasin pittoresque,* 1872, « Appareils de chauffage au gaz », p. 16.
358 Maigne, *Histoire de l'industrie et exposition sommaire des progrès réalisés dans les principales branches du travail industriel,* Paris, E. Belin et fils, 1884, « bûches éternelles ».
359 AP, D11U3, n°8271, 20 février 1880, Inventaire Godchaux, domicile 123 Faubourg Poissonnière, appartement au 2e étage.
360 *Revue d'hygiène et de médecine préventive*, 1896, p. 129 ; P. Picard, *Traité pratique du chauffage et de la ventilation : principes, appareils…,* Paris, 1897, p. 78, « Foyer rayonnant à amiante » ; E. Aucamus, *Fumisterie, chauffage et ventilation,* Paris, Bibliothèque de conducteur de travaux publics, Ch. Dunod, 1898, p. 92, « Foyer rayonnant, appareil construit par la Société parisienne du Gaz ».
361 *Art & décoration*, 1902, volume 11, p. 79.
362 AN, Fonds Aubry, 95, « Gaz-électricité, manufacture d'appareils d'éclairage, bronzes, lustres, candélabres, girandoles, appliques, suspensions, installation générale de l'électricité et du gaz, magasins d'exposition et atelier de sculpture, 16 rue de l'Entrepôt, 31 mai 1902, Perat architecte 9 rue Barbet de Jouy » ; « Bouillotte électrique réparée y compris démontage et nettoyage, 14 francs ».
363 *La Lumière électrique,* 4 octobre 1913, p. 9, « Le chauffage électrique des habitations ».



[Fig. 2. 65] Radiateurs électriques d'appoint et poêles au gaz. Catalogue de la Samaritaine, vers 1900.

La question du contrôle des chaleurs et des humidités de l'air au sein des appartements ne se résume pas à l'histoire du progrès technique des dispositifs de chauffage. Le contrôle sur l'atmosphère, qui passe du masque en carton tenu comme un éventail au thermostat à la toute fin du siècle, est le corollaire d'un désir montant en bourgeoisie non seulement de contrôler l'atmosphère, mais plus encore de définir objectivement, avec l'aide de thermomètres et d'hygromètres, des conditions objectives du confort. Cependant, ce désir en s'appuyant sur des données physiologiques est tempéré par la mise en résonance que les habitants opèrent entre économie énergétique des corps et économie calorique des appartements. Les objets enduits de chlorure de cobalt qui réagissent aux variations de températures, à la mode à partir du milieu du siècle, apparaissent bien comme des doubles des corps. L'attention à faire concorder les températures aux tempéraments des individus montre cette volonté de trouver un équilibre dans une habitation de plus en plus clos. Car là encore les dispositifs techniques sont traversés par une tension au sein de la culture bourgeoise. D'un part, les courants d'air apparaissent comme une menace – au-delà des hypocondriaques – car ils portent les rhumes dont on sait qu'ils se fixent sur toutes les parties du corps au XIXe siècle. D'autre part, l'inquiétude face à l'asphyxie – qu'il s'agisse du chauffage au bois ou du chauffage au gaz – fait désirer un renouvellement permanent de l'air. Ce dernier est renforcé par la peur de l'air stagnantes, porteur comme l'a montré Alain Corbin de miasmes. Au final, le calfeutrage complet domine appelant une gymnastique complexe et quotidienne des domestiques pour renouveler complètement et épisodiquement l'air ambiant. Le point des représentations est donc en la matière tout aussi décisif que les avancées techniques. C'est d'autant plus vrai que le foyer demeure symboliquement – et de plus en plus avec l'avancée du siècle et la diffusion dans les couches populaires des poêles économiques – la marque matérielle d'une sociabilité et d'une

célébration de la famille. Les simulacres de feu de bois en amiante résolvent la contradiction, mariant efficacité du gaz et esthétique du feu. En la matière, les très nombreux dispositifs techniques efficaces de chauffage s'effacent donc en bourgeoisie derrière la volonté de mettre en scène le quotidien.

III.b La vie à la lumière artificielle

Dernier élément du confort que l'on tente d'objectiver tout au long du siècle : l'éclairage artificiel. Alors que sa mesure ne cesse de faire des progrès – les Carcels, unité de mesure de la lumière tout au long du siècle sont fixés au début des années 1830 –, l'éclairage artificiel est de plus en plus présent à partir des années 1830, tant dans l'espace public que dans l'espace privé[364]. On s'inquiète largement de ce changement : « L'usage des lampes, écrit le Roret de la *Maîtresse de maison* en 1830, est certainement ce qu'il y a de plus pernicieux pour la vue, et j'ai souvent désiré que pour en acquérir la preuve, on prit la peine […] de faire un relevé chez les opticiens, de la quantité de lunettes qui se vendaient avant cette invention, est de celles qui se vendent depuis. Je vous conseillerais donc de les bannir de chez vous, si vous n'étiez pas destinée à en trouver, partout ailleurs. Vous n'y gagneriez alors que de vous trouver dans l'obscurité à votre table et dans votre salon. Il faut donc prendre votre parti sur ce superflu de lumière, puisque comme tant d'autres il est devenu nécessaire. »[365] Dans des espaces de plus en plus en retrait du monde et en conséquence coupés de la lumière naturelle, la société bourgeoise porte une attention toujours plus grande à l'éclairage. Mais là encore, cette histoire n'est pas une histoire toute entière contenue dans l'histoire des techniques d'éclairage, alors même que les histoires de ces techniques, relativement rares au demeurant, ont une tendance téléologique à les réduire à celle de la conquête des appartements par l'électricité[366]. Or, l'évolution des dispositifs techniques doit être pensée avec la connaissance de plus en plus approfondie de l'œil[367]. En effet, comme nous l'avons vu, le confort est à la charnière des conceptions anthropologiques et du monde matériel. L'éclairage artificiel a ainsi à voir avec les physiologistes autant qu'avec les lampistes.

Si les tentatives pour définir la meilleure lumière pour le confort de l'œil – au repos comme en activité – par des énoncés mais aussi par la pratique disent le désir d'objectiver et de rationaliser les éléments du confort, elles n'épuisent pas pour autant la question. L'éclairage, pour reprendre la métaphore théâtrale qui s'avère comme on va le voir ici encore efficiente, participe de la mise en scène du privé : pouvoir commander la lumière par des dispositifs de plus en plus complexes et contrôler en permanence la mise en scène de soi et des autres. Enfin, comme au théâtre qui voit triompher tout au long du siècle les nouveautés techniques en la matière, éclairer l'appartement bourgeois, c'est aussi mettre en scène les corps et créer des ambiances selon les espaces et les moments. L'histoire de l'éclairage est aussi une histoire du poids de la culture qui décide de l'insertion ou du rejet de dispositifs dans la sphère domestique. De là, la nécessité d'une observation des coexistences permanentes de techniques d'éclairage diverses tout au long du siècle dans les appartements et d'une attention à leurs usages.

364 Voir Simone Delattre, *Les douze heures noires : la nuit à Paris au XIXe siècle*, Paris, Albin Michel, 2000, sur le recul de la nuit à Paris.
365 Mme Darcet, *Nouveau manuel complet de la maîtresse de maison ou lettre sur l'économie domestique, suivi d'un appendice par Madame Gacon-Dufour, Celnart, etc*., Paris, Librairie Roret, 1852, lettre III.
366 C'est encore le cas du travail par ailleurs fondateur et stimulant d'Alain Beltran et Patrice-Alexandre Carré, *La fée et la servante : la société française face à l'électricité*, Paris, Belin, 1991.
367 Voir le travail essentiel sur le sujet de Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIXe siècle*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1994.

L'œil et l'éclairage artificiel : le difficile confort

Double rideaux, rideaux de vitrage, stores : tout concourt à faire de l'appartement l'espace quasi permanent de la lumière artificielle. Les manuels de savoir-vivre ne recommandent-ils pas d'éclairer les salons et les salles à manger lors des réceptions ? « Toutes les réunions diurnes, écrit Ermance Dufaux en 1883, qui nécessitent une certaine toilette, ont lieu aux lumières. […] Aux grandes réceptions, dans nos salons assombris par nos hivers brumeux, l'on apporte les lampes dès les premières visites ; il en est même où d'épaisses tentures font à dessein une nuit éternelle, pour éviter ce moment où le jour blafard du dehors lutte faiblement avec l'éclat pâlissant des lustres. »[368] Donnant en exemple, les hôtels de l'Ouest parisiens, elle note encore : « les persiennes sont fermées, les lustres et les appliques sont allumés aux réceptions diurnes. Dans les autres maisons, les domestiques, à une certaine heure, apportent les lampes, et ils allument les bougies ; la maîtresse n'a pas à s'occuper de ce détail. »[369] Ce désir d'un confort visuel stable conduit à l'omniprésence d'un éclairage artificiel qui ne lasse pas d'inquiéter les hygiénistes, d'autant que les changements de techniques amènent de nouveaux éclairages – rompant ainsi dans l'imaginaire du siècle avec l'éclairage à la chandelle et à l'huile qui, s'il n'est pas naturel, a l'avantage d'avoir fait ses preuves dans le temps. Avec la généralisation dans les années 1820 de la lampe Carcel, régulière et intense, la question du confort visuel se pose à neuf. Dès 1845, l'hygiéniste Michel Lévy, dont les livres rencontrent un large succès, témoigne des inquiétudes montantes quant aux effets de l'éclairage artificiel dans l'espace domestique. Dans son chapitre dédié à « la vue », il détaille cet organe « très compliqué » avant que de considérer les effets de l'éclairage sur les yeux et partant sur le corps[370]. La nomenclature des appareils d'éclairage en lien avec le corps et l'atmosphère est la suivante : la chandelle, « lumière faible, irrégulière, vacillante, odeur empyreumatique très prononcée, viciation considérable de l'atmosphère » ; la bougie, « lumière peu vive, mais pure, assez fixe et d'une intensité uniforme et constante, dégageant peu de chaleur par sa combustion dont les produits sont presque inodores » ; les lampes mécaniques type Carcel, « flamme éclatante, immobile, régulière, combustion parfaite, absence presque entière d'odeur empyreumatique » ; les appareils à gaz. Les conclusions de l'hygiéniste sont sans appel : la lumière artificielle « irrite [l'œil] et le fatigue beaucoup plus que la lumière sidérale. » Un recours trop régulier à cette lumière comme lors de « veillées » débouche sur « l'affaiblissement de la vue (amblyopie) et la paralysie du nerf optique (amaurose) ». « Quand on subit longtemps, ajoute-t-il, l'action de la lumière artificielle, on éprouve des picotemens et de la cuisson au bord libre des paupières et à l'angle interne de l'œil ». L'espace domestique doit permettre d'après l'hygiéniste, « le repos de l'organe [qui] arrête et dissipe ces symptômes ». Dans une économie générale du corps qui fait craindre l'usure et la déperdition, l'œil lui-même s'abîme de « la répétition des excès visuels » qui après quantité de maladies s'achève par « des phlegmasies des membranes du cristallin et par suite son opacité. » Une solution recommandée est « d'amortir » la lumière artificielle par « l'emploi des modérateurs de la lumière tels que réflecteurs, globes de verre dépoli, capuchons de gaze. » Le modèle, dans l'espace public comme dans l'espace privé, est de faire que la flamme soit absolument « invisible » à l'œil. Comme le font tous les hygiénistes qui tentent d'harmoniser tempéraments et températures, Michel Lévy donne le tableau de Péclet et Briquet sur « les rapports d'intensité des divers genres d'éclairages usités »[371]. Ce tableau a un dessein : permettre

368 Ermance Dufaux, *Le savoir-vivre dans la vie ordinaire et dans les cérémonies civiles et religieuses*, Paris, Garnier frères, 1883, p. 65.
369 *Ibid.*, p. 18.
370 Michel Lévy, *Traité d'hygiène publique et privée*, Paris, J.-B. Baillière, 1845, volume 2, p. 371, Chapitre V. « De la vue ».
371 L'ouvrage de référence demeure Paul Briquet, *De l'éclairage artificiel, considéré sous les point de vue de l'hygiène publique et privée,* thèse d'agrégation, 1837.

« de choisir l'espèce de lumière la mieux appropriée à la sensibilité oculaire de chaque individu ». Là encore l'individu malade ou affaibli sert à définir l'éclairage confortable. Pour le vieillard, généralement « presbyte », il faut le soir fuir rapidement l'éclairage artificiel. Pour l'enfant, « dont la sensibilité oculaire est très grande », il « sera placé le soir dans son lit à l'abri des lumières ». Enfin, la quasi obscurité est recommandée pour les malades atteints « d'affections des yeux » mais aussi pour les malades souffrant de « douleurs de tête, d'encéphalite, d'inflammations très aiguës, de délire, de névroses convulsives, des phlegmasies aiguës de la peau » ; dans les deux cas, « il y a nécessité d'intercepter les rayons lumineux ou de les amortir par un intermédiaire avant leur transmission à la rétine ». Des hygiénistes aux opticiens, le discours est sensiblement le même. L'opticien Bloch dans son ouvrage consacré à la conservation de la vue, prend lui aussi l'enfant dans « l'âge tendre » comme étalon du « confort des yeux ». Les règles sont les suivantes : « nous déduisons de cette marche, que la nature suit par le soleil, les règles suivantes : 1.° Avoir soin que la lumière soit toujours égale ; 2.° Qu'elle ne vienne jamais d'en bas, mais d'en haut ; 3.° Ne pas regarder le corps éclairant, mais le corps éclairé ; 4.° Ne pas risquer la vue à une transition brusque d'une obscurité profonde à une vive clarté, et réciproquement. »[372] Ajoutons que l'attention se concentre d'autant plus sur les enfants que l'on s'inquiète des effets de l'éclairage au gaz sur une génération qui a grandi dans la pénombre des appartements parisiens et doit s'accoutumer à la lumière artificielle du gaz. Déterminant l'intensité des lumières artificielles selon la couleur des yeux, l'hygiéniste Michel Lévy, qui destine son ouvrage aux médecins comme aux particuliers, précise encore l'influence des couleurs de lumière sur les corps : danger de la lumière blanche et de la lumière trop rouge. Il met encore en garde contre les reflets qui attaquent les yeux et notamment ceux des « glaces, des dorures dans les appartemens éclairés ».

La lampe Carcel est donc la plus à même de délivrer une « lumière confortable », d'autant que « suivant que l'on veut rassembler la lumière sur les objets de son travail ou la disperser dans l'appartement, on couvre le foyer de la lampe d'une sphère de verre dépoli, d'une demi-sphère de gaze, de papier vélin, ou d'un capuchon de tôle vernissée et blanche dans sa concavité ; toutefois l'usage de ces réflecteurs opaques fait éprouver à l'œil le contraste d'une lumière très vive dans leur partie réfléchissante, et d'une obscurité complète dans le reste de la pièce ; contraste qui affecte la sensibilité de la rétine. » La conclusion témoigne de la défiance face à toutes les lumières artificielles : « il ne faut entreprendre à la lumière artificielle que des travaux peu fatigans pour la vue ». Dernier élément dangereux pour les yeux : les contrastes violents : « l'apparition brusque d'une lumière dans une chambre à coucher blesse l'œil » ; outre le danger « d'ouvrir brusquement le matin pour l'aération », la lumière artificielle doit y être « enfermée dans un vase d'albâtre » afin d'éviter « le passage subi de l'obscurité à la lumière pouvant compromettre la vue ». En 1868 encore, Louis Motard rappelle dans son chapitre consacré à l'éclairage des habitations que les contrastes violents peuvent paralyser l'œil[373]. L'appréhension de la lumière comme fluide et de l'œil dans sa dimension musculaire conditionne largement la pensée du repos et par là du confort des habitants baignés dans la lumière artificielle[374]. Michel Lévy n'est pas isolé : en 1852, Louis Fleury, conférencier à la Faculté de médecine de Paris, consacre sa neuvième leçon aux radiations lumineuses et aux effets de la « lumière artificielle ». Il note que « la radiation solaire lumineuse est l'excitant naturel de l'organe de la vue ; c'est elle qui établit les rapports les

372 Bloch père et fils, *Quelques conseils sur la conservation de la vue,* Paris, Berger-Levrault, 1850, p. 26-27, « De l'œil dans l'âge tendre ».

373 Louis Claude Adolphe Motard, *Traité d'hygiène générale*, Paris, Éditions Baillière, 1868, volume 1, p. 664 « Éclairage ».

374 Un des textes souvent cités par les hygiénistes en la matière est celui d'Edwards, *De l'influence des agents physiques sur la vie,* Paris, Crochard, 1824, texte réédité régulièrement jusque dans les années 1860.

plus importants entre l'homme et le monde extérieur, en lui dévoilant la forme, le volume, la couleur des corps qui l'environnent ; en lui permettant de saisir eu même temps l'ensemble et les détails de l'horizon qu'embrasse son regard ; en l'avertissant en temps opportun des dangers qui le menacent ; en lui désignant les objets qui peuvent lui être nécessaires, utiles, agréables ou nuisibles. »[375] Appelant à la modération – en rappelant les troubles violents des Suisses en voyage à Lyon et soumis à des cieux trop azurés –, Fleury insiste sur les liens entre lumière et système nerveux : « De tous les modificateurs destinés à agir sur les organes des sens, la lumière est un de ceux qui exercent l'influence la plus marquée sur les centres nerveux. Lorsque son action est trop intense, trop prolongée, il ne tarde pas à se manifester, du côté du système nerveux, des troubles principalement caractérisés par de la céphalalgie, de l'insomnie, de l'agitation, des vertiges, de la congestion cérébrale, et quelquefois par du délire, des vomissements, de la fièvre, des convulsions, etc. » La succession du jour et de la nuit empêche ces extrêmes… mais la lumière artificielle a introduit une rupture dans cet ordre, rupture qui ne cesse d'inquiéter le médecin. Soulignant la diffusion de l'éclairage dans la vie publique et plus encore dans la vie privée, il note : « À présent que des flots de cette lumière nous inondent de toutes parts, excitent sans cesse nos organes et puisent leur éclat dans des matières qui sont des poisons et des dangers pour l'homme, la médecine ne peut plus rester indifférente à l'action d'un agent si puissant, et l'hygiène doit veiller aux modifications qu'il peut imprimer à la santé. »[376] Les conseils sont alors les mêmes que ceux de tous les hygiénistes : tamiser la lumière et éviter les lumières blanches ou rouges par des réflecteurs aux couleurs complémentaires. Il faut dire que les hygiénistes et oculistes sont alors nourris des travaux de Chevreul – auteur de recherches sur le spectre lumineux et créateur de la bougie stéarique. C'est par exemple le cas de Furnari qui précise que les chambres où l'on lit – bureaux, cabinets d'étude, petit salon… – doivent pour se prémunir contre la lumière rouge « être tempérées par des rideaux verts ou bleus aux fenêtres » et tendues d'étoffes bleues ou vertes[377].

Ces inquiétudes traversent le siècle. En 1863, le médecin Tripier explique la nouvelle hiérarchie des sensibilités en soulignant que « le sens de la vue est assurément celui sur lequel l'éducation a le plus de prise. La contemplation habituelle des œuvres d'art amène l'œil à être charmé par certains rapports de forme et de couleur, tandis qu'il est choqué par certains autres. Il est facile de reconnaître en étudiant les divers sujets, et surtout les artistes, que pour beaucoup cette éducation perfectionne le sentiment de la forme à l'exclusion de celui de la couleur, ou réciproquement. Il serait assurément fort curieux de rechercher à quelles conditions organiques, générales ou locales, répondent ces aptitudes diverses de la sensibilité. »[378] L'ouvrage vise à définir alors « l'état de repos du nerf optique ». Écrivant que la lumière artificielle fatigue plus les yeux que la lumière naturelle, la lumière directe que la lumière indirecte, il note encore la nécessité de combattre la lumière blanche et la lumière rouge et de leur préférer « la lumière verte, et surtout la bleue, [qui] fatiguent peu. » Là encore, pour le malade, « une demi-obscurité est, dans un certain nombre de maladies, une condition favorable. Elle atténue l'influence d'une source importante d'excitations du système nerveux central. » « La lecture au lit » est une « mauvaise habitude pour tout le monde » et est condamnée sans appel : la position du corps, l'état d'excitation du nerf optique et l'éclairage nécessairement artificiel conduisent à une rapide dégradation de la vue.

375 Louis Fleury, *Cours d'hygiène fait a la Faculté de médecine de Paris*, Paris, Labé, 1852, p. 132 et sq., « 9e leçon. De la radiation lumineuse. »
376 « De la lumière artificielle », Louis Fleury, *Cours d'hygiène fait a la Faculté de médecine de Paris*, Paris, Labé, 1852, p. 132 et sq.
377 S. Furnari, *Traité pratique des maladies des yeux : Suivi de conseils hygiéniques et thérapeutiques sur les maladies des yeux,* Paris, A. Gardembas, 1841, p. 418-419.
378 A. Tripier, *La vie et la santé : précis de physiologie et d'hygiène, doctrines et superstitions médicales*… Paris, Librairie de Madame Mayer-Odin, 1863, p. 153-156.

L'inquiétude s'accroit avec l'introduction massive du gaz, cette lumière crue et nouvelle, dans les appartements au cours des années 1840. Dans son *Traité des maladies des yeux* publié en 1841, qui fait école jusque dans les années 1860 et connaît une large vulgarisation, Furnari condamne les agressions de l'éclairage au gaz sur l'œil : « L'introduction du gaz dans le système d'éclairage a exercé une influence fâcheuse sur l'œil. Dans plusieurs villes d'Angleterre où les cabinets littéraires sont éclairés au gaz, la plupart des lecteurs ont la vue très fatiguée au bout d'une heure ou deux de travail ; tandis que dans les cabinets de lecture établis d'après le système ordinaire d'éclairage, on peut travailler plusieurs heures sans que la vue soit très fatiguée. […] On peut diminuer l'influence délétère du gaz en diminuant son foyer incandescent, en surveillant son épuration et en renouvelant l'air de l'appartement. »[379] Même l'auteur du *Manuel de l'éclairage au gaz* met en garde en 1849 contre les dangers d'un tel éclairage : « la lumière artificielle fatigue et irrite beaucoup plus les yeux que la lumière naturelle ; aussi tous les observateurs s'accordent-ils à attribuer les phlegmasies des membranes internes de l'œil, l'affaiblissement de la vue et la paralysie du nerf optique, à l'exposition trop prolongée à la lumière artificielle »[380]. En 1863, dans son manuel d'hygiène destiné au « monde élégant », Tripier prend comme un fait établi la dangerosité de l'éclairage au gaz qui « fatigue la vue », bien plus que la lumière à l'huile[381]. L'hygiéniste Motard condamne sans appel en 1868 encore l'éclairage au gaz : « le pouvoir éclairant, dépendant de l'éclat et de la surface de la flamme, a trop de puissance dans la flamme du gaz ». Si dans la ville, la distance à l'œil fait éloigner le danger, « dans les habitations, il est trop rapproché des organes de l'œil. »[382] Jusqu'à la Première Guerre mondiale, manuels de savoir-vivre, ouvrages d'économie domestique comme manuels techniques soulignent cette dangerosité de l'éclairage au gaz, trop vif et trop blanc.

La diffusion parallèle du pétrole comme combustible d'éclairage à partir du milieu des années 1850 ne cesse pas non plus d'inquiéter. À chaque nouveauté développée dans les techniques d'éclairage, la même inquiétude surgit quant à l'altération de l'œil et le confort, en particulier du lecteur. La thèse de médecine de Duchesne présentée en 1865, reprise par tous les traités d'hygiène des années 1860 et 1870, dit cette inquiétude nouvelle : il tente de voir « les désordres dans l'appareil de la vision » créés par l'éclairage au pétrole. Dans le doute, la défiance : « il est probable […] que la lumière vive et blanche du pétrole opère à la longue une espèce de fatigue, telle que lorsqu'on est accoutumé à son emploi, il devient très difficile de revenir à l'usage d'une lampe à huile grasse ; la vue est émoussée ; plusieurs personnes ont ressenti cet inconvénient »[383].

Face à l'arrivée de l'électricité, sous forme de veilleuses branchées sur piles dans les années 1870 puis dans les années 1890-1900 par des ampoules reliées au secteur la même inquiétude se développe. La peur naît surtout, semble-t-il, à propos des lampes à arcs voltaïques. L'électricien Parville rappelle les réticences face à ce nouveau moyen d'éclairage : « L'opinion des savants et du public s'est complétement modifiée depuis quelques années sur la possibilité d'appliquer la lumière électrique à l'éclairage. En 1869, deux physiciens de mérite, MM. Boutan et d'Almeida écrivaient dans leur cours : « "La lumière de l'arc voltaïque a été bien souvent essayée pour l'éclairage des villes et jusqu'ici elle l'a été sans succès. Ces petits soleils disséminés sur les places et dans les carrefours fatigueront les habitants éblouis

379 S. Furnari, *Traité pratique des maladies des yeux : Suivi de conseils hygiéniques et thérapeutiques sur les maladies des yeux,* Paris, A. Gardembas, 1841, p. 418-419.

380 Désiré Magnier, *Nouveau manuel complet de l'éclairage au gaz…*, Paris, Librairie encyclopédique de Roret, 1849, p. 229-230.

381 A. Tripier, *La vie et la santé : précis de physiologie et d'hygiène, doctrines et superstitions médicales*… Paris, Librairie de Madame Mayer-Odin, 1863, p. 153-156. « Ainsi, l'excès de lumière fatigue la vue. À intensité égale, la lumière artificielle fatigue plus que la lumière solaire; celle du gaz, plus que celle de l'huile ; la lumière directe ou réfléchie, plus que la lumière diffuse. »

382 Louis Claude Adolphe Motard, *Traité d'hygiène générale*, Paris, Éditions Baillière, 1868, volume 1, p. 672.

383 Duchesne, *Étude d'hygiène des liquides employés dans l'éclairage artificiel,* thèse de médecine, 1865.

par l'éclat insupportable d'une lumière aussi vive et on demandera à revenir immédiatement au mode actuel d'éclairage. On pourrait, à la vérité, amortir l'éclat par des verres dépolis, mais alors la perte serait considérable" »[384]. Cependant, dès les années 1880, la lumière électrique apparaît bien du point de vue physiologique comme la lumière la plus apte à la « conservation de la vue »[385]. L'électricien Théodore du Moncel, grand propagateur de l'éclairage électrique, insiste en 1880 sur ses qualités propres à protéger la vue : « les yeux supportent le brillant de la lumière [électrique] sans aucune fatigue, sans avoir à souffrir de scintillements désagréables. » Un simple « globe dépoli » suffit à ce que la lumière électrique ne « fatigue nullement la vue »[386]. Les hygiénistes, après quelques années d'hésitation, promeuvent eux aussi ce nouveau moyen d'éclairage soulignant que « la lumière artificielle qui contient le moins de rayons jaunes est la lumière électrique, dans laquelle les rayons bleus et violets sont présents »[387]. Reproduisant tout le spectre de la lumière solaire, les lampes électriques sont considérées comme préférables, dans l'ordre décroissant, aux lampes à pétrole, à gaz, à l'huile et aux bougies. Enthousiaste, l'électricien Du Moncel souligne en outre que du fait du large spectre, et en s'appuyant sur ses études de l'éclairage au théâtre, la lumière électrique permet d'éclairer les visages « doucement », « sans dureté »[388]. Il reste que les effets de cet éclairage artificiel nouveau inquiète encore à la fin du siècle[389].

On comprend mieux dès lors l'investissement dans les abats-jours et autres moyens de préserver la vision des lumières artificielles. On se protège avec soi de la lumière naturelle elle-même : outre les voilages de fenêtres, de petits écrans venus des graveurs et des dessinateurs se multiplient sur les tables qui diffusent la lumière venue de l'extérieur afin de protéger les yeux des lecteurs[390]. La lumière artificielle inquiète plus encore. Les globes dépolis de verre qu'on trouve partout montés sur les lampes Carcel sont déconseillés « parce qu'ils produisent une lumière trop concentrée, et, par cette raison, font mal aux yeux. » Le « meilleur ombrage » est alors « un papier huilé qui renvoie une lumière suffisante autour de la chambre, et n'offense pas la vue par sa clarté. »[391] AU milieu des années 1860, l'hygiéniste Alexandre Magne, souligne le passage d'un « abat-jour [qui] n'avait eu pour but que de concentrer les rayons sur un seul point et de fournir ainsi une plus grande quantité de lumière » et qui agresse « les personnes qui ont la vue tendre » à un abat-jour qui diffuse la lumière. Le modèle idéal selon l'hygiéniste consiste en « un verre plan, de couleur teinte neutre ou gris de lin ou de fumée, adapté à la base du cône tronqué qui supporte ordinairement le chapeau de papier de nos lampes. La lumière est ainsi reflétée pure, égale et sans trop d'éclat ni de chaleur. Je ne saurais trop recommander ce simple appareil, dont toutes les vues, faibles ou non, ressentiront les excellents effets. »[392]

Dans les années 1860, alors que cohabitent dans les espaces privés gaz, pétrole, huiles végétales et bougies, les hygiénistes se montrent soucieux de proposer des systèmes de « garde-vue » et « d'abat-

384 Henri de Parville, *L'électricité et ses applications…*, **Paris,** G. Masson, 1883, p. 268.

385 Bloch père et fils, *Quelques conseils sur la conservation de la vue,* Paris, Berger-Levrault, 1850, p. 26-27, « De l'œil dans l'âge tendre ». C'est ce que notent Alain Beltran et Patrice-Alexandre Carré mais avant les années 1920 ; *La fée et la servante : la société française face à l'électricité*, Paris, Belin, 1991.

386 Théodore du Moncel, *L'éclairage électrique*, Paris, Hachette, 1880, p. 332.

387 Xavier Galezowski, *Hygiène de la vue, avec 44 figures*, Paris, Baillière et Fils, 1888, p. 158.

388 Théodore du Moncel, *L'éclairage électrique*, Paris, Hachette, 1880, p. 332. « La clarté est superbe ; le visage est doucement éclairé, sans duretés ».

389 Voir par exemple Avenel qui se fait le relais des peurs quant aux dangers de l'électricité pour les yeux et pour la peau ; Georges d'Avenel, « L'éclairage », *La Revue des deux mondes*, 15 juin 1896, p. 821, série « Le mécanisme de la vie moderne ».

390 L'écran de lecture « est employée surtout par les dessinateurs et les graveurs ; elle se compose, en général, d'une étoffe blanche tendue sur un châssis et qui sert à amortir le trop grand éclat du jour » note Ange de Saint-Priest, l'*Encyclopédie du dix-neuvième siècle*, Paris, Au bureau de l'Encyclopédie du XIXe siècle, 1852, « écran ». Voir dans les années 1880, les catalogues de meubles à main qui proposent des écrans de table contre la lumière trop vive venue d'une fenêtre ou d'un éclairage artificiel, par exemple catalogue de la maison Alain, À la ville de Rome, 1 rue de Rome, menuiserie d'art, meubles et objets d'art, p. 7 (BHVP, série actualités, « tapissiers »).

391 S. Furnari, *Traité pratique des maladies des yeux suivi de conseils hygiéniques et thérapeutiques sur les maladies des yeux,* Paris, A. Gardembas, 1841, p. 418-419, « Moyens hygiéniques ».

392 Alexandre Magne, *Hygiène de la vue,* Paris, J.-B. Baillière et fils, 1866, « chapitre XI. Abat-jour », p. 235.

jour ». Il s'agit de couvrir aussi les yeux des habitants pour éviter les passages brutaux d'une luminosité à une autre dans l'appartement. Charles Deval, auteur du *Traité théorique et pratique des maladies des yeux* publié en 1862, conseille ainsi dans l'espace privé l'usage du garde-vue portatif « que l'on débite chez les opticiens et chez quelques bandagistes », « habituellement en soie, et destinés à être maintenus en place à l'aide d'un fil de fer ou d'une lanière élastique qui fait le tour de la tête »[393]. Adoptée massivement par les cols blancs attachés à des travaux d'écriture dans les banques, les industries de la presse et les administrations, le système paraît ne pas réellement trouver de place dans l'espace privé. Autre solution vivement conseillée : le port, pour la lecture et l'écriture notamment mais aussi pour la couture, de lunettes à verre fumé dite « lunettes de conserve ». Difficile de mesurer la diffusion de ces lunettes de repos mais l'iconographie des malades au repos les montre très fréquemment et tous les dictionnaires indiquent l'existence de ces lunettes aux verres bleus ou verts pour se protéger du soleil comme de l'éclairage artificiel[394]. Pour l'extérieur, si « l'antique abat-jour vert qui s'épanouissait en visière sur le front de nos aïeux, écrit l'hygiéniste Magne en 1866, a été détrôné », c'est que les « lunettes dites de *chemin de fer »* triomphent. Elles sont équipées sur les côtés de fines grilles métalliques propres à empêcher l'entrée de poussières [395]. Pour les intérieurs, les grilles sont remplacés par du taffetas[396]. Si le vert puis le bleu sont abandonnés au profit des verres fumés, les lunettes pour lire et pratiquer le point de croix apparaissent parfois dans les inventaires, posées sur une console du salon[397].

Les prescriptions des hygiénistes ne sont pas sans effet dans l'espace privé. En 1862, Charles Deval note qu'elles sont suivies – même s'il les condamne lui-même. C'est le cas quant aux choix des couleurs : le vert promu par tous les manuels d'économie domestique et les traités ophtalmiques gagne les abats-jours. L'explication tient de l'hygiène mais aussi d'une sorte de bon sens qui explique sans doute le succès de cette prescription : « la couleur verte a été longtemps presque exclusivement regardée comme la plus apte à reposer la vue » car elle reprend la « couleur verdoyante dont la nature a décoré les campagnes »[398]. Dans une société où se diffuse, notamment par les jeux d'optiques, les théories de Chevreul, ces dernières se mêlent à cette idée que la lumière naturelle est celle des pâturages… Les intérieurs étant dominés par des tentures rouges et pourpre, la lumière verte est censée rétablir un équilibre propre au confort visuel. Les modèles d'abats-jours de lampes Carcel dont la lumière jaune est marquée sont tous les mêmes : réflecteurs blancs ou métalliques à l'intérieur, soie verte à l'extérieur. Les lampes des bureaux masculins, à l'instar des lampes dans les bureaux de travail et d'administration, sont dès les années 1840 en porcelaine teintée en vert. Les salles de billards adoptent aussi les abats-jours en porcelaine verte : les espaces masculins de la réflexion et de la concentration sont démarqués par cette mise en scène de la lumière[399]. Les dépôts de brevets sont de bons indicateurs de ce souci qui s'accuse avec l'éclairage au gaz et au pétrole : pour les seules années 1854 et 1855, 47 brevets et additions sont déposés relatifs à des systèmes d'abats-jours « perfectionnés pour becs de

393 Charles Deval, *Traité théorique et pratique des maladies des yeux*, Paris, Ch. Albessard et Bérard, 1862 p. 202, « Visières. Conserves. »

394 Voir par exemple William Duckett, « Lunettes », *Dictionnaire de la conversation et de la lecture…*, Paris, Firmin-Didot, 1860. Voir en outre, Arthur Chevalier, *L'art conserver la vue: ouvrage utile à tous,* Paris, Brunet, 1869, p. 133.

395 Alexandre Magne, *Hygiène de la vue,* Paris, J.-B. Baillière et fils, 1866, « chapitre XI. Abat-jour », p. 235.

396 Salvador Fano, *Des Lunettes et de leur emploi en oculistique*, Paris, F. Marchand, 1867, « Des conserves », p. 10.

397 Voir par exemple, AP, D2U1/ 345, 4 juin 1891, Scellés après décès de Mme Jacob, 33 rue Notre-Dame de Lorette.

398 Charles Deval, *Traité théorique et pratique des maladies des yeux*, Paris, Ch. Albessard et Bérard, 1862 p. 202, « Visières. Conserves. »

399 Toutes les salles de billard croisées dans les inventaires sont éclairées avec des abats-jour en porcelaine verte ; voir par exemple, AN, ET/CVIII/1292, 29 juillet 1876, Vente par Mme Veuve Monroe à M. Mackimon, « Quittance de la vente d'un immeuble rue Lapérouse n°11, 16e arrondissement par la Veuve Monroe qui demeure 150 avenue des Champs Elysées, état des objets contenus dans un hôtel sis à Paris rue Lapeyrouse n °11 ».

gaz et lampes »[400]. Les modèles déposés sont observés avec soin par la Société d'encouragement pour l'industrie nationale. Pour exemple, le modèle déposé par Maurel pour des abats-jours de lampes à pétrole en 1864 est jugé très efficace, d'autant que les lampes à pétrole dégagent une forte chaleur[401]. Les publicités de lampistes des années 1860 vantent les « réflecteurs conservateurs de la vue pour bougies et lampes de tous systèmes, disposition pour l'huile, le pétrole, le gaz »[402]. Des structures métalliques permettent de tenir l'abat-jour loin des flammes et d'éviter ainsi les incendies. L'abat-jour lui-même est en partie en mica dépoli. Le mica, résistant à la flamme, est alors de plus en plus utilisé pour les abats-jours de gaz et des lampes à pétrole. « L'industrie parisienne s'est occupé […], depuis peu d'années, de ce curieux minéral : elle en fabrique aussi des éventails, des écrans, des abat-jour de lampes » écrit Guillaumin en 1861. « On fait, dans les larges feuilles, des verres de lampes et pour becs à gaz, qui ont le mérite de ne jamais se casser, pas même aux courants d'air chaud ou froid. On fabrique même des veilleuses fort propres et transparentes. »[403] Archives privées et catalogues des grands magasins d'ameublements montrent le succès de ces produits qui non seulement apparaissent hygiéniques mais sont aussi l'occasion de créer des ambiances chaleureuses et, le cas échéant, de marquer de son empreinte des objets industriels, crus dans leurs techniques, quand les abat-jour sont faits maisons[404]. Abats-jours en porcelaine verte, en papier gras garni de soie, en tôle émaillée habillée de passementerie : autant de façon d'atténuer, de tamiser une lumière que le monde industriel essaie continument de rendre plus blanche et plus puissante. Les franges de perles et de passementeries pendant aux abat-jour prennent le nom de garde-vue parce qu'ils sont censés brisés l'éclat de la lumière. Le *Dictionnaire du commerce* de 1901 ouvre une rubrique consacré aux « abats-jours » : « Par suite des progrès réalisés dans la construction des appareils d'éclairage et aussi de la diversité des procédés mis en oeuvre pour la production de la lumière, la fabrication des abat-jour s'est considérablement développée dans les vingt dernières années. Sans qu'on ait abandonné le classique abat-jour de carton avec ou sans réflecteur de métal, l'emploi devenu presque général de la lampe à pétrole à fort bec, du gaz, de l'électricité, a donné naissance à des types nouveaux transformant l'abat-jour en un véritable objet de luxe où l'industrie parisienne a bien vite trouvé matière à signaler la fertilité de son imagination. On fabrique actuellement, surtout à Paris, des abat-jour en papier chiffonné, carte ou carton illustré, soie, dentelles, depuis les plus bas prix jusqu'à 40 ou 50 fr. pièce. Pour les usages courants ou industriels, les abat-jour se fabriquent en porcelaine, verre opaque (improprement dénommé opale), tôle étamée ou émaillée, ou même simplement peinte en blanc, verre argenté à l'intérieur. »[405] Si la lumière électrique rassure par la largeur de son spectre chromatique, la vision du charbon incandescent est encore fortement déconseillée : chauffant moins et écartant les risques d'incendie, les ampoules à partir du milieu des années 1890 se couvrent de pâtes de verre dépolie en forme de fleurs – les tulipes de verre – qui permettent d'amoindrir

400 Voir par exemple, INPI, n°18729, 7 mars 1854, Abat-jour perfectionné pour becs de gaz et lampes, Marten, représenté par Williamson, 2 rue Bleue (patente anglaise expiré 6 août 1867) ; n°21811, 9 janvier 1855, Porte-abat-jour mobilisateur, Larochette frères et Guérin constructeurs-mécaniciens, 185 rue du Faubourg Saint-Denis ; n°19889, 12 août 1854, Système de carcasse mécanique pour supporter les abats-jours, Beraud, bijoutier, 16 rue Saint-Charles, Vaugirard, Seine ; n°17389, 10 septembre 1853, Lapennière, chapelier, 30 rue des Moulins.

401 *Bulletin de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale*, 1864, volume 63, p. 463, « Éclairage, rapport fait par M. V. De Luynes, au nom du comité des arts économiques sur quelques appareils destinés aux lampes alimentées par l'huile de pétrole et autres, présentés par M. Maurel, 21, Grande Rue, à la Chapelle-Paris ».

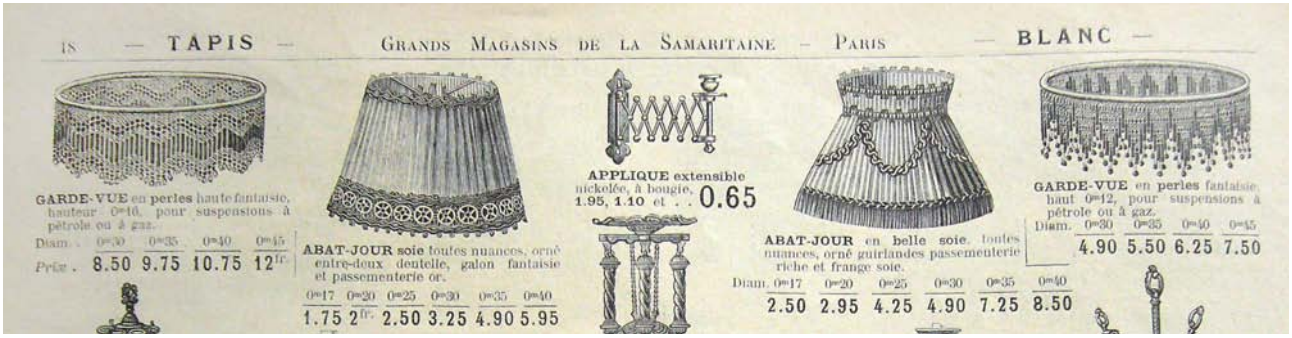
402 Publicités dans *Le Tintamarre* et *Le Figaro*, janvier-février 1860, 1861 et 1862 : « J. Driancourt, fabricant, 24 rue Charlot, Réflecteurs conservateurs de la vue pour bougies et lampes de tous systèmes, disposition pour l'huile, le pétrole, le gaz ».

403 « Mica », *Dictionnaire du commerce…*, 1861.

404 AP, Scellés Bordes, facture de Léon Cherfils, fabrique et magasin de lampes, lustres, suspensions, flambeaux, irrigateurs, achat de 2 abats-jours lithophanie », 18 décembre 1880.

405 *Dictionnaire du commerce…,* « Abat-jour ».

la lumière tout en conservant la capacité décorative de ces nouveaux éclairages[406].



[Fig. 2. 66] Modèles de grade-vues et d'abat-jours. Catalogue de la Samaritaine, vers 1900.

Les habitants et les lampes dévoreuses d'oxygène

Si comme on l'a vu à propos du chauffage, la gestion des températures et des atmosphères viciées inquiète profondément, cette inquiétude est tout aussi présente dans le cas des techniques d'éclairage. Les émanations des appareils d'éclairage sont d'autant plus redoutées que les exhalaisons de ces derniers ne sont pas aspirées, contrairement aux foyers, à l'extérieur. Michel Lévy, attentif à la qualité de l'air dans les appartements, souligne, dans les années 1840, alors qu'il gagne tous les intérieurs les menaces que le gaz fait peser sur les habitants : « Certaines matières qui échappent à la combustion, agissent de la même manière sur l'œil et ses annexes ; le gaz sulfureux, le sulfhydrate d'ammoniaque, lors de la combustion des allumettes, déterminent sur les paupières une très forte cuisson suivie de larmoiement. »[407] Les gaz menacent les habitants d'asphyxie mais aussi de l'œil, organisme fragile. Ambroise Tardieu, dans son dictionnaire d'hygiène qui synthétise les inquiétudes des années 1830-1850 écrit : « l'emploi de la lumière artificielle, en même temps qu'il constitue l'une des plus indispensables nécessités de la vie et du travail de l'homme, soulève les plus graves problèmes […]. La combustion des divers corps destinés à ce dernier usage exige de même une certaine quantité d'oxygène qu'elle emprunte à l'air respirable, et verse dans l'atmosphère des produits qui peuvent de même en altérer la pureté. Le choix des combustibles lumineux présente donc, à ce double point de vue, la plus grande importance, et doit être en outre, en raison de l'intensité de la lumière, approprié aux divers usages qu'il doit remplir. »[408] Il donne alors ce qui est repris tout au long du siècle, les volumes comparés d'air vicié selon les techniques d'éclairage : « Quant au mode de combustion, on sait que les appareils d'éclairage contribuent puissamment à la viciation de l'air. 1 kilogramme d'acide stéarique, en brûlant, peut verser, dans une capacité de 50 mètres cubes, près de 4 pour 100 d'acide carbonique en volume, c'est-à-dire amener cette atmosphère au même degré d'altération que l'air expiré par nos poumons. 1 kilogr. d'hydrogène carboné exige pour sa combustion. 13,620 litres d'air. - d'huile de colza épurée 11,219 - de suif 10,352 - de cire 10,419 »[409].

Bougies stéariques et lampes à huile de type Carcel inquiètent peu dans la mesure où elles s'inscrivent dans une longue tradition, ce qui n'est pas le cas de l'éclairage au gaz ou à la benzine qui dégagent une forte odeur et, comme l'a montré Alain Corbin, odeur et miasmes délétères demeurent alors profondément associés. On comprend mieux la rhétorique publicitaire des années 1850 et 1860 relativement à la benzine : elles sont soit « sans odeur », soit « parfumées »[410].

406 On dénombre près d'une trentaine de brevets relatifs aux abats-jours électriques à partir du milieu des années 1890 ; voir par exemple : INPI, n°221977, brevet du 28 mai 1892 ; « Castoul jeune, représenté par Armengaud jeune, à Paris, boulevard de Strasbourg, n°33. Système de griffe fixe-verre pour dessus de globe d'éclairage électrique. »

407 Michel Lévy, *Traité d'hygiène publique et privée*, Paris, J.-B. Baillière, 1845, volume 2, p. 371, Chapitre V. « De la vue » et volume 1 p. 569 et sq. et « Des effets des moyens d'éclairage sur l'air vicié des appartements », p. 572.

408 Ambroise Tardieu, *Dictionnaire d'hygiène publique et de salubrité…,* volume 1, Paris, J. B. Baillière, 1852.

409 *Ibid.*, 1852.

410 Voir les nombreuses publicités dans la presse : « Benzine parfumée, 5 rue Guénégaud, aussi chez les parfumeurs et les pharmaciens » (*Le Tintamarre*, 1856), « Benzine parfumée, 55 rue Vivienne » (*Le Tintamarre*, février 1860) ; Benzine-Pierson, 33 rue de Dauphine,



[Fig. 2. 67] Affiches pour la « Saxoléine », 1896-1900. Chromolithogrphies de Jules Chéret. Cabinet des estampes du Musée Carnavalet.

Les manuels d'éclairage au gaz eux-mêmes signalent les risques et les menaces de ces émanations : « Les personnes obligées de séjourner dans les endroits où il y a beaucoup de lumière […] produite par le gaz, se plaignent de gêne de respiration, d'étouffement, d'une chaleur acre à la gorge, et d'une titillation qui provoque une toux sèche et fatigante. La lumière artificielle […] à dose ordinaire, il y a excitation suffisante pour produire les principaux actes de la vie ; mais, à dose plus forte, il y a stimulant, surexcitation des organes, dont l'influence se fait d'autant plus sentir que l'organisation est plus délicate. »[411] Dans les années 1860, la lampe Carcel elle-même est déconseillée dans la mesure où elle « représente la respiration de deux adultes »[412]. Aux yeux des hygiénistes aucune lampe ne trouve grâce : « Les lampes à pétrole, à photogène, à huile paraffinée, à huile de schiste, à hydrocarbures liquides de toutes sortes, sont trop sujettes à donner une flamme très-éclatante, très-fuligineuse, très-chaude, et à dégager des produits non brûlés, etc., pour pouvoir être recommandées sans réserve ; elles attendent de nombreux perfectionnements ». Mais c'est encore le gaz qui apparaît le plus menaçant, même après plus de trente ans d'usage dans les appartements parisiens. Son recours est « impossible sans une ventilation active » tant sa combustion est imparfaite : « de la vapeur d'eau, de l'acide carbonique, souvent de l'hydrogène sulfuré, du sulfure de carbone, de l'ammoniaque » s'en dégagent. Et l'hygiéniste Motard écrit : « quand une partie du gaz échappe à la combustion, ce qui est le cas le plus ordinaire, l'atmosphère qu'on respire est en outre souillée par l'hydrogène carboné, et par tous les hydrures de carbone, le goudron, la naphtaline, etc., qui se produisent par la distillation de la houille. » En résumé, « l'introduction de l'éclairage au gaz dans les habitations

« Odeur insignifiante, évaporation instantanée ; certain de sa supériorité j'en fais la démonstration devant l'acheteur » (*Le Tintamarre*, mars 1860). Voir en outre les prospectus publicitaires des années 1870-1880, AP, D17Z/2, fonds Delcourt, « Saxoléine, pétrole de sûreté » ; à la fin du siècle, les chromolithographies sont de Jules Chéret.

411 Désiré Magnier, *Nouveau manuel complet de l'éclairage au gaz…*, Paris, Roret, 1849, Chapitre XIII, p. 228 et *sq.*

412 Louis Claude Adolphe Motard, *Traité d'hygiène générale*, Paris, Éditions Baillière, 1868, volume 1, « éclairage ».

privées, — closes et habitées, — ne constitue pas un progrès hygiénique. » Les gênes sont bien réels à en croire Motard : ophtalmies, « irritation des muqueuses de la gorge et de la poitrine, une toux sèche, des douleurs gastralgiques, des troubles dans les mouvements du cœur, des céphalalgies ; puis enfin, une pâleur, une anémie particulières. » La peur de la chlorose et de l'anémie, récurrente sur tout le siècle, ressurgit, les émanations du gaz – l'hydrogène carboné – étant suspecté d' « agir sur les globules du sang ». Les formes d'insertion du gaz dans les appartements s'expliquent largement par cette inquiétude. Comme le montrent les inventaires et les archives privées, le gaz n'est installé que dans les espaces de circulation – vestibule, couloirs… – et la salle à manger et le salon parfois. Si les émanations ont une action délétère sur le sang, elles dégradent aussi les teintures. Maxime Du Camp enquêtant sur le gaz à Paris note que le refus d'installer le gaz chez de nombreux bourgeois est motivé par l'agression supposée des émanations sur l'ameublement et les tentures : « Presque toutes les maisons neuves ont le gaz aujourd'hui ; il brûle dans les cours intérieures et dans l'escalier […] quelquefois même dans la salle à manger, mais on ne le reçoit pas dans le salon. Pourquoi ? Il fane les tentures. C'est le seul motif qu'on ait pu me donner, et il n'a aucune valeur : je connais un homme hardi qui n'est éclairé qu'au gaz, et ses rideaux ne s'en portent pas plus mal. »[413] Globules du sang et teintures : les émanations gazeuses des appareils d'éclairage sont d'autant plus menaçantes qu'elles sont scrupuleusement surveillées, tout comme celles des corps de plus en plus contrôlées dans l'espace privé comme l'a montré Alain Corbin[414]. La mise au point de fumivores de plus en plus sophistiqués répond à cette inquiétude. En 1849, constitués d'une simple cloche en cuivre qui évite à la fumée de marquer les plafonds ils évoqués en quelques lignes à peine dans les manuels de lampistes[415] mais avec le souci croissant de la préservation d'un volume d'air respirable et la diffusion de l'éclairage au pétrole et au gaz, les fumivores se complexifient et visent à capter la totalité des émanations. Dans les années 1850, les brevets se multiplient. *Le Génie industriel* en présentant l'appareil d'Andry, un « fumivore pour lampes à pétrole, huiles, becs à gaz, etc. » montre les questions du temps : « On sait que les fumivores ordinaires n'ont pour objet spécial que d'empêcher la fumée qui s'échappe avec la flamme, des becs à gaz ou de toute autre lampe, de noircir directement les plafonds, en divisant cette fumée, et, pour arriver à ce résultat, il suffisait de suspendre au-dessus des becs un vase quelconque de forme un peu allongée. Cette fumée ainsi divisée, n'était pas pour cela complétement absorbée, et les gaz délétères qu'elle entraîne avec elle viciaient l'air environnant, et détérioraient plus ou moins les objets exposés à son contact, ou altéraient les couleurs des lambris. Il fallait, non-seulement absorber complétement cette fumée, ou mieux la brûler, afin de neutraliser, et ses effets malfaisants, et l'odeur nauséabonde qui l'accompagne toujours. […] L'appareil dont il s'agit se compose d'une cloche de verre, de porcelaine, ou de toute autre matière non conductrice de la chaleur. Cette cloche porte à sa partie supérieure un renflement sous lequel vient s'ajuster une douille de cuivre sur laquelle s'assemble une bande métallique se rattachant à son centre avec la tige de suspension de l'appareil. La tige de suspension porte une deuxième cloche métallique recouvrant la cloche de verre, mais d'une manière telle que la fumée ou les gaz s'échappant de cette dernière puissent arriver directement sous la cloche métallique et y produire tout leur effet. […] Tout le système ainsi disposé est enfin recouvert d'une dernière cloche de verre dépoli, de cristal ou de porcelaine, dans laquelle peuvent également arriver en dernier ressort les produits émanant de la flamme : cette dernière cloche est recouverte d'un chapeau

413 Maxime Du Camp, *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitie du XIXe siècle*, volume 5, Paris, Hachette, 1875.
414 Alain Corbin, *La miasme et la jonquille*, Paris, Flammarion, 1982, p. 191 sur les « détritus gazeux de la famille ». Voir en outre, Félix Leblanc, *Recherches* sur la composition de l'air confiné, 1842, p. 21.
415 Lebrun, *Nouveau manuel complet du ferblantier et du lampiste*... Paris, Roret, 1849, p. 215 et sq.

métallique percé de trous qui permettent l'échappement immédiat des derniers résidus. »[416] Charbon et oxyde de carbone piégés sont brûlés et l'acide sulfurique se fixe sur le métal. Dans son brevet, Andry note la finalité du dispositif qui doit empêcher de menacer la respiration des habitants mais aussi l'ameublement : « l'absence de fumée se répandant dans les appartements et se déposant, soit sur les plafonds et les murs qu'elle noircit, soit sur les objets, comme, par exemple, des étoffes qu'elle tache et déprécie. »[417] *L'Ami des sciences*, « journal du dimanche » de vulgarisation, se félicite un an plus tard de la diffusion de ces fumivores qui « dévorent les fumées dans les appartements »[418]. Ces fumivores à trois vases sont adaptés à toutes les techniques et à toutes les formes d'éclairage, du flambeau à la suspension de salle à manger. Pour cette dernière, il s'agit de suivre au plus près les mouvements afin que le fumivore mobile capte « la fumée qui salit le plafond »[419]. Ces fumivores, réduits, deviennent la norme dans toute la seconde partie du siècle[420].

La menace d'asphyxie est aussi bien présente, d'autant, comme l'a noté Alain Corbin, qu'elle est désormais interprétée correctement[421]. Motard en 1868 est clair dans ses affirmations : « les fuites de gaz ont souvent donné la mort par asphyxie. […] Dans chaque pièce des ouvertures, communiquant avec l'air extérieur, doivent être pratiquées pour que le gaz puisse s'échapper en cas de fuite ou de non-combustion. Il y en aura deux au moins, l'une au-dessous du plafond, l'autre au niveau du plancher. En cas de fuite de gaz, il convient d'ouvrir les portes et les croisées. »[422] Le Dr Rengade qui condamne l'usage des huiles et notamment du colza synthétise en 1884 les défiances à l'égard du gaz : « il dégage toujours quelque désagréable odeur ; à la moindre fuite il fait courir, aux hôtes de la maison, des risques d'asphyxie ou d'explosions redoutables. Nette et brillante, sa lumière, enfin, a le défaut d'absorber une grande quantité d'air respirable et de dégager beaucoup de chaleur. En l'excitant, elle congestionne la rétine, et dans tous les travaux exigeant une attention minutieuse […] elle est loin d'être aussi favorable que celle de la lampe ou de la bougie à la bonne conservation de la vue. »[423] En 1889 encore, à l'occasion de l'Exposition universelle, l'auteur du rapport note que « l'idéal serait l'éclairage électrique ; mais, dans l'état actuel de la science, ce mode d'éclairage, trop coûteux, n'est pas pratique pour les habitations particulières »[424]. Cette promotion de l'électricité répond à la condamnation du gaz : « Le gaz est, à notre avis, un éclairage plus propre aux magasins, bureaux et ateliers qu'aux appartements. Il est vrai que, dans les habitations, il a souvent sa place dans les vestibules, cuisines, salles à manger, mais comme on ne séjourne pas longtemps dans ces pièces, les inconvénients de cet éclairage sont moins sensibles. La ventilation par les ouvertures naturelles de la maison est alors suffisante. Le gaz doit être proscrit des chambres à coucher. » Il est proscrit de fait comme en témoignent les inventaires et les comptabilités privées. La menace d'explosion traverse la littérature sur les deux moyens d'éclairage les plus nouveaux que sont le gaz et le pétrole ou benzine. Dès les années 1840, les mesures prises contre les fuites de gaz par le Préfet Delessert rassurent autant qu'elles avivent les inquiétudes. À côté d'une ordonnance, la préfecture délivre des conseils : « Pour que l'emploi du gaz n'offre dans l'éclairage

416 *Le Génie industriel*, 1856, p. 214-215, « Fumivore pour lampes, becs à gaz, etc. » par M. Andry, à Paris, breveté le 5 juillet 1856 ».
417 INPI, n°13954, brevet du 15juin 1855, Au sieur Andry, à Paris, « Pour un système perfectionné de fumivores, pour lampes, becs de gaz, etc. »
418 *L'Ami des sciences, journal du dimanche,* 1857, p. 56.
419 *Bulletin de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale*, 1868, volume 67, p. 47.
420 AP, Bordes, Léon Cherfils, 24 rue Vivienne et 15 place de la Bourse.
421 Alain Corbin, *op. cit.,* p. 190.
422 *Relation médicale des asphyxies produites à Strasbourg par le gaz*, 1841 ; Louis Claude Adolphe Motard, *Traité d'hygiène générale*, Paris, Éditions Baillière, 1868, volume 1'« éclairage ».
423 Dr Jules Rengade, *Les besoins de la vie et les éléments du bien-être. Traité pratique de la vie matérielle et morale de l'homme dans la famille et la société…*, Paris, La librairie illustrée, 1887, très usuelle « huile de colza », p. 132 ; Rengade conseille les huiles minérales, huiles de schistes et de pétrole, gaz (p. 133).
424 *La maison insalubre et la maison salubre à l'exposition universelle de 1889*, Charles Noblet et fils, 1890, p. 29.

aucun inconvénient, il importe que les becs n'en laissent échapper aucune partie sans être brûlée. On obtiendra ce résultat en maintenant la flamme à une hauteur modérée (8 centimètres au plus), et en la contenant dans une cheminée de verre de 16 à 20 centimètres de hauteur. Les lieux éclairés doivent être ventilés avec soin, même pendant l'interruption de l'éclairage, c'est-à-dire qu'il doit être pratiqué, dans la partie supérieure, quelques ouvertures par lesquelles le gaz puisse s'échapper au dehors, en cas de fuite ou de non-combustion. Sans cette précaution, le gaz non brûlé s'accumule dans la pièce, et peut occasionner des asphyxies, des explosions et des incendies. Les robinets doivent être graissés de temps à autre intérieurement, afin d'en faciliter le service et d'en éviter l'oxydation. Dès qu'une odeur de gaz donne lieu de penser qu'il existe une fuite, il convient d'ouvrir les portes ou croisées pour établir un courant d'air […]. Le consommateur doit s'abstenir de rechercher lui-même la fuite avec du feu ou de la lumière. »[425] Vingt-cinq ans plus tard, les dispositifs de recherche de fuites de gaz proposés par la Compagnie parisienne visent à rassurer les habitants des appartements, d'autant comme le souligne Payen que les ventilations à l'anglaise sont encore rares dans les appartements parisiens[426]. Les publicités sur les installations privées au gaz qui clament le caractère fiables des tuyaux de caoutchouc, de papier bitumé ou de plomb indiquent la permanence de l'inquiétude[427]. En réponse, dès les années 1850, les hygiénistes rêvent de la diffusion d'une électricité qui n'offre pas d'« inconvénients au point de vue de la salubrité »[428]. C'est dans ce cadre qu'il faut comprendre, autour de 1880, la pénétration relativement rapide de la lumière électrique branchée sur piles dans les intérieurs : elle regroupe toutes les conditions d'une gestion des atmosphères, d'autant qu'apparaît la commercialisation des premiers filaments enfermés sous bulbe de verre.

La stabilité contre les élucubrations

Dans cette articulation entre sphère privée, corps et équipements techniques, le siècle concentre son attention sur la stabilité des éclairages. Il s'agit de trouver des lampes qui durent dans le temps sans qu'on ait besoin constamment de les alimenter mais aussi, quelles que soient les techniques, des lampes qui produisent un éclairage stable, une flamme qui ne vacille pas. Si la cheminée est célébrée pour l'instabilité de son foyer propre à nourrir les imaginations, par contre les éclairages se doivent d'être stables. Tous les traités techniques comme domestiques s'accordent ainsi à voir « l'entrée dans l'âge moderne de l'éclairage », au tout début du XIXe siècle lorsque se diffusent les lampes de l'horloger Carcel. Il s'agit de lampes à mouvement d'horlogerie qui permettent de délivrer l'huile de façon continue sans que le réservoir soit au-dessus de la lampe. Pour les appliqués ou les suspensions, les réservoirs sont placés au-dessus de la lampe ; pour les autres, la lampe Carcel devient le mode d'éclairage dominant dès les années 1820 et ne quitte l'appartement bourgeois qu'un siècle plus tard[429]. Guillaumin en 1861 retrace cet engouement pour les lampes à mouvement d'horlogerie, alors qu'elles dominent encore largement le marché de l'éclairage : « un rouage d'horlogerie, mû par un fort barillet, détermine le mouvement alternatif d'un petit piston placé dans un corps de pompe à

425 APP, DA52, affichette, « Avis relatif à l'éclairage par le gaz et aux précautions à prendre dans son emploi », ordonnance en date du 31 mai 1842, le conseiller d'État préfet de police, G. Delessert.
426 Anselme Payen, *Précis de chimie industrielle*, Paris, L. Hachette, 1867, volume 2, « Chauffage au gaz dans les cuisines et les appartements » ; « Causes des explosions ; moyens de les prévenir ; appareils cherche-fuites », p. 854 .
427 *Le Temps*, janvier 1862, tuyaux en papier bitume, 20 rue Neuve des Mathurins. Voir en outre, *Le Temps*, février 1864, publicité pour le Système Alexandre, éclairage au gaz, contre les fuites, sgdg, 15 rue d'Hauteville.
428 Ambroise Tardieu, *Dictionnaire d'hygiène publique et de salubrité…,* volume 1, Paris, J. B. Baillière, 1852.
429 Eugène Péclet, *Traité de l'éclairage*, Paris, Librairie scientifique et industrielle, 1827, « lampes à mouvemens de pendule. », p. 271 et *sq.*

double effet ; l'aller et le retour du piston procurent l'arrivée au bec d'une quantité d'huile plus grande que celle employée à la combustion, de sorte qu'il se produit un dégorgement constant. Cela permet une assez forte élévation de la mèche, sans que l'huile s'échauffe et s'altère, le bec étant toujours refroidi par l'excédent d'huile et n'absorbant pas une partie de la chaleur de la flamme. »[430] Le système ne cesse d'être décliné et amélioré tout au long des années 1820 et 1830. « Les causes de dérangement des pendules, note l'hygiéniste Michel Lévy, agissent sur elle avec plus de force, car le mécanisme, qui ailleurs ne met en mouvement que des aiguilles, s'applique ici à des pompes qui absorbent presque toute sa force »[431]. Un simple épaississement de l'huile suffit à faire vaciller l'éclairage. Le modèle déposé par Franchot en 1836 – parmi quantité d'autres qui ne connaîtront pas la même fortune – règle la difficulté : alors que les élastiques constituent les sommiers et matelas et commencent à couvrir les fauteuils, l'ingénieur Franchot met au point une lampe équipée d'un ressort en métal élastique, modèle commercialisé par le lampiste des boulevards Hardot[432]. Michel Lévy célèbre l'inventeur : « Le système dit à modérateur, remarquable découverte de Franchot (1836), remplace les rouages d'horlogerie par un simple ressort à boudin faisant descendre un piston qui, par sa pression, élève l'huile dans l'intérieur d'un tube vertical immergé dans le réservoir. […] L'auteur, modeste et désintéressé comme Carcel, a été récompensé en 1844 par le grand prix de mécanique de l'institut : son appareil est aujourd'hui d'un usage universel eu Europe ; il a une marche régulière, revient à bas prix, se fabrique et se répare aisément. »[433] Le succès des lampes mécaniques repose largement sur la stabilité de leur éclairage. En 1845, « une lumière uniforme et tranquille convient le mieux à la vue, tous les oculistes ont observé les suites fâcheuses de l'agitation des flammes ; à chaque oscillation, l'œil est forcé de changer son foyer, de s'ajuster à une portée différente ; d'où la fatigue de ses agents de locomotion ; en outre, la rétine est diversement affectée où chaque instant, d'où l'épuisement de sa sensibilité. Les lampes, à cause de l'immobilité de leur flamme, seront donc préférées aux bougies, et plus encore aux chandelles […]. Ou conclura de ce qui précède, que le meilleur mode d'éclairage artificiel s'obtient par la combustion d'une huile pure dans une lampe mécanique ; des ressorts analogues à ceux d'une montre l'y font monter d'une manière uniforme et continue »[434]. Ces lampes encore très coûteuses, d'autant que les systèmes mécaniques sont disposés dans d'élégants vases, rencontrent le succès grâce à leur stabilité, accrue par un double mouvement d'air emprunté aux lampes d'Argan

430 *Dictionnaire du commerce… op. cit.* 1861, « Lampes ».

431 Michel Lévy, *Traité d'hygiène publique et privée*, Volume 2, Paris, J.-B. Baillière, 1869 p. 588 et sq.

432 *Bulletin de la société d'encouragement*, 1838, p. 258. « Extrait d'un rapport sur la lampe mécanique de M. Franchot par M. Francœur. La lampe inventée par M. Franchot est mécanique, mais sans mouvement d'horlogerie. Un piston garni d'un cuir embouti ferme la partie inférieure et cylindrique ; il est poussé de haut en bas par un ressort à boudin; un trou percé au centre est l'orifice d'un tuyau vertical. Quand le piston est en bas et qu'on a versé l'huile dans le corps de la lampe, on élève le piston pour le remonter, en tournant une béquille dont l'axe à pignon engrène avec une crémaillère fixée au piston. Le ressort se bande alors , et l'huile, se faisant passage autour du cuir d'emboutissage, descend en dessous. La force du ressort abaisse ensuite le piston , et l'huile pressée monte vers la mèche par le tuyau fixé au centre. Pour régler la dépense d'huile qui serait trop abondante d'abord, et trop faible à la fin de la course, une tige en gros fil de fer est entrée dans le tuyau d'ascension et fixée en haut au corps de la lampe ; ce tuyau lui sert de fourreau , et l'huile est ainsi arrêtée, ou plutôt retardée dans sa marche , en raison de la longueur du fil de fer qui est dans le tuyau ; mais à mesure que le piston et son tuyau descendent, cette longueur diminue et la résistance décroit en même temps que la force du ressort, en sorte que la même quantité d'huile monte à la mèche pendant toute la durée du mouvement du piston, qui est de sept à huit heures. Ce système ingénieux compose assurément une des lampes les plus simples, les plus commodes, les plus légères et les moins coûteuses qu'on ait imaginées ; elle n'est pas susceptible de se déranger, n'exige aucune réparation et est facile à nettoyer quand cela est nécessaire. Le Conseil d'administration a jugé que M. Franchot méritait une médaille de bronze. Rapport approuvé en séance générale, le 27 juin 1838. » Sur la concession du brevet à Hardot, voir Napoléon Joseph Charles Paul Bonaparte, *Exposition universelle de 1855. Rapports du jury mixte international*, Paris, Imprimerie impériale, 1857, volume 1, p. 452-455, « Appareils d'éclairage ».

433 Michel Lévy, *Traité d'hygiène publique et privée*, Volume 2, Paris, J.-B. Baillière, 1869, p. 588 et sq. Voir les catalogues des grandes maisons de lampes : M. Neuburger, Hardot, M. Blazy-Jallifier (*Annuaire Bottin-Didot du commerce*, 1860) et catalogues Fonds de la bibliothèque Forney et Fonds Maciet, bibliothèque des arts décoratifs.

434 Michel Lévy, *Traité d'hygiène publique et privée*, Paris, J.-B. Baillière, 1845, volume 2, p. 371, Chapitre V. « De la vue ».

et une cheminée de verre qui évite toutes les oscillations.[435] Durant les années 1840-1860, le succès de ces lampes à modérateur est visible chez chez les marchands de lampes et dans les brevets qui visent tous ou presque à atteindre la stabilité parfaite de l'éclairage, en évitant oscillation de la flamme et variations d'intensité[436]. Les publicités dans la presse bourgeoise des années 1850-1860 attestent lesouci permanent de trouver des éclairages « à modérateur », c'est-à-dire à lumière constante. L'activité est d'autant plus forte autour de ces nouvelles lampes que la brevet tombe dans le domaine public en 1851.



[Fig. 2. 68] Lampes Fromgé type Carcel, vers 1845. Planche extraite du catalogue de la *Maison centrale de droguerie, prix courant général*, Schneider et Lagrand, 1845.


MAISON NEUBURGER
Fournisseur de la Marine française

AU SOLEIL,
4, RUE VIVIENNE, 4.

MAISON NEUBURGER
et des établissements maritimes de la France.

LAMPE NEUBURGER A MODÉRATEUR

Marchant **12** à **14** heures, avec la plus grande régularité, sans être remontée.

Cette Lampe réunit toutes les qualités : SIMPLICITÉ EXTRÊME, SOLIDITÉ PARFAITE, LUMIÈRE PURE ET ÉCONOMIQUE, FORME ÉLÉGANTE ET GRACIEUSE, SERVICE PROPRE ET FACILE, et, chose principale, DURÉE DE 12 A 14 HEURES SANS ÊTRE REMONTÉE ; elle présente le plus haut perfectionnement de l'art du lampiste ; — agréable et utile à tout le monde, elle est surtout nécessaire dans les salons de réception, cercles, cafés, restaurants, et partout où une belle lumière économique et de longue durée est essentielle. — L'établissement de **M. NEUBURGER** est à l'**ENSEIGNE DU SOLEIL, rue Vivienne, 4**, et n'a aucun rapport avec les boutiques du voisinage. — Cette maison ne tient que les produits de sa propre fabrique, dont elle peut garantir la bonne qualité. Chaque Lampe porte l'estampille de fabrique, avec le nom de l'inventeur, pour éviter toute fraude.


LAMPES A MODÉRATEUR

La maison **COUILBŒUF, place de la Bourse, 10**, offre au public un choix immense de très jolies lampes en porcelaines chinoise et française dans les goûts les plus variés, ainsi que les plus nouveaux appareils des salles à manger. — Vente à garantie.

On se charge des réparations des lampes de tous systèmes.

435 François Malepeyre et Lebrun, *Nouveau manuel complet du ferblantier et du lampiste…*, Paris, Encyclopédie-Roret, 1849, 1849, p. 269 et *sq.*

436 Quelques exemples : INPI, n°1874 1er juin 1846, sieur Charrier, Pour un système de lampe à piston [robinet modérateur] ; n°1796, 20 janvier 1846 Sieur Capy, Pour des perfectionnements apportés à la lampe modérateur ; n°21207 11 décembre 1854 Bec économique régulateur modérateur à gaz, Brichard, tourneur sur métaux, 12 rue Pierre-Levée ; n°1786, brevet d'invention de 15 ans, 29 décembre 1845, au sieur Hardot, à Paris, Pour un robinet de dégorgement instantané, applicable aux lampes modérateurs. Dans ce dernier brevet, Hardot précise : « La lampe à modérateur, étant réglée pour ne donner que la quantité d'huile nécessaire à la production de la lumière, n'élève le liquide au bec qu'avec une lenteur d'autant plus grande que le dégorgement doit être plus restreint pour que le réservoir, qui ne peut être vidé qu'une fois, suffise à la durée de toute une soirée. De là résulte un grand désagrément, c'est que, après avoir monté la lampe, on est obligé d'attendre très-longtemps avant de pouvoir l'allumer. » En 1852, 18 brevets de lampes modérateurs sont déposés ; ils sont encore 22 en 1864.



[Fig. 2. 69] Publicités pour lampes à modérateur. *Le Tintamarre*, novembre 1852, janvier 1860 et février 1860.

L'exposition universelle de 1855 consacre la lampe à ressort, au même titre que le gaz, comme une des techniques nouvelles du confort. Le rapporteur Tresca célèbre tous les perfectionnements qui « apportent du confortable » dans « les sociétés civilisées ». Sont ainsi mentionnées des lampes à trois pompes, associées à des horloges et des lampes qui tintent quand l'huile est presque entièrement consommée…[437] En introduction du rapport l'ingénieur Tresca souligne que « la lampe la plus répandue aujourd'hui est assurément la lampe à modérateur inventée en 1836 par M. Franchot. Le succès qu'elle a obtenu et qui est maintenant incontestable, elle le doit à la simplicité de sa construction, ainsi qu'au jeu régulier et pour ainsi dire infaillible du petit nombre d'organes qui entrent dans sa composition. […] L'habileté du constructeur consiste à régler le modérateur de manière à ce que l'huile arrive au bec en quantité constante et en léger excès, et que par suite la lampe ait la durée de marche la plus longue possible. Les différents fabricants ont retourné de mille manières les éléments de la lampe à modérateur; mais au fond c'est toujours la lampe de M. Franchot. »[438] Les inventaires de toute la seconde partie du siècle montrent que les lampes à modérateurs, « système Carcel » comme « système Franchot », demeurent dominantes dans l'espace privé[439].

Le développement parallèle des éclairages au pétrole – où le combustible remonte par capillarité le long de la mèche – et au gaz ne résout pas la question de la lutte contre les élucubrations. En 1849, le manuel Roret de l'éclairage au gaz fait une « observation importante » : « les oscillations de la lumière sont une circonstance très-défavorable de l'éclairage, et que la lumière la plus uniforme est celle qui fatigue le moins les yeux. Il est donc essentiel que les fabricants [d'appareils] de gaz prennent les dispositions nécessaires pour que la lumière ne danse pas. »[440] Tout au long des années 1850-1880, les systèmes pour réguler les flammes de gaz sont sans cesse perfectionnés. En 1868 encore, l'hygiéniste Motard rappelle que la lecture, l'écriture ou la couture dans des salons doit se faire avec un éclairage dont la lumière est « invariable » et que « l'accommodation des divers organes de l'œil, celle de la pupille et du muscle ciliaire en particulier, qui a pour effet les changements de forme de l'iris et ceux du cristallin » provient de la « très-fatigante » « variabilité et des vacillations de la lumière »[441]. S'il ne

437 Henri Édouard Tresca, *Visite à l'exposition universelle de Paris en 1855*, Paris, Hachette et Cie, 1855: « M. Dessales (n° 2300), France, pour sa lampe de bureau à modérateur et à retour d'huile ; pour sa lampe à tringle et à bec isolé, et pour deux articles dits modérateur chandelle et modérateur veilleuse ; M. Provence (11° 2347), France, pour la bonne construction de ses lampes mécaniques à trois pompes et à alimentation continue ; M. Guillaume (n° 3219), France, pour ses lampes de très-petit modèle, dites lampe-bijoux ; M. Pouget (n° 3946), France, pour son modèle de lampes et pour sa lampe basse à réservoir sphérique et à modérateur ; M. Bourgogne (n° 3185), France, pour sa lampe modérateur à timbre, qui sonne quand le piston arrive au bas de sa course. »

438 Napoléon Joseph Charles Paul Bonaparte, *Exposition universelle de 1855. Rapports du jury mixte international*, Paris, Imprimerie impériale, 1857, volume 1, p. 452-455, « Appareils d'éclairage ».

439 Voir par exemple AP, D11U3 /175, n° 11499, 5 avril 1854, Faillite de la banque Leroy, De Chabrol et Cie, 16 rue Lepelletier ; AP, D11U3 /326, dossier de faillite n° illisible, M. Achille Grégoire, Commerçant, 56 rue Saint Lazare, 18 septembre 1860 ; AP, D2U1/345, scellés après décès, M. Fernand Mallet Banquier, employé de la maison de banque, 7 rue Laval, 1867.

440 Désiré Magnier, *Nouveau manuel complet de l'éclairage au gaz…*, Paris, Librairie encyclopédique de Roret, 1849, p. 229-230.

441 Louis Claude Adolphe Motard, *Traité d'hygiène générale*, Paris, Éditions Baillière, 1868, volume 1, p. 664.

condamne qu'à demi-mots les lampes mécaniques, il conseille de se défier de l'éclairage au gaz dont « la vacillation de la flamme, inhérente au mode de canalisation, est une cause de fatigue extrême »[442]. Compteurs à gaz avec chambres, décompresseurs et autres dispositifs sont proposés par tous les installateurs, lampistes et concessionnaire de la compagnie parisienne du gaz. Ils visent tous à introduire la stabilité de la flamme[443]. Dès les années 1840, les hygiénistes ainsi que les ingénieurs épris du nouvel éclairage au gaz hydrogène célèbrent la lumière produite par un manchon qui « se recommande par une fixité et une blancheur remarquables ; elle ne fatigue nullement la vue. »[444] Vingt ans plus tard, le polytechnicien d'Hurcourt chante cette lumière « si belle » par « sa grande fixité, son immobilité ; ce n'est pas d'une flamme jamais tranquille, toujours vacillante, c'est d'un corps solide, chauffé à blanc, qu'émane la lumière. »[445]. Reste que l'éclairage à l'hydrogène, concurrencé par le gaz de houille, ne rencontrera jamais le succès dans les habitations. La mise au point à la fin des années 1860 de nouveaux becs papillons convertit les hygiénistes et le Dr Rengade en 1884 écrit que ces becs produisent « longue flamme blanche très fixe sans odeur »[446].

Même recherche récurrente de stabilité pour l'éclairage au pétrole qui conquiert les intérieurs à partir des années 1860. Le rapporteur pour la Société d'encouragement pour l'industrie nationale en 1864 synthétise la question : « les découvertes récentes de nombreux et abondants gisements de pétrole en Amérique ont fait naître parmi les industriels l'idée de les utiliser, et c'est à l'éclairage qu'on en a fait les premières applications. On se servait déjà, pour l'alimentation des lampes, de liquides analogues, tels qu'huiles de schiste, hydrogène liquide, etc., et l'on sait que la disposition des appareils varie nécessairement avec la nature du liquide employé. Il a donc fallu approprier les becs d'éclairage aux nouvelles conditions de combustibilité de ces liquides. Le système que M. Marmet a présenté à la Société a pour but d'opérer la combustion des huiles d'Amérique de la manière la plus utile et la plus économique. »[447] Le résultat est le réglage de l'intensité de la flamme et le réglage de « la combustion du liquide de telle sorte que, malgré sa nature hétérogène, la flamme ait une intensité constante ».

C'est dans ce cadre qu'il faut comprendre le succès de l'éclairage électrique, notamment pour la lecture. Si avec les éclairages électriques des années 1860 à arcs voltaïques les difficultés sont les mêmes dans la mesure où l'on reprend le système de Carcel pour maintenir un espacement régulier entre deux charbons, l'arrivée de l'éclairage à incandescence par des ampoules constituées de bulbe de verre avec charbon de bambou emprisonné à la fin des années 1870 permet de maintenir un éclairage constant et stable. Reste que jusqu'à la connexion au réseau dans les années 1890-1900, tous les équipements d'appartements à base de piles Grenet ou tout autre modèle au bichromate introduisent non plus des variations courtes mais après un moment d'utilisation des baisses d'intensité[448]. Tous les systèmes mis au point visent sur l'ensemble de la période à écarter le danger des élucubrations qui au sens étymologique, comme le rappellent les manuels d'économie domestique, naissent de l'inconstance d'une lumière. La lumière instable menace l'œil ; elle est aussi propre à nourrir l'imagination, cette

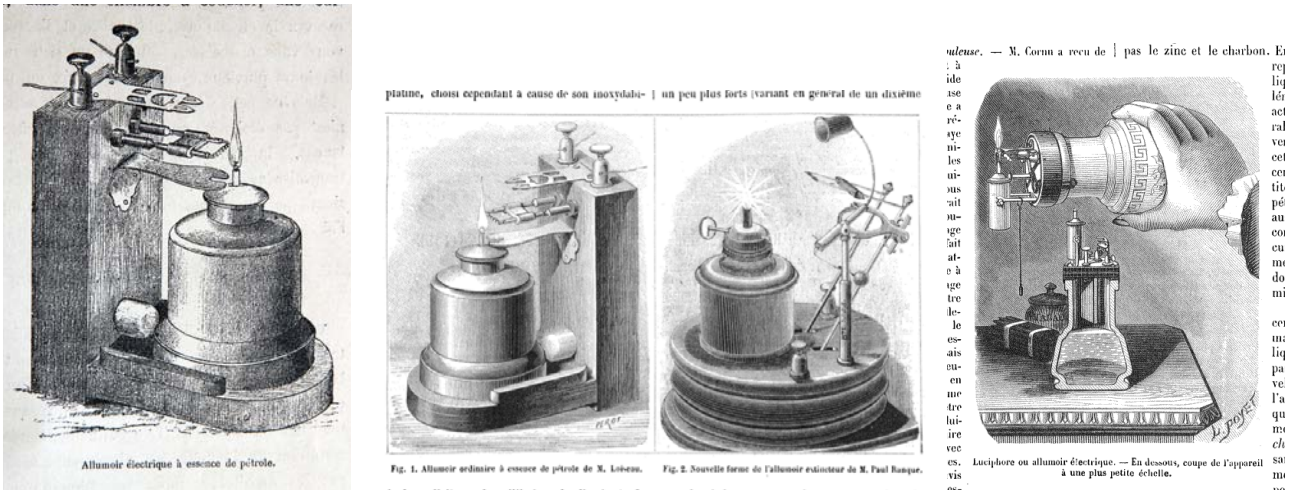
442 *Ibid.*, p. 672.
443 *Annuaire Bottin-Didot du commerce*, 1860, « Éclairage au gaz ».
444 Michel Lévy, *Traité d'hygiène publique et privée*, Paris, J.-B. Baillière, 1845, volume 2, p. 371, Chapitre V. « De la vue », p. 169.
445 Ed.-Robert d' Hurcourt, *De l'éclairage au gaz : développements sur la composition des gaz destinés à l'éclairage, sur la construction des fourneaux et des cheminées, sur la pose des tuyaux, sur les phénomènes de la lumière, etc*, Paris, Dunod, 1863 p. 92.
446 Dr Jules Rengade, *Les besoins de la vie et les éléments du bien-être. Traité pratique de la vie matérielle et morale de l'homme dans la famille et la société…*, Paris, La librairie illustrée, 1887, p. 136.
447 *Bulletin de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale*, 1864, volume 63, p. 338, « Éclairage, Rapport fait par M. V. de Luynes, au nom du comité des arts économiques, sur la Lampe à pétrole de M. Marmet ».
448 Henri de Parville, *L'électricité et ses applications…*, **Paris,** G. Masson, 1883, p. 96.

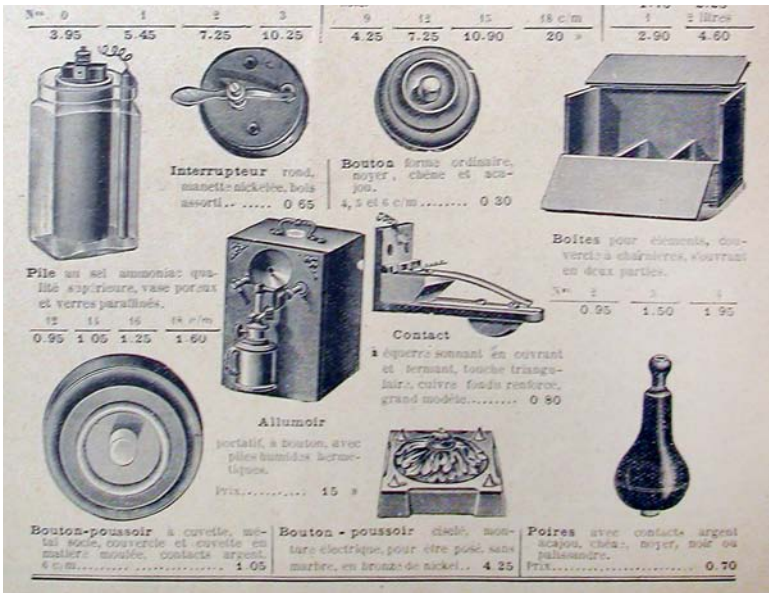
« folle du logis ». La flamme vacillante des bougies est réservée au divertissement à l'occasion des réceptions ; l'éclairage stable est au quotidien gage du confort de l'œil et image de la stabilité.

« Fiat lux » : la lumière au doigt et à l'œil

Une publicité des années 1830 conservée au cabinet des estampes du musée Carnavalet montre un couple bourgeois surpris dans son sommeil par des cambrioleurs pénétrant par la fenêtre. Le mari, pistolet de ville en main, actionne de l'autre la lampe *L'éclair* par un cordon[449]. Une simple traction sur ce dernier ouvre la boîte dans laquelle la lampe à huile est enfermée et l'allume par une étincelle. Ce souci d'avoir un éclairage qui répond au doigt et à l'œil, notamment dans la nuit, parcourt tous les travaux des lampistes et des mécaniciens. C'est la domesticité qui tout au long de la journée doit moucher les mèches, allumer les lampes et enfin éteindre les lampes, mais qui, dans de nombreux cas, ne peut prendre en charge ce travail : la nuit même sans cambrioleurs ou dans les pièces sombres ou noires comme les salles de bains ou quelques chambres. De nombreux systèmes sont ainsi mis au point dans les années 1840 pour éclairer en un « tour de main », à l'aide d'allumettes phosphoriques les lampes à huile végétale ou minérale. Le succès durable de la lampe Carcel ou de sa version simplifiée Franchot fait qu'on cherche à dissimuler des systèmes de briquets disgracieux sous les globes dépolis. Le succès durable du pétrole s'explique aussi par ce désir de voir jaillir une flamme à tout moment : les huiles minérales, contrairement aux huiles végétales, s'enflamment très facilement. Il s'agit d'actionner les éclairages des espaces fonctionnels que sont les vestibules, les couloirs ou encore les water-closets[450]. La question apparaît secondaire dans les pièces de réception où l'allumage des lampes répond à des situations plus ritualisées qui réclament en général l'intervention des domestiques ou qui appellent une plus longue mise en place. Dans les espaces de commodité et dans les moments – singulièrement la nuit – où le besoin d'un éclairage quasi instantanée est nécessaire, ce sont les lampes Pigeon, comme le montrent les inventaires, qui demeurent présentes. Simple lampe à huile en métal elles ne sont que fonctionnelles, leur caractère populaire les disqualifiant dans les espaces de réception comme dans les espaces intimes. Elles sont avec les bougies stéariques, les moyens les plus rapides et les plus simples d'avoir de la lumière sous la main. Reste que le recours à des allumettes, lorsque les domestiques ne peuvent apporter la lumière, rend les manipulations complexes, odorantes et longues dans la pénombre. Les briquets électriques mis au point dans les années 1860 résolvent la question. Une pile type Leclanché fait chauffer une lame de platine et en quelques secondes la lampe à pétrole s'enflamme. Les premiers allumoirs-extincteurs efficients rencontrés dans les inventaires sont ceux commercialisés par Loiseau. Ils sont d'abord adaptés aux éclairages à pétrole[451]. Les dispositifs peu élégants n'ont pas de place dans les espaces de réception, si ce n'est au fumoir, espace où le feu est nécessaire, dans les espaces masculins où les objets techniques, bien qu'habillés avec soin, ont plus volontiers droit de cité [452].

449 Cabinet des estampes du musée Carnavalet, série Mœurs, « éclairage », 59/3, vers 1830. Publicité, maison parisienne indéterminée, qui commercialise l'éclair et la subtile (sorte de lampe Carcel).
450 Voir par exemple, INPI, n°21164, 10 décembre 1854, Allumoir pour les lampes à bec circulaire, Petitpas, horloger, 28 rue Constantine.
451 Gaston Tissandier et Henri de Parville, *La Nature. Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie…*, Paris, Masson, 1882, dixième année, p. 188.
452 *La Nature. Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie…*, Paris, Masson, 1881, p. 417.





[Fig. 2. 70] Exemples d'allumage de lampes à pétrole et huile par des piles domestiques. Gravure extraite de Jules Rengade, *op. cit.*, p. 147 ; Allumoir de salon, *La Nature*, 1882, p. 188 ; Système de briquet de salon à piles, *La Nature*, 1881 et Catalogue Au Chatelet, établissements Allez frères, vers 1900.

Les allumoirs se trouvent dans les cuisines : un tintement de sonnette, tout au moins dans la journée, et la lumière arrive rapidement portée par un domestique. Ces allumoirs trouvent aussi une place dans les espaces fonctionnels : vestibule, couloirs… afin d'éviter les tâtonnements dans l'obscurité. Les chambres elles aussi, malgré les vapeurs de pétrole, sont équipées de ce dispositif qui permet par simple pression d'un bouton de faire jaillir la lumière. Le système Loiseau apparaît dominant durant toutes les années 1860-1890[453]. L'hygiéniste Rengade, épris de confort bourgeois, en fait la promotion en 1884 : « l'allumoir électrique du reste, ne date pas d'hier. L'appareil très pratique de Loiseau, qu'un très faible courant suffit à faire fonctionner, peut être très utilement placé à la portée de la main, dans une chambre à coucher, une cuisine, une antichambre. »[454] Il suffit de pousser la lampe à pétrole qui déclenche un interrupteur électrique qui actionne la pile qui à son tour fait rougir le fil de platine qui enflamme la lampe… Julien Lefèvre, grand promoteur de l'électricité dans la maison, note en 1889 que l'électricité est « employée avec avantage pour allumer les lampes et les becs de gaz : elle fournit des allumoirs commodes […] et elle évite l'emploi incommode et désagréable, souvent même dangereux, des allumettes. »[455] Tout indique en effet que le système s'installe durablement dans les intérieurs bourgeois : les magasins d'ameublements et les grands magasins, de la Samaritaine à la

453 H.-B. Laqueuille, *L'éclairage électrique chez soi. Petit manuel d'installation de la lumière électrique*, 2e édition revue et augmentée, Paris, Librairie centrale des sciences, 1892, p. 35-36, « Petits allumoirs à essence ».
454 Dr Jules Rengade, *Les besoins de la vie et les éléments du bien-être. Traité pratique de la vie matérielle et morale de l'homme dans la famille et la société…*, Paris, La librairie illustrée, 1887, p. 146-147.
455 Julien Lefèvre, *L'électricité à la maison*, Paris, Baillière et fils, 1889, p. 128.

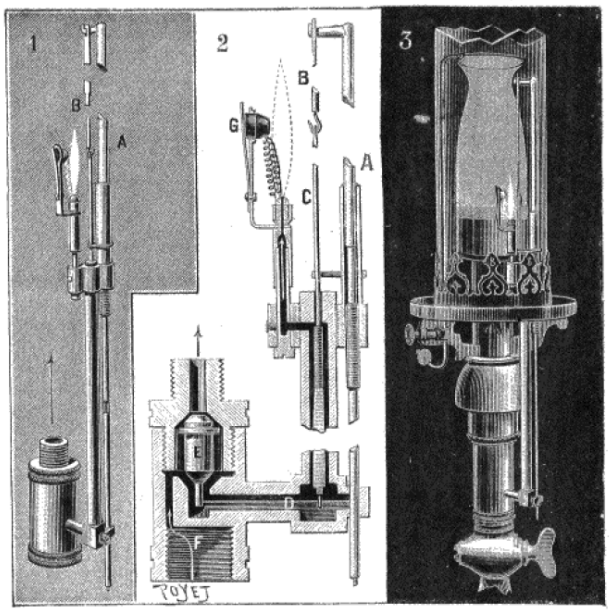
Maison Allez, commercialisent encore dans la première décennie du siècle ces allumoirs qui évitent dans les chambres le recours aux sulfureuses allumettes à l'odeur âcre.

La découverte de la commande à distance, comme nous l'avons vu pour les communications intérieures, et le désir d'éloigner la promiscuité des corps des domestiques se conjuguent pour conduire à la mise à feux à distance des éclairages dans l'appartement. À l'instar des sonnettes, les premiers éclairages à distance sont réalisés à l'aide de cordons. Tout au long des années 1840, les allumoirs à silex font jaillir des étincelles, moyennant une traction sur un cordon relié à un fil de fers. Le développement du gaz permet en effet d'enflammer un combustible avec une simple étincelle[456]. Les brevets disent qu'il s'agit pour les maîtres de maison de pouvoir orchestrer eux-mêmes les éclairages de la vie intime. La présence des piles dans les intérieurs bourgeois à partir des années 1860 et leur généralisation à partir des années 1870 font que les systèmes de commande à distance des sonneries sont adaptés aux techniques de l'éclairage[457]. Des allumoirs sont ainsi mis en place, aussi bien pour les éclairages au pétrole que pour les éclairages au gaz. Il faut dire que l'allumage des installations au gaz est longtemps complexe. Les conseils distillés dans les années 1840 par la Préfecture de Police de Paris disent la complexité du maniement des éclairages : « pour l'allumage, il est essentiel d'ouvrir d'abord le robinet principal et de présenter la lumière successivement à l'orifice de chaque bec, au moment même de l'ouverture de son robinet, afin d'éviter, tout écoulement de gaz non brûlé. Pour l'extinction, il convient de fermer d'abord le robinet principal intérieur, et ensuite chacun des becs d'éclairage. Dans tous les lieux où les robinets extérieur et intérieur ne seraient pas encore liés entre eux, conformément aux prescriptions de l'article 15 de l'ordonnance qui précède, le robinet intérieur doit être fermé au moment de l'extinction, même après la fermeture du robinet extérieur, pour que, le lendemain, au moment de l'ouverture du robinet extérieur, le gaz ne s'échappe pas dans l'intérieur. »[458] Les allumoirs-extincteurs visent à la fois à simplifier ces étapes complexes et à conjurer les ratés d'allumage dangereux. Les ratés des systèmes comme le refus du gaz dans les espaces autre que fonctionnel limitent cependant le développement de ces commandes à distance. Il faut attendre les années 1880 avec la relégation des domestiques dans les étages et plus généralement leur mise à la périphérie de la vie familiale pour que les allumoirs s'insèrent dans l'espace privé, avant tout dans les salles à manger, avec les suspensions au gaz. L'électricien qui entretient les piles de la famille Bordes en 1880 installe des « allumoirs à distance » dans la salle à manger [459]. La maison Radiguet, spécialisée dans les piles domestiques et installée boulevard des Filles-du-Calvaire, commercialise dans les années 1880 des allumoirs à distance qui utilisent les piles Leclanché, déjà en service pour les sonneries. L'électricien Julien Lefèvre en 1889 indique que 4 piles Leclanché suffisent à régler les allumages au gaz de tout un appartement grâce au système Radiguet[460]. Enthousiasmé par cette possibilité de commander à distance les allumages et soucieux dans le même temps de le concilier avec les aristocratiques bougies, l'électricien signale des systèmes d'illuminations qui faute de succès disent le caractère nouveau de ces commandes[461].

456 Ces systèmes à étincelle sont encore en usage dans les années 1880 ; voir *Bulletin des lois de la République française,* 1883, « Système d'allumoir-applique à gaz hydrogène, avec cordon en traction pour l'allumage instantané ».
457 Voir par exemple les allumoirs de Paul Ranque actionnés par « les piles mêmes qui servent aux sonneries électriques déjà installées dans la plupart des maisons modernes », in *La Lumière électrique*, 1881, p. 124.
458 APP, affichette, « Avis relatif à l'éclairage par le gaz et aux précautions à prendre dans son emploi », ordonnance en date du 31 mai 1842, le conseiller d'État préfet de police, G. Delessert.
459 AP, Scellés Bordes, Léon Cherfils, 24 rue Vivienne et 15 rue de la Bourse.
460 Julien Lefèvre, *L'électricité à la maison*, Paris, Baillière et fils, 1889, p. 182-183.
461 *Ibid.*, p. 189, « Allumage par l'incandescence ; allumage des bougies d'un lustre ou d'un candélabre ».



Fig. 92. — Allumage électrique des bougies.



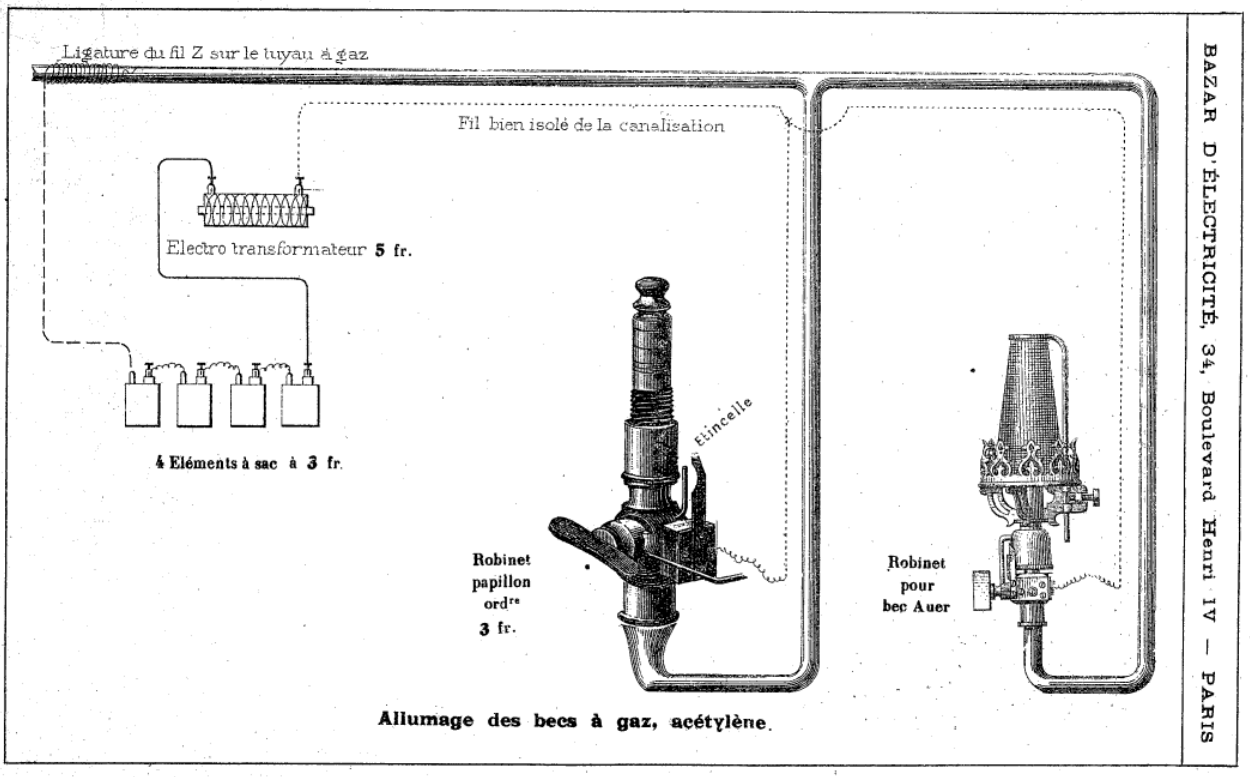
Self-allumeur pour becs de gaz.

[Fig. 2. 71] « Allumage électrique de bougies ». Gravure extraite de Lefèvre, Julien, *Le chauffage et les applications de la chaleur dans l'industrie et l'économie domestique…*, Paris, Baillière et Fils, 1893, p. 189.

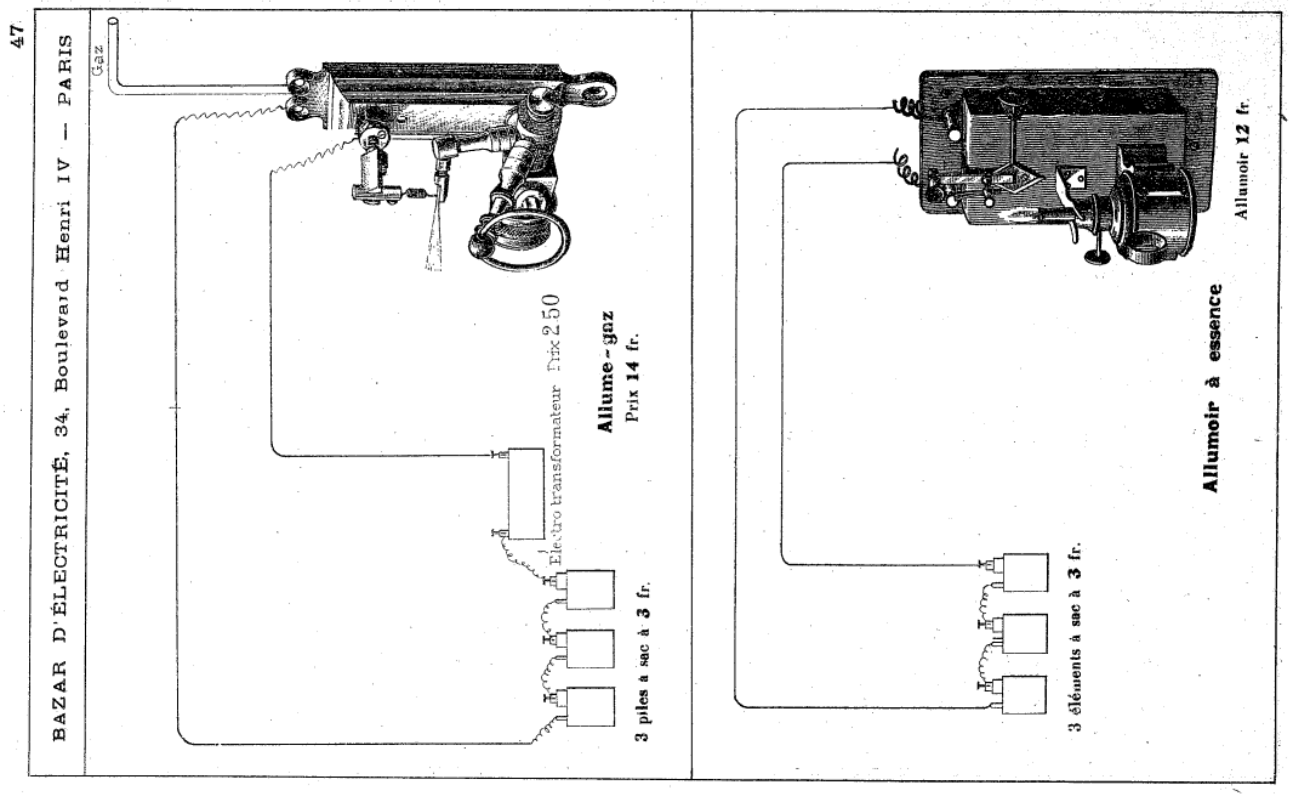
[Fig. 2. 72] Allumage de becs de gaz commandé par électricité. *La Nature*, 1888, p. 109.

Les revues de vulgarisation comme les traités techniques expriment le confort que constituent ces installations qui répondent instantanément à toutes les sollicitations. En 1898, *La Nature* souligne que ces dispositifs remplacent les allumettes et « évitent le déplacement de tous côtés des corps enflammés »[462]. L'année suivante, la même revue expose les améliorations d'un système qui se répand : « l'auto-lux », « allumeur-extincteur à distance »[463]. « La lumière électrique offre entre entre autres avantages celui de permettre l'allumage et l'extinction à distance, ce qui, dans la vie ordinaire, est très appréciable ; [sans cela] dans maintes circonstances on se trouve obligé d'aller allumer à tâtons une bougie ou un bec de gaz. » Les brevets des années 1890 disent l'attention à cette question[464]. Aubry comme Richelot à la toute fin du siècle, avant de faire installer l'électricité, font équiper leurs installations au gaz – et à l'acétylène pour Richelot – par des robinets extincteurs à distance, animés par des accumulateurs. Dans la salle à manger, vestibules et salons, tout comme on commande à distance les domestiques par les sonnettes, les lampes sont allumées et éteintes à volonté sur simple pression d'un bouton. Henri de Graffigny en 1911 confirme la diffusion de ces allumoirs à distance dans les « appartements élégants » qui permettent, « au lieu d'allumer une petite lampe à essence », de « produire l'allumage à distance de becs de gaz ». De petites piles Leclanché déclenchent des étincelles d'induction[465].

462 *La Nature. Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie…*, 1898, p. 109, « Le self allumeur pour becs de gaz (J. Laffargue) ».
463 *La Nature. Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie…*, Paris, Masson, 1899, p. 95-96.
464 Voir par exemple, INPI, n°224311, brevet du 13 septembre 1897, Hermès […] représentée par Armengaud aîné, à Paris, boulevard Poissonnière, n°21. Appareil électrique pour allumer et éteindre les becs de gaz , et disposition automatique indiquant si le gaz est allumé ou éteint ».
465 Henry de Graffigny, Tout le monde électricien, Paris, A. Méricant, 1911, chapitre 2, p. 210. « Allumage électrique des becs de gaz ».



[Fig. 2. 73] Allumoirs électriques pour becs de gaz et acétylène. Planche extraite du catalogue du Bazar électrique, 34 boulevard Henri IV, vers 1905.



[Fig. 2. 74] Allumoirs électriques pour gaz et lampe et essence. Planche extraite du catalogue du Bazar électrique, 34 boulevard Henri IV, vers 1905.

L'insertion de l'électricité dans l'espace privé doit se comprendre dans ce désir d'avoir à disposition des moyens qui permettent une mise en scène du quotidien par la lumière. Le tournant ne se situe pas en 1881, année de l'Exposition de l'électricité, mais, à en croire les publicités comme la presse spécialisée, dans les années 1885-1886. Le système mis au point par la maison Radiguet spécialisée dans les piles domestiques permet d'enflammer à distance becs de gaz et lampes à pétrole. La presse

spécialisée comme la Société d'encouragement pour l'industrie nationale célèbrent cette technique qui permet « l'allumage électrique d'un appartement par une simple pression sur un bouton de contact »[466]. *La Lumière électrique* en 1886 promeut ce dispositif qui a pour « but de permettre d'allumer ou d'éteindre les lampes électriques d'un appartement par une simple pression sur un bouton de contact, et surtout de produire l'allumage instantané d'une ou plusieurs lampes, en même temps que l'extinction de celles dont la lumière est devenue inutile. »[467] Les revues de vulgarisation scientifique bourgeoises détaillent ces systèmes. *La Nature* précise les usages du système et son installation : « Concevons […] un appartement composé d'un certain nombre de pièces en communication entre elles […] dans chacune d'elles se trouve une petite lampe à incandescence pouvant être alimentée par une source électrique unique toujours prête à fonctionner. Si chaque lampe est munie d'un allumeur-extincteur, on pourra à distance réaliser les effets suivants : allumer ou éteindre à distance une lampe dans une pièce quelconque, à l'aide d'un bouton spécial dit de service isolé ; allumer à distance une lampe placée dans la pièce dans laquelle on pénètre, en éteignant simultanément et par la même opération, la lampe de la pièce que l'on vient de quitter. »[468] « Mnémotechniquement », l'électricien Hospitalier auteur de l'article, conseille de placer les interrupteurs à droite en entrant dans les pièces. Il s'agit de mettre au point des systèmes qui permettent de circuler dans l'appartement sans s'encombrer de lampes portatives tout en préservant les piles au bichromate. « Des appareils fixes dans les couloirs, chambres à coucher, coffres-forts… » s'éclairent et s'éteignent successivement selon les besoins. Hospitalier expose ce qui dix ans plus tard est une norme, le désir de commander à distance tous les éclairages : « l'allumeur-extincteur de notre chambre à coucher est en relation avec une poire à trois contacts : deux contacts latéraux commandent le service isolé, le troisième la sonnerie d'appel ordinaire. » Les commandes de l'électricité se fondent dans les systèmes existants de conduits électriques des sonneries : les cordons permettent d'actionner des interrupteurs sur les murs ou des poires à bouton sont au chevet du lit, le long de la cheminée, même si les salons n'accueillent que rarement des installations électriques ou dans le vestibule…[469] Les va-et-vient permettent de parfaire la scénographie du privé dans un contexte où il faut préserver la durée de vie des piles. Utilisant les canalisations existantes, les électriciens rêvent de systèmes qui permettent dès l'entrée de contrôler l'ensemble des éclairages de l'appartement – y compris l'éclairage des domestiques – et d'installer des veilleuses chez le concierge afin d'éviter les oublis qui épuisent les piles ou coûtent cher[470]. L'installation sur réseau permet le développement des réseaux complexes qui courent dans tout l'appartement et permettent, moyennant plusieurs interrupteurs par pièce, de contrôler avec précision la mise en lumière du privé. Lorsque Paul Pettier fait installer la lumière en 1903 rue César Franck, la quasi totalité des appareils possèdent des doubles « allumages » et des poires sont installées dans les chambres et à côté de la cheminée. Être en bourgeoisie, c'est pouvoir à distance contrôler les éclairages de l'espace privé, indépendamment des domestiques[471].

466 *Bulletin de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale*, 1886, p. 393, « Allumeur-extincteur pour lampes électriques de M. Radiguet ».

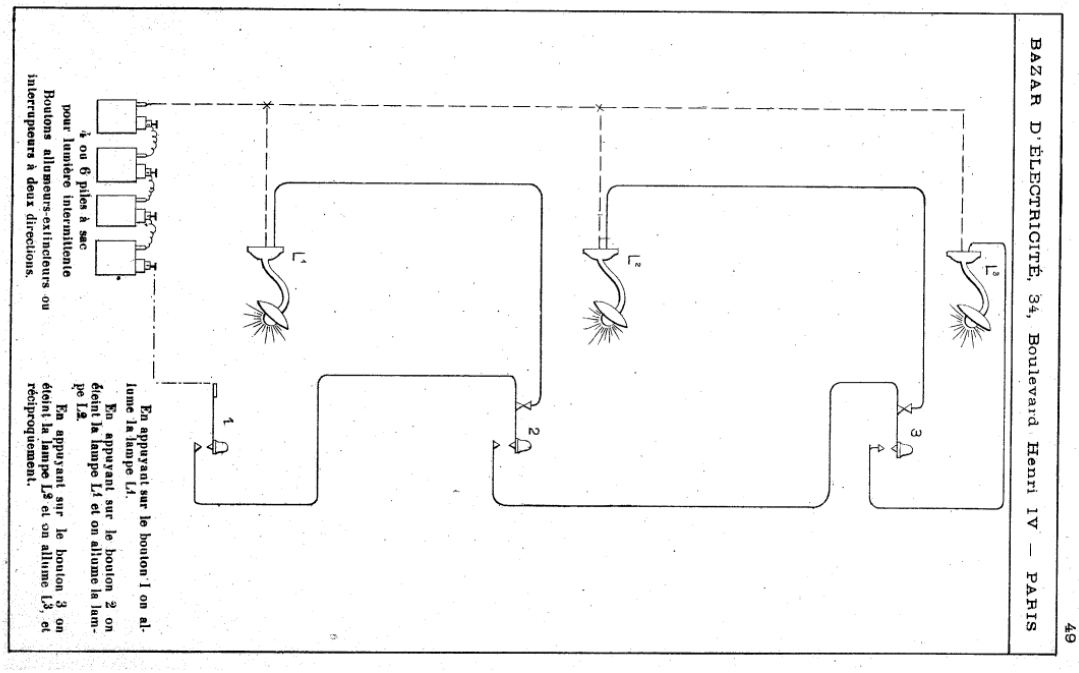
467 *La Lumière électrique*, 1e série, vol. 22, n°40-52, 1886, p. 273, « L'allumeur-extincteur pour lampes électriques de M. Radiguet ». Voir en outre *La Nature…*, n°659, 20 août 1885, p. 196, « Les allumeurs-extincteurs électriques » ; *Bulletin de la Société d'Encouragement pour l'Industrie nationale,* 1886, 85e année, 4e série, tome 1, « Rapport fait par M. Blavier, au nom des arts économiques, sur l'allumeur-extincteur pour lampes électriques de M. Radiguet », « Allumeur-extincteur de M. Radiguet, présenté par M. Hospitalier », p. 111-112.

468 *La Nature…*, 1885, 2e semestre, p. 196-197, « Éclairage électrique. Allumeur-extincteur à distance de M. A. Radiguet (E. Hospitalier) ».

469 *La Nature…*, 1887, 1er semestre, p. 165, « L'électricité pratique. Système Browett », interrupteur qui rend « chaque jour de précieux services » animé à l'aide d'un cordon pour l'éclairage domestique [interrupteurbrowett].

470 *La Nature…*, 1894, 2e semestre, p. 99, « Allumeur extincteur à distance (G. M.) ».

471 AN, Fonds Pettier ABXIX5223, facture de « Charles Martel, applications générales de l'électricité, éclairage électrique, bronzes d'éclairage, transformation à l'électricité de tous appareils à gaz, installations complètes d'hôtels et châteaux, … accumulateurs, monte-charge électrique, … téléphones, sonneries électriques, acoustique, paratonnerres, réparation, entretien à l'année, gaz », 30 décembre 1903.



[Fig. 2. 75] Éclairage d'appartement à l'aide de piles électriques. Planche extraite du catalogue du Bazar électrique, 34 boulevard Henri IV, vers 1905.

Des piles aux réseaux

On l'a vu, l'électricité aussi bien pour les sonneries que pour les éclairages est présente bien avant sa mise en réseau dans les appartements. L'historiographie en la matière n'a considéré comme indice de la diffusion de l'électricité que la mise en réseau – quand ce n'est pas simplement l'Exposition de 1881 qui sert de date fondatrice. Les décalages chronologiques dans l'insertion de cette technique dans la sphère privée peuvent apparaître négligeables mais révèlent justement les chemins qu'empruntent la nouveauté technique pour s'insérer dans cet espace. Comme l'a montré David Edgerton, l'attention aux usages évite l'illusion de l'innovation[472] et sans doute du fait des commanditaires des travaux, l'histoire de l'électricité privée s'est réduite à celle des inventions et de la mise en réseau.

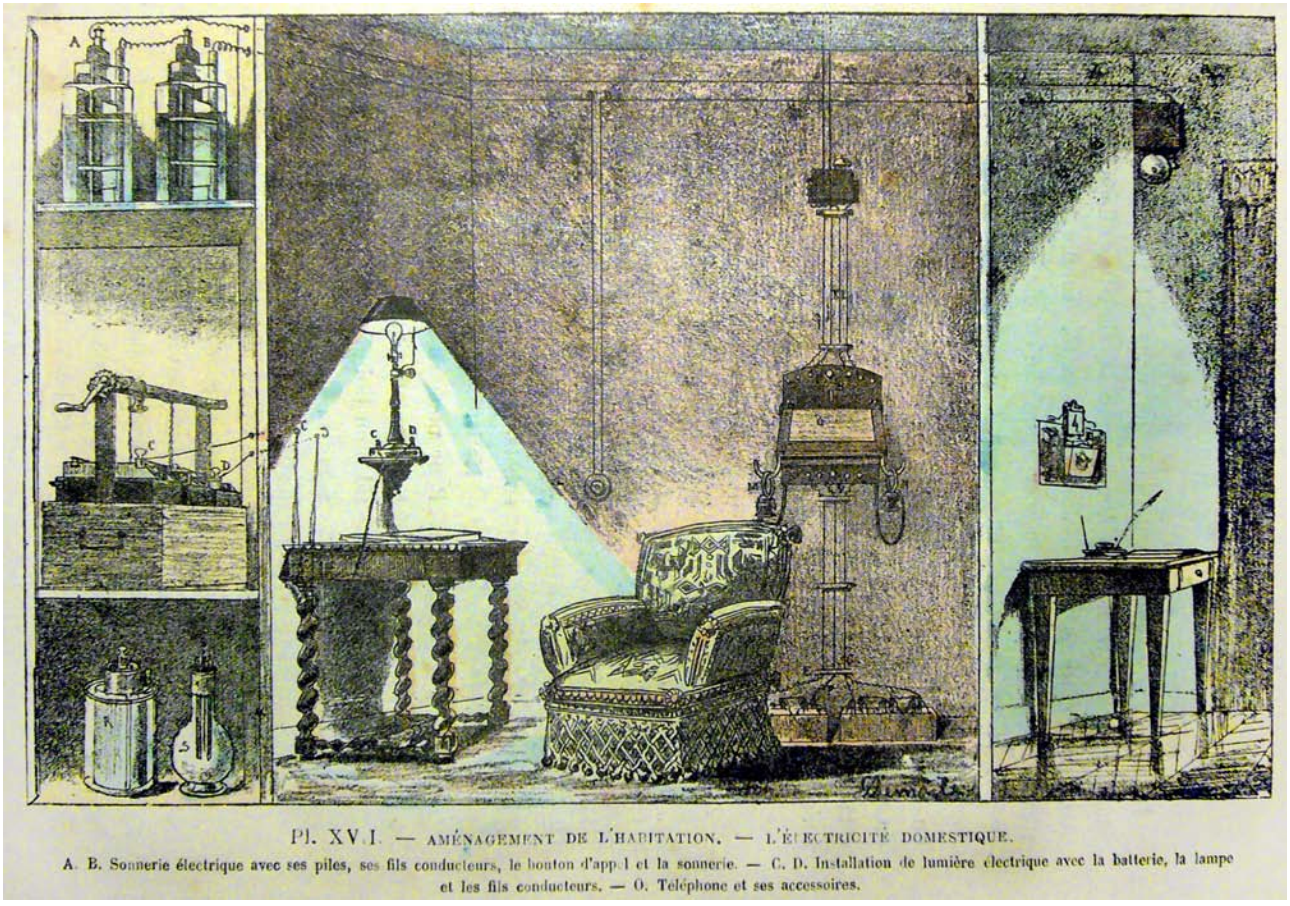
Les indices pour les années 1880-1900 indiquent pourtant la très faible mise en réseau des appartements parisiens. En 1886, seulement vingt-sept maisons ou immeubles parisiens sont raccordés à un réseau de distribution électrique[473]. En 1899-1900, comme l'a relevé Jean-Luc Pinol à partir du livre foncier, les écarts entre les quartiers de Madeleine, Europe, Faubourg-du-Roule, Champs-Elysées et les autres, en particulier ceux de l'Est, sont très marqués. Dans les premiers, 41,5 % des immeubles sont reliés au réseau électrique… contre entre 1 et 6 % pour les quartiers de l'Est. Les installations électriques comme le note Albert Simonin un temps apprenti-électricien, l'électricité domestique est « l'apanage des quartiers rupins »[474]. Reste que dans les beaux quartiers près de 60 % des immeubles ne sont pas raccordés au réseau, sans tenir compte des bâtiments de bureaux équipés les premiers et le gaz domine largement dans ces immeubles construits dans les années 1850-1890. En d'autres termes, au-delà des disparités sociales, au sein même de la bourgeoisie, il semble que l'électricité ne pénètre que partiellement. Les chiffres globaux, manquants, indiqueraient sans doute un fort taux d'équipement au début des années 1910 comme le laissent penser toutes les archives privées.

Est-ce à dire que jusque dans les années 1910, une très faible partie de la bourgeoisie utilise de l'électricité ? En réalité, et on le devine, l'électricité pénètre dans les intérieurs bien avant la mise en

472 David Edgerton, « De l'innovation aux usages. Dix thèses éclectiques sur l'histoire des techniques », *Annales HSS*, juillet-octobre 1998, n°4-5, p. 815-837.
473 Ce chiffre est donné par *Le Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, à la rubrique « électricité », 2e supplément, 1886.
474 Cité par Jean-Luc Pinol et Maurice Garden in *Atlas des Parisiens, de la Révolution à nos jours,* Paris, Parigramme, 2009, p. 104.

réseau. D'abord comme on l'a vu pour les réseaux de sonnettes, la commande des gâches électriques, les alarmes posées sur les portes palières mais dès la fin des années 1870 et la mise au point d'ampoules stables, les piles destinées à l'éclairage s'insèrent dans le quotidien bourgeois. Elles sont d'abord sous forme de veilleuses, sorte de petites lampes fixées sur les éléments accumulateurs et qui permet, notamment la nuit, de faire de la lumière instantanément. Elles sont aussi installées en veilleuses dans les parties fonctionnelles des appartements : en entrant dans une pièce, leur allumage instantané permet de trouver les allumages du gaz ou la lampe Carcel.

Dans les années 1880, avec la mise au point conjointe d'ampoules durables qui chauffent peu, ampoules d'Edison et de Swan notamment, et les piles au bichromate appelées piles « Grenet », il devient possible de s'éclairer à l'aide de piles pour des durées relativement longues. En 1884, le Dr Rengade se félicite de « l'agrément et du confort » du système d'« accumulateurs assez peu volumineux pour être commodément maniés, susceptibles, néanmoins, d'alimenter toute la nuit une ou plusieurs lampes. En attendant que de puissantes machines dynamo-électriques, installées dans tous les quartiers, nous permettent de recevoir dans nos maisons, aussi facilement que l'eau et le gaz, l'électricité lumineuse ou motrice, ce sont surtout des piles au bichromate de potasse, les piles Grenet, que l'on emploie à domicile pour la production du courant. »[475] *La Lumière électrique* note deux ans plus tard que les piles Leclanché qui servent à alimenter les sonneries électriques peuvent être couplées pour éclairer un bureau, un cabinet de toilette ou une salle de bain. « Six éléments de pile Leclanché, note le journaliste, suffisent pour faire fonctionner des lampes à incandescence dont la lumière correspond à celle de trois bougies »[476].



Pl. XVI. — AMÉNAGEMENT DE L'HABITATION. — L'ÉLECTRICITÉ DOMESTIQUE.

A. B. Sonnerie électrique avec ses piles, ses fils conducteurs, le bouton d'appel et la sonnerie. — C. D. Installation de lumière électrique avec la batterie, la lampe et les fils conducteurs. — O. Téléphone et ses accessoires.

[Fig. 2. 76] « Aménagements de l'habitation. L'électricité domestique ». Dr Jules Rengade, *Les besoins de la vie et les éléments du bien-être. Traité pratique de la vie matérielle et morale de l'homme dans la famille et la société,* Paris, À la librairie illustrée, 1887, p. 129.

475 Dr Jules Rengade, *Les besoins de la vie et les éléments du bien-être. Traité pratique de la vie matérielle et morale de l'homme dans la famille et la société…*, Paris, La librairie illustrée, 1887, p. 138.
476 *La Lumière électrique*, 1e série, vol. 22, n°40-52, 1886, p. 273.

En complément, la maison Aboilard vite imitée commercialise des lampes électriques montées sur vase. Une clé fait descendre les lames dans l'acide et allume la lampe, offrant 4 à 5 heures d'éclairage quotidien. Ces lampes électriques mobiles de table reprennent ainsi la forme et les gestes des lampes Carcel, plébiscitées tout au long du siècle[477]. La maison Aboilard commercialise outre ses « lampes électriques portatives », des lampes dont la pile est habilement dissimulée dans un guéridon, la lampe mimant cette fois une petite lampe Franchot[478]. La maison Trouvé commercialise dès les années 1880 et ce jusque dans les années 1910 de petites lampes en faïence, portatives inversables, « qui s'allument lorsqu'on les prend et s'éteignent quand on les pose », autant de preuves du succès de ces systèmes[479].



Fig. 81. — Lampe électrique portative (Aboilard).

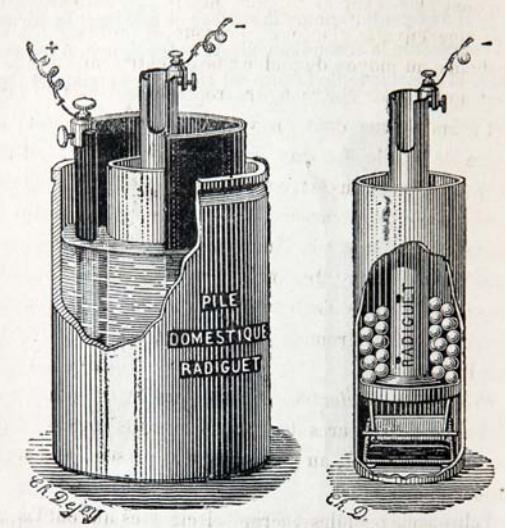


Fig. 17. — Pile domestique Radiguet.

[Fig. 2 77] « Lampe électrique portative » à piles, système Boilard et piles domestiques système Radiguet. Gravures extraites de Lefèvre, Julien, *Le chauffage et les applications de la chaleur dans l'industrie et l'économie domestique…*, Paris, Baillière et Fils, 1893, p. 171 et p. 40.

Les modèles de piles sont très nombreux sur le marché dès le milieu des années 1870[480]. Les brevets témoignent d'une intense recherche pour proposer des piles puissantes mais d'un usage bref et répété pour les sonneries ainsi que des piles qui tiennent dans la durée pour l'éclairage domestique. Julien Lefèvre en 1889 signale la diffusion des techniques d'éclairage aux piles, notamment du système Radiguet pour alimenter quelques heures par jour des lampes à incandescence[481].

Les usages signalés sont nombreux : pour éclairer des cabinets noirs de rangement, pour les antichambres, pour le cabinet de toilette ou encore la lecture au lit et plus largement des éclairages ponctuels pour le maquillage, l'habillage… et chez Mme Aubry-Vitet pour illuminer sa petite collection de chats et chiens de faïences[482]. L'électricien présente plus de 15 modèles de piles différents et signale la possibilité de faire installer dans les caves des immeubles de gros accumulateurs d'Aboilard, sans

477 Julien Lefèvre, *L'électricité à la maison*, Paris, Baillière et fils, 1889, p. 171.
478 Auguste Michaut, *L'électricité, notions et applications usuelles*, Paris, G. Carré, 1888, p. 316 et sq.
479 *La Lumière électrique*, 1884, p. 304, « Les lampes électriques portatives de M Trouvé, modèle domestique » ; H.-B. Laqueuille, *L'éclairage électrique chez soi. Petit manuel d'installation de la lumière électrique, 2e édition revue et augmentée*, Paris, Librairie centrale des sciences, 1892, p. 91.
480 Voir notamment *La Lumière électrique*, 1879, p. 112-114, « De l'emploi des piles hydro-électrique pour l'éclairage domestique ».
481 Julien Lefèvre, *L'électricité à la maison*, Paris, Baillière et fils, 1889, Chapitre III, « Piles au bichromate de potasse ».
482 Voir AN, Fonds Aubry, 572AP/22 inventaire Aubry, 12 rue du Rocher et AN, 95 Aubry, « Gaz-électricité, manufacture d'appareils d'éclairage, bronzes, lustres, candélabres, girandoles, appliques, suspensions, installation générale de l'électricité et du gaz, magasins d'exposition et atelier de sculpture, 16 rue de l'Entrepôt, 31 mai 190, » ; réparation de l'électricité dans le petit salon, courts-circuit dans l'applique pour les « lampes éclairant la vitrine ».

qu'il soit possible de mieux documenter ces installations sans doute destinées à alimenter portes cochères et éclairages de la cage d'escalier.

L'électricien Laqueille qui s'intéresse à « l'éclairage électrique chez soi » rappelle lui aussi les avantages de l'électricité : « L'incendie dont une draperie est souvent le point de départ n'est plus à craindre, on n'a plus à redouter la corruption de l'air par la flamme des lampes ; on a enfin une lumière qui se prête à tous les caprices »[483]. Faute de réseaux, l'électricien détaille sur plus de la moitié de son manuel les possibilités offertes par l'éclairage électrique par les piles[484]. Les piles Leclanché « faciles d'entretien » par un ajout d'eau chaque semaine et « que tout le monde connaît est presque toujours employée pour les sonneries, les téléphones, etc. ». Elles jouent un rôle au quotidien : « pour consulter la nuit une montre ou une pendule, pour éclairer momentanément un couloir » ou une antichambre. Une lampe spéciale de 4 volts, des fils disposés le long des murs et fixés avec des morceaux d'os et un commutateur de sonnerie de sorte que « quand on abandonne le contact, la lampe s'éteint ». Pour les éclairages plus longs, ce sont les piles au bichromate, Grenet, Crosse, Radiguet et Trouvé, ces deux derniers modèles étant commercialisés par de grandes maisons parisiennes. Les piles selon les modèles permettent d'alimenter une lampe pendant 50 à 80 heures. L'entretien est simple et s'inscrit pour les domestiques dans le travail quotidien d'entretien des lampes – nettoyage, remplissage des lampes à l'huile ou au pétrole – : toutes les semaines ou les quinze jours, de l'eau, du bichromate de soude, de l'acide sulfurique ordinaire. Les piles, même en vase de grès ou dans une boîte en bois ouvragée comme celles de la maison Serrin n'ont pas de place dans les intérieurs ; il faut les placer dans un « endroit convenable », c'est-à-dire « dans une cuisine au-dessus de la pierre à laver, sous un meuble ou une table de toilette ». À la fin des années 1890, le docteur Richelot fait installer ses piles par l'antiquaire Beaulieu dans des boîtes anciennes[485].

En 1892, Laqueille évalue l'installation d'une lampe à 52 francs ; si l'installation est encore coûteuse, l'entretien de la pile est évalué à 0,55 francs par mois, soit une somme dérisoire par rapport au gaz ou au pétrole[486]. Quant aux lampes de faible ampérage – système Edison, Gérard, Cruto ou Maxim – elles ont une durée de vie suffisamment longue, autour de 1 500 heures. Enthousiasme d'un électricien des années 1890 ? Tout indique que la diffusion des piles dans les intérieurs à des fins d'éclairage est bien réelle dès les années 1880. D'abord parce que les piles sont présentes de longue date dans les intérieurs, ensuite parce que l'entretien, pour les domestiques, n'est pas plus complexe que celui des lampes présentes dans les intérieurs depuis le début du siècle, et enfin parce que l'entretien des piles comme leur livraisons sont pris en charge par de nombreux magasins à un moment où la gestion des stocks d'huile, de bougies comme de charbons sont inscrits dans l'économie domestique quotidienne. Les inventaires sont muets quant à ces piles et accumulateurs car , peut-on penser, les combustibles dans leur ensemble ne sont pas prisés, laissés généralement quand il y a succession aux futurs locataires, aux domestiques ou au concierge. Mais la raison principale est que les piles sont en location. De nombreuses grandes maisons – 23 à Paris en 1893 – commercialisent et proposent un entretien des piles à domicile[487]. La maison Radiguet installée boulevard des Filles-du-Calvaire et d'abord marchand de jouets électriques et d'instruments de vulgarisation, semble dominer ce marché[488]. En 1902 encore,

483 H.-B. Laqueuille, *L'éclairage électrique chez soi. Petit manuel d'installation de la lumière électrique*, 2e édition revue et augmentée, Paris, Librairie centrale des sciences, 1892, « Introduction ».
484 *Ibid.*, « Piles », Chapitre II p. 29
485 AP, Fonds Richelot, facture de Beaulieu, antiquaire, « Avoir fait une boîte pour contenir un accumulateur électrique (6) », 26 février 1897.
486 H.-B. Laqueuille, *L'éclairage électrique chez soi… op. cit.,* p. 55, « accumulateurs ».
487 *Annuaire Bottin-Didot du commerce*, 1893.
488 *Lumière électrique à domicile par la pile Radiguet*, Paris, Radiguet et Massiot constructeurs, notice n° 98, 5e édition, 1906.

Mme Aubry-Vitet vieillissante, sans doute attachée à des habitudes des années 1890, continue à louer des piles, entretenues chaque mois[489]. Les grands magasins à partir des années 1890 proposent aussi des piles et se chargent de l'entretien[490]. Le Dr Vimont qui fait raccorder au réseau électrique ses immeubles de rentes en 1906 s'éclaire encore aux piles à son domicile[491].

Aux piles, il faut ajouter des dynamos électrogènes installées dans les caves des immeubles. L'électricien Laqueille présente la solution comme déjà diffuse dans le Paris des années 1890[492]. Les enquêteurs du calepin du cadastre sont peu diserts sur ces installations. Boulevard Haussmann où l'enquêteur apparaît zélé, les générateurs électriques sont mentionnés : on en trouve sept boulevard Haussmann en 1902 sans que l'on sache s'ils alimentent l'immeuble entier ou seulement les magasins du rez-de-chaussée[493].

On le comprend, toutes ces installations présentes entre les années 1880 et 1905 préparent le raccordement au réseau des immeubles. Oublier cette étape, interdit de comprendre la rapidité avec laquelle l'électricité en réseau s'installe dans les intérieurs.

En 1911, Henry de Graffigny note que la pile Leclanché « universellement connue et appréciée depuis 1870 » mais aussi les piles pour l'éclairage « n'a plus de raison d'être », sauf pour les sonnettes, les téléphones, les ventilateurs… « Ces appareils générateurs ne sont donc plus guère usités, à l'intérieur des appartements » du fait de la généralisation du raccordement au réseau, tout au moins dans immeubles bourgeois[494]. Les études, même très sommaires, indiquent les années 1900-1907 comme un tournant, tant du point de vue des concessions où sont redistribués les six secteurs parisiens, que du point de vue des usagers[495]. Les comptabilités privées apportent la preuve d'une électrification des appartements après 1900. Les nouveaux immeubles construits après 1895 sont équipés par les architectes de l'électricité ; pour les immeubles plus anciens, seules les comptabilités indiquent la chronologie des installations et leurs modalités. En 1902, la famille Aubry se convertit au réseau. Chez les parents d'Eugène Aubry, tout en conservant l'usage de piles, l'appartement est entièrement installé à l'électricité : salon, chambres des enfants, chambre conjugale et bureau[496]. La pénétration rapide de la mise en réseau tient évidemment à la commodité de l'électricité distribuée avec régularité et quasi sans entretien ; elle tient aussi au coût : en 1902, chez les Aubry, l'abonnement aux piles coûtent 35 francs par mois contre 14,60 pour le réseau[497]. Chez les petits-bourgeois Pettier la pénétration est tout aussi rapide – après une longue période d'acclimatation par les piles. Rue César Franck en 1903, Pettier fait électrifier tout l'appartement : antichambre, salon, salle à manger, les deux chambres ainsi que le cabinet de toilette et le water-closet[498]. L'installation rue de Prony en 1906 se traduit par une nouvelle

489 AP, Fonds Aubry, Madame Aubry-Vitet, 9 rue Barbet de Jouy, « Mors, société anonyme d'électricité, 48 rue du Théâtre, Paris-Grenelle, applications générales de l'électricité, sonneries, signaux, téléphones, éclairages électriques, machines, dynamos, construction et installation de tous appareils électriques, entretien des piles, du 1er avril 1902 au 31 mars 1903, abonnement pour l'entretien de sa pile électrique, 35 francs ».

490 Catalogues du Bon Marché, 1893 et catalogue de la maison Allez, Au Châtelet, 1896.

491 Fonds Dr Vimont en 1906 est encore, à son domicile, équipé d'électricité sur piles dans son antichambre et son bureau.

492 H.-B. Laqueuille, *L'éclairage électrique chez soi… op. cit.*

493 AP, D1P4, boulevard Hausmmann, 1902.

494 Henry de Graffigny, Tout le monde électricien, Paris, A. Méricant, 1911, chapitre 2, p. 210. « Allumage électrique des becs de gaz »

495 Voir notamment Pierre Vautier, « Les réseaux d'électricité parisiens », in *Paris et ses réseaux. Naissance d'un mode de vie urbain, XIXe-XXe siècle*, Paris, BHVP, 1990, p. 259-277 ; Alain Beltran et Patrice-Alexandre Carré, *La fée et la servante : la société française face à l'électricité*, Paris, Belin, 1991 et la somme définitive d'Alain Beltran sur la question : *La ville-lumière et la fée électricité. Service public et entreprises privées : l'énergie électrique dans région parisienne*, Paris, Rive droite, 2002, préface de François Caron.

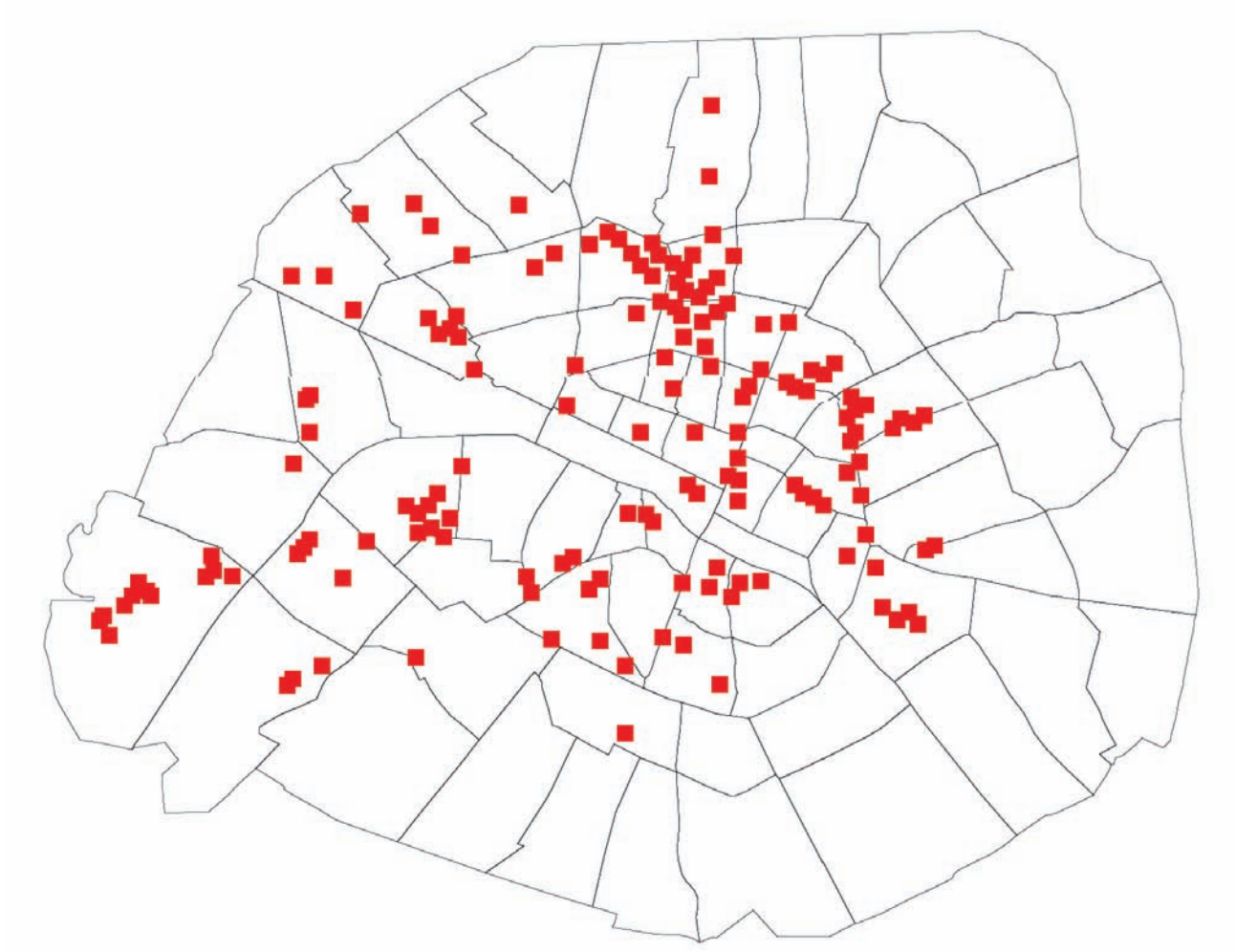
496 AN, 95 Aubry, « Gaz-électricité, manufacture d'appareils d'éclairage, bronzes, lustres, candélabres, girandoles, appliques, suspensions, installation générale de l'électricité et du gaz, magasins d'exposition et atelier de sculpture, 16 rue de l'Entrepôt, 31 mai 1902, Perat architecte 9 rue Barbet de Jouy. »

497 AN, 95 Aubry, « Abonnements à la Compagnie électrique du secteur de la rive gauche de Paris, 124 boulevard Saint-Germain Mme Aubry-Vitet, 9 rue Barbet-de-Jouy, Septembre 1902, 14,60 francs ».

498 AN, Fonds Pettier, ABXIX5223, facture de « Charles Martel, applications générales de l'électricité, éclairage électrique, bronzes d'éclairage, transformation à l'électricité de tous appareils à gaz, installations complètes d'hôtels et châteaux,… accumulateurs, monte-charge

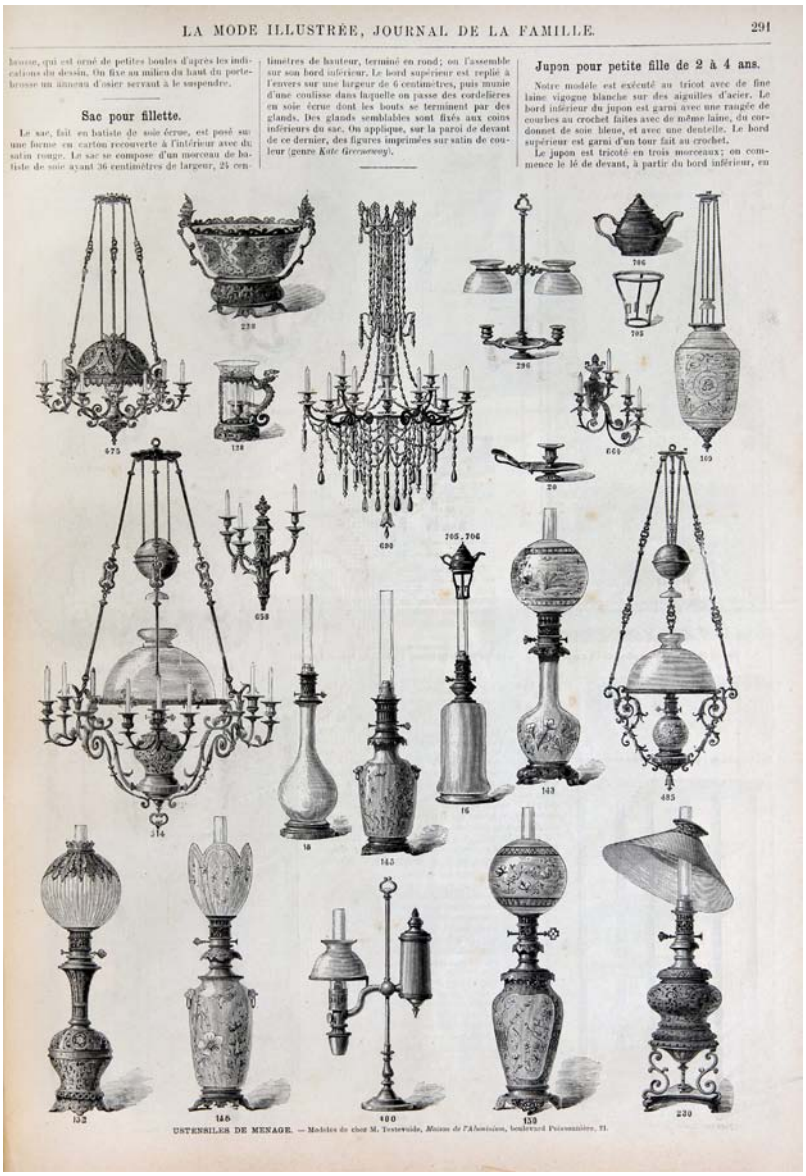
installation complète : vivre en bourgeoisie est désormais synonyme d'un éclairage électrique, stable, qui ne dégrade pas l'air et qui répond aux commandes.

En 1908, la Compagnie de locations électriques démarche les propriétaires-rentiers et leur présentent, pour tenter de les convaincre de s'équiper, la liste des 178 propriétaires qui ont déjàfait le choix d'équiper à l'électricité leur immeuble ancien ou leur construction en cours et de les raccorder au réseau. [Voir carte ci-dessous] Le chiffre est réduit mais la cartographie de ces immeubles de rapport témoigne de la grande dissémination des abonnés : tout indique que la longue pénétration de l'électricité dans les intérieurs sous forme de piles favorise un basculement rapide dans toutes les strates de la bourgeoisie. On peut faire l'hypothèse que la réduction de la domesticité joue un rôle d'accélérateur dans l'insertion de l'électricité dans l'espace domestique. L'électricité inaugure en effet un changement de taille : dorénavant les maîtres de maison actionnent eux-mêmes l'éclairage et prennent totalement en charge la mise scène lumineuse de leur quotidien.



[Fig. 2. 78] Carte. Abonnés au réseau de la compagnie de location électrique en 1908. Localisation des 159 abonnés de la Compagnie de locations électriques, Lumière, chauffage, force. Société anonyme au capital de 600 000 francs, siège social 48 rue Taitbout, Paris. Installations de particulier, mise en réseau d'immeubles. « Immeubles installés ou en cours d'installation au 31 août 1908 », Archives Dr Vimont.

électrique, … téléphones, sonneries électriques, acoustique, paratonnerres, réparation, entretien à l'année, gaz », 30 décembre 1903.


LA MODE ILLUSTRÉE, JOURNAL DE LA FAMILLE. 291

Sac pour fillette.

Jupon pour petite fille de 2 à 4 ans.

USTENSILES DE MÉNAGE. — Modèles du chez M. Testevuide, *Maison de l'Aluminium*, boulevard Poissonnière, 21.

[Fig. 2. 79] Lampes Carcel, bougeoirs et suspensions de salle à manger, de M. Testevuide, Maison de l'aluminium, boulevard Poissonnière, 21. Gravure extraite de *La Mode illustrée*, 16 septembre 1883, p. 291.

L'histoire du confort bourgeois n'est pas qu'une histoire de l'innovation technique, loin s'en faut. Elle est aussi une histoire de la réception culturelle et sociale de ces techniques et partant une histoire de la diffusion et des résistances à celles-ci. Éclairer la sphère privée ne se résume pas à l'installation du gaz ou à celle de l'électricité et l'évolution de l'éclairage n'épouse pas l'évolution technique. Les inventaires comme les comptabilités privées indiquent la coexistence permanente des techniques d'éclairage dans les appartements bourgeois, singulièrement dans la seconde partie du siècle. À la relative uniformité des éclairages du début du XIXe siècle, la diversification des techniques redessine la mise en scène et marque les distinctions entre les différents espaces. L'histoire de l'électricité et son triomphe tardif dont on a vu le complexe cheminement a effacé la différenciation des éclairages selon les espaces. Un seul exemple : le Dr Richelot en 1900 s'éclaire à l'électricité du réseau, aux piles Grenet, au gaz de houille du réseau, au gaz à acétylène, à l'huile pour lampes Carcel et à la benzine… Des espaces fonctionnels des montées d'escalier aux couloirs jusqu'aux espaces de l'intimité et du dialogue avec soi, les variations dans les techniques choisies conduisent à une mise en scène des décors et des corps qui créent une véritable scénographie de l'espace.

Les espaces fonctionnels, longtemps très peu éclairés par quelques quinquets entretenus par le

concierge, adoptent très rapidement l'éclairage au gaz. Dans ces espaces de passage, les menaces d'asphyxie comme de dégagements de gaz nocifs ne semblent pas menaçants. Espaces entre l'espace public et la sphère privée, les montées d'escalier reçoivent plus facilement des techniques déjà répandues dans la ville. Tous les immeubles construits à partir du milieu du siècle sont équipés au gaz devenu la marque du confort moderne. En 1883, le programme de la rue Marbeuf est explicite : « Le gaz sera installé dans le grand vestibule, le grand escalier, l'escalier de service, la loge du concierge. Les appareils du grand vestibule seront en bronze modèle riche, en harmonie avec la décoration. Fourniture et pose d'un compteur de 15 becs. »[499] Les globes de verre dépoli et les riches bronzes qui les supportent suffisent à marquer le rang de l'immeuble comme le note Zola dans ses carnets d'enquête[500]. Reste que le concierge doit constamment, selon les heures, régler l'intensité de ces becs de gaz et les éteindre à partir d'une certaine heure. C'est donc logiquement que les innovations techniques trouvent ici rapidement une place : l'allumeur-extincteur de Radiguet – actionné par des piles – permet à tout moment d'allumer les becs de gaz. L'électricité pénètre très rapidement cet espace : les minuteurs mis au point à la fin des années 1880 permettent d'économiser l'électricité, qu'elle soit sur pile ou en réseau.

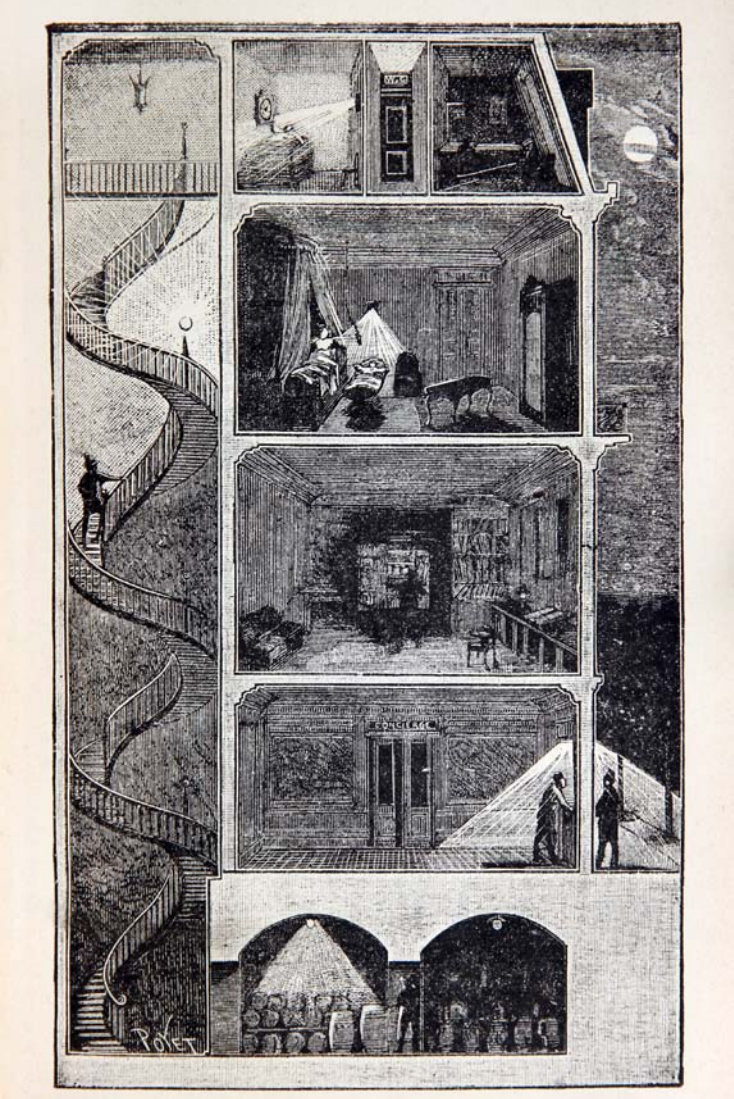


Fig. 76. — Applications de l'allumeur-extincteur Radiguet.

[Fig. 2 80] L'allumeur-extincteur Radiguet installé dans un immeuble parisien. Gravure extraite de Lefèvre, Julien, *Le chauffage et les applications de la chaleur dans l'industrie et l'économie domestique*..., Paris, Baillière et Fils, 1893, p.163.

499 AN, ET/LXXVII/803, notaire Frédéric Fovard, 94 boulevard Haussmann, Bail, Société du quartier Marbeuf à la Société anonyme des constructions du quartier Marbeuf, 16 novembre 1883, « Devis descriptif des travaux de diverses natures à exécuter pour la construction des divers immeubles rues Marbeuf, La Trémoille, Clément Marot et Boccador. Architecte Stanislas Ferrand, architecte-ingénieur, 38 rue de la Victoire. »

500 Émile Zola note dans sa typologie de l'immeuble bourgeois un « lampadaire de gaz à trois becs, avec des globes dépolis » in *Carnets d'enquêtes. Une ethnographie inédite de la France*, Paris, Plon, 1986, p. 126.

Dans cette logique, le gaz trouve relativement facilement une place dans les antichambres et les couloirs. Dans le programme Marbeuf, pour ce qui concerne les appartements, « le gaz sera installé dans les antichambres, les couloirs »[501]. Manuels de savoir-vivre et traités techniques s'accordent sur ce point : antichambres et couloirs peuvent sans contradiction recevoir un éclairage au gaz[502]. Les rares inventaires qui permettent d'identifier la nature des éclairages comme les comptabilités privées indiquent que tous les appartements sont loués avec un équipement au gaz dans les espaces intermédiaires[503]. De même, l'électricité prend facilement place dans ces espaces qui n'ont pas vocation à créer une intimité marquée. Reste que becs de gaz et ampoules sont dissimulés généralement derrière des lanternes de mica qui imitent les lanternes médiévales pour marquer une césure avec la ville. Longtemps, les veilleuses à l'huile demeurent en complément : avant que les commandes à distance de l'électricité soient efficientes, une veilleuse Carcel maintient éclairage léger mais permanent[504]. De la même façon, l'éclairage au gaz qui demeure du fait des usages du gaz pour l'eau chaude et la cuisine fait coexister, à l'instar de Richelot, veilleuses électriques ou à l'huile et appliques avec becs de gaz[505].

La salle à manger ne reçoit pas non plus de façon unique l'éclairage au gaz. Si tous les manuels s'accordent sur le fait que cette technique a sa place dans ce lieu de réception et de vie familiale, il convient de souligner que les formes d'éclairage varient selon les heures et les personnes présentes. La salle à manger conserve tout au long du siècle la présence d'éclairage à la bougie. L'hygiéniste Rengade en 1884 souligne la difficulté à éclairer une salle à manger, en particulier à l'occasion des repas. « La question de l'éclairage n'est pas moins importante ni moins controversée. En dépit des progrès accomplis dans cette branche de l'industrie moderne, il est généralement admis, par les hygiénistes et les gastronomes émérites, que l'éclairage aux flambeaux est le seul convenable sur une table bien dressée. » L'éclairage aux flambeaux – c'est-à-dire aux bougies –, la « douceur » de la lumière des bougies « fait valoir le visage des convives ». Dans une société bourgeoise qui croit – ou tente de croire – qu'elle vit dans la continuité de la vie mondaine privée du XVIIIe siècle, les bougies sont les mieux à même de mettre en lumière un repas, de lui conférer solennité et intimité. Ainsi, tout indique que le repas « à la bougie » – comme le notent des restaurants à partir des années 1880[506] – distingue le repas familial du repas mondain. Ermance Dufaux est explicite à ce propos : « Quelque plaisante que soit la lumière des lampes et des bougies du lustre, ou de la suspension, il est indispensable qu'une table d'apparat porte des candélabres avec de nombreuses bougies allumées. La plus modeste table ne peut se passer de deux bougies. La lumière qui tombe de haut est crue et fatigante ; elle attriste la table et défigure les convives, comme un appareil photographique, si elle n'est combattue par un éclairage normal. »[507] En outre, les bougies multipliées sur la table multiplient les reflets et éclats sur la vaisselle et les bijoux des invitées, dans un scintillement séduisant : « dans toute maison bien dirigée, l'on ferme tout et l'on mange aux lumières. Ce n'est que de cette façon que les cristaux, l'argenterie, ce qui pare

501 AN, ET/LXXVII/803, notaire Frédéric Fovard, 94 boulevard Haussmann, Bail, Société du quartier Marbeuf à la Société anonyme des constructions du quartier Marbeuf, 16 novembre 1883, « Devis descriptif des travaux de diverses natures à exécuter pour la construction des divers immeubles rues Marbeuf, La Trémoille, Clément Marot et Boccador. Architecte Stanislas Ferrand, architecte-ingénieur, 38 rue de la Victoire. »
502 Paul Bichet, *Le bien-être chez soi,* Paris, Marpon et Flammarion, 1890, p. 176-177, « L'éclairage ».
503 AP, D11U3, n°8271, 20 février 1880, Inventaire Godchaux, « Couloir » ; Fonds Dr Vimont,
504 Paul Bichet, *Le bien-être chez soi*, *op. cit.*, p. 176-177, « L'éclairage ».
505 AN, Fonds Richelot, facture de Beaulieu, mai 1905, « Une applique à gaz et le globe qui est au-dessus (75) ».
506 BHVP, série actualités, « restaurants » ; c'est notamment vrai dans les grands restaurants des boulevards (Riche et Bignon, boulevard des Italiens).
507 Ermance Dufaux, *Le savoir-vivre dans la vie ordinaire… op. cit.,* p. 196.

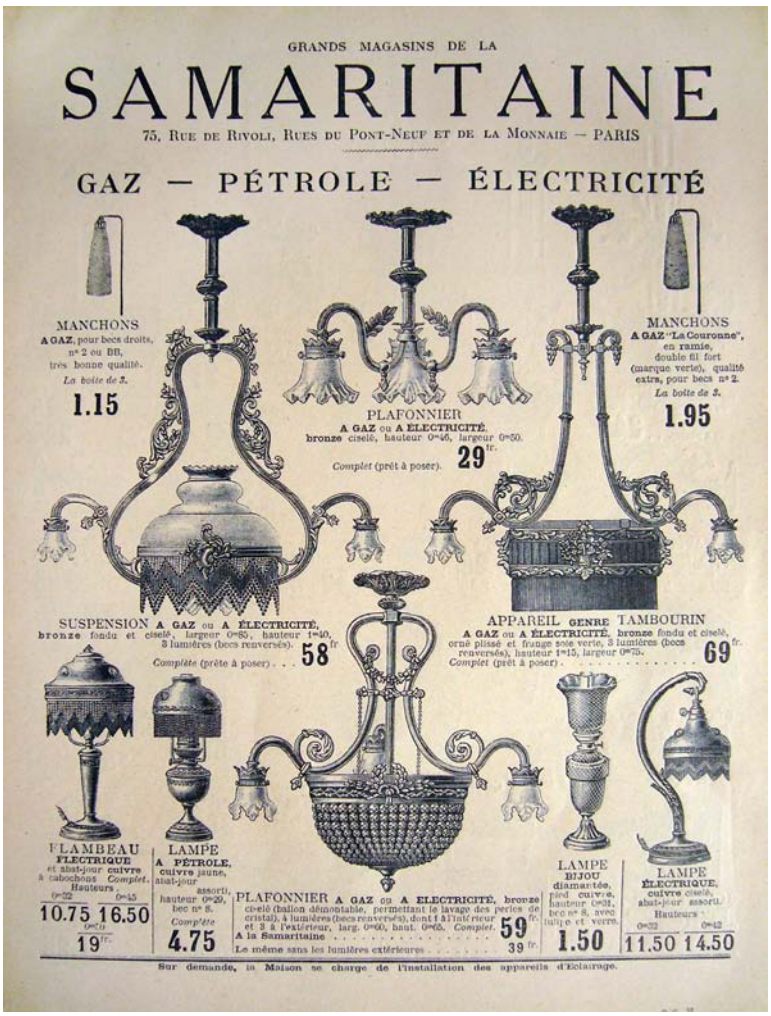
la table enfin, revêt tout son éclat et sa magnificence. » Zola dans La Curée met en scène les Saccard célébrant leur entrée dans le monde : « La salle à manger était une vaste pièce carrée, dont les boiseries de poirier noirci et verni montaient à hauteur d'homme, ornées de minces filets d'or. […] Les meubles, les rideaux et les portières de même étoffe, donnaient à la pièce un caractère sobre et grave, calculé pour concentrer sur la table toutes les splendeurs de la lumière. Et, à cette heure, en effet, au milieu du large tapis persan, de teinte sombre, qui étouffait le bruit des pas, sous la clarté crue du lustre, la table […] était comme un autel, comme une chapelle ardente, où, sur la blancheur éclatante de la nappe, brûlaient les flammes claires des cristaux et des pièces d'argenterie. […] Forcément, les yeux revenaient à la table, s'emplissaient de cet éblouissement. » La vaisselle, le surtout en argent, les réchauds, les corbeilles de porcelaine, les vases de cristal, les fourchettes, les cuillers et les couteaux à manche de nacre sont, grâce aux bougies, comme une « pluie d'étincelles », d'autant plus que le reste de la pièce est plongée « dans une ombre flottante »[508]. La lumière crue et blanche du gaz est en outre à éviter tant elle défigure les mets et les convives. Quant au pétrole, odeurs et surtout risque de gouttes qui donnent un « goût épouvantable » lui défendent la salle à manger[509].

En complément des bougies pour les réceptions, la suspension mobile, éclairage emblématique de la salle à manger, n'est pas tant une technique qu'une forme. Les lampes Carcel qui gênent le service et obstruent la vision ne trouvent pas place dans la salle à manger installée pour une réception comme dans la salle à manger familiale. Dès les années 1850, les suspensions connaissent une puissante vogue. Elles sont aussi bien équipées de systèmes Carcel que de becs de gaz, dès lors que le complexe de la tuyauterie de gaz souple est résolu, dans les années 1850 [voir en annexes][510]. Dans les années 1880, le docteur Rengade peut ainsi noter « l'étonnante vogue des ces suspensions de styles si variés, que l'on voit, aujourd'hui, dans toutes les salles à manger de Paris et de la province. Munis d'un lourd contrepoids qui permet de les élever et de les abaisser à volonté, ces appareils s'accrochent au plafond, juste au-dessus de la table ». « Décoratifs », les lampes ne gênent pas le service. Equipées au gaz ou à l'huile, elles sont prévues pour se parer de bougies. La suspension a l'apparence d'un lustre à bougies mais diffuse depuis son centre une lumière plus forte. Elles mêlent ainsi intensité lumineuse, élégance et douceur des bougies. L'architecte du programme de la rue Marbeuf dit ce désir : « Les appareils [à gaz] des antichambres et des salles à manger seront riches, en harmonie avec la décoration. »[511] Les catalogues des maisons de bronze des grands magasins comme des magasins d'ameublements confirment cette vogue pour ces appareils hybrides[512].

Ils trouvent d'autant plus facilement une place qu'ils sont mobiles et peuvent être, grâce à une chaîne et un contrepoids, montés et descendus selon le degré d'intimité du repas[513]. Imitant tantôt les lustres de

508 Émile Zola, *La Curée*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1895, p. 28-29.
509 Paul Bichet, *op. cit.*
510 INPI, n°27742, 16 mai 1856, Jean-Alexandre Hubert, fabricant d'appareils à gaz, 23 boulevard de Strasbourg, « système de distribution de gaz aux lustres, candélabres et autres appareils d'éclairage » (dissimulation complète à l'œil des conduites de gaz).
511 AN, ET/LXXVII/803, notaire Frédéric Fovard, 94 boulevard Haussmann, Bail, Société du quartier Marbeuf à la Société anonyme des constructions du quartier Marbeuf, 16 novembre 1883, « Devis descriptif des travaux de diverses natures à exécuter pour la construction des divers immeubles rues Marbeuf, La Trémoille, Clément Marot et Boccador. Architecte Stanislas Ferrand, architecte-ingénieur, 38 rue de la Victoire. »
512 Voir les catalogues AU Bûcheron et notamment 1885, p. 882-883.
AN, ET/LXXVII/803, notaire Frédéric Fovard, 94 boulevard Haussmann, Bail, Société du quartier Marbeuf à la Société anonyme des constructions du quartier Marbeuf, 16 novembre 1883, « Devis descriptif des travaux de diverses natures à exécuter pour la construction des divers immeubles rues Marbeuf, La Trémoille, Clément Marot et Boccador. Architecte Stanislas Ferrand, architecte-ingénieur, 38 rue de la Victoire. »
513 INPI, n°185211, brevet du 6 août 1887, Jan Cellier, 45 rue Saint-Sébastien, fabricant de bronzes d'art, à Paris, « Ascenseur à poulies à doubles ressorts et à chaînes à l'usage des suspensions de salle à manger » ; le système permet la suppression du contrepoids

cristal du XVIIIe siècle, tantôt les lampes à boules de cuivre sorties de la peinture hollandaise du XVIIIe siècle – comme c'est par exemple le cas chez le docteur Richelot –, ils évoquent selon leur forme et leur position la vie mondaine du siècle précédent ou la douceur de la vie familiale que la peinture hollandaise promeut[514].



[Fig. 2 81] Lampes et lustres pour gaz, pétrole et électricité. Catalogue des grands magasins de la Samaritaine, vers 1910.

Là encore, l'électricité prend facilement place dans ces suspensions de salle à manger. La lumière du foyer centrale pouvant être dissimulée par les bougies lors des réception devient acceptable. Reste que l'arrivée de l'électricité en la matière ne change pas les formes instituées depuis le milieu du siècle ; les suspensions électriques conservent un large réservoir… La technique se coule dans une forme culturellement acceptée, les seules suspensions où l'ampoule est retournée sont celles des couloirs et des cuisines. Toutes les comptabilités privées indiquent que les électriciens équipent des modèles de suspensions existantes au gaz ou même à l'huile comme chez les Aubry comme chez Richelot[515]. Quand le bourgeois Pettier s'installe, l'électricité est mise sur une « suspension plateau cristal lumineux style Louis XV à 8 branches autour abat-jour soie vieux rose à l'échantillon n°649 R » dans lequel, outre les emplacements pour bougies, les portes-douilles miment des bougeoirs[516]. La lumière électrique

et évite « toute chute violente ».

514 Voir notamment AN, Fonds Richelot, Facture de Beaulieu, 29 décembre 1904.

515 AN, 95 Aubry, « Gaz-électricité, manufacture d'appareils d'éclairage, bronzes, lustres, candélabres, girandoles, appliques, suspensions, installation générale de l'électricité et du gaz, magasins d'exposition et atelier de sculpture, 16 rue de l'Entrepôt, 31 mai 190, » ; réparation de l'électricité dans le petit salon, courts-circuit dans l'applique pour les « lampes éclairant la vitrine ». « Chambre de Madame : dépose de l'interrupteur et repose porcelaine et raccords ; Chambre des enfants : nettoyage contacts de l'interrupteur ; Petit salon même travail ; Fourniture avril 1902 : 1 lustre à 6 lumières disposé à l'électricité, y compris fourniture chandelles en bois avec douilles à vis, bougies en opale, 55 francs » ; AN, Fonds Richelot, facture de Beaulieu, « Réparation de 2 lustres en bois pour l'électricité les deux (38) », 29 décembre 1899.

516 AN, Fonds Pettier, 24, facture de Lacourte et Cie, maison Pucel, ingénieur des arts et manufactures, entreprise générale d'électricité,

elle-même trouve une place dans la mesure où elle jaunit à la différence du gaz, ce qui à en croire le Vicomte d'Avenel, plaît « aux femmes, surtout aux femmes entre deux âges, plus près du second que du premier, qui demeurent comme on dit, «encore bien le soir». […] Du moment où l'électricité avait le savoir-vivre élémentaire de donner au teint féminin les tons qu'il fallait, elle pouvait être présentée dans le monde ; le beau sexe lui ferait accueil. »[517]

On le devine, du fait du fort investissement culturel et social dont il est l'objet, le salon reçoit un éclairage complexe et multiple. Si les repas mondains ne peuvent se faire qu'à la lumière de la bougie, la sociabilité de salon recommande elle aussi cet éclairage. Les pianos droits qui colonisent les intérieurs à partir des années 1840 sont équipés de bougeoirs – alors même que gaz et lampe à l'huile sont présents : la mise en scène de l'art comme la culture du sentiment se fait à la lumière du passé. Les publicités de lampistes des boulevards l'attestent dans les années 1860 : tous les bougeoirs les plus sophistiqués, les photophores, sont destinés aux espaces de sociabilité.



[Fig. 2 82] Éclairage photophore à la bougie. Publicité publiée dans *Le Tintamarre*, janvier 1860.

En 1869, Michel Lévy, se félicite des bougies stéariques qui, du fait de la qualité du suif et des mèches qui n'ont plus besoin d'être mouchées, peuvent être placées dans les salons sans tâcher les tapis[518]. En garnitures de cheminées, tous les salons bourgeois possèdent des bougeoirs, enflammés en cas de visite. Les manuels de savoir-vivre répètent à partir des années 1870 que seules les bougies favorisent la sociabilité. Un seul exemple : Ermance Dufaux décrit une réception entre amis : comme dans la salle à manger éclairée aux bougies, on trouve une profusion de bougies dans le salon. Elles doivent par leur nombre éclairer largement ; dans le petit salon ou à défaut dans un coin du salon, l'espace pour le jeu doit lui être « relativement peu éclairé. Les bougies des tables, coiffées d'abat-jour, et les lampes, qui tamisent leur lumière à travers des globes dépolis, ne répandent qu'une clarté discrète. »[519] Dans une société qui rêve de rejouer la sociabilité largement imaginaire de l'aristocratie du XVIIIe siècle, les bougies stéariques de Chevreul imitent, le confort en plus, la mise en lumière des fêtes aux chandelles du siècle précédent. La bougie stéarique, produit industriel pourtant, devient par un curieux retournement du fait de son assimilation aux chandelles, l'emblème d'une sociabilité passée. Le docteur Rengade en

26 rue Marbeuf, 15 février 1906, « Salle à manger : Fourniture et pose de suspension plateau cristal lumineux style Louis XV à 8 branches autour abat-jour soie vieux rose à l'échantillon n°649 R, 570 francs », et « Mémoire », 25 janvier 1906.

517 D'Avenel, « L'éclairage », *Revue des deux mondes*, 15 juin 1896, p. 821, série « Le mécanisme de la vie moderne ».

518 Michel Lévy, *Traité d'hygiène publique et privée… op. cit,* 1869, p. 588, « Bougies ».

519 Ermance Dufaux, *Le savoir-vivre dans la vie ordinaire et dans les cérémonies civiles et religieuses*, Paris, Garnier frères, 1883, Chapitre IV, « Le Jeu », p. 282 et sq.

1884 et les manuels de savoir-vivre de la fin du siècle la recommandent expressément pour les jours de réception, même si un flot de lumière électrique complète le dispositif[520]. Partout dans les inventaires, des chandeliers en bronze dorés et ouvragés[521]. La bougie stéarique, consommée surtout au milieu du siècle par les domestiques qui sans cesse la portent de pièce en pièce et alors que les classes populaires adoptent les éclairages à l'huile et au pétrole, devient un signe social ; son caractère peu pratique au temps de l'électricité lui assure son rang social.

Pour l'éclairage quotidien, familial, c'est la lampe Carcel qui est promue par tous les traités, ce que confirment les inventaires qui montrent toujours une lampe mécanique à huile et bien souvent deux ou trois dont une disposée sur la cheminée[522]. Ces lampes qui « sont susceptibles de recevoir des formes très-élégantes » ont un succès bien après la mise au point de la lampe Franchot et du développement des lampes à pétrole[523]. En 1855, le rapporteur de l'Exposition universelle note que « la riche clientèle est restée fidèle au système Carcel », signalant ainsi la dimension sociale de cet attachement à la lampe Carcel alors même que les nombreux perfectionnements voudraient sa disparition[524]. Au même moment, le guide Joanne recommande les maisons « de MM. Hardot (rue du Faubourg-Saint- Martin), Gagneau frères (rue d'Enghien, 25), Chabrié fils aîné (rue Neuve-des-Petits-Champs), Neuburger (rue Vivienne), Careau (cloître Saint-Honoré) » pour leur « dextérité mécanique » et surtout leur « goût pour satisfaire aux exigences artistiques de la décoration »[525]. Ayant gagné ses lettres de noblesse du fait même de sa désuétude technique, la lampe Carcel devient objet d'étrennes et motif pour les magasins de nouveauté comme Tahan ou Giroux.



[Fig. 2. 83] Modèles de lampe Carcel. Planches extraites du catalogue de démonstration de la Maison Adolphe Giroux, boulevard des Capucines, vers 1860. Bibliothèque des arts décoratifs.

520 Dr Jules Rengade, *Les besoins de la vie et les éléments du bien-être. Traité pratique de la vie matérielle et morale de l'homme dans la famille et la société…*, Paris, La librairie illustrée, 1887, p. 131.

521 Voir AP, D11U3, n°8271, 20 février 1880, Inventaire Godchaux, domicile 123 Faubourg Poissonnière, appartement au 2e étage ; et à la fin du siècle, AP, D2U1/345, 4 juin 1891, scellés après décès de Mme Jacob, 33 rue Notre-Dame de Lorette ; AN, ET/CVIII/1405, 20 novembre 1890, inventaire Mme veuve Meynial, 20 rue Chorron, 2e étage ; ET/LXXXVII/2008, Baudrier notaire 68 rue de la Chaussée d'Antin, 7 décembre 1893, inventaire après décès, Eugène Jacob, négociant, 23 boulevard Haussmann ; ET/LXVI/1830, inventaire après décès de la veuve Antier, Me Bournon notaire 9 boulevard des Capucines, Inventaire après décès de Mme Antier, 22 septembre 1897 ; ET/CVIII/1405, inventaire après décès de Mme Bouffet, 22 novembre 1890, veuve de M. Bouffet, directeur de l'administration départementale et communale au ministère de l'Intérieur, 46 rue de Miromesnil.

522 Pour les années 1860, voir par exemple : AP, D11U3 /326, dossier de faillite n° illisible, M. Achille Grégoire, Commerçant, 56 rue Saint Lazare, 18 septembre 1860 ; AP, D2U1/345, scellés après décès, M. Fernand Mallet Banquier, employé de la maison de banque, 7 rue Laval, 1867. C'est encore vrai dans les années 1880-1890 ; voir par exemple AN, ET/CVIII/1405, inventaire après décès de Mme Bouffet, 22 novembre 1890, veuve de M. Bouffet, directeur de l'administration départementale et communale au ministère de l'Intérieur, 46 rue de Miromesnil ; AN, ET / LXVI / 1830, inventaire après décès de la veuve Antier, Me Bournon notaire 9 boulevard des Capucines, Inventaire après décès de Mme Antier, 22 septembre 1897.

523 Eugène Péclet, *Traité de l'éclairage… op. cit.*, 1827, p. 271, « Lampes à mouvemens de pendule ».

524 Napoléon Joseph Charles Paul Bonaparte, *Exposition universelle de 1855. Rapports du jury mixte international,* Paris, Imprimerie impériale, 1857, volume 1, p. 452-455, « Appareils d'éclairage ».

525 Adolphe Joanne, *Paris illustré, son histoire, ses monuments, ses musées, son administration, son commerce et ses plaisirs…*, Paris, Hachette, 1855, « L'éclairage : gaz, huile, lampes, bougies, etc. », p. 719.

En 1861, le *Dictionnaire du commerce* confirme que « la lampe Carcel est restée d'un prix trop élevé pour être admise partout »[526]. Il précise que même à l'exportation, « la lampe Carcel, malgré son prix élevé, est encore l'objet d'une exportation assez importante […], les classes riches la préfèrent. » On le devine, la complexité et le raffinement du système mécanique, l'habillage élégant et son coût élevé favorisent la permanence des lampes Carcel dans les intérieurs bourgeois. En 1890, Paul Bichet dans son traité consacré au bien-être chez soi, recommande pour la vie familiale au salon de « revenez aux vieilles lampes Carcel qui sont encore les meilleures »[527]. La lampe Carcel demeure dans toutes les strates de la bourgeoisie par son cercle de lumière qui manifeste visuellement les plaisirs de l'intimité familiale.



[Fig. 2. 84] Lampe Carcel dans les années 1870. James Tissot, *Enfants jouant à cache-cache* ou *Hide and Seek*, 1877, huile sur toile, 73 x 53 cm, National Gallery of Art, Washington.

La sociabilité comme la vie familiale se rejoue ainsi au salon sous des lumières du passé. L'introduction de l'électricité est possible dans les salons parce qu'elle se fond avec une grande aisance dans le décor. La « fée électricité » qui s'affiche dans l'espace public, comme l'ont montré Alain Beltran et Pacal Griset, se fond discrètement dans les plis du passé dans l'espace privé. Les lampes Carcel sont ainsi volontiers équipées à l'électricité. Tous les électriciens annoncent cette spécialité qui montrent que l'insertion de l'électricité se déroule sans véritable solution de continuité[528]. Un piétement constitué d'un vase de faïence ou de céramique décoré, une base en bronze doré et un abat-jour rendent les lumières électriques acceptables. Pour pénétrer dans les salons, l'électricité doit prendre les formes du passé. La maison Trouvé, et c'est le cas de tous les lampistes et fondeurs en bronze, se fait une spécialité des éclairages électriques en bronze qui dissimulent le caractère cru de la lumière nouvelle et le docteur Rengade précise : « Avec beaucoup d'intelligence et de goût, nos ingénieurs électriciens ont adapté la lampe à incandescence aux appareils d'éclairage les plus usuels. M. Trouvé, l'un des premiers, a construit, pour l'usage domestique, des flambeaux et des candélabres qui ne le cèdent en rien aux riches appareils de ce genre édités par les fabricants de bronzes d'art les plus renommés et qui présentent l'incontestable avantage de servir, soit à l'éclairage électrique, soit comme tous les autres, à brûler simplement de la bougie. »[529] Rien de surprenant à ce que la majorité des modèles qui s'inspirent de formes légitimées culturellement se couvrent de patine : cette dernière rend présentable les systèmes électriques jusque dans les salons. Plus encore que dans la salle à manger, les lustres anciens de cristal, les lustres à

526 *Dictionnaire du commerce…Dr*, 1861, « lampes ».
527 Paul Bichet, *Le bien-être chez soi,* Paris, Marpon et Flammarion, 1890, p. 176-177, « L'éclairage ».
528 Voir par exemple AN, 95 Aubry chez Mme Aubry-Vitet mère, « Electricité Boler, 237 rue Saint-Honoré et 11 rue Castiglione Installations et transformations, grand choix de style et en tous genres, lustres, plafonniers, suspensions, appliques, lanternes, lampes de parquet et de table, bougeoirs, candélabres et flambeaux, spécialité d'abat-jour, globes, tulipes, veilleuses et tous accessoires, pétrole, huile, bougies ». L'électricien prend en charge l'installation électrique mais aussi des installations au gaz : « Un lustre Louis XVI, bec 14' » 100 francs, 17 décembre 1902. Ils sont plus de la moitié des électriciens en 1897 à proposer ce travail d'adaptation.
529 Dr Jules Rengade, *Les besoins de la vie et les éléments du bien-être. Traité pratique de la vie matérielle et morale de l'homme dans la famille et la société…*, Paris, La librairie illustrée, 1887, p. 141.

bougies en bois sont « aménagés à l'électricité »[530]. Les formes de lampes ne changent pas avec l'électricité. Les modèles proposés par les bronziers et argentiers peuvent faire croire à la création de nouveaux modèles adaptés à l'électricité. En réalité, il faut imaginer ces modèles de catalogues couverts d'épais et bouillonnés abat-jour.


truit, pour l'usage domestique, des *flambeaux* et des *candélabres*.

Flambeau de M. Trouvé pour éclairage électrique.

Candélabre Trouvé pour éclairage électrique.



[Fig. 2. 85] Modèles de supports pour lampes électriques de la maison Trouvé. Gravure extraite de Dr Jules Rengade, *Les besoins de la vie et les éléments du bien-être. Traité pratique de la vie matérielle et morale de l'homme dans la famille et la société…,* Paris, À la librairie illustrée, 1887, p. 141.

[Fig. 2. 86] Lampadaire électrique Louis XVI de la Maison Christofle. AP, DEM/2, section des métaux, dépôt M 22 483 du 23 novembre 1905, « Christofle et Cie, rue de Bondy ».

Il faut dire que les seuls ampoules nues soutenues par un abat-jour émaillé apparaissent dans les chambres de domestiques[531]. Dès 1884 pourtant, un hygiéniste peu porté à la nouveauté comme le docteur Rengade célèbre les ampoules électriques : « ce sont de petits chefs-d'œuvre de délicatesse et d'ingéniosité, que ces lampes à incandescence d'Edison, de Swan […] qui rivalisent de clarté […] dans nos luxueuses maisons modernes »[532]. Si les ampoules séduisent c'est qu'elles prennent alors des formes anciennes : dès le début des années 1880, les fabricants d'ampoules travaillent à leur donner des formes

530 AN, Fonds Richelot, facture de Albert Staub, Monteur en bronze ciselure et dorure, réparation d'objets d'art, Meubles et bronzes 13 rue Rodier, « Réparé nettoyé et équipé à l'électricité un petit lustre à cristaux de roche (160) Fourni un chappe isolée et une chaîne le tout argenté (30) Pour le grand lustre de salon transport nettoyage et fini l'équipement monter en place et démonter représenter en place réduit et redémonter réduit à nouveau et redorer complètement (730) L'équipement à l'électricité refait entièrement taillage des cristaux de l'enfilage pour passer les fils intérieurement de 27 lampes et fourni 20 lampes de rechange (280) », 27 février 1905 ; facture de Beaulieu, « Un grand lustre pour le salon d'attente ayant à l'intérieur un vieux plat en cuivre repoussé comme réflecteur (900) », 1er mai 1904.

531 AN, Fonds Aubry, 95, Gaz-électricité, manufacture d'appareils d'éclairage, bronzes, lustres, candélabres, girandoles, appliques, suspensions, installation générale de l'électricité et du gaz, magasins d'exposition et atelier de sculpture, 16 rue de l'Entrepôt, 31 mai 1902 ; Perat architecte 9 rue Barbet de Jouy, 20 septembre 1901 ; « Chambre des domestiques : pour une lampe au plafond, interrupteur et fourreau en caoutchouc et pose d'un abat-jour émaillé ».

532 Dr Jules Rengade, *Les besoins de la vie et les éléments du bien-être… op. cit.*, p. 140.

de bougies qui non seulement imitent les lumières du passé mais permettent par leur faible intensité d'être offertes directement au regard, d'autant que rapidement les lampes à arc sont abandonnées[533]. De la même façon que le chauffage au gaz pénètre dans l'espace privé sous la condition de prendre l'apparence du foyer en en mimant la flamme à l'aide de bûches incombustibles, l'électricité cherche rapidement pour conquérir les espaces de réception à imiter au plus près la forme et la lumière des bougies – voire même des chandelles. C'est avec ces ampoules que Pettier comme Richelot font équiper leurs lustres de salon[534]. Louis Aragon en 1936 se souvient dans *Les beaux quartiers* des tables des salons et des salles de jeux surplombées de lustres équipés de « fausses bougies électriques »[535]. Avenel dès 1896 explique le succès des ampoules à incandescence par le fait qu'elles se « placent partout, incrustées au plafond, dissimulées derrière une boiserie ou accrochées à quelque motif architectural ; d'une plasticité, d'une bonne volonté inépuisable, irradiant ici le sein d'un bloc de cristal, d'une grappe de raisins jetés sur une glace en formes d'appliques, rampent et s'allongent plus loin en guirlandes, au sommet d'une porte, illuminent ailleurs un feuillage de bronze doré, se cachent sous un pli d'étoffe, derrière un rebord de vitrine, et savent, en faisant tout voir, ne se point montrer elles-mêmes. »[536] Le faible dégagement de chaleur des ampoules électriques de faible puissance permet tous les habillages ; les ampoules deviennent ainsi des fleurs qui à l'image des bijoux électriques ponctuent et enchantent la scène du privé. C'est en ce sens qu'il faut comprendre le succès des pâtes de verre translucides en forme de fleurs, inspirées de l'Art nouveau, qui trouvent une place dans les intérieurs, tout au moins dans les petites lampes de tables ou de guéridon.





Fig. 65. — Avantages des lampes à incandescence.

[Fig. 2. 87] Modèles de fleurs artificielles-abat-jour pour ampoules électriques d'églises et d'appartements, maison À Jeanne d'Arc, AP, Fonds Lazard, D19AZ/2.

[Fig. 2 88] La lecture au lit. « Avantages des lampes à incandescence ». Gravure extraite de Lefèvre, Julien, *Le chauffage et les applications de la chaleur dans l'industrie et l'économie domestique*..., Paris, Baillière et Fils, 1893, p.144.

Les chambres et boudoirs reçoivent quant à eux un éclairage qui ne change que très peu dans la seconde partie du siècle : petites lampes Carcel couvertes d'abat-jour d'étoffe. Elles doivent marquer

533 L'*Annuaire statistique ville de Paris* de 1898 relève le nombre d'ampoules à Paris – les installations privées et commerciales étant malheureusement confondues : Eclairage privé à arc : 11 327 unités et éclairage privé à incandescence : 686 686. La statistique de 1904 relève l'accentuation de l'écart : éclairage privé à incandescence : 1 453 733 lampes en activité dans Paris et seulement 16 614 à arc.
534 AN, Fonds Richelot, facture de Beaulieu, « Supplément de cristaux pour le lustre et enveloppes de lampes électriques (340) 48 fausses bougies (50) », 2 juillet 1904.
535 Louis Aragon, *Les beaux quartiers*, Paris, Denoël, 1936, p. 396.
536 D'Avenel, « L'éclairage », *Revue des deux mondes*, 15 juin 1896, p. 821, série « Le mécanisme de la vie moderne ».

au cœur de l'appartement, l'intériorité. Encore faut-il noter que l'éclairage électrique, inoffensif pour la qualité de l'air trouve aussi rapidement une place dans les chambres. Un lustre électrique au plafond permet dès l'entrée dans la chambre d'illuminer la pièce ; des veilleuses électriques disposées de chaque côté du lit permettent la lecture et une mise en scène de l'intimité.

Sur le secrétaire, une petite lampe Carcel délivre une lumière propre au secret et à l'introspection, notamment féminine. En 1890, Paul Bichet peut ainsi conseiller, ce que les inventaires confirment – « dans la chambre à coucher, l'éclairage à la bougie, avec petits abats-jour de couleur, ou des petites lampes Carcel à l'huile. »[537] Quant aux bureaux et aux salles de billard, espaces masculins qui nécessitent sérieux et concentration, ils adoptent vite la lampe à pétrole qui tout en prenant une forme historique, celle des lampes Carcel ou des quinquets, fait écho aux bronzes de table permet de délivrer une lumière blanche et stable[538]. Enfin, au creux de l'appartement, la salle de bains et le cabinet de toilette connaissent une toute autre mise en lumière. Lieux de l'intimité par excellence, ils sont éclairés de pleins feux. Paradoxalement, tout au moins en apparence, les installations de gaz au milieu du siècle englobent non seulement l'antichambre et le couloir mais les cabinets de toilette et, quand il y en a, la salle de bain. Cela tient à des questions techniques : le chauffage des bains est réalisé de plus en plus souvent à partir des années 1860 par des brûleurs au gaz[539] car le gaz, comme le notent tous les traités techniques, cohabite sans trop de difficulté avec l'eau. Mais il s'agit aussi de scruter avec attention son corps et l'attention à soi comme les impératifs de l'hygiène appellent la lumière blanche et crue du gaz. Le corps doit être sans ombre, tout en étant dans un espace clos généralement aveugle et à l'abri des regards. Dans les années 1880, toutes les salles d'eau sans exception possèdent un éclairage au gaz[540]. L'électricité trouve là aussi rapidement une place. En habillant les dessus de miroir, à l'instar des loges d'actrices, elle permet de se dévisager avec soin. Derrière la porte soigneusement fermée par un verrou, l'éclairage au gaz puis l'électricité dans les cabinets de toilette et les salles de bains permettent l'examen de soi avant de paraître en société. Si au final, l'électricité pénètre toutes les pièces des appartements vers 1910 c'est du fait de son adaptabilité même, de sa capacité à s'adapter à toutes les formes anciennes de lampe, formes validées socialement et culturellement, et ce d'autant plus que les compagnies d'éclairage électrique proposent des installations complètes en location [541].

537 Paul Bichet, *Le bien-être chez soi*, Paris, Marpon et Flammarion, 1890, p. 176-177, « L'éclairage ».
538 *Ibid*.
539 Voir par exemple, AP, D11U3 446, n°2808, 23 mars 1864, Leroux, 17 rue Croix-Nivert, fabricant d'appareils à gaz. En 1890 Paul Bichet note encore : « On aura toute commodité pour allumer et éteindre, modérer l'éclairage, avec de l'eau chaude avec rapidité. L'installation au gaz nous paraît donc indispensable dans ces pièces [salles de bains et cuisine]. » (Paul Bichet, *Le bien-être chez soi*, Paris, Marpon et Flammarion, 1890, p. 176-177, « L'éclairage ».)
540 AP, D11U3, n°8271, 20 février 1880, Inventaire Godchaux, « Salle de bains, Un lavabo chêne et marbre blanc avec accessoires 40 francs ; une petite glace cadre percale, 10 francs ; une baignoire zinc, une pomme à douche et un réservoir avec tuyauterie d'eau et de gaz ; un bras à gaz appartenant au propriétaire, Mémoire ».
541 AN, Fonds Pettier ABXIX5223, « Charles Martel, applications générales de l'électricité, éclairage électrique, bronzes d'éclairage, transformation à l'électricité de tous appareils à gaz, installations complètes d'hôtels et châteaux, … accumulateurs, monte-charge électrique, … téléphones, sonneries électriques, acoustique, paratonnerres, réparation, entretien à l'année, gaz », 30 décembre 1903 ; « Devis d'installation de la lumière électrique dans l'appartement de la rue César Franck ; L'installation comprendra : -Antichambre 1 lampe suspendue avec réflecteur à bord cristal, 1 allumage ; Salon les canalisations 3 fils, 6 lampes 2 allumages ; Salle à manger idem ; 1ere chambre 1 lampe suspendue avec réflecteur opale 1 allumage ; 2e chambre 1 lampe idem ; WC 1 lampe au plafond avec son applique avec tulipe, 1 allumage ; Le branchement du coffret de la colonne montante au tableau du compteur ; Le tableau en chêne pouvant recevoir le compteur et muni d'un interrupteur et d'un coupe-circuit bipolaire ; Les canalisations placées sous moulures, les interrupteurs et les coupes-circuits nécessaires ; Le tout conformément aux prescriptions du cahier des charges du secteur ; L'installation ci-dessus mise en fonctionnement pour la somme nette et à forfait de 195 francs » ; « Martel, 31 mars 1904, Fourniture et pose ses appareils suivants : Un lustre salle à manger Renaissance vieil or à 6 lumières, 325 francs ; Un lustre Salon cristaux 4 lumières,145 francs ; 2 flambeaux vieil or 16 2 abats-jours en Empire, 3,60 francs ; Une lampe portative poulie à mouvement Universel avec abat-jour soie, 28 francs ». Voir pour les compagnies, « Compagnie de locations électriques, lumière, chauffage, force, 48 rue de Taitbout, Règlement relatif à la location d'une

À l'échelle de l'appartement comme de chaque pièce, l'éclairage consiste à distinguer les espaces, à créer des sous espaces par des polarités lumineuses. En d'autres termes, éclairer l'appartement bourgeois, c'est aussi distribuer les ombres, les contrastes, avant que de chercher à illuminer les moindres recoins. Marie de Saverny peut ainsi écrire 1878 que le confort en matière d'éclairage vient de la bonne gestion du « clair-obscur »[542]. Le tapissier Havard fait lui aussi directement référence à la peinture dans un argumentaire qui tient de la recherche de légitimation mais qui dit aussi les modèles à l'œuvre : « les peintres, qui savent cela mieux que nous, ont-ils recours à ce qu'ils appellent le clair obscur, pour créer une subordination nécessaire entre les différentes parties de leur composition, et pour empêcher que l'attention du spectateur ne soit sollicitée à la fois, et d'une façon égale, par toutes les formes réunies ou groupées sur une même toile. Dans l'ameublement, pour des raisons presque identiques, nous sommes obligés d'agir à peu près de même. Si un jour cru, intense, se trouvait réparti d'une façon égale dans toute la pièce que nous meublons, notre attention, également sollicitée par tous les échos de couleur, tiraillée en sens divers par toutes les analogies de formes, ne pouvant se reposer sur aucun objet spécial, serait bien vite en proie à la plus désagréable fatigue. »[543] Il peut ainsi énoncer la règle qui s'applique durant toute la seconde partie du siècle : « Pour que la distribution de l'éclairage produise le maximum d'harmonie qu'on peut attendre, il est indispensable que la lumière soit une, c'est-à-dire qu'elle soit répartie de telle sorte que la décoration ne présente pas deux masses obscures d'une même vigueur, ni deux masses claires d'une même intensité. » Le salon peut être éclairé « le soir par un ou plusieurs lustres, par des girandoles, des candélabres diversement espacés, par des lampes réparties aux différents angles de la pièce, sans que l'unité soit rompue. » Il faut cependant tacher de créer des masses, « prendre un parti résolu », une lampe doit ainsi dominer les autres nettement afin que la machinerie lumineuse se fonde dans le décor. « Tout rayon lumineux venant en sens inverse dévoilerait immédiatement le stratagème » précise Havard. La lumière doit sembler surgir des plis et replis des tentures, des rideaux, des abat-jour… C'est à ce prix que la décoration devient « pittoresque » et l'appartement peut produire son charme, c'est-à-dire sembler être éclairé de l'intérieur.

La chlorose des femmes et plus encore des jeunes filles qui consomment une grande partie de leur vie à la lumière artificielle menace tout au long du siècle et appelle un éclairage plus fort et une exposition plus régulière à la lumière naturelle[544]. Il est significatif que le terme soit employé en concurrence pour désigner la maladie des plantes, de serres et d'appartement, souffrant d'un manque de lumière. Cependant en la matière, le poids de la culture et la nécessaire rupture visuelle d'avec la ville déterminent une vie de plus en plus baignée dans la lumière artificielle. Dans l'appréhension de l'éclairage artificiel, les représentations du corps, l'attention aux mécanismes de la vision et la connaissance du spectre lumineux pèsent sur les usages de la lumière dans la sphère domestique. La vulgarisation du discours scientifique sur les dangers d'une vie quotidienne plongé dans un éclairage artificiel et les dégradations causées par une lumière vacillante, directe ou trop blanche, façonnent les

installation d'éclairage électrique. Article 1. La compagnie de Locations Electriques établit, entièrement à ses frais, des installations de lumière électrique comprenant le tableau, les câbles, fils, coupe-circuits, interrupteurs, prises de courant, appliques unies, lampes fixées au plafons ou suspendues, verrerie, lampes à incandescence à filament de charbon, autrement dit l'installation complète prête à fonctionner. Ces installations sont mise en location par abonnements. » ; l'engagement est pour un an et « l'abonné doit rendre les lampes en état en fin de location, en état de service »

542 Marie de Saverny, *La femme chez elle et dans le monde*, Paris, Aux Bureau de Journal La Revue de la Mode, 1878, p. 123.

543 Henry Havard, *L'art dans la maison*, Paris, Rouveyre, 1885, tome 2, « éclairage », p. 63-64, chapitre XXXVI.

544 Jean-Baptiste Bouillaud, *De la chlorose et de l'anémie, communication à l'Académie Impériale de Médecine dans la séance du 15 février 1859*, Paris, J.-B. Baillière et Fils, 1859 et Jules Comby, *Traité des maladies de l'enfance*, Paris, J. Rueff, 1902, p. 252.

représentations des habitants. Les dispositifs techniques témoignent de cette attention : des abat-jour aux lunettes de conserve fumées, l'éclairage confortable est celui qui préserve l'œil, organe délicat et de moins en moins mystérieux, des chocs lumineux, d'un éclairage direct qui conduit à l'aveuglement voire au dérèglement de tout le corps via le système nerveux. Tout au long du siècle, cette attention à une lumière mesurée d'autant plus inquiétante qu'elle est artificielle, décide de l'insertion des dispositifs techniques dans la sphère domestique, bien plus que le caractère pratique des systèmes d'éclairage. La coexistence de quatre à cinq techniques d'éclairage dans un même appartement à la fin du siècle n'est pas compréhensible sans cela.

Dans un espace de plus en plus clos où l'éclairage artificiel domine parfois même contre la lumière naturelle, les dimensions sociale et culturelle de l'éclairage sont tout aussi essentielles. Bien que le siècle tente constamment de mesurer – par le Carcel qui demeure de façon significative l'unité de mesure de la lumière – et de fixer les normes du confort lumineux, l'éclairage comme élément de confort n'a rien d'une donnée objective. Il est aussi culturel, au demeurant comme tout élément de confort. Le croisement des inventaires, des comptabilités privées et des manuels d'ameublement et de savoir-vivre montre que l'éclairage est avant tout un élément de la scénographie de l'espace privé. Il doit marquer et renforcer les partitions spatiales. Ainsi, pour exemple, le gaz « à tous les étages » n'est pas synonyme en bourgeoisie d'une diffusion dans la totalité de l'appartement, loin s'en faut. La lumière au gaz, sans légitimités culturelles, s'arrête à la frontière des espaces intimes et de réception alors que dans le même temps, les techniques les plus anciennes perdurent comme la lampe Carcel au quotidien et les bougies lors des réceptions. Cette coexistence complexe vise à mettre, comme au théâtre, la vie privée en image. Il ne s'agit plus dès lors d'inonder l'appartement d'une lumière qui le rendrait transparent. La scénographie nécessite la création d'ombres et de polarités lumineuses qui doivent accuser les gestes, les activités et la façon dont les corps se retrouvent où s'individualisent. Dans cette perspective, les nouveaux moyens de commander l'éclairage à distance par l'électricité des piles puis du réseau, s'ils sont des commodités, apparaissent aussi comme les moyens d'une mise en scène de la vie privée plus autonome et incorporée par les habitants, notamment dans le face à face avec soi dans la salle de bain et le cabinet de toilette, les domestiques ne manipulant l'éclairage que lors des réceptions où dominent alors bougies et lampes à l'huile. L'attention aux dispositifs techniques d'éclairage montre qu'ils se fondent dans les formes du passé. Qu'il s'agisse du gaz ou plus encore de l'électricité, à piles comme venue du réseau, c'est sous formes d'imitation de lampes à modérateurs mécaniques ou d'ampoules en forme de flammes de bougies que les techniques nouvelles s'insèrent dans la sphère intime. Si l'électricité pénètre si rapidement l'espace privé dans les années 1900-1910, c'est justement parce qu'elle s'adapte à tous les gestes et usages légitimés historiquement et qu'elle se fond dans le décor. C'est ce que l'histoire des techniques du confort vues uniquement depuis les entreprises ou les réseaux techniques tend à gommer, oubliant que le raccordement de tous les immeubles haussmanniens au gaz n'est pas synonyme d'une illumination nouvelle du privé ou encore qu'avant le raccordement au réseau électrique, les intérieurs scintillent déjà de l'éclairage aux piles. L'attention aux dispositifs comme forme et technique montre ainsi que le confort est avant tout une histoire d'un rapport culturel et social à l'éclairage qui mobilise aussi bien les représentations du corps que les usages sociaux de l'espace domestique.

Conclusion chapitre 2

L'histoire des techniques dans l'espace privé, sans doute plus encore que dans les espaces industriels, ne peut être réduite sur l'histoire des inventions comme a pu le noter David Edgerton[545]. Les décalages entre inventions – nécessairement au pluriel – et insertions dans l'espace privé sont la règle. Soixante ans après sa mort annoncée par les mutations techniques, la lampe Carcel demeure la référence dans les appartements parisiens et à l'inverse, la distinction sociale décide du rejet des poêles pourtant beaucoup plus performants sur le plan calorique. L'histoire du confort ne peut donc être réduite à celle des « commodités » et des progrès techniques isolés de leur réception sociale. Ce que montre une histoire du confort considérée comme un pan d'une culture matérielle plus large, c'est au contraire que la permanence et le retour de techniques anciennes dominent l'espace privé bourgeois de la seconde partie du XIXe siècle. Autour de 1900, selon les espaces et les moments, la bougie des années 1830 éclipsent le bec Auer et le feu de bois l'emporte sur le chauffage au gaz. L'imaginaire attaché aux techniques s'avère bien plus puissant que le caractère pratique des inventions.

De la même façon, les histoires du confort appréhendées depuis les réseaux techniques et les industries ont pu effacer les chemins tortueux de la réception et de la diffusion des techniques du quotidien alors même que dans la sphère domestique la proximité quotidienne des techniques avec les corps rend l'insertion complexe et sensible. L'histoire de l'électricité a ainsi effacé les quelque quarante années au cours desquelles l'éclairage électrique aux piles est en usage dans les intérieurs. Or, outre que ce moment est essentiel sur le plan des techniques du quotidien, il permet aussi de saisir la façon dont s'inscrivent les techniques nouvelles dans la sphère domestique. Qu'il s'agisse des communications intérieures comme nous l'avons vu au chapitre précédent, de l'éclairage électrique ou du chauffage à gaz, c'est bien toujours par des lents processus d'acclimatation que les techniques parviennent à muter sans pour autant, contrairement à ce qu'a pu énoncer l'historiographie moderniste, que les formes et les gestes ne changent.

Ampoules en « fausses bougies », piles dissimulées dans des imitations de lampes Carcel, systèmes électriques montés sur des lustres anciens comme « bûches éternelles » d'amiante au gaz sont autant de témoins de la tension permanente, au sein même du désir de confort, entre commodité et légitimité culturelle.

Ce passage par des formes anciennes apparaît bien comme la condition pour qu'adviennent ces techniques dans la sphère privée. Les bûches d'amiante, les fausses bougies, les fauteuils style Louis XV ou les ottomanes foncés d'élastiques sont autant de formes légitimes socialement et culturellement qui rendent possibles l'acclimatation des techniques. Il s'agit ici de modèles d'insertion de la technique sans doute trop vite effacés, tant par les histoires techniques que par une lecture uniquement sociale de la diffusion du confort. Le succès des techniques nouvelles du confort tout au long du siècle repose ainsi en bourgeoisie sur leur capacité à se fondre dans des formes préexistantes, qu'il s'agisse des élastiques, du gaz ou de l'électricité.

Mais ce désir de s'inscrire dans une légitimité culturelle n'est pas qu'affaire d'esthétique et de légitimité culturelle. Les liens intimes entre corps et objets sont aussi en jeu. Les objets doivent s'adapter au corps pour être confortables : le coussin foncé d'élastiques doit épouser le corps ; le chauffage comme l'éclairage doivent répondre au doigt et à l'œil et épouser les humeurs du corps. Mais le confort ne peut être réduit à l'asservissement des objets aux besoins des corps. L'observation attentive

545 David Edgerton, «De l'innovation aux usages. Dix thèses éclectiques sur l'histoire des techniques», Annales HSS, juillet-octobre 1998, n°4-5, p. 815-837.

de la place des objets dans la sphère domestique comme des formes d'insertion – et de résistances à la technique – disent que le confort est aussi et peut-être avant tout une orthopédie. En ce sens, la bourgeoisie du XIXe siècle demande avant tout à la culture matérielle et aux dispositifs techniques de proposer une orthopédie du quotidien. Les meubles, les dispositifs de chauffage comme les systèmes d'éclairage déterminent et conditionnent la gestuelle et les rituels du corps dans l'espace privé. La nature de l'éclairage, les températures, la mollesse et la forme des meubles déterminent une façon de se comporter, selon les espaces et selon les moments. Si la commande à distance est commode dans les espaces de l'intimité et de la scrutation de soi, c'est au contraire l'attention et la domesticité que réclament les bougies qui font leur succès et prolongent leur utilisation. De la même façon, les lampes Carcel déterminent une façon de se réunir en famille tout comme le feu de cheminée qui s'il n'est que peu efficace met en scène et force la réunion familiale. La mise en scène du privé repose sur ce confort orthopédique dans lequel le monde matériel fonctionne comme un corset. Si le délassement de soi et des contraintes sociales est une composante du confort, ce délassement est possible dans des formes où l'abandon est lui-même socialement et culturellement codifié, comme il l'est dans l'ordre vestimentaire domestique.

L'histoire des techniques a pu souffrir de ne pas relever que les objets peuvent être frappés de solitude. Il faut dire que les archives nous y invitent et en particulier les catalogues qui mettent en exergue des objets techniques rendus célibataires. Or dans la sphère domestique plus qu'ailleurs, la contextualisation de ces dispositifs ou machineries, les formes qu'ils prennent en entrant dans le privé sont essentielles. En prêtant attention à toutes les formes matérielles d'insertion dans l'appartement des techniques il apparaît une autre dimension dans les pratiques de confort. En effet, au-delà d'une lecture purement fonctionnaliste, la complexe notion de confort recouvre aussi celle le bien-être moral, pour reprendre la terminologie du siècle. En d'autres termes, il s'agit dans un double mouvement de faire sien – c'est-à-dire d'adapter à son propre corps et à son goût – le bâti et les objets industriels. À un moment où l'uniformisation du bâti parisien comme des objets du privé devient sensible en particulier pour la bourgeoisie, le confort appelle aussi un processus d'appropriation quasi charnelle. On couvre les murs uniformes de tentures, les parquets industriels de moquettes et de tapis, mais aussi tous les objets issus de l'industrie, du piano droit aux fauteuils, de la table aux lampes électriques et aux cheminées. De là, cette prolifération de napperons et autres tapis qui rendent le cadre de vie moelleux mais qui figure aussi une appropriation personnelle de la sphère domestique. Les objets techniques esseulés dans les catalogues entrent dans la sphère privée couverts comme les corps des habitants d'une multiplicité de couches. C'est par ce recouvrement systématique que le confort se manifeste et que l'appartement bourgeois avec ses plis permet le repli.

Car le corps est bien au centre de cette recherche de confort. Histoires du corps et du confort sont intimement intriquées. La conception du corps détermine les rapports de celui-ci aux objets comme au bâti. Le parallèle entre le vêtement et les techniques du confort domestique ne sont en rien rhétorique : ils mettent en jeu tous les deux une définition du confort marquée de la conception du corps. Or, comme on l'a vu, une double conception du corps et particulièrement du corps bourgeois traverse le siècle : un corps mécanique, un corps néo-hippocratique. D'une part, le corps, défini par la gymnastique dont les appareils s'insèrent jusque dans le privé, conçu comme mécanique. Les gestes sont alors au centre de la notion de confort comme en témoigne le passage des meubles articulés du monde médical au monde du repos bourgeois. D'autre part, l'appréhension du corps est aussi traversée

par le néo-hippocratisme qui, comme l'a montré Alain Corbin, domine encore le siècle, au-delà des mutations de la science médicale. Le corps baigné dans la lumière et la chaleur est alors tout de fluides et d'humeurs. Ces conceptions associées plus que concurrentes participent pleinement à la définition des éléments de confort. En outre, l'inconstance du corps mécanique comme néo-hippocratique tant scrutée appelle un réglage permanent du confort. À un moment où la scrutation de soi, des variations de températures, la lecture des symptômes physiques de la maladie et des mouvements des nerfs prend une place envahissante dans la littérature autobiographique et où l'hypocondrie, maladie fille du siècle, devient une manifestation de la nouvelle attention à soi, le confort se fait synonyme d'une suspension des sensations, d'une annulation de la sensibilité. Un corps confortable est alors celui qui traverse le monde sans encombre, au sens littéral comme au sens figuré, sans être affecté. Si l'appartement est bien un espace de repli, de repos de la ville et de délassement du jeu social, le corps doit se retirer de la ville et de ses sensations. C'est vrai comme on l'a vu pour le son ou les courants d'air. Il doit aussi se délasser de son propre poids.

La recherche du confort et ses tentatives notamment par les hygiénistes pour l'objectiver s'appuie sur des mesures : le Carcel, le degré et le joule à partir des années 1870, l'élasticité – mesurée notamment pour les aciers élastiques par le modèle de Young. La volonté de fixer les normes du confort est cependant tempérée par le désir de faire coïncider comme en négatif les températures, les éclairages et les meubles aux singularités des habitants. Les objets du confort sont alors comme des éléments complémentaires qui viennent, en s'associant aux corps, annuler toute sensation. Les outils de mesure présents dans les appartements servent plus à régler constamment le confort qu'à fixer les normes du confort comme le font les hygiénistes. La balance qui prend une place nouvelle dans les intérieurs, le thermomètre et les objets changeants de couleur selon les variations de températures, ou le baromètre sont autant de façon de scruter au quotidien son corps et l'atmosphère dans laquelle il baigne.

Car c'est avant tout le corps malade, nerveux, et parfois infantile, considéré comme une sensibilité à vif qui sert d'étalon pour définir le confort du corps bourgeois au repos. Tout se passe comme si le corps malade était l'incarnation extrême de la sensibilité bourgeoise à l'environnement artificiel, qu'il s'agisse de chauffage, de lumière ou de meubles de repos. Tous les manuels techniques comme la littérature hygiéniste sont traversés par cette absence de solution de continuité entre corps malade et corps bourgeois et urbain au repos. Ce transfert n'est cependant pas uniquement théorique. Les techniques du confort sont bien issues de la sphère du médical. L'observation des dépôts de brevet le dit : c'est dans la sphère médicale que prend source une grande partie des techniques du confort avant que de se diffuser dans la vie bourgeoise et singulièrement l'emblématique et élastique « confortable » dont les techniques se fixent d'abord pour les lits de repos des malades. Car le corps confortable est bien celui qui, au repos complet, ne ressent plus d'inconfort, ne ressent plus son propre poids. Les techniques pour faire taire le corps hypersensible du malade ne peuvent que répondre à cette recherche d'une prise de congé de son corps. Le confort qui domine tout le siècle en matière de culture matérielle domestique ne saurait se comprendre sans cette lecture qui articule conceptions et sensibilités du corps, caractère distinctif des techniques et recherche d'une légitimité culturelle. Entre orthopédie et délassement, entre recherche de commodités techniques et de dispositifs culturellement et socialement légitimes et enfin entre désir de mesures et de normes et attention aiguë aux variations de son corps, le confort matériel bourgeois se révèle complexe, au-delà d'un récit technique.

Chapitre 3
L'ordre des choses. Objets et hygiène

Introduction

En 1906, Madame Pettier, femme de l'agent de change qui vient de rencontrer la fortune, s'occupe d'installer le nouvel appartement familial rue de Prony. Si un tapissier est là pour les choix en matière de goût, c'est à elle qu'échoit d'acheter les objets qui relève du ménage et de l'hygiène intime. De façon significative, ils sont réunis dans le même rayon dans les grands magasins du Bon Marché. La commande comprend : du molleton, une tresse, du cirage, un baguier, un porte-brosse, des brosses, des têtes de loup, des balais, une balayette, des plumeaux, des raquettes pour battre les tapis, un thermomètre, un porte-savon, savons, un porte éponge, un balai-frotteur pour parquet, de l'encaustique, des chiffons de laine, poudre dentifrice, boîte à ordures, vases de nuit, porte-serviette, panier et un bidet[1]. Madame Pettier achète là tous les outils et matières nécessaires à l'entretien des objets et des corps. Quatre-vingts ans plus tard, Marguerite Duras publie dans la *Vie matérielle*, une liste de courses très comparable, objets d'économie domestique destinés à l'entretien de sa maison de Neauphle-le-Château[2]. Si l'écrivaine publie alors cette liste inamovible et punaisée au mur, c'est qu'elle y voit un ordre, imposé par la maison et le poids de gestes et du passé qu'elle abrite.

C'est ce double impératif que nous voudrions questionner ici, impératif de soin des corps, impératif de soins des objets. Pourquoi les considérer ensemble ? L'historiographie de l'hygiène d'une part et de la culture matérielle de l'autre sont relativement étrangères. Pourtant, et Georges Vigarello l'a montré dans *Le Propre et le sale*, les objets sont indissociables d'une histoire des « techniques du corps » pour reprendre l'expression et la perspective de Marcel Mauss[3]. Le pari ici est que le soin porté aux objets et aux corps, leur entretien et leur hygiène participent d'une même logique qui définit le corps bourgeois dans son intérieur. De la même façon, l'ordre des objets fonctionne comme une discipline des corps. L'attention aux surfaces, la culture visuelle de l'hygiène qui fait scruter tâches et traces apparaît de même nature, qu'il s'agisse du corps ou des objets. La culture de la lecture symptomatique ne s'arrête pas au corps : les choses font elles aussi l'objet d'une attention permanente. Enregistrer les soubresauts des corps, le désordre des familles, la négligence les objets imposent une discipline non seulement dans les espaces où le corps se met à nu mais dans tout l'appartement. C'est cette articulation entre ordre des choses et propreté dans la sphère domestique que nous voudrions ici comprendre. Les études sur

1 AN, Fonds Pettier, facture du *Bon Marché* (13 janvier 1906).
2 Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, Paris, POL, 1987.
3 Marcel Mauss, « Les techniques du corps », *Journal de Psychologie*, n°32, 1935, p. 271-293.

l'hygiène sont innombrables et ont montré les liens entre morale et hygiène. Reste que c'est davantage la sphère publique et le monde populaire qui ont fait l'objet d'études. Dans la sphère domestique bourgeoise, c'est un autre ordre qui s'installe et qui, s'il est marqué par l'hygiénisme, en donne une traduction matérielle complexe et paradoxale, loin des solutions adoptées dans la sphère publique. En essayant de saisir la façon dont s'articulent objets, dispositifs techniques et corps, et la façon dont ils mobilisent artisans et domestiques, nous voudrions comprendre le rôle affecté aux objets dans le maintien d'un ordre domestique, dans la surveillance de soi et pour finir dans la construction d'un habitus bourgeois.

I. Le confort intime : entre objets honteux et objets raffinés

Le XIXe siècle a consacré un nouvel ordre vestimentaire. À la pensée mécaniste du vêtement bourgeois, cuirasse et corset à la fois, qu'il s'agisse des hommes ou des femmes, répond un système nouveau analysé par Alain Corbin, celui du linge blanc[4]. Si le vêtement extérieur fonctionne comme une orthopédie, le sous-vêtement fonctionne dorénavant comme le signe d'une nouvelle écoute de soi et d'un contrôle accru sur les soubresauts de son corps. Dans la sphère domestique bourgeoise, la même logique est à l'œuvre qui fait que l'environnement matériel se voit confier un rôle de témoin de propreté en même temps que des dispositifs qui permettent et favorisent la scrutation de soi. L'histoire des lieux d'aisances, ces espaces dédiés à l'hygiène dans la ville du XIXe siècle est connu. Les historiens de la vie privée franchissant le pas des espaces honteux et intimes ont montré l'importance qu'ils jouent dans la construction de l'individu bourgeois et dans la redéfinition de la sphère domestique. Dans cette perspective, nous voudrions ici questionner les formes et usages de la vie matérielle définie comme un ensemble de dispositifs techniques, d'ameublements et d'objets dans l'expression et l'incorporation d'un rapport au corps dans la sphère domestique.

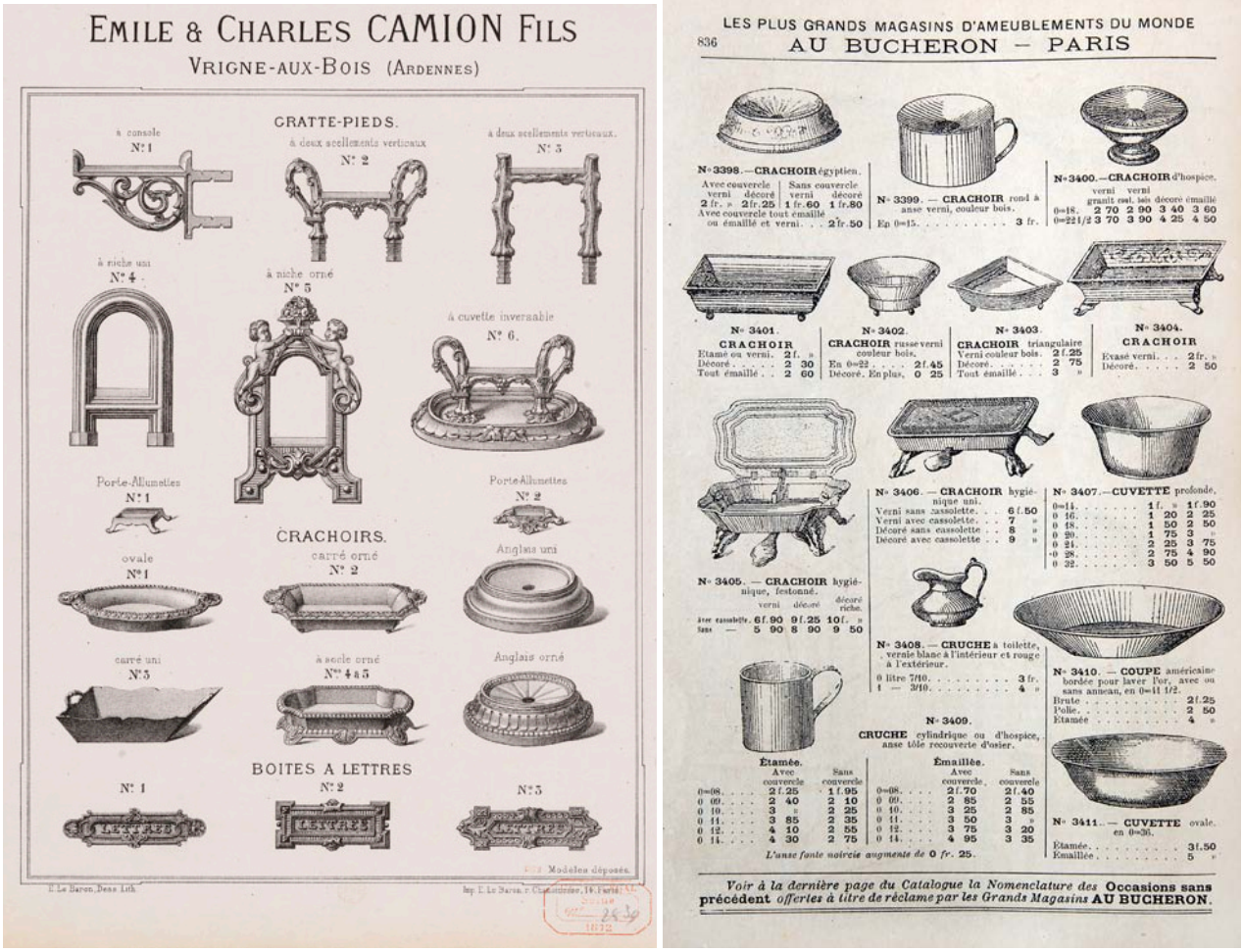
I.a. Objets et contrôle des excrétions et sécrétions

Crachoirs et vases de nuits

La surveillance de ses sécrétions – et de celle de la famille – passe par une série d'objets, occultés par l'hygiénisme mais encore très présents dans les intérieurs du siècle. Si ces objets sont cachés et logiquement exclus des espaces de réception, il en est un qui longtemps figure à la vue de tous : le crachoir. Quand le prospère banquier Leroy fait faillite en 1854, le priseur relève la présence de crachoirs. Il s'agit d'un élément constitutif du nécessaire des fumeurs. À côté d' « une pipe vert opale avec tuyau en cuir élastique jaune [narghilé] », d' « une locomotive porte cigare en ébène et acajou » et d' « une boîte porte cigare, écaille et incrustation en cuivre », « deux crachoirs en tôle vernie »[5]. Chez le commerçant Achille Grégoire, même dispositif dans le cabinet de Monsieur qui sert de fumoir[6]. Mais il s'en trouve encore dans l'antichambre, élégants crachoirs en acajou. L'objet fait alors partie des articles de Paris et des objets d'étrennes[7]. Magasins de curiosités et de nouveautés en proposent

4 Alain Corbin, « Le grand siècle du linge » in « Linge de corps et linge de maison », *Ethnologie française,* 1986, vol. 16, n°3, p. 299-310.
5 AP, D11U3/175, n° 11499, 5 avril 1854, faillite de la banque Leroy, De Chabrol et Cie, 16 rue Lepelletier, l5-20 décembre 1854, « Dans le petit salon appelé fumoir ».
6 AP, D11U3/326, M. Achille Grégoire, Commerçant, 56 rue Saint Lazare, 18 septembre 1860.
7 Henri Boudin, *Le palais de l'industrie universelle ou ouvrage analytique des produits les plus remarquables de l'Exposition de 1855…*, Paris, Boudin, 1855, « fabricants de bronzes ».

en quantité, de tous les styles et dans toutes les matières[8]. En 1875, le jeune bourgeois Henri Bernard, achète un « crachoir majolique ». Qu'il s'agisse d'une imitation ou d'un authentique, l'objet est de goût et destiné à figurer au fumoir voire au salon[9]. La montée de l'attention aux mécanismes de la contagion ne signifie donc en rien la mise à l'index de cet objet. Tout juste voit-on se développer en concurrence avec les élégants crachoirs d'appartement, des crachoirs hygiéniques, systèmes à trappe, parfois à pédale, qui ont pour but d'éviter les émanations venues de ces réceptacles[10]. Les fabricants de fontes d'art ne dédaignent pas, au moins jusque dans les années 1900, proposer des crachoirs en bronzes dorés, crachoirs pour tables de jeu ou d'antichambre, crachoirs à placer sur le sol, devant le feu ou dans un cabinet[11].



[Fig. 3. 1] Modèles de crachoirs. Planche du catalogue Émile et Charles Camion, maison de vente à Paris, vers 1860-1870 (BnF, Collection Thibault « De tout, un peu », Li243, « Papiers commerciaux », 5A) et planche du catalogue Au Bûcheron, vers 1895.

Les grands magasins jusqu'à la fin du siècle commercialisent ces objets qui ne sont pas classés dans les objets d'hygiène. Les « crachoirs égyptiens » ou style Louis XV sont destinés aux espaces de réception. Et les « crachoirs hygiéniques » n'ont d'hygiénique qu'un petit couvercle actionné par une pédale. La dissimulation des crachats rend l'objet acceptable au moins jusque vers 1900. Il faut dire que le crachat est alors assimilé à un besoin naturel et donc irrépressible. Si Jules Clément en 1878 précise l'inconvenance qu'il y a à « cracher dans les appartements, dans le feu, par la fenêtre », il ne

8 AP, D11U3/531, 22 août 1866, Jérôme Léger, Marchand de curiosités, 19 rue Le Pelletier, « 5 crachoirs en grès émaillés, 50 francs ».
9 AN, ABXIX3496, « Crachoir majolique, 3.50 francs », 11 mars 1875.
10 Voir les publicités des années 1860, « Crachoirs hygiéniques ouvrant par pédales de Darzens J. 1 boulevard de Strasbourg, sgdg », Le Tintamarre, mai 1860. Voir en outre, INPI, 192022 25 juillet 1888 Schimanek, représenté par Derry rue Condorcet 48, « Crachoir à fermeture » ; n°185424, 22 août 1888, Simon, rue de Crimée, 3, certificat d'addition au brevet pris, le 22 août 1887, pour « un nouveau système de crachoir fermé à bascule ».
11 *Rapport administratif sur l'exposition universelle de 1878 à Paris*, Paris, Imprimerie nationale, 1881, « crachoirs et décrottoirs en fonte », Groupe 5 classe 43.

condamne pas l'usage du crachoir[12]. Les manuels de savoir-vivre des années 1890 recommandent le recours au mouchoir, ce fait d'une « civilisation avancée », ou tout au moins la plus grande discrétion dans ces expectorations. La Baronne Staffe qui ne recule pas devant l'explicitation des moindres détails des usages du monde se plaint du peu de retenue en la matière qui fait que dans le train ou dans un salon, « la distinction d'un nouvel arrivant » peut être ruinée lorsqu'il « crache entre ses jambes. »[13] « Certes, écrit-elle, il faut cracher, mais il y a manière d'obéir à l'injonction de la nature, sans faire bondir le cœur des autres, sans manquer à cette élégance dont un homme chic, une femme distinguée ne se départit pas un instant. Le mouchoir, que la civilisation a mis dans notre poche, devait nous servir à dissimuler notre imperfection physique ». Le *self-control* s'exprime ici dans la manière de contrôler ses sécrétions, non de les réprimer. Il faut ajouter que durant toute la seconde partie du siècle, l'attention à ses crachats participe de l'attention à soi et d'une lecture symptomatique de sa santé. Dans la chorégraphie des corps dans l'appartement, ces gestes discrets demeurent jusque dans les années 1900. En l'espèce, l'identification du Bacille de Koch dans les années 1880 et les campagnes d'informations qui les suivent semblent changer la donne. La recommandation permanente faite aux tuberculeux d'avoir à domicile un crachoir rempli d'eau de Javel et sur eux un crachoir de poche, associent sans doute dans l'imaginaire définitivement crachoirs et maladies[14]. Après 1900, les crachoirs disparaissent des salons et des antichambres pour ne demeurer que dans les chambres d'homme et les cabinets de toilette[15].

L'économie des sécrétions et des excrétions dans l'appartement concerne aussi naturellement urines et matières fécales. Les inventaires comme les comptabilités montrent encore en la matière la présence continue sur toute la seconde partie du siècle des vases de nuit, malgré la guerre menée par les hygiénistes[16]. Deux raisons expliquent cette permanence. D'une part, par la discrétion et la commodité : dans l'appartement silencieux, la nuit doit être une « paix morte » comme le dit Zola, que le vrombissement de la chasse d'eau troublerait même si dans les années 1880 les fabricants de water-closets insistent sur le caractère silencieux de leurs installations pour appartement[17]. Les vases de nuit clos par un couvercle maintiennent le nécessaire contrôle des odeurs. D'autre part, l'attention portée à ses urines et ses selles, notée par Roger-Henri Guerrand comme par Alain Corbin, explique cette permanence, même si lentement on recherche la disparition prompte de ces sécrétions[18]. Attentif aux soubresauts de son corps, le bourgeois apprend continuellement à en lire les traces. Le vase de nuit, généralement de porcelaine blanche permet cette lecture quotidienne des symptômes, facilitée lorsque maître et maîtresse de maison font chambre à part. Dans cette double perspective, la chaise percée que l'on pourrait croire archaïque demeure présente. On la trouve couramment dans les inventaires des années 1860, soit dans la chambre, soit dans le cabinet de toilette, et encore dans les années 1880,

12 Jules Clément, *Politesse et savoir-vivre. Traité de la politesse et du savoir-vivre : nouveau guide pour apprendre à connaître et à pratiquer tous les usages du monde, à s'y conduire suivant les règles de la bienséance ainsi que dans les principales circonstances de la vie, telles que, naissance, mariage, enterrement…,* Paris, Berndin-Béchet, 1878, p. 23.

13 Baronne Staffe, *Usages du monde : règles du savoir-vivre dans la société moderne*, Paris, Havard, 1899, p. 338-340.

14 Voir par exemple, Léon Chauvain, *Le Carnet du tuberculeux*, Paris, Baillière, 1901 ; l'ouvrage précise les comportements en société « Chez soi, avoir un crachoir d'appartement. Pour la ville, se procurer un crachoir de poche. Au fond des crachoirs mettre en permanence un peu de liqueur de Van Swieten. »

15 Ris-Paquot, *Le livre de la femme d'intérieur : table, couture, ménage, hygiène…*, Paris, H. Laurens, 1892, p. 295. « Dans les chambres d'homme on place une glace à pied pour la barbe, des cigares et des cigarettes chez les fumeurs, ainsi qu'un crachoir. »

16 AP, Scellés Bordes, « Bazar Magenta, 86 boulevard Magenta, articles de ménage, 2 petits buffets 32 fr. ; 1 cuvette 0,90 ; 1 vase de nuit, 0,94 fr. ; 1 pot à eau, 0,95 fr. » (6 février 1880).

17 Voir les publicités de Rogier et Mothes, 20 rue de Trévise, « appareils de salubrité à fermeture automatique […] pour lieux à l'anglaise, sans bruit et sans danger de rouille », *Le Temps*, 3 juin 1880 (les publicités se trouvent tout au long des mois de mai, juin et juillet).

18 « Seau hygiénique breveté en porcelaine pour les eaux de toilette et garde-robe, plus de mauvaises odeurs, un lavage suffit. E. Bourgine, quincaillerie en tous genres, 37 rue Poissonnière. », publicité publiée dans *Le Tintamarre,* avril 1860.

les chaises percées, de style et avec des cuvettes en porcelaine et caoutchouc, ont une place dans les chambres à coucher[19]. Il faut dire qu'elle est très améliorée et qu'elle n'a qu'un inconvénient mais qui peut aussi s'avérer une marque distinctive, celui d'obliger les domestiques à un entretien quotidien. Meuble vendu notamment par les tapissiers, elle s'intègre et se dissimule dans le mobilier[20]. Les publicités de l'élégante maison Louis Chouet, rue Sainte-Croix-des-Petits-Champs insistent sur le fait que « chaises percées et fauteuils confortables » pour la chambre à coucher sont « dorénavant complètement inodores »[21]. Longtemps le voisinage d'un meuble de style, volontiers Louis XV, avec des objets d'hygiène ne pose pas de problème. Il signe au contraire la marque d'une hygiène irréprochable.

Dans cette économie de la déjection, les domestiques jouent un rôle essentiel, relevé de longue date par Anne Martin-Fugier. Le *Manuel du valet* publié en 1903 insiste sur cette attention quotidienne : « le vase de nuit sera aussi lavé et essuyé chaque jour, de temps en temps passé à la cendre ou à la potasse. Le broc toujours plein »[22]. Si la scrutation et l'écoute de soi passent par l'étude des crachoirs et des vases de nuit, c'est encore la domesticité qui prend en charge quotidiennement la vidange de ces objets, manifestation, pour suivre les analyses d'Anne Martin-Fugier, de la différence de nature entre maîtres et domestiques.

Gardes-robes et lieux à l'anglaise : de l'objet à la machinerie

Reste que lentement dans la seconde partie du siècle, ablutions et déjections se privatisent. Si quotidiennement les domestiques purgent ces réceptacles, il s'agit de plus en plus d'effacer toutes traces derrière soi. L'histoire des lieux sur le long terme a été racontée par Roger-Henri Guerrand[23]. Précisons ici seulement le rôle des objets et des dispositifs techniques dans l'économie des déjections privées. Les cabinets à l'anglaise sont encore présents de façon inéquitable dans les immeubles en 1852. Les enquêtes pour dresser le calepin du cadastre permettent de saisir la diffusion de ces commodités, les enquêteurs relevant la présence des « lieux à l'anglaise » des « anglaises », ou de « cabinets d'aisance ». Ils permettent de dresser un constat relativement sans surprise : en 1852, les immeubles construits dans les années 1840-1850 possèdent tous des lieux à l'anglaise, les immeubles plus anciens, par exemple rue des Saints-Pères, n'étant pas équipés. C'est encore le cas en 1862 : rue de Rivoli ou rue des Saints-Pères, quelques cabinets noirs ont été transformés en « cabinets d'aisance ». À partir de 1876, le water-closet est un élément incontournable du confort bourgeois : non seulement tous les immeubles construits dans les années 1860-1870 possèdent des espaces réservés et équipés, mais les appartements bourgeois du Faubourg Saint-Honoré, des rues de Rivoli et des Saints-Pères possèdent quasiment sans exception un cabinet d'aisance[24]. Moyennant des réaménagements et la pose de colonnes descendantes en fonte, l'appartement bourgeois et jusque dans la petite bourgeoisie est équipé de cet appendice, créant parfois des excroissances complexes dans les appartements, généralement près des offices et des cuisines où se trouvent les colonnes descendantes[25]. Le passage des plombs présents dans les parties communes dans lesquels étaient déversées les déjections à des espaces intérieurs change naturellement le rapport

19 Voir par exemple, AN, ET/LXXXVII/2008, inventaire M. Jacob, 7 décembre 1893, « Cabinet de toilette ».
20 « Fauteuils garde-robes, mobiles, hydrauliques, inodores. Maison L. Chouet, 35 rue Croix-des-Petits-Champs, « se trouvent chez les principaux tapissiers de Paris », publicité publiée dans *Le Tintamarre*, mai 1860.
21 Publicité de la maison Chouet, *Almanach national,* 1855-1860.
22 *Manuel du valet de chambre contenant des indications sur la tenue, le langage, le service de table et des appartements, le soin des parquets, de l'argenterie, des cuivres, etc. la manière de recevoir et de répondre à la porte, etc. etc., indispensable aux Jeunes gens qui veulent entrer en service, aux ordonnances faisant fonctions de valet de chambre, aux femmes de chambre qui remplissent ce rôle dans les maisons où il n'y a pas de domestiques hommes*, Paris, Librairie Périsse frères, 1903, p. 22.
23 Roger-Henri Guerrand, *Les lieux, histoire des commodités*, Paris, La Découverte, 1985.
24 AP, D1P4/88, 1852 ; D1P4/89, 1862 ; D1P4/90, 1876, 1900 pour les rues du Fbg Saint-Honoré, des rues de Rivoli et des Saints-Pères.
25 D1P4, Boulevard Beaumarchais, appartement du 1er étage, le « bel appartement » de l'immeuble, 1876 et 1900.

aux excrétions[26]. Dans l'immeuble haussmannien, il n'est plus question d'exposer à la vue possible de l'immeuble ses déjections, pas plus que de les mélanger à celles des autres habitants. La rapide intégration des garde-robes ou toilettes anglaises doit se comprendre dans ce déplacement : les plombs entrent dans les appartements. On comprend mieux dans cette perspective la longue pratique des vases de nuit : longtemps – les effets de l'habitude et des générations étant difficiles à mesurer en l'espèce –, on se sert principalement des cuvettes comme des anciens plombs. À parcourir les dépôts de brevets en la matière, ils visent tous aux mêmes résultats, contrôler le dégagement d'odeurs, lutte qui s'inscrit dans la recherche d'un silence olfactif analysé par Alain Corbin. Ce sont alors des systèmes de trappes, toujours plus compliquées, le plus souvent habillées de caoutchouc, et des abattants hermétiques qui permettent d'empêcher toutes les remontées d'odeurs des canalisations[27]. Les mécaniciens s'emparent vite de ces questions pour produire des systèmes complexes ou le mouvement du corps déclenche ouverture et fermeture des trappes et des siphons[28]. Il faut dire qu'à Paris jusqu'aux années 1890, les tinettes filtrantes restent la norme, notamment dans les immeubles construits sous Haussmann. La lutte contre les remontées odorantes est plus encore nécessaire que pour les appartements reliés au tout-à-l'égout. Il est difficile de mesurer dans l'imaginaire urbain ce changement : en 1881, 5 immeubles seulement sont raccordés directement au tout-à-l'égout[29]. Les vidanges de cette panse collective sont donc encore très fréquentes, tous les 24 jours pour les fosses mobiles, tous les 14 jours pour les tinettes filtrantes[30]. En 1887, 1073 immeubles sont raccordés. La ségrégation sociale est sans surprise très forte : dans le VIIIe arrondissement, un immeuble sur trois possède le tout-à-l'égout, 36 % dans le XVIe arrondissement et pour comparaison, 10,3 % dans le XXe arrondissement, contraste tout aussi accusé à la fin des années 1890. L'arsenal de lois de la fin des années 1880 obligeant le raccordement produit ses effets à la fin du siècle : 14 445 immeubles sur les 14 500 comptabilisés par les édiles sont raccordés en 1898[31]. La statistique parisienne particulièrement attentive à ces questions relève le nombre de chasses : 800 seulement dans Paris en 1890 ; 3 181 en 1898. Reste donc que de très nombreux immeubles possèdent des water-closets et le raccord à l'égout sans pour autant posséder de chasse d'eau. Si comme l'a noté François Loyer, la pression d'eau suffisante à tous les étages des immeubles haussmanniens permet de vider ces cuvettes à grandes eaux, la chasse d'eau est l'apanage des plus aisés ou des moribonds – à l'hôpital. Sur les plus de trente modèles de « sièges inodores » commercialisés dans les années 1860, c'est le système Jenning adopté par les hôpitaux de Paris dans les années 1870 qui domine le marché durant toute la fin du siècle car il permet d'éviter, par sa trappe et son siphon à eau, les « émanations fétides » et les « remontées d'odeurs »[32]. Les programmes d'architecte montrent des « appareils des cabinets d'aisance […] à effet d'eau et à siphon, système Jennings » pour

26 Sur les plombs, voir notamment François Loyer, *Paris XIXe siècle : l'immeuble et la rue*, Paris, Hazan, 1997, p. 187.

27 En 1852, on peut dénombrer 32 brevets et notamment de médecins ; voir par exemple INPI, n°14844, 5 décembre 1852, Lieux d'aisances portatifs avec ou sas réservoir d'eau, pouvant s'adapter à différents meubles, tels que tables de nuit, secrétaires, commodes, toilettes ou fauteuils ; le même système étant applicable, pour les réservoirs d'eau, aux cabinets d'aisances », Rogier Médecin, 20 cité de Trévise.

28 Voir par exemple, INPI, n°13974, 5 juillet 1855, au sieur Havard, Paris, « Pour une fermeture de garde-robe. » (porcelaine, caoutchouc et système de mécaniques « à engrenages ») et brevet du 20 octobre 1865, au sieur Taylor, artiste, représenté par le sieur Mathieu, à Paris, rue Saint-Sébastien, *«* pour des perfectionnements dans les indicateurs et moyens de fermeture pour water-closets ». C'est vrai jusqu'au début du XXe siècle, INPI, n°282749, 5 novembre 1898, Berger et Conti représenté par Chassevent boulevard Magenta 11, « Système de protecteur sanitaire et son mode d'application aux water-closets » et n°362527, 1904, « Couvercle automatique pour water-closets » au sieur M. Mönnichs.

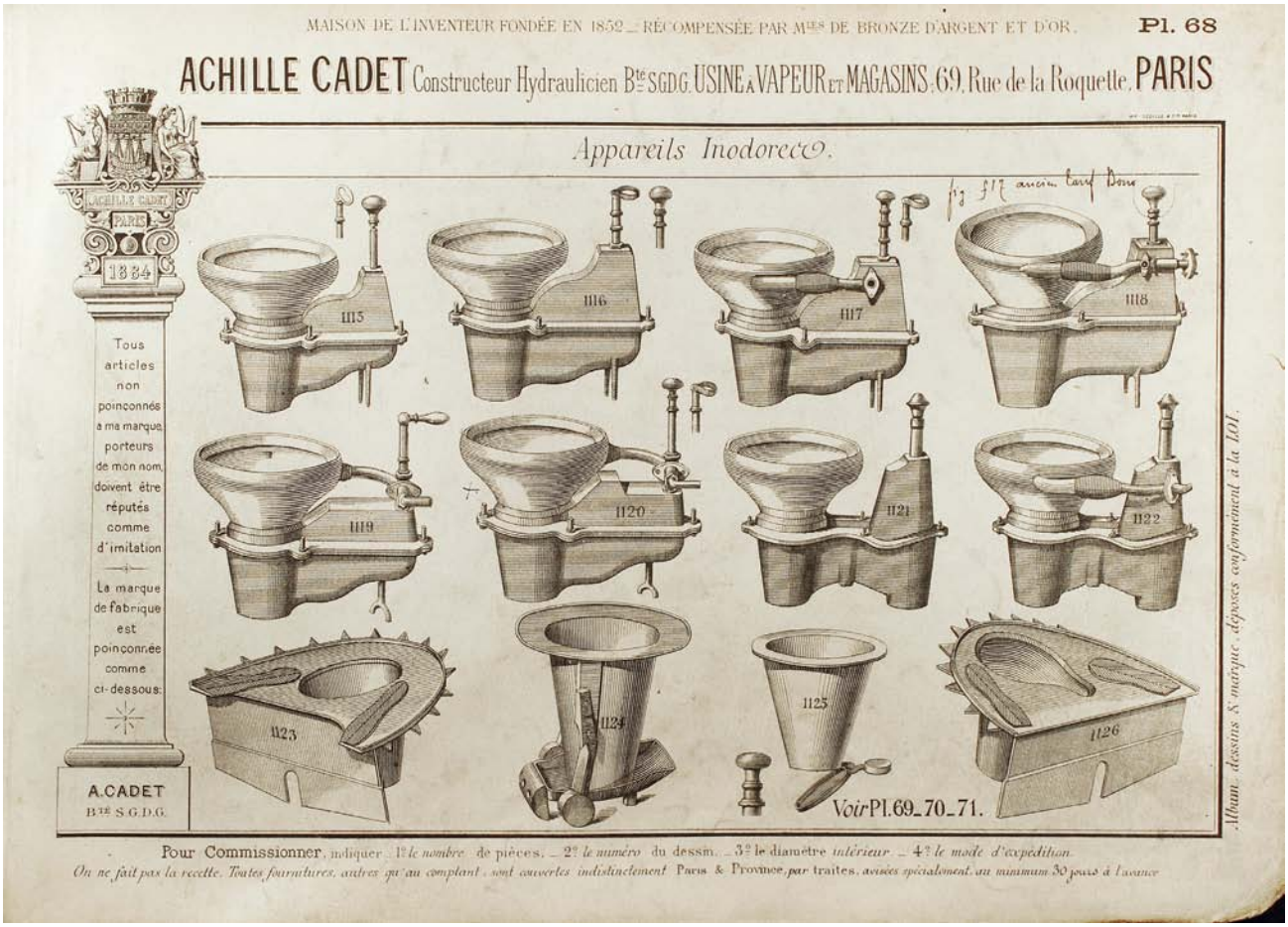
29 BnF, NAF 22578, Fonds Scribe, « Deux trimestres de vidange, 61 fr. » pour tinettes filtrantes. Même pratique chez les Bordes en 1880.

30 *Annuaire statistique de la Ville de Paris…*, Paris, Préfecture de la Seine, 1887, p. 104. AN, Fonds Aubry, gestion de l'immeuble de rapport, 14 rue du Rocher.

31 *Annuaire statistique de la Ville de Paris…*, Paris, Préfecture de la Seine, 1898, p. 81.

32 Dr Jules Rengade, *Les besoins de la vie et les éléments du bien-être. Traité pratique de la vie matérielle et morale de l'homme dans la famille et la société…*, Paris, La librairie illustrée, 1887, p. 152 et Félix Guyon, Éléments de chirurgie clinique…, Paris, Baillière, 1873, « Système Jennings ».

les water-closets[33]. La machinerie délicate se dérange constamment comme le note le Dr Rengade en 1887[34]. Les archives privées l'attestent : les propriétaires que sont Vimont et Aubry font chaque année réviser ces machineries mécaniques[35].



[Fig. 3. 2] Modèles de garde-robes ou « appareils inodores ». Catalogue Achille Cadet, magasins 69 rue de la Roquette, 1884.

Entre mécanique et bienséance : si dans le mobilier, la tension est résolue par la dissimulation des élastiques par des couches de tissus et des capitons, dans les espaces dédiés à l'hygiène, la tension demeure. C'est en effet toute la complexité de ces installations : venues du monde de l'hygiène et donc des espaces collectifs et socialement mélangés, elles sont marquées par le caractère démocratique. Face à cet espace clos et sa machinerie, longtemps on hésite entre désir d'en faire une pièce élégante et volonté d'en faire un espace purement fonctionnel et dépouillé de toute dimension culturelle. Les modèles déposés et commercialisés durant les années 1870-1900 montrent cependant que pour les habitations bourgeoises, la recherche d'éléments élégants prime. Les cessions d'immeubles notamment dans les quartiers bourgeois montrent qu'on est encore attentif à l'élégance des dispositifs : le notaire précise ainsi pour la vente d'un immeuble 11 rue Lapérouse dans le XVIe arrondissement que les « cabinets d'aisance [sont avec] siège à l'anglaise en chêne cirée et frotté avec pipe à effet d'eau, réservoir, une genouillère simple, une cuvette pour les eaux. »[36] Les catalogues montrent comment est

33 AN, ET/LXXVII/803, notaire Frédéric Fovard, 94 boulevard Haussmann, Bail, Société du quartier Marbeuf à la Société anonyme des constructions du quartier Marbeuf, 16 novembre 1883, « Devis descriptif des travaux de diverses natures à exécuter pour la construction des divers immeubles rues Marbeuf, La Trémoille, Clément Marot et Boccador. Architecte Stanislas Ferrand, architecte-ingénieur, 38 rue de la Victoire », « Plomberie d'eau ».

34 Dr Jules Rengade, *Les besoins de la vie et les éléments du bien-être. Traité pratique de la vie matérielle et morale de l'homme dans la famille et la société…*, Paris, La librairie illustrée, 1887, p. 151.

35 AN, Fonds Aubry, « Guillaud, couverture, plomberie, gaz, 16 rue de Vienne et 7 rue Bridaine, « entretien des W-C », 1902-1904 et Fonds Vimont, Lacoste, couverture et plomberie, 3 avenue Philippe-Auguste, mémoires annuels 1904-1906 et Grandpierre, 42 rue Mazarine, couverture, eau, gaz et électricité, mémoire pour l'année 1908 et Daniel, plombier, année 1912. Réglage des chasses, changements des joints de caoutchouc jalonnent toute l'année.

36 AN, ET/CVIII/1292, mars 1876, vente par Mme Veuve Monroe à M. Mackimon, 29 juillet 1876, Vente d'un immeuble rue Lapérouse

résolu ce paradoxe. Mais le bon goût ne recule pas pour autant : on abandonne les cuvettes de métal qui rappellent trop les plombs au profit de porcelaines ornées selon des motifs empruntés à la faïence ancienne. Les habillages de bois encore très fréquents sont de « tous les styles, en tous les bois »[37]. En entrant dans l'appartement et en se privatisant, la machinerie anglaise s'acclimate en effet aux intérieurs. L'histoire de l'aspect de ces installations se déroule en deux temps qui montrent la longue hésitation entre espace hygiénique et bienséance du décor. En la matière, les catalogues de sanitaires sont trompeurs. En extrayant les objets de leur contexte, ils laissent à penser que, dès les années 1870, une forme de rationalisation hygiénique est à l'œuvre qui débouche sur la création d'espaces dépouillés. Or, il n'en est rien. Les inventaires le montrent comme les catalogues d'ameublement : durablement, les cuvettes sont habillées de velours, de franges, de galons et les mécanismes pour déclencher les chasses d'eau imitant, quand il ne s'agit pas de discrets boutons-poussoirs (les « genouillères »), les glands de tirage de sonnette, transformant la chasse d'eau en domestique. Dans une logique sur laquelle nous reviendrons, le caractère peu commode de ces matières – velours, galons, bois ciré… – fonctionnent suivant le cas des chaises percées comme un signe d'une hygiène intime irréprochable[38]. Sont ainsi renvoyés aux espaces collectifs, les sanitaires blancs immaculés ainsi que les cuvettes en verre, promptes à dénoncer la moindre salissure[39]. Cette décoration ne s'oppose donc en rien au constat dressé par Alain Corbin qui a noté que les espaces réservés au « sale » doivent être les plus propres de l'appartement. Jusque dans les années 1910, la difficulté d'entretien des sanitaires et du cabinet qui les abrite fonctionne bien comme un signe distinctif. Le *Manuel du valet,* pudique mais pratique, précise en 1903 : « les cabinets d'aisance seront balayés et frottés comme les autres pièces ; le siège doit être de même encaustiqué et brossé ; la cuvette bien entretenue ; veiller à ce qu'il y ait toujours de l'eau, quand elle n'y arrive pas seule. »[40] L'hygiène des maîtres est l'hygiène des domestiques.



[Fig. 3. 3] Planches du catalogue commercial des intitulé *Tarif des appareils sanitaires : cuvettes de W. C., réservoirs & abattants, postes d'eau, cuvettes pour lavabos, toilettes, robinetterie & accessoires* édité en chromolithographie en 1899 par les Faïenceries de Sarreguemines, Digoin et Vitry-le-François. Fonds Maciet, Bibliothèque des Arts décoratifs.

n°11, 16e arrondissement par la Veuve Monroe qui demeure 150 avenue des Champs-Elysées.

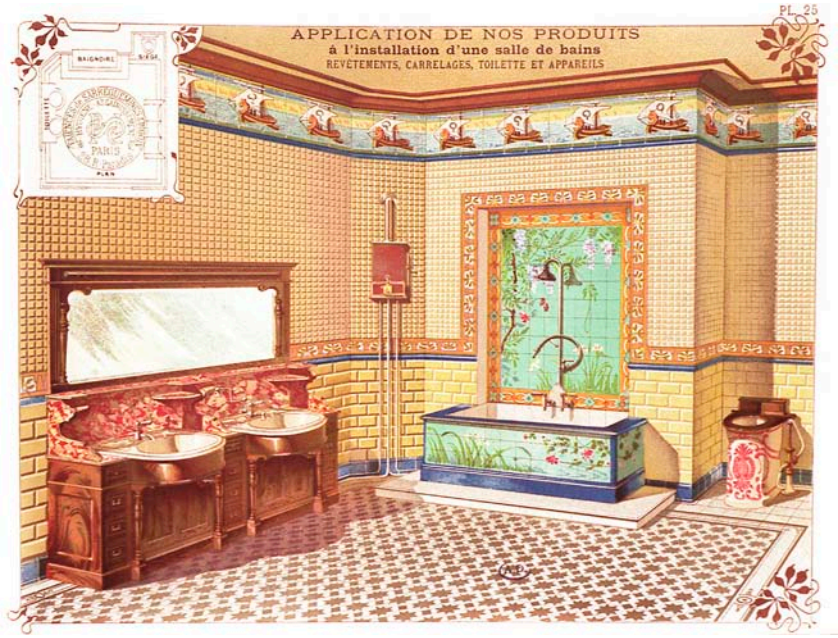
37 *Le tarif Morel de la tapisserie, de l'ébénisterie, de la carrosserie…, devant servir à l'établissement des prix de la tapisserie et de l'ameublement, à l'usage de Messieurs les architectes de France applicable aux travaux exécutés dans la ville de Paris et les départements*, par J.-H. Morel, Paris, Imprimerie Chaix, 1890-1891, publicité de la Maison Leroy, « fabrique spéciale de toilettes hydraulique avec ou sans réservoirs pour forte pression, 60 boulevard Beaumarchais, toilettes de tous les styles et tous bois ».

38 INPI, n°6651, brevet du 24 octobre 1865, au sieur Leprovost (Paul), ingénieur civil, à Paris, rue de Parme, n°11, pour garde-robe insalissable à siège mobile ».

39 INPI, n°10110, brevet du 26 mai 1865, au sieur Iniart (Augustin-Edmond Joseph), employé à l'Hôtel-Dieu, à Paris, et se rattachant au brevet d'invention de quinze ans pris, le 12 mai 1863, « pour un système de siège à fermeture hydraulique pour les cabinets d'aisances, hygiénique hydroclave à cuvette en verre. »

40 *Manuel du valet de chambre contenant des indications sur la tenue, le langage, le service de table et des appartements, le soin des parquets, de l'argenterie, des cuivres,… op. cit.,* p. 22.





Un basculement est cependant manifeste dans les années 1900-1910. Triomphent alors les sanitaires en porcelaine blanche et le papier hygiénique blanc qui permettent tous deux une visualisation de la propreté, parente de celle à l'œuvre dans les sous-vêtements, toujours plus blanc et toujours plus près du corps[41]. Mais comme dans le vestiaire bourgeois, lunettes, abattant, porte-papier et cordons, soit l'habillage des lieux, restent couverts de franges et de velours, d'imitation de bronze, de sculptures en chêne ciré[42].

I.b. Objets et machineries du face à face

À parcourir les quatrièmes pages des grands journaux – *Le Journal des Débats, Le Temps, Le Figaro*… –, on observe la montée d'un souci de soi et d'un contrôle des apparences. Pour les hommes comme pour les femmes : crèmes antirides, teinture contre les cheveux blancs, eaux capables de faire

41 Longtemps on utilise des serviettes hygiéniques (voir INPI, n°21353 22 décembre 1854, Serviettes hygiéniques dites indispensable des cabinets inodores, Joffrin, 21 rue du Cherche-Midi).
42 Voir par exemple, INPI, 363968, 1904, « Porte-rouleau de papier pour water-closets », M. Piyschke et les catalogues des fontes de bronze.

repousser les cheveux ou d'effacer les taches sur la peau… La consultation des épais volumes de dépôts de marques conservés à partir de 1856 confirme ce renouvellement des techniques visant à la maîtrise de son apparence. Ce travail des apparences a un espace réservé : le cabinet de toilette, intégré à la fin du siècle à la salle de bain.

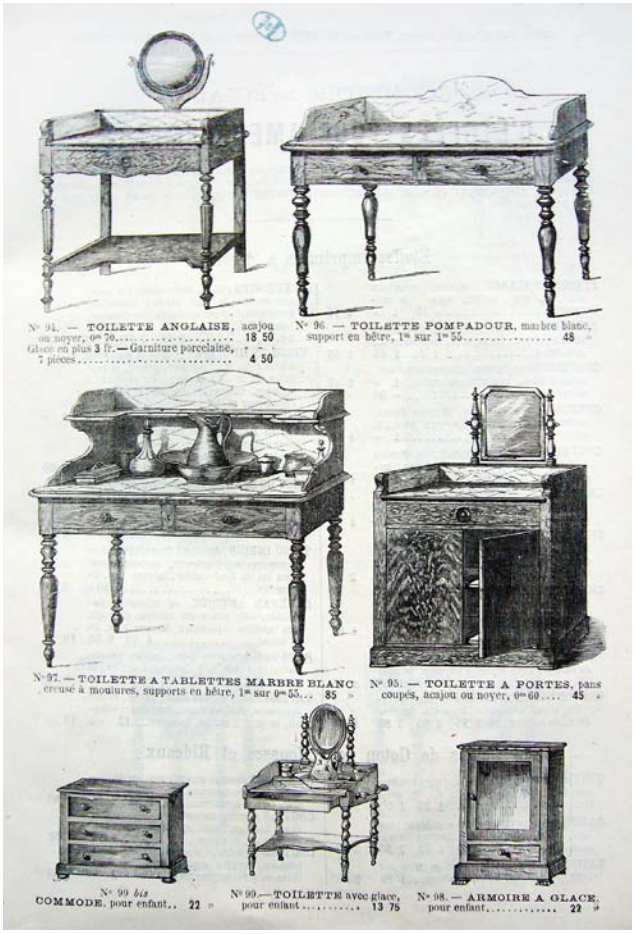
Cabinets de toilette : le sanctuaire de l'intimité

Dans la perspective où objets et dispositifs aident à saisir les usages des espaces au sein de la sphère privé, le cabinet de toilette apparaît comme un espace essentiel tant il est singulier et est le lieu par excellence de l'intérieur et du déploiement de l'intime. Les cabinets de toilette et le meuble toilette existent de longue date et leur diffusion en bourgeoisie est enregistrée déjà au XVIIIe siècle[43]. Il connaît cependant une évolution dans la seconde partie du XIXe siècle, évolution qui met en lumière les articulations entre individuation, dispositifs techniques et objets.

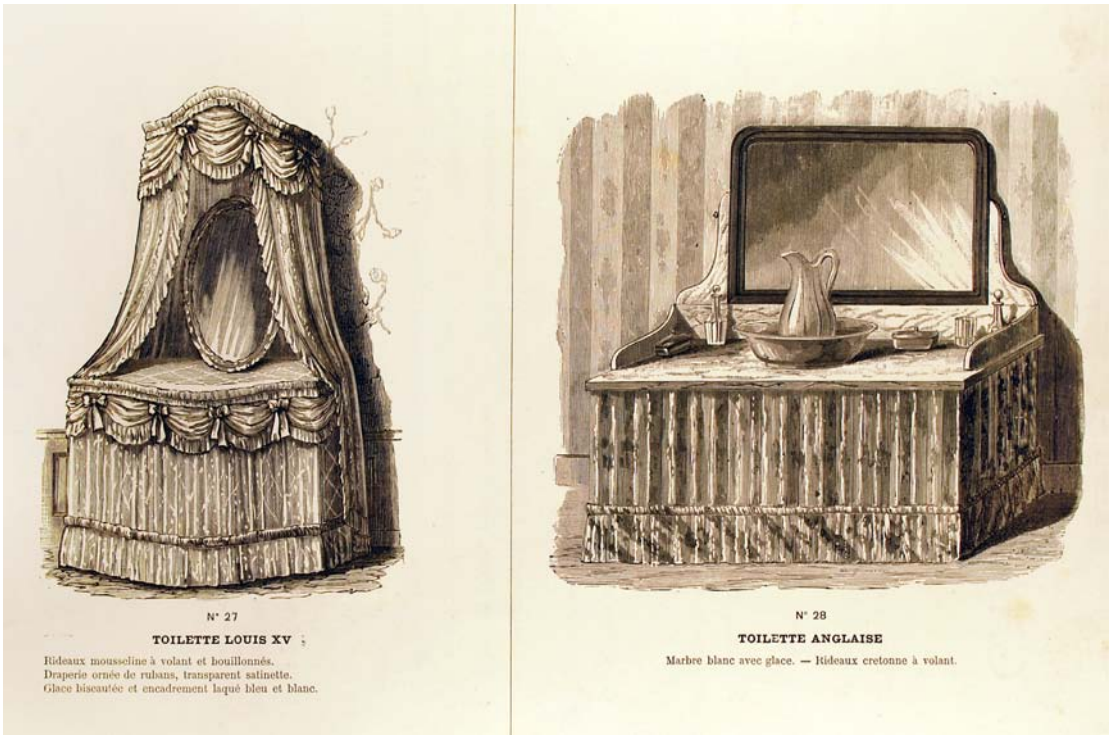
Longtemps le cabinet de toilette n'est pas un espace à part mais un « coin ». Les inventaires montrent le meuble toilette, brocs, cuvettes et objets de corps groupés dans un coin de la chambre à coucher, parfois dissimulés par un paravent. L'individuation des pratiques de toilette est manifeste à partir des années 1840 : le cabinet de toilette est réellement un cabinet. Il reste encore souvent fermé par une simple portière en tapisserie, notamment dans les chambres de femme. À partir des années 1860, il devient une pièce close par une porte. Tous les plans d'appartements construits à partir de 1860 montrent cette pièce indépendante[44]. Les enquêteurs rédacteurs du calepin du cadastre le confirment : si en 1852 quelques appartements bourgeois sont sans cabinet de toilette indépendant, en 1876, tous les immeubles bourgeois possèdent au moins un cabinet de toilette débouchant sur la chambre[45]. Jusque dans la toute petite bourgeoisie, on fait dresser des cloisons pour créer cet espace de retrait au cœur de l'appartement[46]. Vivre bourgeoisement c'est, au moins pour la maîtresse de maison, posséder un cabinet de toilette même de quelques mètres carrés pourvu qu'une toilette à glace puisse s'y loger.

Le programme de la rue Marbeuf dit l'aménagement-type du cabinet de toilette à partir des années 1870 : « la table de la toilette se composera d'une cuvette faïence anglaise de grande dimension, d'une table en marbre blanc formant le dessus du meuble de la toilette ». Le meuble consacré est une toilette duchesse ou coiffeuse, répandue depuis le XVIIIe siècle, équipé à neuf d'un lavabo en porcelaine. Au milieu du siècle encore, les cabinets de toilette comme chez le prospère banquier Leroy sont équipés de ce meuble mais sans eau courante ni lavabo avec bonde. Un dessus de marbre et « une grande cuvette, 2 grands pots à eau, un seau avec couvercle et un bain de pied, une petite cuvette et son pot à l'eau, un autre pot à eau, […] le tout en porcelaine blanche anglaise à dessins bleus » permettent la toilette à l'éponge[47].

43 Annick Pardailhé-Galabrun (dir.), *La naissance de l'intime, 3 000 foyers parisiens, XVIIe-XVIIIe siècles*, Paris, PUF, 1988.
44 Voir la *Revue Générale d'Architecture et des Travaux Publics*.
45 AP, D1P4/88, 1852 ; D1P4/89, 1862 ; D1P4/90, 1876 ; D1P4, 1900.
46 AP, D1P4, Boulevard Beaumarchais et rue des Saints-Pères, 1862, 1876 et 1900.
47 D11U3/175, n° 11499, 5 avril 1854, Faillite de la banque Leroy, De Chabrol et Cie, 16 rue Lepelletier, « Dans le cabinet de toilette éclairé par une fenêtre sur Cour ».



[Fig. 3. 4] Modèles de toilettes du catalogue L. Simon, rue de Rivoli, 1876. BHVP, série actualités « meubles ».



[Fig. 3. 5] Planches du catalogue Sanguinetti, vers 1880.

Un modèle intermédiaire qui atteste encore ces glissements lents qui font intégrer des mutations techniques et qui signe les mutations des pratiques est en vogue dans les années 1860-1880 : le cabinet de toilette avec réservoir. L'eau est amenée par les domestiques mais la cuvette s'écoule dans un réservoir dissimulé dans le corps du meuble ce qui non seulement dissimule les eaux sales mais évite la présence continue des domestiques auparavant chargés de vider les cuvettes. En parallèle, à partir

des années 1870, les « toilettes anglaises », sont de plus en plus souvent raccordées à l'eau courante : la cuvette est équipée d'une bonde et un jeu de robinets distribue eau froide et eau chaude. Lotissement Marbeuf, l'architecte précise : « Dans chaque cabinet de toilette l'installation se composera en outre de la tuyauterie […], d'un robinet d'arrêt en cuivre nikelé (sic), d'un robinet de distribution à vis en cuivre nikelé à bec aplati ; d'un robinet décharge à poignée tournante, d'un syphon hydraulique breveté »[48]. Le calepin du cadastre confirme dès 1876 le raccordement à l'eau courante des cabinets de toilette dans les immeubles neufs et sa généralisation en 1900[49].

Les transformations de la coiffeuse en lavabo ou toilette anglaise se fait donc par mutations successives. Reste que la forme change peu : le lavabo anglais est surmonté d'un grand miroir, flanqué des deux côtés de petites étagères et de bougeoirs puis de becs de gaz avant que ne s'installe l'électricité. Une assimilation trop rapide entre esthétique de la salle de bain et cabinet de toilette – assimilation qui n'interviendra qu'au XXe siècle – a pu faire qu'on ait vu dans cet espace dédié à la propreté, un espace rapidementconquis par une esthétique dépouillée et hygiénique. Il n'en est rien. Le meuble principal du cabinet de toilette conserve ses abondants drapés, ses galons, ses fanfreluches. Les inventaires comme des modèles proposés par les magasins de meubles le montrent couvert de draperies, produites notamment de la main de la maîtresse de maison[50]. La baronne Staffe le dit encore en 1891 : « la toilette est drapée comme les murs »[51]. Le déshabillage des corps n'appelle pas nécessairement celui des meubles, même lorsque l'eau devient présente. Le cabinet de toilette demeure cet espace confortable et intime ce qui veut dire, comme on l'a vu, abondamment couvert de plis et fanfreluches. Si on y trouve des sols couverts de linoléum et des murs de papiers peints vernissés, ils sont aussi couverts de tapis et de draperies nécessaires à l'expression du confort.[52]



[Fig. 3. 6] Eugène Atget, *Intérieurs parisiens*, « Intérieur de Monsieur M., Financier : Cabinet de toilette», avenue Elisée-Reclus, photographie n° 750, 1910. BnF, Est. Oa 17.

48 AN, ET/LXXVII/803, notaire Frédéric Fovard, 94 boulevard Haussmann, Bail, Société du quartier Marbeuf à la Société anonyme des constructions du quartier Marbeuf, 16 novembre 1883. « Devis descriptif des travaux de diverses natures à exécuter pour la construction des divers immeubles rues Marbeuf, La Trémoille, Clément Marot et Boccador. Architecte Stanislas Ferrand, architecte-ingénieur, 38 rue de la Victoire. Détail du Type n°1 et 2. »

49 AP, D1P4, 1900.

50 Voir en particulier les scellés : AP, D2U1/345, Fernand Mallet Banquier, employé de la maison de banque, 24 boulevard Poissonnière et 7 rue Laval « Dans un cabinet de toilette, une toilette en acajou couverte de toile dorée […], une tablette couverte de toile cirée, un petit meuble en bois noir, un rideau de toile rouge ».

51 Baronne Staffe, *Le Cabinet de toilette*, Paris, Victor Havard, 1891, p. 13.

52 AN, ET/LXXVII/803, notaire Frédéric Fovard, 94 boulevard Haussmann, Bail, Société du quartier Marbeuf à la Société anonyme des constructions du quartier Marbeuf, 16 novembre 1883. « Devis descriptif des travaux de diverses natures à exécuter pour la construction des divers immeubles rues Marbeuf, La Trémoille, Clément Marot et Boccador. Architecte Stanislas Ferrand, architecte-ingénieur, 38 rue de la Victoire. Détail du Type n°1 et 2 », « Cabinet d'aisances et de toilette. Les murs et les plafonds seront entièrement peints à l'huile, trois couches genre faïence, sur enduit en plein, cérusé, soigné, avec emploi de couleurs fines aux deux dernières couches. Galons et filets vernis anglais surfin. Une couche de toutes ces peintures. » Les inventaires indiquent régulièrement la présence « carpettes linoélum ».



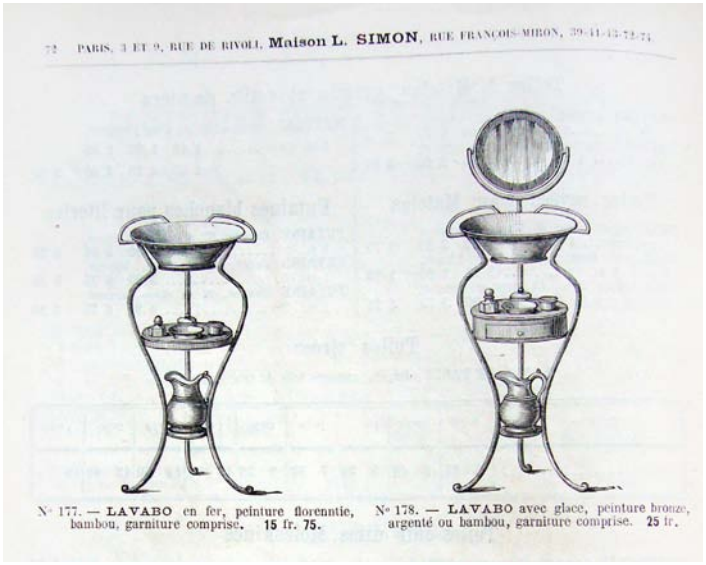
[Fig. 3. 7] Modèle de cabinet de toilette. Planche extraite du catalogue du tapissier-décorateur Orlhac, 91 rue Saint-Lazare, vers 1900. BHVP, série actualités, « tapissier ».

« On peut mettre des faïences, écrit la Baronne Staffe, mais on préfère en général les tentures. Il les faut de teintes neutres ou très douces, pour ne pas faire tort aux couleurs des toilettes. […] On cache aussi les murailles sous des cretonnes à grandes fleurs, sous des toiles de Jouy »[53]. Quant au miroir, il est volontiers « dissimulé […] sous un plissé ». S'habiller, se déshabiller, se coiffer ne sont pas des gestes d'hygiène à proprement parler mais relèvent du contrôle de son image. Les inventaires sont explicites qui montrent le cabinet de toilette comme l'espace où se fabriquent les apparences : boîtes à odeurs dont on sait depuis les travaux d'Alain Corbin qu'elles ne sont pas une expression de l'hygiène, poudre à dentifrice, teinture pour cheveux, vinaigres, porte-manteaux… Il s'agit d'abord d'un espace privilégié du face-à-face avec soi-même. Petites collections de bibelots en faïence y ont leur place. L'examen de soi peut aussi devenir examen de conscience catholique : chez le banquier Leroy, le cabinet contient « un prie-Dieu en bois sculpté avec coussin en velours d'Utrecht en tapisserie à l'aiguille (40 fr.) » et « un crucifix en ivoire sur croix en bois noir (75 fr.)[54]. L'inventaire du cabinet de toilette des prospères commerçants Grégoire, 56 rue Saint-Lazare dit la nature de cet espace : « un chiffonnier en bois de rose et acajou (25 fr.) ; une grande glace avec cadre doré (120) ; toilette en sapin avec rideaux en perse, toile cirée (2) ; verre d'eau composé d'un plateau en glace et bronze, sucrier, verre, carafe et carafons (15) ; Tenture de la pièce en perse, rideaux, un crapaud en acajou couvert en perse (40) ; Un petit coffre à bois couvert en moquette (4) ; Un petit lustre en porcelaine de Chine et bronze doré (40) ; Une petite étagère en bois de rose avec glands (20) ; Un calorifère en tôle et cuivre avec tuyaux (15) ; Bidet en acajou, seau en zinc, cuvette en porcelaine, neuf objets de toilettes en porcelaine (15) ; Un bénitier en coquillage (2) ; Une étagère en bois (2) ; 2 petits pots en porcelaine de Chine, un bonheur de palissandre (3) ; 2 paires de petits rideaux de mousseline (4) ; Une boîte à ouvrage en acajou (5) ; Une petite corbeille à ouvrage en acajou (7) »[55]. Objets d'hygiène et petites collections se mêlent pour créer un espace intime. Chez la Veuve Duguet rue d'Amsterdam en 1876, le cabinet de

53 Baronne Staffe, *Le Cabinet de toilette*, Paris, Victor Havard, 1891, p. 12.
54 AP, D11U3/175, n° 11499, 5 avril 1854, faillite de la banque Leroy, De Chabrol et Cie, 16 rue Lepelletier.
55 AP, D11U3/326, faillite du commerçant M. Achille Grégoire, 56 rue Saint Lazare, 18 septembre 1860.

toilette est un lieu où l'on peut conserver des livres, notamment sentimentaux, comme des volumes de Lamartine et « les *Lettres* de Madame de Sévigné avec gravures »[56]. Même chose près de vingt ans plus tard dans le cabinet de toilette attenant à la chambre de Madame, veuve du raffineur en sucre Jacob, boulevard Haussmann : outre « un grand lavabo en hêtre et marbre rouge avec sa garniture et tous ses accessoires surmonté d'une glace à cadre contourné (150 fr.) », deux chaises, « un miroir japonais à trois faces », une « grande glace » et rideaux et tentures, « une pendule en marbre blanc surmonté d'un sujet (femme nue), 2 cornets en cristal montée en bronze, 2 flambeaux en bronze et 2 potiches en porcelaine décorée »[57]. Manifestement, si le boudoir recule dans les appartements haussmanniens tout au long de la seconde partie du siècle, c'est bien le cabinet de toilette qui devient l'espace de refuge des femmes. Dans cette perspective, la technique doit disparaître, enfouie sous les drapés ou dissimulée : « les brocs, les seaux, etc. sont invisibles » écrit la Baronne Staffe[58]. Lieu de l'intimité, il est donc aussi celui du « fait-main ». Quelques tapisseries, des plissés faits de la main de la maîtresse de maison, ou « une armoire que vous peindrez puis vernirez vous-même », conseille encore la Baronne Staffe[59].

Il faut signaler un dimorphisme sexuel ici très marqué. Les cabinets de toilette donnent systématiquement sur la chambre de la maîtresse de maison quand les couples pratiquent la chambre à part et même lorsqu'il s'agit de chambre conjugale, ils sont profondément parqués par les usages féminins. Bibelots comme matériel de coiffure, boîtes à bijoux, objets en ivoire et en laque de Chine ou du Japon et boîtes à corsets signent le caractère purement féminin de l'espace. Pour les hommes, la toilette n'est pas absente pour autant. Avec l'affirmation de l'espace féminin du cabinet de toilette émerge dans le coin des chambres masculines des « lavabos ». Il s'agit de meubles qui tout en reprenant les fonctions des toilettes anglaises – cuvettes, réservoir, glaces… – s'affichent comme purement fonctionnels. En acier nickelé ou enfer, ils ne sont que fonctions. Un simple paravent ou une housse permettent de dissimuler cette machinerie hygiénique spécifiquement masculine quand elle est présentée à nu. Si on trouve ces coiffeuses de métal dans quelques cabinets féminins, réservées à la coiffure et en complément de la toilette anglaise, ils sont « garnis de tissus » comme le reste des meubles[60].



[Fig. 3. 8] Modèles de toilettes homme du catalogue L. Simon, rue de Rivoli, 1876. BHVP, série actualités « meubles ».

À la machinerie de l'hygiène masculine dissimulée dans les chambres, le cabinet de toilette féminin offre un espace à soi, sorte de vêtement intime au cœur de l'appartement. Dès lors, bibelots, ouvrages

56 AN, ET/CVIII/1292, 9 mars 1876, inventaire après décès de Madame Veuve Duguet, n° 49 rue d'Amsterdam.
57 AN, ET/LXXXVII/2008, inventaire de M. Jacob, 7 décembre 1893, 23 boulevard Haussmann, locataire, « Cabinet de toilette ».
58 Baronne Staffe, *Le Cabinet de toilette*, Paris, Victor Havard, 1891, p. 15.
59 *Ibid*, p. 16.
60 Baronne Staffe, *Le Cabinet de toilette… op. cit.,* p. 13.

et tous les objets du soin de soi sont autant d'éléments d'un ordre intime corollaire d'un face à face devant le miroir. C'est à la maîtresse de maison de maintenir en ordre son cabinet de toilette, même si le travail du linge, etc. est le fait des domestiques. Car les objets relèvent de l'intime, au même titre que les objets et papiers groupés ou posés sur le secrétaire. Le *Manuel du valet* en 1903 recommande la plus grande précaution quant au respect de cet ordre intime : « Dans le cabinet de toilette, la cuvette vidée, on la remplit d'eau claire et on lave dedans tous les objets de porcelaine qui sont sur la table ; boîte à savon, boîte à brosses, […] bols à éponges, verre à dents, etc. Tout cela est essuyé avec une serviette exprès ; ne jamais toucher à celles qui servent aux maîtres, pas plus qu'aux éponges ; bien essuyer le dessus de la table, toile cirée ou marbre ; remettre les objets bien en place »[61]. Un ordre intime s'écrit dans cet espace qui ne doit et ne peut porter la marque et la trace des domestiques. Le roman l'atteste et singulièrement le roman naturaliste : pénétrer dans le cabinet de toilette, c'est, dans une illusion partagée par toute la société bourgeoise, découvrir le monde intime, la vraie nature des habitants, mis à nu au sens propre comme au sens figuré dans cet espace d'expression de l'intime et du délassement. Dans *l'Argent*, Zola met en scène Clarisse, la bonne, scrutant avec le lecteur les vices de la maîtresse de maison à travers le « trou de la serrure » du cabinet[62]. Chez Octave Mirbeau, Célestine ne prétend-elle pas « tout connaître » en entrant dans le cabinet de toilette ? Suivant en cela l'opinion bourgeoise, Mirbeau écrit encore : « Ah ! Comme dans les cabinets de toilette, les masques tombent ! »[63].

Si l'illusion de l'intimité est à l'œuvre, il n'en reste pas moins qu'il s'agit bien dans cet espace et avec ces objets d'entreprendre une scrutation nouvelle de soi. Tous les dispositifs le permettent et le favorisent. Au premier chef, exceptée la coiffure qui nécessite la présence de la bonne, les autres gestes se font dans la solitude. Les sonnettes l'attestent. Comme on l'a vu, tous les équipements en sonnettes, mécaniques et plus encore électriques, comprennent après 1860 le cabinet de toilette. Georges Vigarello a noté ce processus de privatisation que confirment les installations[64]. La présence de sonnette signifie l'éloignement des domestiques et la privatisation accrue du rapport à son corps. D'autres dispositifs contribuent à accuser cette solitude et à nourrir cette scrutation. L'eau courante installée comme on l'a vu à partir des années 1870 au lavabo permet aussi d'éloigner les domestiques qui n'ont plus à amener et vider constamment les brocs et les cuvettes. La généralisation des verrous et des serrures à clé sur les portes de ces espaces marque la défense de cette intimité. Les comptabilités des Bordes dans les années 1880 comme de Pettier vingt ans plus tard montrent le soin porté à cette clôture du cabinet de toilette[65]. Clarisse mise en scène par Zola souligne que la porte du cabinet de toilette qui ouvrait sur sa chambre « autrefois, communiquait avec le cabinet de toilette par une porte, aujourd'hui fermée à clef ; et, la clef ayant été ensuite jetée au fond d'un tiroir »[66]. La « porte condamnée, oubliée » signe l'éloignement de la domesticité de ce sanctuaire féminin.

L'espace retranché permet une scrutation nouvelle, aidée par des objets nouveaux. Aux traditionnels miroirs, s'ajoutent en effet des miroirs grossissants, le plus souvent articulés, qui permettent de s'étudier dans le détail[67]. Enfin, nous l'avons vu, les cabinets de toilette adoptent rapidement les nouveautés en

61 *Manuel du valet de chambre contenant des indications sur la tenue, le langage, le service de table et des appartements, le soin des parquets, de l'argenterie, des cuivres,… op. cit.,* p. 22-23.
62 Émile Zola, *L'Argent*, 1891.
63 Octave Mirbeau, *Journal d'une femme de chambre,* 1900.
64 Georges Vigarello, *Le Propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris, Le Seuil, 1985.
65 Voir AP, Bordes, Maitre, entrepreneur de serrurerie, 91 rue du Rocher, 25-27 juillet 1880, et Fonds Pettier, AN, Fonds Pettier, Duval-Lavigne, serrurier, sonnettes, sonneries électriques et porte-voix, 27 rue de Lille, 1900-1907.
66 Zola, *L'Argent*, 1891.
67 Après 1865, une dizaine de brevets par an sont déposés relativement à ces miroirs de toilette. Voir par exemple INPI, brevet n°324967, société Robelet, 42 boulevard Bonne-Nouvelle, 4 octobre 1902 « miroir articulé » le plus explicite quant aux usages intimes de ces modèles.

matière d'éclairage. Alors que le gaz est rejeté des salons et interdit dans les chambres, il trouve une place dans ces espaces dès les années 1850. Trente ans plus tard, les cabinets de toilette sont volontiers installés avec des ampoules sur piles puis sur secteur. La lumière blanche, crue et puissante du gaz comme celle plus équilibrée de l'électricité offrent la possibilité d'une observation de soi. Elle permet une nouvelle appréhension de son corps et un travail des apparences approfondi. La lumière électrique, même si elle voisine mal avec l'eau, permet plus encore ce travail dans la mesure où elle peut être facilement orientée.

Alors que le cabinet de toilette se sanctuarise et apparaît comme au creux de l'intimité de l'appartement, les heures passées par Nana à observer son corps dans son cabinet de toilette n'apparaissent pas le seul fait des demi-mondaines. En 1886, dans *Le Calvaire*, Octave Mirbeau dépeint ainsi une bourgeoise moyenne, malheureuse en mariage : « Juliette ne tarda pas à s'ennuyer dans ce bel appartement où elle s'était promis tant de calme, tant de bonheur. Ses armoires rangées, ses petits bibelots mis en ordre, elle ne sut que faire et elle s'étonna. La tapisserie l'agaça, la lecture ne lui procura aucune distraction. […] Elle se réfugiait en son cabinet de toilette, où elle passait de longues heures à s'habiller, à essayer des coiffures nouvelles devant sa glace »[68]. Quinze ans plus tard, Mirbeau fait dire à Célestine : « Madame s'habille toute seule et se coiffe elle-même. Elle s'enferme à double tour dans son cabinet de toilette, et c'est à peine si j'ai le droit d'y entrer… Dieu sait ce qu'elle fait là-dedans des heures et des heures ! »[69] La maîtresse refuse d'ouvrir la porte et fait elle-même rangement et nettoyage de ce sanctuaire.

De la sphère médicale à la sphère privée (Objets médicaux honteux)

Si le confort met en jeu comme on l'a vu des techniques issues du monde médical, on devine que les objets attachés à l'hygiène connaissent une trajectoire similaire. Qu'il s'agisse des bidets, des clysopompes et dans un autre registre des douches, leur dimension médicale rend leur réception dans la sphère intime paradoxalement complexe.

Julia Csergo et Roger-Henri Guerrand ont retracé l'histoire du bidet entre le XVIIIe siècle et le XXe siècle et ont noté ses rapports complexes à la bourgeoisie tant il est une évocation de la vie sexuelle[70]. Dans ce processus de scrutation intime de soi, il joue naturellement un rôle central. On le trouve partout, enfermé dans les cabinets de toilette. Aussi bien chez le commerçant Achille Grégoire rue Saint-Lazare en 1860[71] que chez la Veuve Duguet rue d'Amsterdam en 1876[72], chez la prospère marchande Lion, rue d'Aboukir en 1882[73], ou encore chez le Conseiller d'État Bouffet en 1890[74]. À chaque fois les bidets sont dissimulés dans les cabinets de toilette. Il faut dire que le meuble sert parfois à la toilette intime mais aussi à la contraception et notamment aux nettoyages avec des éponges spermicides. L'objet attaché à l'intimité sexuelle ne peut sortir du cabinet. La forme des objets elle-même dit cette nécessaire dissimulation dans l'intimité des meubles. Les bidets sont en effet cachés dans d'inoffensifs fauteuils qui s'ouvrent grâce à des jeux de charnières pour donner accès à la cuvette ou plus simplement dans un tabouret de bois précieux[75]. Évoquant le « bidet » de la demi-mondaine

68 Octave Mirbeau, *Le Calvaire*, Paris, Ollendorf, 1886. L'ennui de Juliette révèle la légèreté de ses moeurs…

69 Octave Mirbeau, *Journal d'une femme de chambre*, Paris, Fasquelle et Charpentier, 1900, cité par Georges Vigarello, *Le propre et le sale… op. cit.*

70 Julia Csergo et Roger-Henri Guerrand, *Le confident des Dames. Le bidet du XVIIIe au XXe siècle : histoire d'une intimité*, Paris, La Découverte, 2009 [1997], et en particulier le chapitre II, « Aux rayons des grands magasins ».

71 AP, D11U3/326, faillite de M. Achille Grégoire, commerçant, 56 rue Saint Lazare, 18 septembre 1860.

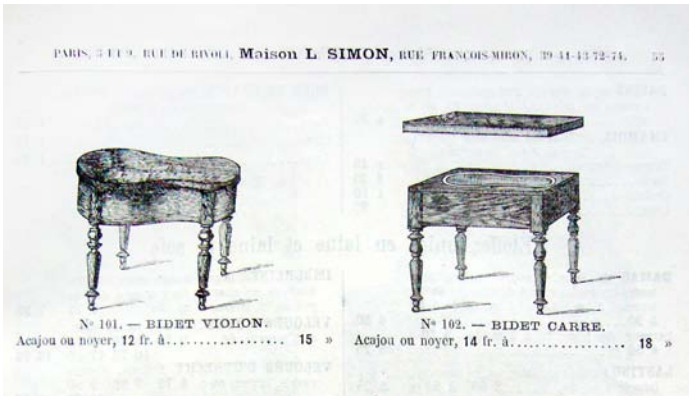
72 AN, ET/CVIII/1292, 9 mars 1876, inventaire après décès de Madame Veuve Duguet, 49 rue d'Amsterdam.

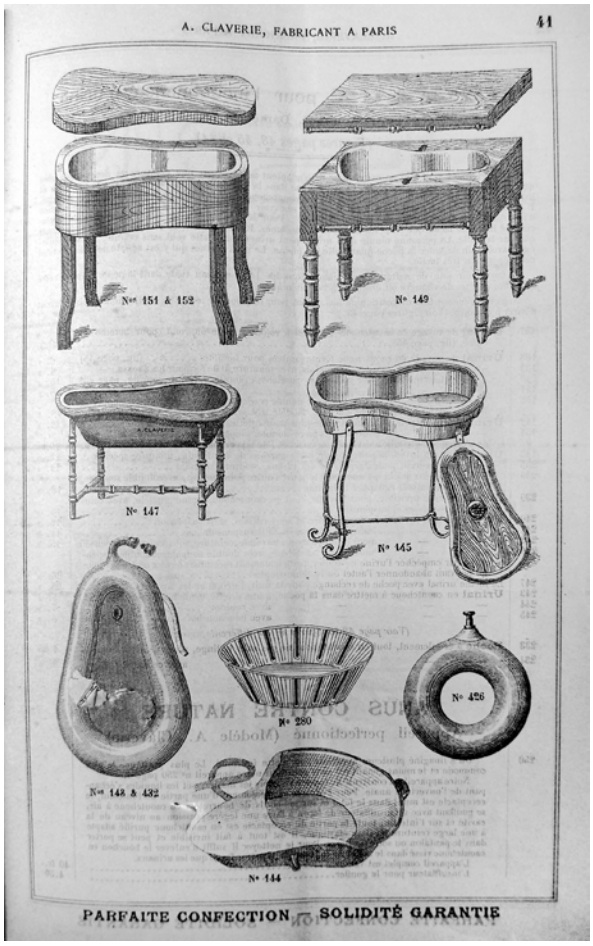
73 AP, D11U3/1058, n°12180, ancien gérant de la maison Thomas Adam et Cie, rue d'Aboukir, entre 1839 et 1878, 21 juillet 1882.

74 AN, ET/CVIII/1405, Gabriel Alexis Bouffet, officier de la Légion d'honneur, conseiller d'État, directeur de l'Administration départementale et communale au ministre de l'Intérieur, 46 rue Miromesnil.

75 Catalogue Au Bûcheron vers 1885, p. 518.

réparé par le tapissier, Lorédan Larchey conclut sur un « sans commentaire », évocateur pour tous les lecteurs des années 1870[76]. Contrairement à ce qu'ont pu écrire Julia Csergo et Roger-Henri Guerrand, le meuble ne s'expose pas aux vitrines des grands magasins. S'il est bien présent dans les catalogues destinés à être lus dans l'intimité, son exposition publique pose problème. Claverie, le fabricant d'objets en caoutchouc en fait les frais encore en 1896 pour incitation à la débauche, du fait de l'exposition trop voyante de ses meubles et de préservatifs[77]. Le bidet est attaché dans l'imaginaire collectif au monde de la prostitution et ce depuis la fin du XVIIIe siècle. Il n'en demeure pas moins que du fait de son usage il fait partie de l'installation bourgeoise d'un cabinet de toilette. Mme Pettier s'installant rue de Prony achète *Au Bon Marché* tous les éléments propres à figurer son accession à un nouveau statut et son plaisir nouveau de jouir d'un cabinet de toilette clos, soit des brosses, des baguiers, des savons, des miroirs et d'un bidet[78]. C'est seulement vers 1910 que le bidet apparaît lisible dans l'espace privé, lorsqu'il quitte son statut de meuble pour devenir un élément fixe d'hygiène comme la garde-robe ou la baignoire, au moment où fusionnent cabinets de toilette et salle de bains.





[Fig. 3. 9] Modèles de bidets violon du catalogue L. Simon, rue de Rivoli, 1876. BHVP, série actualités « meubles ».
[Fig. 3. 10] Catalogue de la maison Claverie, manufacture de caoutchouc, 1897. Catalogue saisie par la justice, AP, D2U6/110.

En matière d'hygiène intime, un autre objet se révèle honteux, tout en étant présent partout dans les années 1840-1860 : le clysopompe. Suivant les prescriptions médicales, la bourgeoisie pratique régulièrement les lavements. Les dépôts de brevets indiquent ce souci constant des années 1840-1860 de perfectionner ces lavements ainsi que de favoriser des installations à domicile efficaces et discrètes[79].

76 *Comptes d'un budget Parisien. Toilette et mobilier d'une élégante de 1869-Février 1870, Documents pour servir à l'histoire de nos mœurs publiés par Lorédan Larchey*, tome 9, Paris, Frédéric Henry, 1870. « Introduction »
77 AP, D2U6/110, procès Claverie, 1896.
78 AN, Fonds Pettier, facture du Bon Marché, 13 janvier 1906.
79 INPI, brevet n°7977, 25 mars 1841, sieur Clayette à Paris, « Pour un clysopompe à jet continu ».

Tous les inventaires notent la présence de ces installations volontiers en caoutchouc, dissimulées dans les cabinets de toilette et parfois les salles de bains[80]. Généralement proche d'un thermomètre, il fait partie de ces techniques de médecine domestique[81]. Il est d'autant plus couramment utilisé que le siècle focalise sur la matrice, censée être d'après les publicités du fabricant de meubles Mathieu vers 1900, « le point de départ de la santé chez la femme ». Les meubles pour lavements, sortes de bidets, eux aussi dissimulés sous des fauteuils et des tabourets, permettent « l'hydrothérapie intime ».



Chaise-Toilette

PERMETTANT L'INJECTION COUCHÉE

Transformable instantanément en siège ordinaire et remplaçant le bidet

Fermée

Ouverte

N'attendez pas, Madame, il vous serait si facile de reconnaître l'efficacité de l'hydrothérapie intime méticuleusement pratiquée.

Messieurs les Docteurs vous diront toujours : **prenez, même bien portante, vos injections dans la position couchée,** sans laquelle vous n'obtiendrez aucun effet sur l'organe qui est le point de départ de la santé chez la femme.

Il n'existait jusqu'alors d'autre moyen pour observer cette prescription que de se placer sur un lit ou se mettre par terre ; dans les deux cas, la difficulté de se servir seule et les précautions indispensables ont pour conséquences que presque toutes les personnes prennent mal ou abandonnent faute de commodité des soins hygiéniques de la plus grande importance ; il ne faut pas chercher ailleurs la cause des malaises qu'elles accusent fréquemment et les altérations physiques et morales qui en sont les suites inévitables.

La chaise-toilette représentée ci-contre ouverte et fermée, n'est pas un siège de malade puisqu'elle fait partie de tous les mobiliers ; elle répond de la façon la plus satisfaisante aux besoins de l'hygiène : une fois développée, on peut s'y étendre en conservant une stabilité parfaite et l'entière liberté des mouvements.

Construite sans mécanisme, sa transformation est immédiate, ses dimensions habituelles la rendent transportable et son élégance permet de la mettre partout sans qu'elle tienne de place ni attire l'attention des étrangers.

En résumé, ce siège adopté et recommandé par le Corps médical, présente les avantages suivants :

1° Facilité absolue de prendre rapidement sans préparatifs et sans aide, les injections dans la position horizontale.

2° Remplacement définitif du bidet puisqu'on enjambe le siège sans s'allonger lorsqu'il s'agit simplement de soins de toilette.

Dans le but de généraliser l'usage de ce siège, M. Mathieu le présente sous forme de tabouret, chaise, fauteuil, etc., etc., à des prix accessibles.

[Fig. 3. 11] Chaise-toilette, catalogue Mathieu, vers 1890. BHVP, série actualités « meubles ».

Dans ces transferts plus ou moins sinueux de la sphère médicale à la sphère privée, il en est un qui paradoxalement n'a pas fait l'objet d'études : l'hydrothérapie. Développée dans le monde des villes d'eau où la bourgeoisie vient se reposer, se délasser de la ville et se reconstituer, la technique franchit le seuil des appartements dans les années 1860-1870. Les publicités se multiplient dans les années 1860 et notamment celles de la maison Chevalier qui promet des « soins à domicile » grâce à ses douches, certains offrant, outre « l'eau en pluie », la possibilité, en s'enfermant derrière un rideau de caoutchouc, de bénéficier « à domicile » de « bains de vapeur »[82]. Des vases sous pression d'air permettent de pallier le manque – vite oublié – de pression au robinet et surtout de mettre sous pression l'eau chaude. Il s'agit de transporter chez soi le plaisir des villes d'eau, notamment les mois d'hiver quand les séjours à Vichy, Évian ou Plombières ne sont pas d'actualité. Alors que le bain à domicile devient la norme et éloigne la bourgeoisie des luxueux bains publics qui offraient ces services, on assiste à une privatisation de ces techniques. Une quinzaine de maisons parisiennes proposent dans les années 1870-1880 des installations hydrothérapiques à domicile. Dans les années 1860-1900, les douches demeurent ainsi des installations de luxe, qui viennent en complément d'installations de baignoire le plus souvent. Les publicités montrent des objets à la technique nue ce qu'autorise leur origine médicale.

80 AP, D11U3 /175, n° 11499, 5 avril 1854, faillite de la banque Leroy, De Chabrol et Cie, 16 rue Lepelletier, « Dans le cabinet de toilette éclairé par une fenêtre sur Cour » ; AP, D11U3 / 326, faillite de M. Achille Grégoire, commerçant, 56 rue Saint-Lazare, 18 septembre 1860.

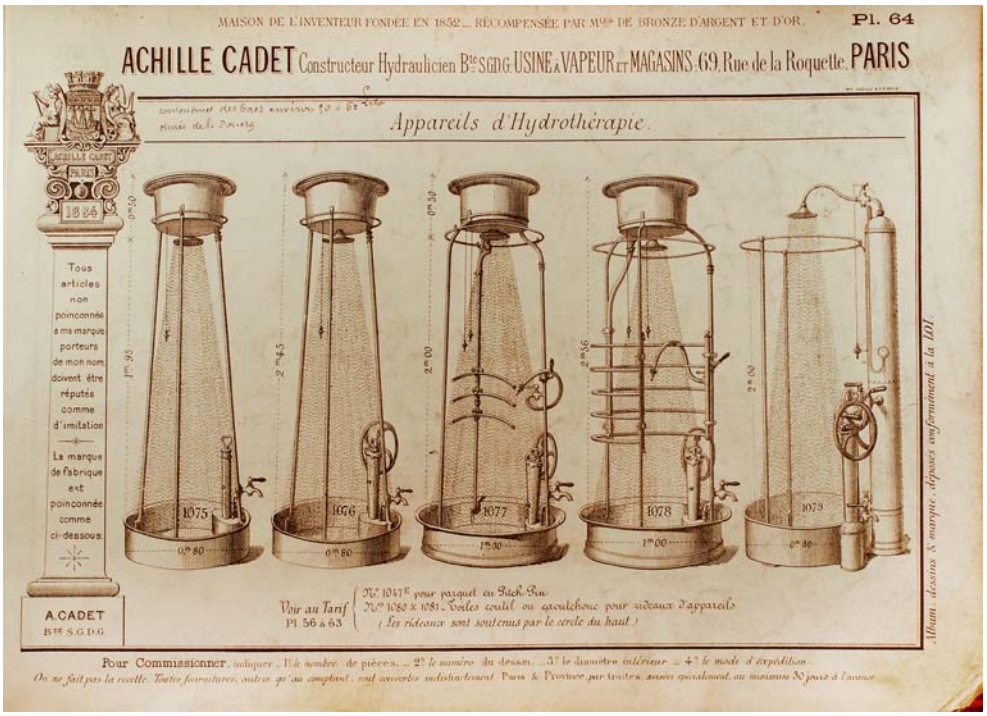
81 Pierre Adolphe Piorry, *La médecine du bon sens : de l'emploi des petits moyens en médecine…*, Paris, Adrien Delahaye, 1867, p. 243 et sq.

82 Lecuyer, 149 rue Montmartre, publicité dans le *Tintamarre* et *Le Temps*, 1860 et Catalogue Chevalier, vers 1865.





[Fig. 3. 12] Publicité de Walter Lecuyer pour un nouvel appareil hydrothérapique à pression d'air pour appartements, 138 rue Montmartre. *Almanach impérial*, 1876 et 1890.



[Fig. 3. 13] Modèles d'appareils d'hydrothérapie. Catalogue Achille Cadet, magasins 69 rue de la Roquette, 1884.





[Fig. 3. 14] Installations d'hydrothérapie maison Haran, vers 1890. BHVP, série actualités « hygiène ».

[Fig. 3. 15] Douche à bas prix ; modèle de douche collier, Catalogue Au Bûcheron, rue de Rivoli, vers 1895.

Autour de 1900, un retournement se produit alors que se généralise en bourgeois l'usage de la baignoire. La douche devenue ordinaire et qui a l'avantage de ne prendre qu'une place très réduite par rapport aux baignoires devient un succédané aux baignoires chauffantes. En 1896 Henri de Noussanne dans *Le goût dans l'ameublement* enregistre ce changement dans son chapitre dédié aux meubles et espaces des soins corporels : « N'oublions pas l'appareil hydrothérapique pour les douches. À défaut de salle de bains, l'appareil à douches se place dans le cabinet de toilette. Moyennant une très faible somme, moins de 40 fr., on se procure cet appareil, simple à la vérité mais suffisant tant qu'il ne s'agit pas d'un traitement médical et que les douches ne sont qu'une mesure d'hygiène préventive. Un grand bassin plat posé par terre sur une natte ou mieux sur une épaisse toile cirée, linoléum, etc. permet de se livrer à d'abondantes ablutions sans risquer d'endommager le parquet. La seule difficulté est d'obtenir une pression d'eau suffisante. » [83] Installation de fortune à l'image du tub, la douche venue du monde médical perd de sa valeur distinctive pour ne conserver qu'une fonction pratique. Les grands magasins commercialisent ainsi des installations de douche provisoire, le plus souvent en collier, pour permettre un lavage du corps dans le cabinet de toilette voire la chambre, sans l'aide des domestiques.

Des bains livrés aux bains solitaires

Dans cet examen de soi par le truchement des objets et dans ce processus d'appréhension toujours accru de soi et de son corps, le bain est l'ultime étape, bien connu notamment grâce aux travaux de Georges Vigarello[84]. Quelques auteurs ont pu confondre diffusion de la salle de bain et pratique de l'immersion[85]. Or, en la matière, le relevé des salles de bains – 3 % des appartements selon l'auteure en 1900 – est sans rapport avec la pratique. Les relevés des calepins du cadastre sont aussi peu significatifs dans la mesure où ils s'en tiennent au bâti : si la « salle de bain » est mentionnée, la présence de mobiliers et notamment de baignoires n'est jamais relevée. Longtemps, outre les bains publics comme les très élégants bains chinois des boulevards, on se fait livrer des bains à domicile. La chose est connue ; rappelons juste qu'elle tient une place importante dans les années 1820-1850. En 1839, l'ouvrage consacré à la Statistique des eaux de la Ville de Paris précise que « l'heureuse innovation des bains à domicile date de l'année 1820. Chaque maison de bains doit aujourd'hui satisfaire à cette condition sous peine de perdre une partie de sa clientèle »[86]. Un établissement du faubourg Saint-Germain délivre alors plus de 10 640 bains par an, les plus gros établissements distribuant plus de 60 000 bains par an. La livraison du bain à domicile fait alors partie des rituels bourgeois. Paul de Kock consacre un chapitre à cette pratique. « On carillonne à votre porte : c'est votre bain qui arrive ; vous êtes dans le ravissement, et vous dites à votre domestique : Faites apporter la baignoire ici, dans ma chambre à coucher… Les porteurs dérangeront un peu la console… ces gens-là sont très adroits. » S'en suit une série de scènes comiques où « gros souliers ferrés » et baignoire de cuivre renversent « une statuette de Dantan, représentant une de ses charges les plus spirituelles, [qui] se brise sur le tapis. »[87] De l'eau inonde les tapis et les moquettes. Les dépôts de brevets confirment la difficulté de déplacer dans la ville baignoires et eau chaude[88]. Paul de Kock, percevant le caractère comique de la situation et de cette confrontation

83 Henri de Noussanne, *Le goût dans l'ameublement…,* Paris, Firmin-Didot, 1896, p. 180.

84 Georges Vigarello, *Le Propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris, Le Seuil, 1985, « Appareillages et intimités », p. 23 et sq.

85 Voir par exemple Julia Csergo dans Julia Csergo et Roger-Henri Guerrand, *Le confident des dames… op. cit.*

86 Henri Charles Emmery de Sept-Fontaines, *Statistique des eaux de la ville de Paris, année 1839*, Paris, Carilian-Goeury, 1840, p. 41.

87 Paul de Kock, *La grande ville. Nouveau tableau de Paris : comique, critique et philosophique,* Paris, Au Bureau Central des Publications Nouvelles, 1842, p. 17 et sq.

88 *La Clef de l'Industrie et des Sciences qui se rattachent aux Arts… op. cit.,* 1835, p. 79 ; brevets de J. R. Armonville, « Moyens propres à transporter des *bains* chauds à *domicile* ; brevet de quinze ans, pris en 1821 » et « Appareil propre au transport et au chauffage des *bains à domicile,* brevet de cinq ans, pris en 1823 par M. Bremont. »

entre intrus populaires et intimité bourgeoise en fait un vaudeville intitulé « Les bains à domicile » présenté au théâtre du Palais-Royal en 1845[89]. Le plaisir du bain se fait à ce prix mais on devine déjà que le comique repose sur l'inadéquation entre la pratique intime du bain et la visite d'étrangers. Dans quelques familles plus aisées, si la pression de l'eau n'est pas suffisante pour faire un bain et que les systèmes de chauffage sont quasi inexistants, on possède une baignoire que la bonne remplit d'eau chauffée sur le fourneau de la cuisine. Paul de Kock le souligne alors : il faut en permanence saisir le cordon de tirage pour appeler la bonne pour ajouter eau froide ou eau chaude. La salle de bain très dépouillée du banquier Leroy est ainsi composée de 3 éléments : « Une baignoire en zinc et son thermomètre (50 fr.) » et « 2 cordons de sonnettes en laine avec glands (2 fr.) »[90]. Chez les Mackau, général noble en retraite, on continue encore en 1850 à se faire livrer les bains chauds par l'établissement des « Bains chinois », 25 boulevard des Italiens[91]. Cependant, ces pratiques s'accordent mal avec la montée de l'intimité, tout au moins pour la génération suivante et elles s'éteignent dans les années 1850 quand la pression d'eau permet des bains à domicile et la machinerie de chauffage se développe[92]. En outre, l'imaginaire de l'hygiène et la privatisation des objets liés à l'hygiène intime commande d'avoir sa propre baignoire et non plus une baignoire collective, promenée dans la ville. Les chauffe-eaux ou « boîtes à feu » existent durant toute la première moitié du siècle mais demeurent complexes d'utilisation : il faut constamment entretenir le feu de bois ou de charbon, ce qui oblige la présence des domestiques et fait craindre pour la qualité de l'air. L'arrivée du gaz permet des installations plus efficaces pour chauffer préalablement un réservoir[93]. On use aussi de systèmes ou la rampe de chauffage au gaz est placée sous la baignoire transformée en bouilloire.[94] Le *Traité de la chaleur* de Péclet publié en 1860 dit encore les hésitations : « le moyen le plus commode est le chauffage par circulation, très-facile à disposer quand les baignoires sont fixes et que le fourneau peut s'établir à côté. On a proposé plusieurs dispositions pour chauffer les bains avec des foyers mobiles ; un de ces appareils consiste en un cylindre en tôle renfermant un foyer à la partie inférieure, et surmonté d'une chaudière à eau chaude échauffant le bain par circulation ; au-dessus est un espace pour chauffer le linge. On a proposé aussi de placer l'appareil de chauffage dans l'eau de la baignoire. Toutes ces dispositions présentent un grand embarras pour faire écouler l'air brûlé hors de la pièce. Il serait dangereux de le faire dégager dans l'appartement ; car pour chauffer un bain, dans les conditions ordinaires, il faut à peu près 1 kg de charbon qui produit un volume d'acide carbonique suffisant pour transformer complètement en acide carbonique l'oxygène de 9 mètres cubes d'air. On a proposé plusieurs fois de chauffer les bains au moyen d'une lampe ordinaire à huile, dont la cheminée serait formée de deux tuyaux concentriques en fer-blanc ; l'intervalle qui les sépare communiquerait par le bas avec la baignoire, et par le haut avec un vase d'un plus grand diamètre percé d'une ouverture pour le dégagement de la fumée ; ce vase communiquant lui-même par un petit tuyau horizontal avec la baignoire, il en résulte que l'eau qu'elle contient s'échauffe par circulation »[95]. Dans le courant des années 1870 se fixe la baignoire associée à un chauffe-eau au gaz accolé. L'immeuble de

89 Paul de Kock, *Les Bains à domicile, vaudeville en un acte présenté pour la première fois au Palais Royal le 1er octobre 1845*, Paris, Boulé, 1845.
90 AP, D11U3/175, n° 11499, 5 avril 1854, faillite de la banque Leroy, De Chabrol et Cie, 16 rue Lepelletier, « Dans la salle de bain ».
91 AN, Fonds Mackau, 59, carton 115, Aux bains chinois, 25 boulevard des Italiens (1850).
92 En 1857, on trouve encore des bains à domicile dans le Bottin-Didot du commerce ; la rubrique disparaît au début des années 1860. Le nombre vertigineux de faillites d'établissements de bains en 1856-1858, manifeste dans les inventaires des faillites, confirme ce retrait (AP, D10U3/31 et 32).
93 INPI, n°14628, 13 décembre 1855, sieur Trottier à Paris, « Pour une baignoire » avec chauffe-eau muni d'un robinet.
94 De nombreux brevets relatifs à ces systèmes sont déposés dans les années 1860 ; voir par exemple le très détaillé brevet n°55032, 31 juillet 1862, Didier, rue du Pré, 11, Rouen, Seine-Inférieure, « Baignoire à foyer interne ».
95 Eugène Péclet, *Traité de la chaleur considérée dans ses applications*, volume 2, Paris, Victor Masson, 1860, « Chauffage des bains à domicile. », p. 439-440.

rapport construit au début des années 1870, vendu en 1876 par la veuve Monroe, présente ce qui devient la norme : « Une baignoire montée sur socle en chêne peint, au-dessus de la dite baignoire, 3 robinets départ eau chaude et eau froide, sonnette à deux cordons, une lyre sans fumivore, une coquille en porcelaine. »[96] Six ans plus tard rue Marbeuf, l'installation-type se présente ainsi : « Chaque salle de bains se composera : de la tuyauterie en plomb de 0m27 en 0m007 ; de la baignoire grand modèle avec son chauffe-bain au gaz en cuivre étamé poli ; des deux robinets, eau chaude et eau froide, en cuivre nikelé montés sur plaque en marbre blanc ; du système de vidange par bonde de fond, à vis, adapté sur la baignoire, du syphon de vidange en fonte nikelé, de la chute en fonte de 0m11. Et de son raccord et ouvrage nécessaire à une installation parfaite. »[97] Un robinet d'eau chaude et un d'eau froide ainsi qu'une évacuation par bonde : le succès de ce modèle d'installation s'explique par le fait que le bain peut désormais se prendre seul, les domestiques ayant simplement à faire chauffer l'eau quelque temps avant. Comme l'a noté Georges Vigarello, les publicités proclament qu'« une seule allumette suffit » pour prendre un bain[98]. C'est le modèle choisi par les Bordes et installé dans le cabinet de toilette de Madame même si le raccordement au tout-à-l'égout n'est pas fait et oblige la domestique à vider l'eau du bain hebdomadaire à l'écuelle[99]. Car si on compte si peu de salles de bains, c'est que de nombreuses baignoires sont installées dans les cabinets de toilette où l'eau arrive déjà et, à défaut d'évacuation, des tuyaux de caoutchouc permettent de vider la baignoire dans un écoulement voisin. Pour exemple, chez le négociant Godchaux en 1880, 123 rue Faubourg Poissonnière, cabinet de toilette et salle de bains ne font qu'un : « Un lavabo chêne et marbre blanc avec accessoires (40 fr.) ; une petite glace cadre percale (10 fr.) ; une baignoire zinc, une pomme à douche et un réservoir avec tuyauterie d'eau et de gaz (60 fr.) ; une petite bibliothèque acajou et un lot de flacons divers (5 fr.) ; une glace cadre doré en mauvais état (5 fr.) ; un porte-manteau et un lot d'accessoires divers (2 fr.) ; 13 serviettes de bain et un petit lot de laine à tricoter (8 fr.) ; un bras à gaz appartenant au propriétaire »[100]. Le bain devient pratique bourgeoise et le vaudeville fait surgir des baignoires sur scène comme l'a noté Georges Vigarello[101]. C'est notamment le cas chez Georges Feydeau, un des auteurs les plus attentifs à la vie bourgeoise intime. *Un bain de ménage*, présenté sur la scène du théâtre de la Renaissance en 1888, construit une intrigue. La baignoire est dans le cabinet de toilette : « Un vestibule. Au fond, la porte du salon. À droite, premier plan, porte d'entrée. À gauche, premier plan, une porte donnant sur les appartements de Laurence. À droite de cette porte, un cordon de sonnette. Dans le pan coupé de gauche, autre porte donnant sur les appartements de Cocarel. Au fond, un peu à gauche de la porte du salon, un paravent ; adossée au paravent, une chaise ; contre le pan coupé de droite, une table carrée ; au milieu de la scène, une baignoire, quelques chaises légères »[102]. La Baronne Staffe énonce en 1891 ce qui est devenu la règle : « les immersions, les lavages, aidés des savons et même des vinaigres, nous feront un corps ferme; dispos, résistant. L'eau a la vertu de dissiper toute fatigue, de détruire la maladie naissante et, en nous faisant un corps propre, de nous rendre l'âme

96 AN, ET/CVIII/1292, mars 1876, vente par Mme Veuve Monroe à M. Mackimon, 29 juillet 1876, vente d'un immeuble rue Lapérouse n°11, 16e arrondissement, « Salle de bains ».

97 AN, ET/LXXVII/803, notaire Frédéric Fovard, 94 boulevard Haussmann, Bail, Société du quartier Marbeuf à la Société anonyme des constructions du quartier Marbeuf, 16 novembre 1883. « Devis descriptif des travaux de diverses natures à exécuter pour la construction des divers immeubles rues Marbeuf, La Trémoille, Clément Marot et Boccador. Architecte Stanislas Ferrand, architecte-ingénieur, 38 rue de la Victoire. Détail du Type n°1 et 2 », « Salles de bains ».

98 Georges Vigarello, *Le Propre… op. cit.,* « Appareillages et intimités », p. 23 et sq.

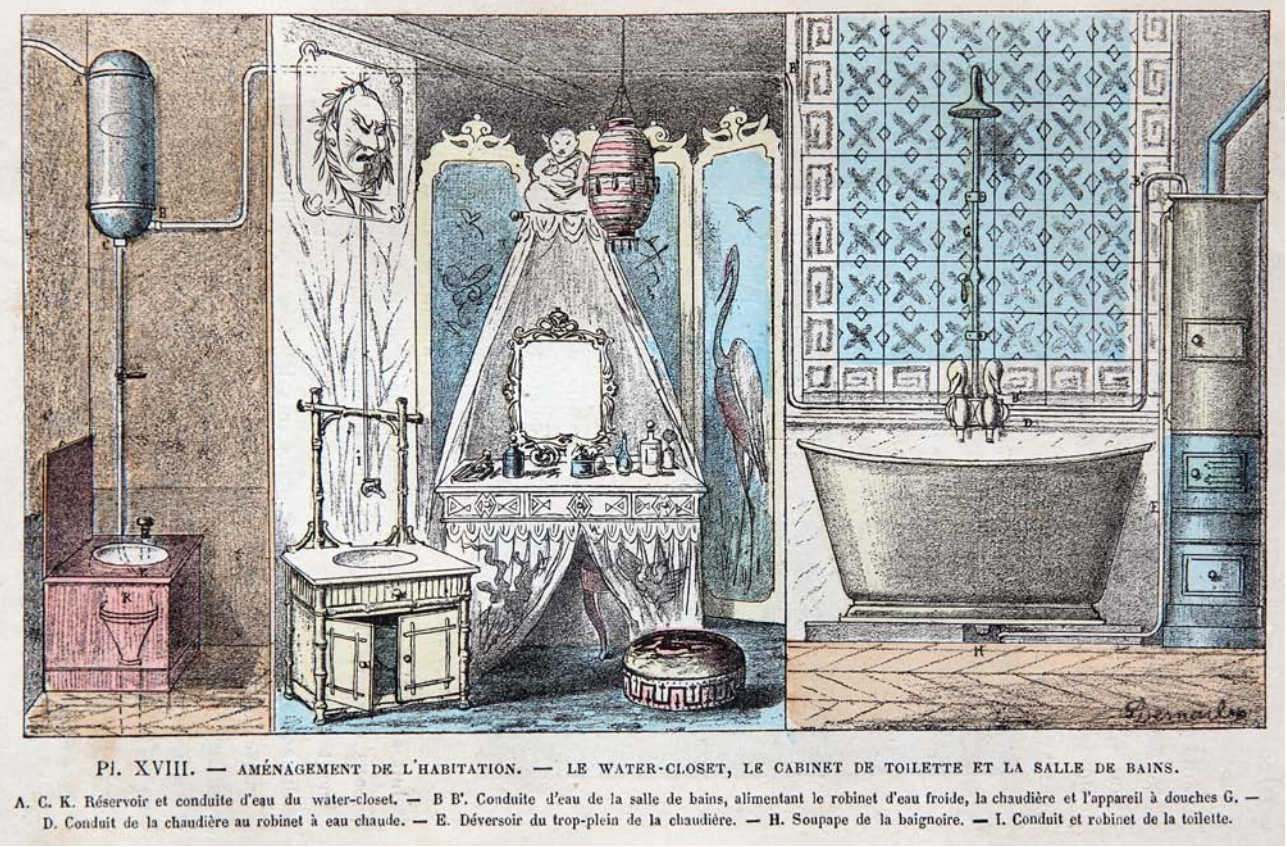
99 AP, Scellés Bordes, Langlois, fumisterie, chauffage, ventilation, 161 rue Lafayette, facture du 31 décembre 1879 (travaux le 9 novembre 1879) et facture du 31 décembre 1880 (travaux du mois de mai et novembre) et Roche-Garnier, « Fabrique de chaudronnerie en cuivre, articles de ménage, quincaillerie, plumeaux, brosseries, éponges », 70 boulevard Malesherbes, 18 février 1880.

100 AP, D11U3, n°8271, 20 février 1880, Inventaire après faillite de M. Godchaux, 123 Faubourg Poissonnière, 2e étage.

101 Georges Vigarello, *Le Propre et le sale… op. cit.*, Paris, Le Seuil, 1985, « Appareillages et intimités », p. 23.

102 Georges Feydeau, *Un bain de ménage, v*audeville en un acte, représenté pour la première fois sur la scène du Théâtre de la Renaissance, le 13 avril 1888, Scène première.

plus pure »[103]. Chez les Pettier en 1907, le modèle est le même que celui présenté sur la scène du théâtre de la Renaissance : une baignoire mobile – en réalité fixée au sol – dans le cabinet de toilette. L'assurance qui paie alors les réparations suite à un dégât des eaux signale la hiérarchie : le modèle proposé est une baignoire en zinc ; il faut 90 francs de plus pour une baignoire en cuivre et 210 pour une en fonte émaillée[104]. Chez les Richelot, ce sont deux baignoires : l'une pour le couple, l'autre pour les « demoiselles »[105]. Dans les immeubles de rapport du Dr Vimont, près de la place de la Nation, le cabinet de toilette-salle de bains est équipé de ces mêmes installations au gaz, en zinc pour les petits appartements, en fonte pour les autres. Il faut cependant encore un long mode d'emploi – chose rare à l'époque – pour expliquer l'usage de la baignoire, preuve de son entrée récente dans la petite bourgeoisie. La hiérarchie sociale n'est plus marquée que par la matière et le décor. Contrairement à ce que laissent entrevoir les catalogues, les installations luxueuses ne sont pas dépouillées et toute de carrelage blanc. Si la porcelaine blanche et la fonte émaillée triomphent pour les cuvettes, le décor demeure celui qui exprime le confortable, au-delà des prescriptions hygiéniques. Si le succès du linoléum est alors indiscutable dans ces espaces, c'est qu'il imite à « merveille tous les tapis d'Orient et les tapisseries d'Aubusson »[106]. Quant aux murs, les papiers peints sont acceptés s'ils imitent, comme le Tekko ou le Salubra, le damassé de soie ou la cretonne[107]. De l'installation sommaire aux luxueuses salles de bain, la baignoire et son chauffe-eau deviennent des attributs obligatoires de la vie bourgeoise, conditions d'un face à face intime avec soi, qui ne peut se dérouler que dans un cadre *confortable*[108].



Pl. XVIII. — AMÉNAGEMENT DE L'HABITATION. — LE WATER-CLOSET, LE CABINET DE TOILETTE ET LA SALLE DE BAINS.

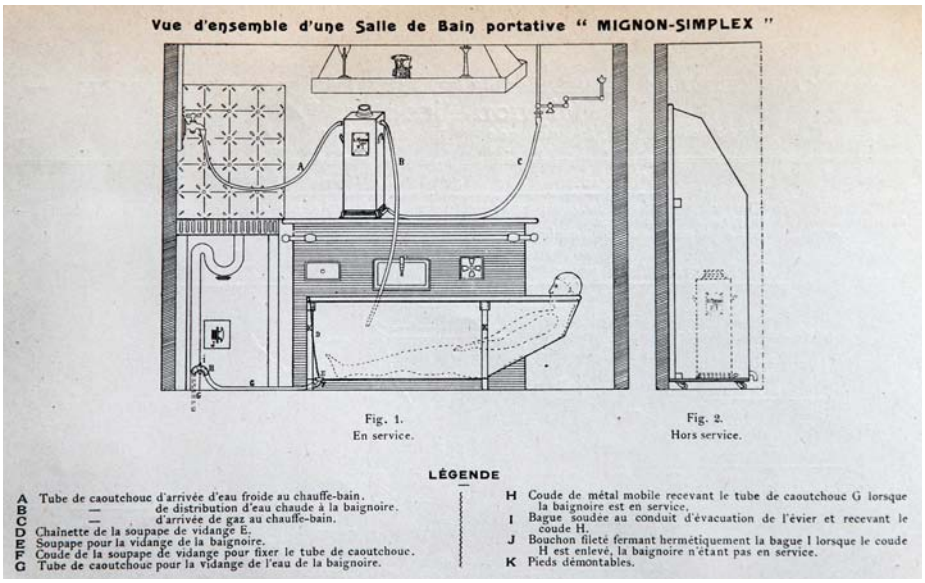
A. C. K. Réservoir et conduite d'eau du water-closet. — B B'. Conduite d'eau de la salle de bains, alimentant le robinet d'eau froide, la chaudière et l'appareil à douches G. — D. Conduit de la chaudière au robinet à eau chaude. — E. Déversoir du trop-plein de la chaudière. — H. Soupape de la baignoire. — I. Conduit et robinet de la toilette.

[Fig. 3. 16] « Aménagement de l'habitation – Le Water-closet, le cabinet de toilette et la salle de bain ». Planche extraite de Dr Jules Rengade, *Les besoins de la vie et les éléments du bien-être. Traité pratique de la vie matérielle et morale de l'homme dans la famille et la société…,* Paris, À la librairie illustrée, 1887, p. 137.

103 Baronne Staffe, *Le Cabinet de toilette*, Paris, Victor Havard, 1891, p. 57.
104 AN, Fonds Pettier, caisse paternelle, Compagnie anonyme d'assurances générales, service des immeubles, 4 rue Ménars, devis du 18 décembre 1907.
105 AN, Fonds Richelot, facture du tapissier Beaulieu, 29 juin 1903.
106 BHVP, série actualités, catalogue de la maison du Linoleum français, vers 1885.
107 BHVP, série actualités, « tapisseries et papiers-peints », Tenture murale lavable Tekko & Salubra; 4, avenue de l'Opéra, vers 1902-1904.
108 « Baignoires », *Dictionnaire du commerce… op. cit.*, 1901.



[Fig. 3. 17] Modèles de bain avec chauffe-eau au gaz. Catalogue Achille Cadet, magasins 69 rue de la Roquette, 1884.



[Fig. 3. 18] Mode d'emploi du système « Mignon-Simplex, chauffe-eau économique pour bain, en vente dans tous les grands magasins, plombiers et appareilleurs », siège social 142 rue du Faubourg Saint-Denis, 1910. Archives du Dr Vimont, coll. part.



[Fig. 3. 19] « Décoration d'un cabinet de toilette », Catalogue Pérol & frères, maison du Pegamoïd, 4 rue du Faubourg Saint-Antoine, 1902. BHVP, série actualités « linoléum ».

Si les circuits et les techniques de l'hygiène permettent une disparition de plus en plus rapide des traces du corps et des déjections, emportées par le tout-à-l'égout à partir des années 1880, ces sanctuaires de l'intimité rendent possibles et favorisent le dialogue intime indissociable de l'examen de soi dans un siècle traversé par la cénesthésie. De la permanence des vases de nuit au retrait des crachoirs, de la clôture des cabinets de toilette aux installations de bain qui permettent un usage solitaire, les évolutions conjointes de l'ameublement et de la machinerie hygiénique permettent une intimité accrue et pour ainsi dire complète à la fin du siècle. Cette nouvelle appréhension de soi au creux des appartements ne se déroule pourtant pas dans un décor épuré. Si le courant modernisme a pu voir dans les espaces dédiés à l'hygiène les laboratoires d'une modernité à venir, c'est d'abord en observant le paysage matériel des sanitaires publics et des catalogues de fabricants où les objets sont soigneusement extraits de leur environnement social et matériel[109]. Les inventaires comme les comptabilités privées soulignent au contraire qu'hygiène et confort ne s'opposent pas : l'appréhension de sa propre intimité se déroule toujours jusque dans les années 1900 et très majoritairement jusqu'aux années 1920 dans un cadre confortable, où draperies, fanfreluches, galons et accessoires de toilette voire collections et romans règnent. Le rejet ou la dissimulation des techniques issues du monde médical – douches hydrothérapiques, clysopompes et autres accessoires de l'intimité – sont à comprendre en ce sens : dans la sphère domestique, les espaces hygiéniques sont d'autant plus exigeants et les objets fonctionnent d'autant mieux comme des miroirs qu'ils nécessitent un entretien scrupuleux.

3 II. Entretenir et maintenir le décor

En 1899, Thorstein Veblen dans *Theory of the Leisure Class* note à propos du vêtement féminin aristocratique et bourgeois que chaque détail rend toute forme de travail impossible et en particulier le corset « qui n'est autre chose qu'une mutilation, destinée à ôter de la vitalité au sujet, à le rendre en permanence et de toute évidence inapte au travail ». Le théoricien de la classe de loisirs précise : le vêtement « doit être visiblement mal commode »[110]. Dans l'espace public se manifeste ainsi un ordre social et une distance à la matière. On peut ajouter que les matières elles-mêmes, toujours salissantes et fragiles enregistrent les moindres écarts de conduite. Le vêtement procède ainsi d'un double contrôle de soi : poussières, accrocs, faux plis sont autant de signalement d'une gestuelle et d'un soin de soi inappropriés. Bouillonnés, plissés et autres fanfreluches des vêtements de femme nécessitent en permanence une remise en forme par les hommes de l'art en même temps qu'un lavage, non à grandes eaux et à grand renfort de chlorures comme pour le linge, mais délicat, de façon à ne pas ternir les teintes et froisser, les textiles. L'infinie complication des vêtements notamment féminins appelle ainsi toute une chaîne d'entretien qui marque un rang social. On peut encore ajouter à la remarque de Thorstein Veblen que l'ordre dans le vêtement est tout aussi central. La complexification de la meilleure façon de nouer les cravates comme le boutonnage du vêtement bourgeois sont aussi là pour manifester un ordre des choses qui doit marquer l'attention à soi et conjurer la négligence et les désordres des corps. L'homme débraillé serait suspect d'une économie déficitaire, quant à la femme, elle serait de moeurs douteuses. Pour en terminer, l'ordre vestimentaire s'exprime enfin par la convenance des vêtements, notamment féminin, selon les lieux et les moments. Comme l'a montré Philippe Perrot, la femme

109 Voir par exemple les catalogues Jacob & Delafon des années 1910 qui présentent des photographies entièrement retouchées et d'où disparaissent, dans une vapeur blanchâtre – voile pudique –, tous les éléments qui pourraient évoquer l'inscription réelle de ces objets.
110 Thorstein Veblen, *Théorie de la classe de loisirs*, Paris, Tell Gallimard, 1970, p. 113 et sq.

bourgeoise passe ainsi son temps à se déshabiller pour suivre la bienséance qui veut faire coïncider corps et décor dans un ordre d'autant plus distinctif qu'il est compliqué.

L'hypothèse est que l'intérieur fonctionne comme le vêtement : il n'est point simplement une façon de couvrir les corps mais, en suivant le renversement proposé par Thorstein Veblen et tous les historiens du vêtement depuis, il est une manifestation jusque dans ses moindres détails d'un ordre social et d'une discipline de soi. Du complexe entretien des décors et machineries de l'appartement jusqu'à son entretien quotidien, et la discipline qu'imposent matières et surfaces, c'est donc un habitus qui s'inscrit dans la durée et les gestes du quotidien que nous voudrions saisir. Pris dans le temps, l'ameublement n'est plus immaculé et comme sorti d'un catalogue mais il est constitué d'objets soumis à un ordre et un entretien qui relèvent des imaginaires sociaux comme des usages.

II. a. Lutter contre les dérèglements

Le délicat entretien des machineries du confort

Les machineries de l'hygiène comme celles de l'éclairage, du chauffage ou de la serrurerie appellent quasiment au quotidien un entretien, rarement confié aux domestiques. Si un domestique doit savoir chaque jour nettoyer les lampes, notamment à huile, déboucher les canalisations, nettoyer les éléments de fumisterie, régulièrement les artisans sont présents pour régler cette machinerie du confort qui repose, comme on l'a vu, sur un équilibre précaire.

Au premier chef, on trouve les fumistes qui constamment entretiennent les poêles et cheminées. Les manuels pour fumistes soulignent qu'une grande part du métier consiste à entretenir cheminées et poêles, et notamment les calorifères de salle à manger dont « le prix d'entretien est très élevé »[111]. En 1853, Scribe pourtant auteur déjà mondain dépense annuellement 384 fr. de tailleur, 1000 fr. de tapissier et 225 fr. pour le fumiste régulier[112]. On retrouve le même rapport pour les années suivantes[113]. Chez les Bordes, chaque année au seuil de l'hiver, avant la « mise au feu » des appartements, le fumiste Langlois, 161 rue Lafayette, vient refaire le fond en briques et en fonte du foyer du fourneau de cuisine et ramone toutes les cheminées[114]. Vingt ans plus tard chez les Pettier, c'est par abonnement que toute l'installation de chauffage est entretenue par la maison des poêles Besson qui se charge aussi bien du ramonage que de la reconstruction des foyers[115]. Quant aux Aubry, dont le petit hôtel nécessite une installation de chauffage plus lourde, c'est Léon Bohain qui vient chaque année pour un abonnement de 100 fr. entretenir poêles et cheminées, procédant au « dégorgement », « ramonage », « noircissage », changement des tuyaux et entretien des brûleurs du calorifère installé dans la cave[116]. Notons que dans tous les appartements, l'intensité et la permanence du chauffage obligent à chaque saison à la reconstruction de foyer en briques et fontes ce qui explique les fortes dépenses d'entretien. La peur rampante de l'asphyxie, notamment dans les chambres, accentue sans doute cet entretien permanent, d'autant que les publicités de fumistes rappellent volontiers le risque mortel que fait courir un mauvais entretien[117].

111 Philippe Ardenni, Jean Sébastien Eugène Julia de Fontenel, *Nouveau manuel complet du poêlier-fumiste ou Traité complet de cet art*..., Paris, Roret, 1849, p. 320. Le manuel indique le « prix élevé de l'entretien des calorifères ».
112 BnF, NAF22576, Fonds Scribe, dépenses 1850-1861 ; année 1853, « 1048 pour une nouvelle installation au fumiste Orgival ».
113 Voir par exemple, 1856, « Mémoire du tailleur jusqu'en octobre, 446 francs », contre 310 francs pour le fumiste.
114 AP, Scellés Bordes, Langlois, fumisterie, chauffage, ventilation, 161 rue Lafayette, facture du 31 décembre 1879 (travaux le 9 novembre 1879) et facture du 31 décembre 1880 (travaux du mois de mai et novembre).
115 AN, Pettier, Société du poêle Besson, poêles, cheminées, calorifères tubulaires, chauffage par circulation d'air, baignoires et chauffe-bains, 35 boulevard des Capucines, factures annuelles entre 1900 et 1905.
116 Léon Bohain, chauffage, fumisterie, ventilation, 21 rue des Roses, factures 1897-1904, sous la direction de l'architecte Pinart.
117 AN, Fonds Pettier, facture de Charles Bonazzi, entrepreneur, chauffage, fumisterie, ventilation, 199 rue des Dames, facture de

L'entretien des lampes est le travail quotidien des domestiques sur lequel insistent tous les manuels d'économie domestique et de savoir-vivre. Ils doivent en effet constamment veiller à les tenir à niveau, essuyer les verres, moucher les mèches. Mais régulièrement, le complexe mécanisme d'horlogerie des lampes à modérateur dont on a vu qu'elles demeuraient dominantes doit être révisé. Les Bordes font ainsi venir chaque année à domicile un chaudronnier et un horloger pour entretenir ces grandes lampes Carcel dont le délicat mécanisme, si distinctif, se dérègle facilement[118]. Même recours annuel à un lampiste chez les Pettier dont les grandes lampes à huile du salon sont autant d'emblèmes de leur accession à la bourgeoisie. La Compagnie de gaz puis de chauffage optent quant à elle pour un entretien par abonnement, moyen sans aucun doute de rassurer la clientèle sur le fonctionnement de ces objets nouveaux. La compagnie parisienne de chauffage et d'éclairage par le gaz propose ainsi un abonnement d'entretien des brûleurs comme des becs, abonnement pris par les Bordes dans les années 1880 comme par les Pettier vingt ans plus tard[119]. Il faut dire que la Compagnie parisienne de gaz se défait de toutes responsabilités si des artisans non agréés interviennent, même pour changer et surveiller les joints sur les installations, moyen efficace de conserver le monopole[120]. En matière d'électricité, quelques valets mentionnent autour de 1900 dans les annonces du *Figaro*, les plus importantes en la matière, leurs « connaissances en électricité »[121]. Si parfois ces travaux sont pris en charge par les maîtres de maison quand ils se piquent de connaissances d'amateurs dans le domaine, l'essentiel de l'entretien est fait par des électriciens. Il s'agit soit d'entreprises qui proposent les installations en location, phénomène très courant dans la période 1900-1910 comme on l'a vu, et qui de ce fait viennent régulièrement entretenir piles, compteurs, canaux et douilles. Il faut noter que jusqu'à la Grande Guerre, le changement d'une ampoule reste suffisamment complexe pour qu'on ne confie pas cette tâche aux domestiques[122].

Dans la machinerie du confort, les plombiers apparaissent eux aussi très présents. Il faut dire que les évacuations comme les arrivées d'eau souffrent de très nombreux dysfonctionnements. Chez Scribe, la présence annuelle du plombier Lestienne venu de Montmartre ne permet pas de savoir s'il s'agit d'entretien ou d'installations nouvelles. À lire la comptabilité des Aubry, leur petit hôtel rue du Rocher apparaît comme en permanence pris d'assaut par les fuites dont on devine, étant donné les patientes collections de Monsieur et Madame, qu'elles inquiètent particulièrement. Trente-quatre interventions entre 1898 et 1904 à la « suite de fuite », soit dans le petit hôtel des Aubry, soit dans leur immeuble de rapport voisin[123]. Les archives du Dr Vimont montrent en effet que même dans les appartements, soudures des plomberies, changements des joints de caoutchouc et entretien des robinets sont permanents. Annuellement, le propriétaire qui a la charge de ces installations, fait intervenir 42 fois le plombier pour ces dérèglements survenus dans les cuisines, les water-closets ou les salles de

janvier 1910, « pose de trappes » dans les chambres et « nettoyage et ramonage ». Pour les publicités, voir BHVP, série actualités, « chauffage », publicité de Charles Bonazzi, vers 1905 et Cabinet des estampes du musée Carnavalet, série moeurs, « chauffage ».

118 AP, Scellés Bordes, E. Liévequin, « Fabrique de chaudronnerie en cuivre, articles de ménage, quincaillerie, plumeaux, brosseries, éponges », 70 boulevard Malesherbes, « Démonter, nettoyer, remonter 3 lampes modérateur », 18 février 1880 et Roche-Garnier [successeur de Liévequin], facture du 10 juin 1881 « Nettoyage d'une lampe, soudure au piston, soudure porte-mèche, réparé une lampe », travaux des mois d'avril et mai 1881.

119 AP, Scellés Bordes, Compagnie parisienne de chauffage et d'éclairage par le gaz, février 1880, entretien du robinet et du branchement ; l'entretien paraît être de 26 fr. par an ; AN, Fonds Pettier, Compagnie parisienne de chauffage et d'éclairage par le gaz, janvier 1906, par an, l'entretien de chaque bec coûte 5 fr.

120 AN, Aubry, E. Guillaud Fils, entrepreneur de plomberie eau et gaz, agréé de la Compagnie parisienne, 24 rue du Rocher. Dans les immeubles de rapport du Dr Vimont, c'est Lacoste, « ancien inspecteur de la Compagnie parisienne du Gaz », tombé en faillite en 1906 qui nettoie et change les becs.

121 Le Figaro, 17 décembre 1902 et 15 novembre 1904, petites annonces « valets ».

122 Fonds Vimont, factures P; Duclaux, 1902-1910.

123 AN, Fonds Aubry, facture de Seurat et Deschamps, 56 rue Lafayette, couverture plomberie et gaz (ils sont par ailleurs constamment présents pour les fuites des toits en zinc).

bains[124]. La complexe machinerie de tuyaux qui s'installent dans les appartements, notamment avec les salles de bains, est encore fragile : écarts de températures, séparation des tuyaux d'eau chaude et d'eau froide et longueur de la tuyauterie qui courent dans tout l'appartement afin d'être dissimulée nécessitent un entretien permanent.

Enfin, derniers artisans à visiter régulièrement les appartements pour entretenir machinerie du confort et préservation de la sphère privée : les serruriers. Comme on l'a vu, ils sont constamment présents pour entretenir le complexe système de communication au sein de l'appartement. Plus encore, l'attention aux mécanismes fragiles des serrures, aussi bien pour les serrures de palier que les serrures des portes intérieures et des meubles, et la présence généralisée des coffres-forts, fait qu'ils sont très présents, sans véritable régularité. Scribe fait appel chaque année à des serruriers différents – Dupin, Travers, Gilot et Brokley –, pour une moyenne annuelle de 145 francs. Chez les Bordes, la perte d'un trousseau de clés fausse les dépenses en la matière mais autour de 1900, ils apparaissent tout aussi présents. Chez les Aubry, c'est en moyenne trois fois par an que le serrurier vient « décrasser », « faire jouer », « huiler » et « contrôler » les délicates serrures[125]. Ayant pour mission de protéger l'appartement et en son sein les intimités et les secrets, elles nécessitent un soin savant.

Entretenir les apparences et conjurer les désordres : les tapissiers au quotidien

Dans l'ordre du décor, les domestiques sous la direction de la maîtresse de maison ont la charge quotidienne de nettoyer les taches, repriser les accrocs et les marques de feu. Cependant, les comptabilités privées attestent la fréquente présence de tapissiers dans les appartements. Le Roret de la maîtresse de maison en 1852 conseille de recourir régulièrement aux services d'un tapissier, notamment lors des grands ménages qui paradoxalement détériorent les meubles[126]. En 1870, Lorédan Larchey publie les factures d'une demi-mondaine, il livre tel quel une année de comptabilité et notamment les factures de tapissier : « Les archéologues de l'an 2270 seront ravis d'y relever les dépenses d'une élégante du second Empire. ». Les factures montrent l'omniprésence tout au long de l'année de l'artisan-artiste[127]. Outre quelques installations nouvelles, son travail consiste pour près de 80 % de la somme totale à entretenir le décor. Reprise des accrocs, recollage des plaquages des meubles, teinture à neuf des tentures ou des tapisseries de meubles, réglages des plis et des cordons de tirage des rideaux, pose des patins de meubles, revernissage et dorure à neuf… Cette comptabilité d'une demi-mondaine en 1869 n'est naturellement pas le reflet de ce qui se passe dans l'ensemble de la bourgeoisie. Chez les petits rentiers Bordes dans les années 1880, outre un ébéniste et un teinturier, c'est bien un tapissier qui vient régler et réparer le décor : pose de tiroirs, nettoyage, teinture et passage à l'encaustique de meubles, recollage de pieds et de marqueteries, changement les élastiques fatigués du confortable de Monsieur…[128]. Autour de 1900, si le recours au tapissier pour les installations est systématique, sa présence pour l'entretien apparaît une ligne de partage forte. D'un côté, les familles les plus opulentes utilisent, à l'instar de la demi-mondaine de Lorédan Larchey, les services d'un tapissier ; d'un autre côté, les familles plus

124 Fonds Vimont, Mémoires de Lacoste, entrepreneur plomberie eau et gaz, 3 avenue Philippe-Auguste, année 1905.
125 AN, Fonds Aubry 95, juin, juillet et octobre 1896, 1897, 1898, Pierre, entrepreneur de serrurerie, 9 rue de Laborde. La fréquence est la même pour les premières années du siècle.
126 Madame Pariset, Élisabeth Celnart, *Nouveau manuel complet de la maîtresse de maison ou, Lettres sur l'économie domestique,* Paris, Librairie encyclopédique de Roret, 1852, p. 274-277 « Les ménages ». Notons en outre que les auteures consacrent près de 20 % du volume à des recettes pour l'entretien et le ménage.
127 *Comptes d'un budget Parisien. Toilette et mobilier d'une élégante de 1869. - Février 1870, Documents pour servir à l'histoire de nos mœurs publiés par Lorédan Larchey*, tome 9, Paris, Frédéric Henry, 1870, p. 9 et sq.
128 AP, Scellés Bordes, facture de Nadaud, tapissier, rue de Naples, 13 mars 1880 ; Bord et Morvillez, meubles sculptés en tous genres, 14 mars 1878, la facture comprend le « déplacement des ouvriers » et Junquet et Boux, étoffes pour ameublement, 7 rue du Mail, 26 juin et 30 avril 1880 ; T. Thiriet, teintures, nettoyages et apprêts, 26 rue Richelieu, 29 mai 1878.

modestes, font appel à des entreprises de services. Chez les Aubry, les tapissiers Burgiard et Biery viennent chaque année procéder au réglage des rideaux, à l'ajout de galons et de franges, au changement des élastiques, au nettoyage des tentures délicates du petit salon, à la reprise des accrocs et des parties usées des étoffes de meubles comme des tentures…[129] Le seul Burgiard vient 8 fois en 1902 et 6 fois en 1903. La maison Sibille, spécialisée dans « remise à neuf des soieries et velours, tapisseries et étoffes anciennes » prend en charge les teintures[130]. En l'espèce, le docteur Richelot, est une figure extrême : plus de 121 visites de son tapissier – et fournisseur d'antiquités – Beaulieu entre 1895 et 1913. À défaut d'avoir véritablement un tapissier à domicile, ce sont les grandes maisons d'ameublement qui procèdent à cet entretien. Chez Paul Pettier, c'est ainsi la maison Schmit qui, généralement au moment du grand ménage de printemps, procède au « polissage des marbres », à la « remise en état », à la « réparation des bronzes » du mobilier[131]. Pour les tentures et les rideaux fanés, ce sont aussi des établissements et non des artisans qui viennent les décrocher, les nettoyer et revivifier les couleurs.

L'œil des domestiques

Dans cette économie de l'entretien, les domestiques ont naturellement une place de premier choix, même si de nombreux travaux leur sont interdits. L'étude de la domesticité a connu à la fin des années 1970 une forme d'âge d'or dans une perspective où il s'agissait de redonner parole aux sans-voix. Anne Martin-Fugier, Guy Thuillier ou encore Geneviève Fraisse se sont ainsi penchés sur ces existences dissimulées dans les espaces de rejets et les étages supérieurs des immeubles[132]. Il ne s'agit donc pas ici, au vu de l'abondante littérature sur la question, de faire une histoire de la domesticité, de la place de ces corps dans l'appartement, mais plus de comprendre le rôle qui leur est assigné dans la gestion de la vie matérielle et dans l'ordre de l'appartement.

Loua Toussaint à partir du dénombrement de 1872, note, carte à l'appui, le caractère discriminant de la présence de domestiques. Les données par arrondissements – et non par quartiers – de la répartition des quelque 112 030 domestiques dessinent les contours du Paris bourgeois. Les pourcentages de domestiques pour 100 habitants, par arrondissements, sont sans ambiguïté. Le 8e arrondissement compte 22,9 domestiques pour 100 habitants ; le 9e arrondissement, 15,5, le 1er arrondissement 12,8 et le 16e arrondissement, 12,1[133]. Comme l'a analysé Jean-Luc Pinol, ce clivage est lisible dès 1846, malgré la domination, relative, de la ségrégation verticale sur la ségrégation horizontale. Et en 1891, Jacques Bertillon reconduit le constat : la présence de domestiques signe un rang social[134]. C'est encore plus vrai pour les domestiques hommes. Seules les grandes familles entretiennent des cochers et des palefreniers et des valets. Dans la bourgeoisie moyenne, une bonne à tout faire capable de prendre en charge le ménage, le rangement, la lessive, et une cuisinière – parfois la même personne dans la petite bourgeoisie – constituent la domesticité. Louise d'Alq peut écrire en 1885 qu'elle s'adresse à « cette classe très nombreuse de personnes ayant trois domestiques, un cocher-valet de chambre (à la

129 AN Fonds Aubry, voir par exemple pour l'année 1902 : Ernest Burgiard, tapissier-décorateur, 54 rue de Bourgogne, février 1903, journées ; Joseph Biery, 22 rue du Rocher, Tapisserie-décoration, Mémoire des travaux exécutés pour le compte de Monsieur Aubry, 12 rue du Rocher, mai 1902.

130 AN, Fonds Aubry, Maison Sibille, teintures, nettoyages et apprêts, 27 rue du Rocher, remise à neuf des soieries et velours, tapisseries et étoffes anciennes, teintures spéciales pour ameublements et les soieries au tendeur, 9 mars 1897.

131 AN, Fonds Pettier, Paul Pettier, 80 rue de Prony, Schmit, ameublement rue de Charonne, tapissier-ébéniste ; « Une petite commode Louis XVI secrétaire avec abattant à réparer, remettre en état, ajouter les filets en marqueterie nécessaires, vernir mat, remplacer l'intérieur de l'abattant, par un de ton vert, repolir le marbre, 100 fr. » (24 septembre 1908).

132 Anne Martin-Fugier, *La place des bonnes. La domesticité féminine à Paris en 1900*, Paris, Perrin, 2004 [Grasset et Fasquelle, 1979] ; Guy Thuillier, *La vie quotidienne des domestiques en France au XIXe siècle*, Paris, Hachette, 1978 Geneviève Fraisse, *Femmes toutes mains, essai sur le service domestique*, Seuil, 1979.

133 Loua Toussaint*, Atlas statistique de la population de Paris…*, Paris, J. Dejey, 1873, p. 73.

134 Jean-Luc Pinol et Maurice Garden, *Atlas des Parisiens… op. cit.*, p. 139-141.

campagne, parfois aussi jardinier), une cuisinière et une femme de chambre. C'est un état de maison confortable, mais non luxueux, qu'on est convenu d'appeler une demi-fortune »[135]. Le snobisme est ici tempéré par le fait que l'auteure ne précise pas si ces domestiques sont à demeure… À l'échelle des individus dont nous possédons les comptabilités, si le fait d'avoir des domestiques est un critère que nous avons retenu comme appartenance à la bourgeoisie, encore faut-il préciser que la hiérarchie est marquée[136]. Dans les années 1880, les rentiers Bordes, qu'on peut assimiler à la moyenne bourgeoisie, emploient une bonne à tout faire en permanence et une cuisinière-couturière dont il est difficile de savoir si elle est à demeure. Autour de 1900, les domestiques signalent la hiérarchie sociale : les Aubry emploient une bonne, une cuisinière, un valet ainsi qu'un concierge pour leur immeuble de rapport qui joue aussi le rôle de concierge pour l'immeuble voisin. Chez le Dr Richelot, la configuration est plus modeste : une bonne à tout faire et une cuisinière sont à demeure alors qu'à la fin de sa vie, le prospère médecin embauche un valet, signe de sa réussite et sans doute de nouveaux besoins liés à l'âge. Le docteur Vimont, à la carrière moins prestigieuse que Richelot, loge au 6e étage de son appartement, une bonne et un valet. Même après son ascension sociale, l'agent de change Paul Pettier n'entretient qu'une bonne à tout faire, logée au sommet de l'immeuble de la rue de Prony, et une domestique vient en supplément pour les jours de ménage, les réceptions… Enfin, au seuil de la bourgeoisie, Henri Bernard en retraite, se contente d'une bonne à tout faire, logée là aussi au 6e étage.

Les archives privées montrent le souci permanent de trouver des domestiques. Le carnet d'adresses de la famille Jean Déverin, industriel et ingénieurs des Arts et métiers, installé 7 rue Chomel à quelques pas du Bon Marché, indique l'attention pour recruter des domestiques[137] [voir en annexes]. Outre les adresses de tailleurs, corsetières, et le désir manifeste de recruter des domestiques à la morale catholique irréprochable, le carnet montre la permanente circulation au sein de la bourgeoisie d'informations et de recommandations relatives aux domestiques. Malgré un marché de plus en plus ouvert, notamment par les journaux professionnels[138] et les petites annonces des quotidiens – au premier chef le *Figaro* –, le souci de recruter dans un réseau d'interconnaissances est manifeste. Les petites annonces précisent volontiers les qualités recherchées : pâtissière, bonne cuisinière, anglais ou allemand courant, couturière, cochet… Rarement, les annonces précisent qu'on cherche des domestiques « faisant ménage ». C'est qu'en réalité, le rangement, l'époussetage et toutes ces tâches quotidiennes d'entretien du décor et de l'ameublement vont de soi, le mot « références » suffisant à dire les qualités dans le domaine.

Plombiers, fumistes, lampistes, électriciens, serruriers, tapissiers ainsi que la présence continue de domestiques témoignent de l'attention portée non seulement au bon fonctionnement des dispositifs techniques mais aussi à l'entretien du décor de la vie privée, à sa permanence.

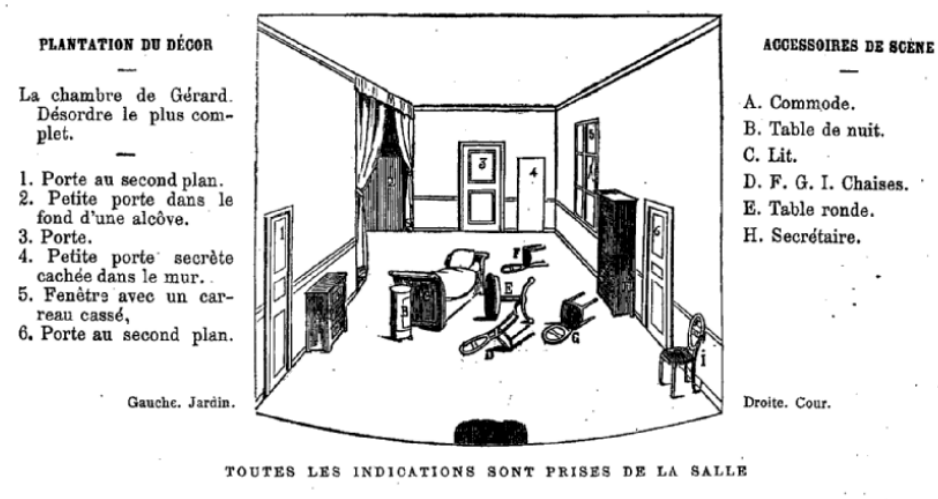
II.b. Ordres des choses et ménages

Les riches études sur la domesticité au XIXe siècle et en particulier la thèse d'Anne Martin-Fugier, ont proposé une histoire sociale de ce groupe social si particulier, à la fois hors et dans la vie bourgeoise. Ici, c'est leur rôle dans la vie matérielle de l'ameublement qui nous intéresse. Outre les corvées de lessive – à Paris souvent prises en charge à l'extérieur –, de vaisselle et la cuisine, une grande partie

135 *Louise d'Alq, Le maître et la maîtresse de maison, Paris, bureaux des Causeries familières, 1887 (1885), p. 169.*
136 Marguerite Perrot, op. cit., p. 79 : « À la fin du XIXe siècle, la présence de domestiques dans une famille est le signe d'appartenance à la bourgeoisie ».
137 AN, AB/XIX/3499, Carnet d'adresses de Mme Jean Deverin, 7, rue Chomel, 1890-1900.
138 Voir notamment, *Le Journal des gens de maison*, 1869 ; *Le Serviteur* ; *La Gazette des gens de maison ; Le Journal des gens de maison,* 1891-1914 ; *L'Union des gens de maison*, 1896-1909 ; *Le Serviteur*, 1905-1912…

du temps des domestiques est absorbée par l'entretien des objets. Paradoxalement, et sans doute faute de pouvoir documenter ces pratiques, ces histoires font peu de cas de ce rapport aux objets ou plus exactement de ces liens qui attachent domestiques, objets et habitants[139]. En d'autres termes, nous voudrions comprendre ensemble distinction sociale, qualité des objets et travaux des domestiques. En s'intéressant aux gestes des domestiques, à leurs outils ainsi qu'aux surfaces, c'est ce système que nous voudrions saisir, à la fois pour comprendre ce que veulent dire la mise en ordre et son maintien et le contrôle de la propreté – notion double qui regroupe le visuel autant que l'hygiénique – des objets, singulièrement par le truchement de leurs surfaces. À la fois témoins et indices de la vie familiale, les objets la surveillent.

Ordres et désordres : place des objets et culture indiciaire



[Fig. 3. 20] Planche extraite de *L'Arlequin, recueil de mises en scène*, 1864.

L'historien butte ici sur une difficulté : comment documenter les pratiques de l'ordre et du désordre dans l'espace privé ? Les inventaires sont muets à ce sujet, tout comme les comptabilités privées. L'ordre des choses, la place des objets dans l'espace privé, leur convenance, obsède pourtant la bourgeoisie. Un fond documentaire aurait pu permettre de documenter ces désordres : les photographies d'appartements exécutées selon le procédé Bertillon. C'est bien le désordre qu'il s'agit ici d'enregistrer et par contraste l'ordre des choses. En 1890, Alphonse Bertillon publie *La photographie judiciaire* dans lequel il explicite son projet. Outre un long développement sur la photographie anthropométrique, il détaille le nouvel usage de la photographie qu'il entend faire sur les scènes de crime. « En dehors des affaires exclusivement d'identité, écrit-il, la photographie judiciaire intervient également pour toutes les causes criminelles et civiles où il importe de conserver une vue exacte, complète et impartiale des locaux, des choses et des êtres. Tel détail, négligé par tout le monde, mais scrupuleusement enregistré par la photographie, peut acquérir par la suite une importance capitale »[140]. Celui qui a pris deux ans auparavant – le 25 février 1888 – les rênes du service photographique de la Préfecture de Police de Paris, développe une technique de photogrammétrie adaptée aux intérieurs. Il ne s'agit pas d'instantanés. La vie ayant en général déserté les lieux photographiés, Bertillon procède à de très longues poses mêlant lumière du jour et éclairage magnésique afin de ne pas écraser la profondeur de champ[141]. Entre

139 Anne Martin-Fugier ne consacre, par exemple, que 5 pages aux tâches des bonnes dont 2 à l'époussetage. Anne Martin-Fugier, *La place des bonnes. La domesticité féminine à Paris en 1900*, Paris, Perrin, 2004 [Grasset et Fasquelle, 1979], p. 107.
140 Alphonse Bertillon, *La Photographie judiciaire, avec un appendice sur la classification et l'identification anthropométriques,* Paris, Gauthier-Villars et fils, 1890, p. 46. Voir en complément, Hogier-Grison, La police, ce qu'elle était, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être, Paris, 1906, p. 55, Chapitre IX. « La photographie judiciaire », sur les objets et leurs « localités ».
141 Voir *Denis Bernard et* André Gunthert, *L'instant rêvé : Albert Londe,* Nïmes, Jacqueline Chambon, 1993.

1890 et 1950, plusieurs dizaines de milliers de vues sont ainsi réalisées dans Paris. Las, lors de leur déménagement en 1950, les services de la Préfecture ont choisi de détruire cette somme colossale, sans doute le relevé le plus riche des intérieurs parisiens de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle. Il n'en demeure aujourd'hui qu'une cinquantaine de pièces[142]. En un sens, il était logique que ces images disparaissent. Dès l'origine, elles n'avaient pour vocation que de servir à établir des plans. Corps, traces et objets étaient ainsi reportés avec soin sur les plans. Idéalement, l'objectif photographique devait être placé à 1,50 m du sol. À tirage focal constant, il devenait possible de calculer ses déformations perspectives. Les images enregistrées des plaques de verre au collodion humide puis au gélatino-bromure d'argent de 24 x 30 cm étaient ensuite tirées sur papier puis collées sur un carton. Un abaque perspectif ou redresseur permettait à partir des vues perspectives – dans l'idéal au moins deux – de redessiner les plans de la scène de crime, plans appelés aussi « croquis planimétrique ». Les seules vues considérées comme scientifiques et utilisables par les juges d'instruction étaient ces croquis planimétriques, jugés objectifs et seuls capables de faire documents[143].

Ce faisant, les services de la Préfecture enregistraient des situations, c'est-à-dire des objets pris dans leur contexte. Car c'est bien ici une logique indiciaire appuyée sur les objets qui se met en place qui n'est pas étrangère à nos questions : l'attention aux moindres désordres comme témoins d'une vie dérangée devient un symptôme, alors même que les appartements bourgeois sont de plus en plus saturés d'objets.



[Fig. 3. 21] Le désordre révélateur : le timbre à domestiques au sol et un tiroir du buffet entr'ouvert… « Affaire Azan, 6 bis rue du Quatre-Septembre, La salle à manger », 24 février 1914. APP, fonds photographies Bertillon.

142 Qu'il me soit permis de remercier Isabelle Astruc. Pour une présentation du fonds, voir Isabelle Astruc, « Le procédé Bertillon. Une existence en instantané », in *Monuments Historiques,* mars 1995, p. 73-76.
143 Voir par exemple, AP, D2U6, 1877, exemple de meurtre à Choisy, dessins, un des seuls fonds complets conservés.



[Fig. 3. 22] Le désordre suspect d'une chambre à coucher. « Affaire Maubesque (?), hôtel quai d'Orsay », vers 1913. APP, fonds photographies Bertillon.

Quelques-unes des images conservées offrent la possibilité de documenter cet ordre des choses. Dans la salle à manger de Monsieur Azan, au premier étage d'un appartement au 6 bis rue du Quatre-Septembre, les détails infimes trahissent dans l'ordre de l'appartement le désordre survenu : un tiroir du buffet Henri II est entrouvert et le timbre de service pour sonner les domestiques gît sur le sol. Dans l'ordre petit-bourgeois de l'appartement 1900, le moindre objet qui n'est pas à sa place devient l'indice irréfutable d'un désordre survenu dans la sphère domestique. Dans la chambre à coucher quai d'Orsay, ce sont des objets traînant sur la table et un lit froissé qui disent l'incident survenu. Toutes les photographies montrent que dans l'appartement bourgeois, chaque objet possède une place, alors même que dans les scènes de crime dans les habitations populaires, les indices parlent rarement. Pour l'oeil policier comme pour celui de l'habitant bourgeois, les choses ont une place.

Les scellés posés par les juges de Paix et conservés pour la période 1860-1890 disent en creux la même chose. C'est l'ordre parfait de l'appartement qui fait conclure à une mort naturelle comme par exemple en 1868 chez le propriétaire-rentier Jean-François Lépine, installé au 1er étage, 2 rue Caumartin[144]. « Tout est en ordre » dans la chambre à coucher considère le juge de Paix en observant les 47 meubles et bibelots présents autour du « cadavre du défunt ».

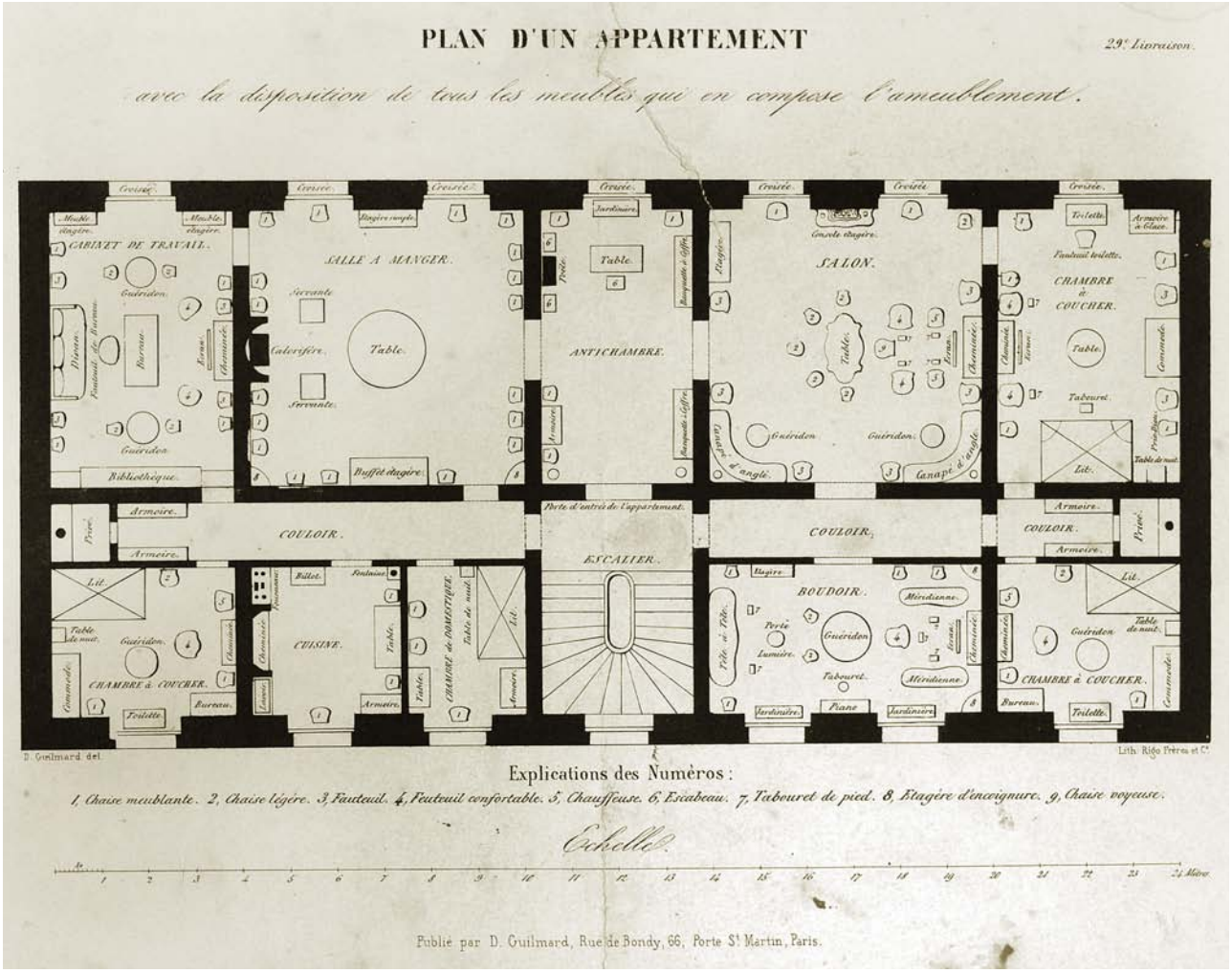
Si ordre et désordre sont manifestes, même à nos yeux contemporains dans les photographies, c'est que l'ordre règne dans l'appartement bourgeois. Tous les manuels d'économie n'ont de cesse dès le milieu du siècle d'inviter les lectrices à la plus grande attention quant au désordre. Il témoigne d'une mauvaise économie, le désordre engendrant la mauvaise gestion des objets et des budgets. Parlant des budgets comme des appartements, Emmeline Raymond peut écrire : « le désordre est haïssable, non pas seulement par la gêne qu'il introduit dans l'existence »[145]. L'ordre commence donc par des archives comptables bien tenues. Mais au-delà, le désordre témoigne d'un laisser-aller moral. Le *Manuel de*

144 AP, D2U1 / 345, 16 juin 1868 Scellés après décès de M. Jean-François Lépine, propriétaire, 2 rue Caumartin. 1er étage.
145 Emmeline Raymond, *La civilité non puérile mais honnête*, Paris, Firmin Didot, 1873, p. 55

la maîtresse de maison conseille de surveiller l'ordre jusque dans les chambres des domestiques, le désordre révélant « quelques petites infidélités »[146]. Les manuels reprennent tout au long du siècle l'antienne : les désordres des objets sont comme autant d'indices d'un désordre moral[147]. La littérature et plus encore le théâtre qui détaille par le menu les décors dans des didascalies qui ne cessent de s'allonger après 1860, sait à quel point un lit défait évoque immédiatement la débauche ou un bibelot renversé, le drame qui couve…[148]

Plus profondément, on peut interpréter cette attention permanente au maintien d'un ordre comme le moyen de faire de l'appartement un environnement stable et plus encore une discipline des corps dans l'appartement. Le Roret de 1852 le dit : dans l'arrangement d'un appartement, il faut que « chaque chose y ait sa destination et sa place invariable. […] L'ordre non-seulement fait partie du *bien-être,* mais il économise tout, jusqu'au temps. Que de temps perdu à chercher ! […] Que de soupçons ! […] L'ordre étant partout dans la nature, c'est aller contre ses lois que d'en manquer. »[149] Du rangement de la table après le repas au lit, à chaque moment de la journée les domestiques doivent effacer toute trace d'activité dans l'appartement. Le manuel du valet précise que ce dernier doit « avoir toujours l'œil au guet pour voir si tout est […] en ordre et dès que quelque chose laisse à désirer, […] ranger ». Tout au long de la journée, il faut « s'appliquer à remettre chaque chose et chaque meuble à la place qui leur est assignée par la maîtresse de la maison. »[150] Au quotidien, la mise en ordre de l'appartement se ritualise de plus en plus, jusque dans la petite bourgeoisie. Un seul exemple suffit à le montrer. Louise d'Alq soucieuse d'aider les maîtresses de maison à diriger des domestiques pas toujours formés, précise ce que veut dire faire son lit : « Pour faire un lit, on commence par placer deux chaises vis-à-vis l'une de l'autre, à quelque distance du lit, que l'on a avancé vers le milieu de la chambre s'il est posé au long du mur ; on retire alors un par un les draps, courtes-pointes, couvertures et autres objets se trouvant sur le lit, et on les pose sur les chaises préparées. Pour enlever les draps, on ramasse dans la main gauche, en le fronçant, le bord du côté long qui se trouve devant, puis on passe le bras droit en dessous et on soulève le drap qu'on dépose ainsi en largeur sur les deux chaises. »[151] Suivent exactement dix pages consacrées à la façon de plier et rabattre draps et couvertures, de disposer les traversins et les oreillers avec à chaque fois le détail des gestes. L'ordre des objets est bien une discipline des corps. L'ordre des choses est à la fois une façon de conjurer la saturation, de discipliner les corps et de maintenir les convenances car il faut dire que l'appartement voit proliférer les objets. On comprend mieux que les plans d'appartements se multiplient alors dans les manuels de tapissiers : on précise la place de chaque objet pièce par pièce dans des images qui semblent avoir servi de modèles aux plans dressés par Bertillon vingt ans plus tard.

146 Madame Pariset, Élisabeth Celnart, *Nouveau manuel complet de la maîtresse de maison ou, Lettres sur l'économie domestique,* Paris, Librairie encyclopédique de Roret, 1852, p.22.
147 Mlle S. Ulliac Trémadeure, *La maîtresse de maison*, « Le désordre », p. 371, Chapitre XXIX, Paris, Hachette, 1860 et Baronne Staffe, *Op… cit.* 1890.
148 Sur les didascalies d'Eugène Labiche et Georges Feydeau, voir le chapitre 11.
149 Madame Pariset, Élisabeth Celnart, *Nouveau manuel complet… op. cit.*, p. 23.
150 *Manuel du valet de chambre contenant des indications sur la tenue, le langage, le service de table et des appartements, le soin des parquets, de l'argenterie, des cuivres,… op. cit.,* p. 19-20.
151 Louise d'Alq, *Le maître et la maîtresse de maison*, Paris, bureaux des Causeries familières, 1887, p. 174.



[Fig. 3. 23] L'ordre des tapissiers : plan d'appartement. Planche extraite de Sanguinetti, *Le Magasin de meubles,* Paris-Bordeaux, Quétin, vers 1870-1875, coll. part.

Ces plans – à notre connaissance nouveaux – disent l'importance de respecter les convenances dans le placement des objets et témoignent de la relative immobilité du mobilier. Les manuels d'économie domestique explicitent cette bienséance. Par des listes interminables, ils précisent les emplacements possibles pour chaque objet. La chaise longue de repos souhaitée dans la chambre est rigoureusement interdite dans le salon, les bibelots-souvenirs sont strictement prohibés dans la salle à manger et à l'inverse, les vaisselles anciennes décoratives ne sont acceptables que dans la salle à manger…[152] En 1883, Ermance Dufaux note qu' « il est superflu d'indiquer la place de chaque meuble. Dans quel monde trouve-t-on l'armoire à glace dans le salon, le buffet dans la chambre à coucher, le lit dans la salle à manger ? Si l'on pouvait commettre de si grossières erreurs, à défaut du tapissier, les nécessités de la vie auraient bientôt renvoyé chaque meuble à sa place. Où mettra-t-on le piano, si ce n'est dans le salon ? »[153] On le devine, les précisions sont nécessaires et s'étalent sur plus de dix pages. À l'échelle des appartements, chaque objet a une pièce de destination, redoublant les espaces de réception et de l'intimité, les espaces féminins et les espaces masculins. Les inventaires montrent que cet ordre des choses à l'échelle des appartements est partout scrupuleusement respecté. Même si parfois c'est sans doute les priseurs eux-mêmes qui remettent en ordre l'appartement par le texte, l'ordre du quotidien semble partout respecté.

152 Voir Louise Alq, Louise d'Alq, *Le maître… op. cit.,* p. 66-68 et pour la fin du siècle, par exemple, Catherine Parr, pseudonyme emprunté à la reine d'Angleterre, Catherine Parr, *L'usage et le bon ton de nos jours*, Paris, Rueff et Cie, 1892, Chapitre IX. « L'intérieur d'un jeune ménage » p. 130 et sq.

153 Ermance Dufaux, *Le savoir-vivre dans la vie ordinaire… op. cit.,* p. 14-15.

Reste qu'un appartement trop en ordre est à l'inverse suspect… Henry Havard souligne qu'« il est évident qu'en principe, nous ne devons pas plus admettre le désordre dans une pièce de réception, que nous ne l'admettrions dans notre toilette. Cependant une certaine confusion, qu'il ne faut jamais rendre, accidentelle, et qui devient même parfois "un effet de l'art", peut avoir sa raison d'être, et exprimer, le cas échéant, une idée analogue à celle d'un certain négligé introduit dans notre mise. Ce désordre voulu accentue généralement le caractère pittoresque de la décoration. Toutefois, il ne faut jamais abuser de cette confusion préméditée ; et dans tous les cas, on devra toujours la réserver pour les appartements intimes, et conserver aux pièces de réception une certaine solennité légèrement cérémonieuse. »[154] Dix ans plus tard, sous le pseudonyme de Catherine Parr, l'auteur d'un manuel de savoir-vivre explicite dans une fiction ce qu'est cet ordre qui doit se donner comme « naturel » : « C'était elle [la maîtresse de maison] qui avait disposé ces sièges, prêts à recevoir les visiteurs, en leur ôtant, par la manière dont ils étaient placés, cette raideur cérémonieuse qui a l'air de dire : "Vous êtes les premiers arrivés, ceux à qui l'on réserve la froideur de la première heure. Non, tous ces fauteuils, ces coussins, ces poufs, ont l'air d'amis avec lesquels on a déjà fait connaissance ; ils ne sont pas placés avec désordre ; mais ils sont légèrement inclinés vers la cheminée, comme si l'on venait déjà de les occuper. Le salon est chaud ; on sent que le feu de gros bois qui brûle dans la cheminée est allumé depuis quelques heures déjà pour donner le bien-être et la vie à ceux qui vont venir. »[155] L'ordre doit apparaître naturel dans la mesure où il est un témoin du *self-control*.

La discipline des surfaces : épousseter, frotter, astiquer

Dans l'espace privé bourgeois, la multiplicité des surfaces et la complexité à les entretenir interrogent. La discipline imposée dans l'appartement par l'ordre des choses se rejoue en effet à une autre échelle, à la surface des objets. Les travaux sont rares et portent largement sur le contrôle des classes laborieuses par les élites qui inculque une nouvelle discipline hygiénique par le truchement des objets et du vêtement. Les travaux les plus récents, et notamment ceux de Victoria Kelley, ont montré la fécondité des travaux sur les pratiques de la propreté, chantier ouvert de longue date par Alain Corbin[156]. Reste que cette discipline du quotidien qui passe par les objets ne concerne pas uniquement les classes laborieuses. Avant que d'imposer – si l'on accepte les conclusions de Victoria Kelley – cette discipline aux classes laborieuses, la bourgeoisie consacre le monde matériel comme un miroir sourcilleux de ses faits et gestes.

154 Henry Havard, *L'art dans la maison*, Paris, Rouveyre, 1885, tome 2, Chapitre XLVIII, p. 86.
155 Catherine Parr, (pseudonyme évoquant la reine d'Angleterre), *L'usage et le bon ton de nos jours*, Paris, Rueff et Cie, 1892, p. 50.
156 Victoria Kelley, *Soap and Water: Cleanliness, Dirt and the Working Classes in Victorian and Edwardian Britain,* Tauris & Co, 2010 et notamment chapitre "Housekeeping. Shine, polish, gloss and glaze as surface strategies in the domestic interior" et en particulier le paragraphe "Surface anxiety". Je remercie Victoria Kelley de m'avoir communiqué son PhD et son ouvrage avant publication. Qu'il me soit permis en outre de remercier les membres du Surface tensions network du V&A et de l'University for the Creative Arts pour leurs discussions fécondes.



[Fig. 3. 24] Plumeaux, brosses, encaustique, plaque de propreté… Page du catalogue des grands magasins Au Chatelet, établissements Allez frères, vers 1895.



[Fig. 3. 25] Plumeaux, brosses, encaustique, plaque de propreté… Page du catalogue des Grands magasins de la Samaritaine, vers 1900, AP, D17Z/1.

Walter Benjamin a noté que le XIXe siècle et singulièrement la Monarchie de Juillet avait le culte des matières qui enregistraient les traces[157]. Tontisses et peluches, nous l'avons vu, recouvrent en effet

157 Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*, édition sous la direction de Jean Lacoste et Rolf Tiedemann, Paris, Éditions du Cerf, 1997, p. 236. et sq.

sur tout le siècle murs et meubles. On a peut-être négligé le fait que ces tentures et tapisseries, sous forme de peluches, de moquettes comme de capitons, sont des pièges à poussières. La préciosité et le confort du corps que signalent ces enveloppes sont aussi des manifestations d'un rejet des matières pratiques dans le monde de la nécessité. Les capitons, les tentures, les peluches sont autant de surfaces qui nécessitent un entretien permanent. Les manuels d'économie domestique et de tapissiers ne cessent dans la seconde partie du siècle de déplorer la généralisation des capitons et la multiplication des plis des tentures. Pourtant, non seulement du point de vue du confort ces surfaces sont essentielles, mais leur capacité à retenir la poussière joue véritablement comme une obligation permanente à la vigilance et à l'entretien. En 1851, Michel Chevalier rêvant d'une manufacture modèle encourage les tentures « flottantes » sur les murs, les « plis naturels » : « Je n'accepte l'étoffe tendue, clouée, encadrée, que lorsqu'elle doit servir de fond aux légères mousselines qui se drapent sur des couleurs qu'elles amortissent plus ou moins suivant le mouvement gracieux de leurs plis. » « On objectera la poussière, écrit-il [mais] le luxe ne connaît pas cet inconvénient. Les étalages si riches, si compliqués, de tous nos magasins sont bien autrement exposés à la poussière; mais chaque soir ils la secouent, et le lendemain ils renaissent plus brillants dans une parure nouvelle. Ayez pour laquais des tapissiers artistes qui sauront ainsi chaque matin, ou chaque semaine, ou chaque mois, détacher, épousseter et suspendre dans le mouvement gracieux de leurs plis, vos tentures, tapisseries, étoffes de soie et mousselines. »[158] La lutte contre la poussière, cet ennemi dont on ne connaît presque rien sinon qu'il vient du dehors et de quelques techniques intérieures d'éclairage et de chauffage, passe par des matières qui en manifestent la présence. En 1852, la très pragmatique Madame Darcet dont la culture matérielle appartient encore largement aux années 1820, condamne la multiplication des plis dans les tentures et les rideaux, qui « ne fait que multiplier les nids à poussière et à araignées. »[159] Plus de trente ans plus tard en 1885, Paul Rouaix, dans son *Dictionnaire des arts décoratifs,* note les difficultés posées par le capiton : « la lumière joue avec variété sur la surface accidentée ainsi produite mais l'inconvénient est […] de créer des nids à poussière. »[160] Il en est de même pour les ornements très en relief du mobilier. Les hygiénistes appellent à l'éviction des statues compliquées, des bronzes trop en relief et des bois sculptés des appartements. En 1851, l'ingénieur Michel Chevalier déplore le succès des meubles en bois richement sculpté à l'Exposition de Londres comme sur le marché parisien : « il semblerait que nos fabricants n'ont pas une parcelle de poussière chez eux, ou qu'ils sont suivis d'une nuée d'esclaves toujours prêts à épousseter, à essuyer, à fourbir : car ils n'ont pas le moindre égard à la peine qu'ils donnent aux serviteurs, et semblent en toutes choses, même pour les plus usuelles, s'évertuer à créer des nids de poussière et des réceptacles de saleté. À moins de tenir ces meubles cachés sous leur enveloppe de toile et ces objets délicatement sculptés sous des cloches de verre, il est impossible de s'en servir, car la poussière les couvre, et, pour les nettoyer, les gens les brisent. »[161] Louise d'Alq trente ans plus tard se félicite de l'abandon en cours des meubles sculptés : « En ce moment les bois sculptés sont démodés ; les ménagères ont trouvé que ce n'était que nids à poussière ; aussi l'enthousiasme pour l'uni s'en est suivi. Plus de bronze, mais des cuivres lisses et des bois cirés. »[162] Les catalogues

158 Charles Dupin, *Exposition universelle de 1851: Travaux de la Commission française sur l'industrie des nations, France. Commission française sur l'industrie des nations*, volume 8, Paris, Imprimerie impériale, 1856, p. 848 et sq.
159 Madame Pariset, Élisabeth Celnart, *Nouveau manuel complet… op. cit.*, p. 15.
160 Paul Rouaix, *Dictionnaire des arts décoratifs à l'usage des artistes, des amateurs et des écoles*, Paris, À la librairie illustrée, 1885, « capiton ».
161 Charles Dupin, *Exposition universelle de 1851… op. cit.,* p. 848 et sq.
162 Louise d'Alq, *Le maître et la maîtresse de maison*, Paris, bureaux des Causeries familières, 1887 (1885), p. 42. Sur les meubles en bois massif sculpté, voir : Charles Robin, *Histoire illustrée de l'exposition universelle par catégories d'industries avec notices sur les exposants…*, tomes 1 et 2, Paris, Furne, 1855, p. 164-165 et l'enquête aussi précise que riche de Julien Turgan, « Fabrique

des grands magasins et des magasins d'ameublement montrent cependant que les vœux de l'ingénieur comme de la spécialiste de l'économie domestique ne sont pas entendus : la sculpture industrielle des meubles en bois massif, grâce à des toupies de plus en plus maniables et mues par l'air comprimé puis l'électricité, permet au contraire une puissante diffusion des meubles richement sculptés[163]. La maison Ribaillier qui prend son essor au milieu du siècle prospère jusqu'aux années 1900. Là encore, à ne s'en tenir qu'aux textes prescriptifs, on pourrait croire à un recul de ces meubles devant leurs difficultés d'entretien. On le devine, la logique est exactement inverse, le meuble riche, dans un temps où règne le simili, est celui qui réclame une attention quotidienne : meubles, bibelots de faïence, bronzes d'art… tous de plus en plus fouillés appellent un travail quotidien pour lutter contre la poussière.

À une période où l'attention aux surfaces est aiguisée par le goût des patines et de tous les similis, l'aspect poussiéreux ou poudreux apparaît comme un voile insupportable, à la fois signe funeste d'abandon et signe de négligence[164]. *La Vie parisienne,* décrivant en 1868 les intérieurs d'un immeuble type situé à l'imaginaire numéro 350 du boulevard Haussmann, signifie le rang social des habitants par leurs objets mais aussi par la poussière. Au premier étage, où séjournent les opulents propriétaires, « pas un grain de poussière […], ni sur la console ni sur les bronzes achetés chez Barbedienne ». Au second, le simili et le toc domine : « un désordre singulier jusque dans les appartements de réception », « des bouquets fanés » et « des étoffes magnifiques où les plis se marquent par une ligne grise de poussière »[165].

La lutte contre ce marqueur social appelle une panoplie nouvelle qui ne cesse de s'étendre tout au long du siècle. À la spécialisation des espaces et des objets répond une spécialisation croissante des outils de ménage. Au milieu du siècle, chez le prospère banquier Leroy néanmoins en faillite, un lot de balais sans précision ; à la fin des années 1870, chez les petits bourgeois Roux, rentiers installés rue d'Assas, un jeu des brosses rangé dans un panier ; dans les années 1890, chez la veuve Meynial, 20 rue Chorron au 2e étage, plus de trente brosses différentes[166]. Même inflation chez les Aubry dont la profusion de bibelots et de meubles variés nécessitent une gamme large : de plus de 35 brosses – anglaises, à meubles, à chaussures… – qui est remisée dans un « cabinet noir »[167]. Les comptabilités privées sont plus disertes sur ces objets, facilement négligés par les priseurs quand ils ne sont pas regroupés. Chez les Bordes, c'est plus de trente brosses qui sont achetées entre la fin de l'année 1878 et 1880 dans les grands magasins – *Grands magasins du Louvre, Au Bon Marché, Au Printemps*… – mais aussi chez les marchands de couleurs et droguistes, notamment pour les brosses à meubles[168]. Même fréquence d'achat et même diversité des objets de ménage chez les Pettier, globalement fidèles *Au Bon Marché*[169]. Sur toutes les factures, la complexe spécialisation des brosses est mentionnée. Les catalogues des grands magasins et des magasins de meubles permettent de comprendre le sens de cette inflation. Dans les années 1880, ils proposent ainsi plus d'une vingtaine de modèles de brosses, une dizaine de balais et autant de plumeaux[170]. Il faut ajouter à cela les soufflets. Importés des outils de l'âtre,

d'ameublements en bois massif de Mazaroz, Ribaillier & Cie » in *Les grandes usines, études industrielles en France et à l'étranger*, volume 5, Paris, Michel Lévy frères, 1865, p. 181-196.

163 Catalogues *Au Bûcheron* et *Bon Marché*, années 1880-1890.

164 « Poussière », « Poussiéreux », *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, 1866-1877.

165 *La Vie Parisienne*, 1868, 22 février, 6e année, p. 133 et sq., « Maison moderne, boulevard Haussmann, 350.

166 AN, ET/LXVI/1602, 29 octobre 1878, inventaire après le décès de Madame Roux propriétaire, 70 rue d'Assas ; AN, ET/CVIII/1405, 20 novembre 1890, Inventaire après le décès de Madame veuve Meynial, 20 rue Chorron, 2e étage.

167 AN, Fonds Aubry, inventaire.

168 AP, Bordes, factures des *Grands magasins du Louvre, Au Bon Marché, Au Printemps,* 1878-1880 et facture de E. Levergeois, 12 rue de la Pépinière, Couleurs, vernis et verres à vitres, « une brosse à ongles, 0,40 fr. ; une brosse à meubles, 3,25 fr. ; encaustique, 1,60 fr. », 23 février 1880.

169 AN, Pettier, facture du *Bon Marché*, 1900. Achat de 12 brosses.

170 BHVP, série actualités, « meubles », catalogues *Au Bûcheron*, années 1880 ; AP, D17Z/1, Catalogue *Paris-Voltaire*, catalogue spécial

ils permettent de chasser les poussières dans les recoins, les creux des bronzes d'art ou les capitons. Les brosses sont adaptées à chaque surface. Le catalogue Au Bûcheron qui propose des meubles et tout le matériel d'entretien présente plus de 40 modèles de brosses : « brosse à meubles en soie », « brosse à billards en soie dure » ou « chiendent souple », « brosse pour meubles en bois sculpté », « brosse pour velours », « brosse pour parquet en chiendent », cinq modèles de « brosses à argenterie », six modèles de « brosses à parquet », « brosse à capitons pour meubles capitonnés »…[171] Il faut ajouter que tous les modèles sont déclinés en différentes couleurs de soie et de qualité de bois[172]. Les Pettier s'installant rue de Prony en bourgeoisie achètent 20 brosses, des balais, balayettes, un frotteur, des chiffons de laine outre de l'encaustique[173].

Cette spécialisation témoigne à la fois de la complexité et de la diversité des matières à entretenir et d'une approche toujours plus fonctionnaliste du monde matériel. Elle signe aussi la complexification de l'entretien des meubles qui doit manifester leur qualité et le rang social des habitants. La sophistication de l'entretien redouble la sophistication des meubles, au-delà des raisons simplement matérielles. C'est en ce sens qu'il faut comprendre la lente mécanisation du ménage bourgeois. En effet, les brosses mécaniques mises au point dans les années 1890 ne pénètrent dans les appartements que dix ans plus tard.

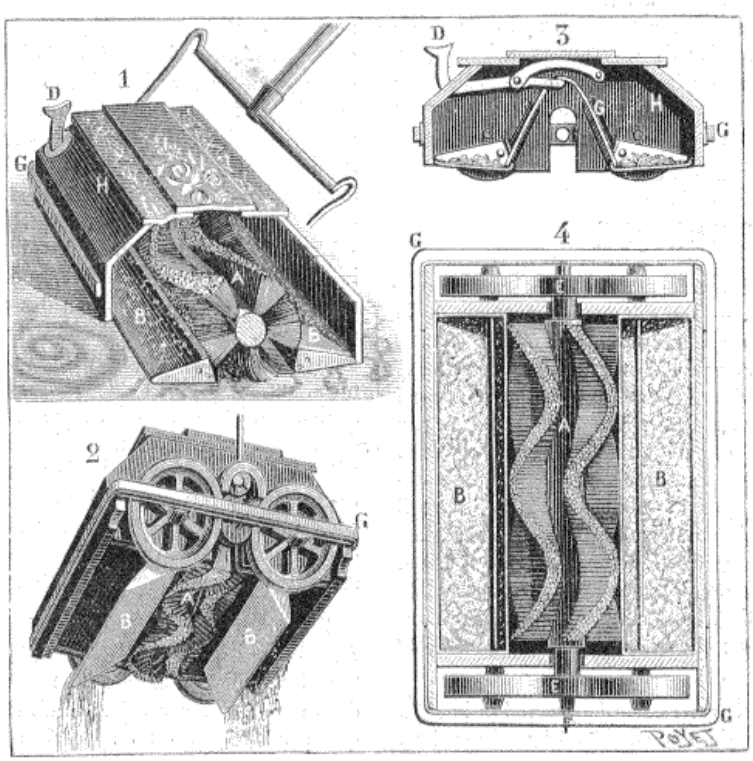


Fig. 1 à 4. — Nouvelle brosse mécanique pour tapis.

[Fig. 3. 26] Modèle de balai mécanique pour tapis, gravure extraite de *La Nature. Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie*…, Paris, Masson, 1890, 1er semestre.

Dans l'extraction de la poussière des tissus et tapisseries, les brosses l'emportent sur les raquettes et autres baguettes qui permettent de battre les tapis. Si le geste de battre les tapis demeure dans les milieux populaires et en bourgeoisie pour les tapis et moquettes d'usage – dans les antichambres, les couloirs… –, les tapis multipliés à l'infini, soit anciens ou exotiques, soit brodés patiemment par la maîtresse de maison ne supportent pas les coups des domestiques. Il en va de même pour les tissus d'ameublement et en particulier les confortables et autres pouffs qui absorbent la poussière. Louise

articles de ménage, vers 1900, « brosserie » ; Catalogue *Au Châtelet, Allez et frères*, p. 5, « brosses à meubles et à habits » et encaustique.
171 Catalogue *Au Bûcheron*, vers 1885, p. 900-904.
172 Voir en complément, les nombreux dépôts de marque relatifs à des brosses et balais ; par exemple la série infinie des « préserve meubles », 1881, AP, D17U3/26 et « La frotteuse parisienne », 1880.
173 AN, Fonds Pettier, Madame Pettier 80 rue de Prony, facture du Bon Marché, 13 janvier 1906.

d'Alq est sans équivoque : « Opposez-vous absolument à ce que vos domestiques emploient des baguettes pour battre les sièges rembourrés, si vous ne voulez, en très peu de temps, en voir les ressorts affaissés et l'étoffe coupée. Un martinet en lanières de drap suffit parfaitement. Encore ne doit-on s'en servir que légèrement et pas plus souvent que tous les quinze jours. Les meubles recouverts en soie seront journellement essuyés avec un linge doux, et ceux en tissus de laine, brossés avec une brosse pas très rude, tous les huit jours. Faute de ces divers petits soins, un mobilier se trouve vite détruit et usé, sans qu'on puisse savoir pourquoi. »[174]

Il est un objet qui témoigne de la mutation des intérieurs au cours du siècle et de ce désir de traiter avec soin des sémiophores fragiles dont le sens, notamment social, pourrait être troublé par la poussière : le plumeau. En 1849, à l'occasion de l'exposition des produits de l'industrie, Natalis Rondot, observateur attentif aux mutations de la vie matérielle, consacre une section entière aux plumeaux. Il note le succès récent de ce nouvel outil d'entretien : « En 1826, il n'y avait guère à Paris plus de 12 ou 15 ouvriers en plumeaux ; aujourd'hui les trois fabricants qui ont exposé occupent à eux seuls, en atelier, 86 hommes et 7 femmes, au dehors, 25 hommes et 15 femmes ; dix fois plus qu'il y a vingt ans. »[175] Le succès est croissant sur toute la seconde partie du siècle, succès enregistré par l'import de plumes de dindons des États-Unis et des plumes d'Autruche d'Afrique[176]. En 1852 encore, le manuel Roret consacré à l'économie domestique ne mentionne pas le plumeau, alors même que l'ouvrage est prodigue en conseils pratiques en matière de ménage[177]. Après les années 1860, les manuels domestiques y font constamment référence même si c'est pour déplorer son usage trop régulier qui ne fait que déplacer la poussière. En 1849, Natalis Rondot enregistre les perfectionnements en cours : « plumeaux fantaisie en plumes blanches ou colorées » montés sur manches d'ivoire sculpté de la maison Loddé, « plumeau d'appartement d'un usage plus commode [monté] sur caoutchouc ; la flexibilité de la tête [prévenant] quelques accidents en époussetant les verrines, les porcelaines et les meubles », « plumeaux américains montés sur liège », « flexibles, légers, solides »[178]. Le plumeau, à la différence des brosses, est conçu pour pouvoir figurer dans les intérieurs, signe d'une attention permanente à son intérieur. Là aussi, la spécialisation est à l'œuvre. La maison Au Bûcheron dans les années 1880 propose 13 modèles différents : des petits modèles pour épousseter les pianos, les bureaux, les cheminées, des modèles « pour secrétaires », « pour pendules », « pour dorures », avec manche souple ou rigide, avec des plumes légères et flexibles pour les bibelots et plus robustes pour les meubles, des têtes de loup et des manches de 2 mètres pour les plafonds…[179]

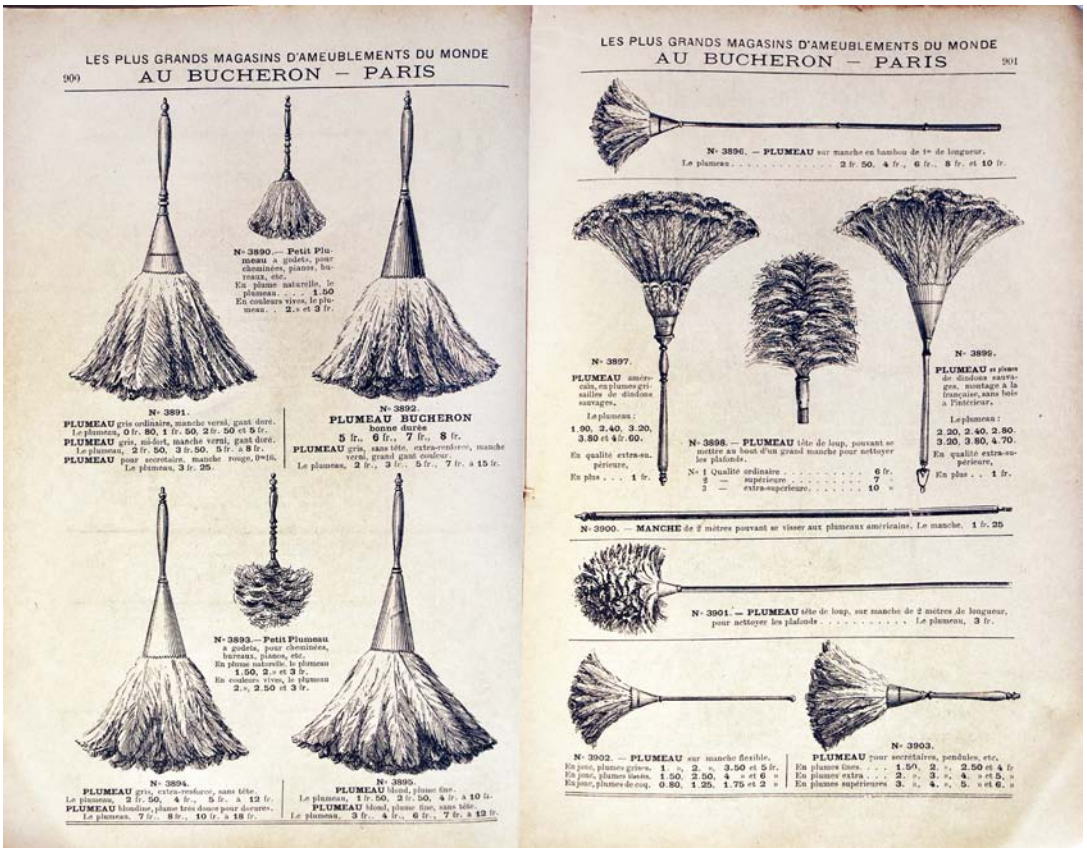
174 Louise d'Alq, *Le maître et la maîtresse de maison*, Paris, bureaux des Causeries familières, 1887 (1885), p. 182.
175 Natalis Rondot rapporteur, « Considérations générales », « Plumeaux » in *Rapport du jury central sur les produits de l'agriculture et de l'industrie exposés en 1849*, Paris, Imprimerie nationale, 1850, p. 798-800.
176 « Plumes » et « brosserie », *Dictionnaire du commerce… op. cit.*, 1861.
177 On n'en trouve pas trace dans Le manuel de la maîtresse de maison publié en 1852.
178 Natalis Rondot rapporteur, « Considérations générales », « Plumeaux » in *Rapport du jury central sur les produits de l'agriculture et de l'industrie exposés en 1849*, Paris, Imprimerie nationale, 1850, p. 798-800.
179 Catalogue *Au Bûcheron*, vers 1885, p. 900-901.



[Fig. 3. 27] Marque de fabrique pour les plumeaux « Le plumeau Cachemire », plumeaux pour bibelots, dépôt de Louis Allov, fabricant-négociant sous la raison C. Pellieux & Cie, 22 rue Neuve-Saint-Augustin, 20 novembre 1880. AP, D17U3/26.



[Fig. 3. 28] Marque de fabrique pour les plumeaux « The American national duster », dépôt de Louis Allov, fabricant-négociant sous la raison C. Pellieux & Cie, 22 rue Neuve-Saint-Augustin, 20 novembre 1880. AP, D17U3/26.



[Fig. 3. 29] Page de modèles de plumeaux, catalogue Au Bûcheron, rue de Rivoli, vers 1890.



[Fig. 3. 30] Le plumeau, attribut du domestique. Photographie vers 1900 (détail). Jean-Luc Pinol et Maurice Garden, *Atlas des Parisiens, de la Révolution à nos jours,* Paris, Parigramme, 2009, p. 141.

Épousseter et caresser ses meubles et ses bibelots se met en scène et témoigne d'une attention au moindres grains de poussières dans l'intérieur en même temps que la délicatesse des objets accumulés. Ces plumeaux luxueux qui peuvent coûter jusqu'à 12 fr. dans les années 1880, aux manches travaillés et aux plumes exotiques, deviennent les emblèmes dès le milieu du siècle d'un appartement soigné. Dorénavant, le domestique est armé d'un plumeau, qu'il soit masculin ou féminin et'l'objet est intégré dans sa panoplie. Les catalogues des grands magasins qui proposent des panoplies professionnelles de domestiques produites par la confection représentent les domestiques plumeaux sous le bras pour les hommes ou à la main pour les femmes, comme peuvent l'être les maîtres de maison avec leurs cannes et les maîtresses de maison avec leurs éventails[180]. Les revues de mode qui exposent volontiers livrées et panoplies de domestiques campent toujours le domestique dans l'intérieur, un plumeau à la main[181]. Il est dans le même temps un attribut de la maîtresse de maison. Si les manuels de savoir-vivre recommandent expressément de reléguer les outils de ménage dans l'office où ils « suspendent balais, plumeaux, etc. », ils notent aussi comme Marie de Saverny l'existence de plumeaux intégrés dans l'espace de réception[182]. « Le petit plumeau rouge qui sert à épousseter les bibelots » devient en effet un attribut de la maîtresse de maison[183]. Papillonnant dans l'appartement, la maîtresse de maison parfait le ménage des domestiques et se charge d'épousseter les bibelots fragiles et sentimentaux. Le *Journal des Demoiselles* – au demeurant comme *La Mode illustrée* – qui célèbre à longueur de pages les « plaisirs du ménage » et l'attrait qu'il y a à contrôler poussières et tâches, note en 1861 que l'entretien de « ces riens qui font partie de notre vie intime, toute composée de souvenirs » se fait « le petit plumeau en main. »[184] Les domestiques mis en scène par Eugène Labiche et Edmond Gondinet en 1870 doutent de l'intérêt de cette agitation de la poussière : alors que la bonne Pétunia « est en train d'épousseter le divan », elle s'adresse au public : « Je ne connais rien de bête comme d'épousseter ! cette opération consiste à envoyer sur le fauteuil de droite la poussière qui se reposait sur le fauteuil de gauche… C'est

180 Catalogue de *La Belle Jardinière*, Printemps 1875.
181 *La Mode illustrée,* 12 février 1883 et 16 mars 1885.
182 Marie de Saverny, *La femme chez elle et dans le monde*, Paris, Aux Bureau de Journal La Revue de la Mode, 1878, p. 231.
183 *Ibid.,* p. 269.
184 « Le plaisir du ménage », *Journal des Demoiselles*, 1861, p. 178.

un déplacement, voilà tout… Elle gagne la droite et époussette le portrait »[185]. Si le public rit au dépend de la bonne, c'est qu'il sait que la question n'est pas de chasser la poussière mais bien d'empêcher son dépôt. Trente ans plus tard, Le *Manuel du valet de chambre* est explicite quant à la partition des usages de cet objet à plumes : « Le plumeau sera employé avec discernement ; d'abord parce que c'est un ustensile fort cher, il est bon de le ménager, ensuite parce qu'il est dangereux, peut accrocher les objets et les faire tomber »[186]. Aux domestiques donc les plumeaux qui servent à déloger la poussière, à la maîtresse de maison ceux qui servent à surveiller et caresser les souvenirs – fleurs séchées, bustes, souvenirs touristiques… – et les bibelots, esseulés ou réunis en collection.

La phobie de la poussière et de tout ce qui peut y être assimilé est manifeste jusque sur la table de la salle à manger où des ramasses-miettes plus ou moins mécaniques et le plus souvent en ruolz ou argent permettent entre le service de chaque plat de chasser à l'aide d'une « brosse élégante » les miettes[187]. Cadeau d'étrennes dans tous les catalogues des magasins de nouveauté, plumeaux et ramasses-miettes peuvent être manœuvrés par la maîtresse de maison[188]. Objets délicats, ils manifestent aux visiteurs l'attention portée aux choses.

Mais si la poussière révèle une négligence, elle est d'autant plus inquiétante qu'elle reste relativement mystérieuse. Au quotidien on l'impute aux moyens de chauffage et d'éclairage, à la présence de bois et aux déplacements des domestiques, mais sa formation demeure énigmatique. Si l'on note parfois la pulvérulence du décor et notamment des velours, des tontisses et des tapis qui en s'usant lâchent dans l'air des particules de tissus, le lien entre corps et poussière n'est jamais explicité, aussi bien dans la littérature médicale que dans les manuels de savoir-vivre. Selon une logique qui correspond à la césure entre ville et appartement, la poussière vient donc d'abord de l'extérieur. Les manuels d'économie domestique comme les revues de dames répètent le caractère létal de la poussière qui crée des fluxions de poitrine, et étouffe les êtres vivants, qu'il s'agisse des habitants assimilés à leurs meubles ou des plantes[189]. Le retour des vacances, à la fin de l'été ou à l'automne, offre une manifestation de ce phénomène. Dans l'*Éducation sentimentale*, abattu, Frédéric découvre un monde désolé à son retour à Paris au moins d'août : le « sentiment d'abandon » se lit dans « la poussière [qui] couvrait les tentures ». En 1885, Louise d'Alq propose des solutions pour défendre l'appartement contre cette menace : « il n'est pas inutile de parler de l'erreur où sont beaucoup de personne en croyant indispensable de faire ouvrir, en leur absence, leurs appartements de la ville, pendant leur séjour à la campagne. L'air, en y entrant, apporte de la poussière […]. Il est de beaucoup préférable d'employer le procédé suivant, dont j'ai pu constater les meilleurs résultats ; avant de partir faire soigneusement nettoyer l'appartement ; fermer les volets et boucher hermétiquement les fenêtres ; pour préserver encore mieux la doublure des rideaux (on peut ainsi se contenter d'enlever seulement les rideaux de mousseline), tendre un drap devant les croisées ; en un mot, intercepter, par tous les moyens possibles, l'entrée du jour et de la poussière ; envelopper de housses de gaze argentine les bronzes et les pendules ; enfermer tous

185 Eugène Labiche et Edmond Gondinet, *Le plus heureux des trois,* Comédie en trois actes représentée pour la première fois à Paris au Théâtre du Palais-Royal, le 11 janvier 1870, « Scène première » ; indiqué par Anne Martin-Fugier.

186 *Manuel du valet de chambre contenant des indications sur la tenue, le langage, le service de table et des appartements, le soin des parquets, de l'argenterie, des cuivres, etc. la manière de recevoir et de répondre à la porte, etc. etc., indispensable aux Jeunes gens qui veulent entrer en service, aux ordonnances faisant fonctions de valet de chambre, aux femmes de chambre qui remplissent ce rôle dans les maisons où il n'y a pas de domestiques hommes*, Paris, Librairie Périsse frères, 1903, p. 20.

187 Baronne Staffe, *Usages du monde… op. cit.,* 1891, p. 157. L'auteure écrit : « les domestiques ont fait tomber (à l'aide d'une brosse élégante), toutes les miettes de pain, qui se recueillent dans un ustensile spécial. » et Louise d'Aq (*Le maître et la maîtresse de maison… op. cit.*, 1887 [1885], p. 236) note : « On brosse la table avec la brosse à miettes. »

188 Voir par exemple Catalogue de la maison Giroux, 1864 et Maison du Petit Saint-Thomas, 1881, « articles de Paris », p. 35.

189 *Le Magasin pittoresque*, 1866, p. 199-200. « Il faut nettoyer les camélias soigneusement et fréquemment, en employant une petite éponge imbibée d'eau, que l'on passe sur les feuilles à l'envers et à l'endroit : la poussière est leur plus cruelle ennemie. »

les menus objets, et réunir au milieu de la pièce les meubles volants, après avoir fait battre et brosser ceux qui sont rembourrés […] et lorsque vous reviendrez, au bout de n'importe quel temps, vous n'aurez qu'à faire enlever ces toiles avec soin ; votre appartement sera intact »[190]. La littérature des tapissiers comme des manuels de savoir-vivre laissent à penser que les housses sont disposées durant les vacances longues de l'appartement. Jules Claretie qui voit dans les housses « les bonnets de coton des meubles au repos » les associe au moins d'octobre, au moment du retour de villégiature : « Octobre m'apparaît sous les traits d'un domestique un peu chauve, qui époussette, sur les meubles, la poussière de l'été. Il entre dans l'appartement clos, remet les meubles en place et donne de l'air au salon. Dans la rue, les persiennes s'ouvrent une à une, comme des paupières qui se lèveraient sur des yeux endormis depuis de longs mois. Le sommeil est fini, en effet. Les fauteuils et les chaises ont quitté les housses […]. Octobre, soigneusement, a ôté le voile de gaze qui enveloppait le lustre »[191].

Le succès des housses contre la poussière n'est cependant pas limité aux vacances de l'appartement. En présence des habitants, l'ameublement de l'appartement bourgeois se couvre d'une seconde peau. Les housses ne sont pas nouvelles au XIXe siècle mais leur nature comme leurs usages changent. Depuis Edmond Goblot, elles sont devenues l'incarnation d'une vie bourgeoise toute d'apparence et l'emblème des salons vides de la petite bourgeoisie. Chez le « petit bourgeois », écrit-il, le petit salon placé près de l'entrée pour ne pas admettre les visiteurs « dans l'intimité de la famille », « les meubles, plus ou moins luxueux, et souvent d'autant plus laids qu'ils sont plus luxueux, sont recouverts de housses qu'on enlève une fois par semaine. »[192] Le théâtre fixe il est vrai à partir du milieu du siècle le type du salon bourgeois en mal de sociabilités. De Labiche à Émile Augier, les salons de la petite et moyenne bourgeoisie sont houssés et déhoussés en catastrophe lors des visites[193]. Dans *La Poudre aux yeux*, charge contre les parvenus présentée en 1861, Eugène Labiche met ainsi en scène la panique des Ratinois et de leurs domestiques, obligés de déhousser tout leur mobilier à chaque visite impromptue[194]. Les inventaires indiquent en effet dès le milieu du siècle une multiplication des housses : 40 chez l'agent de change Treillet rue Lepeletier en 1851 ; 18 chez le banquier Leroy[195]. Les inventaires de toute la seconde partie du siècle montrent que les meubles d'apparat, du salon à la salle à manger, possèdent systématiquement des housses[196]. Les tapissiers, comme l'attestent les faillites, livrent des meubles houssés et les grands magasins d'ameublements précisent qu'ils livrent les meubles houssés en coutil blanc[197]. Quant aux comptabilités privées, elles attestent l'la pratique à la fin du siècle, aussi bien dans la grande bourgeoisie – chez les Aubry –, dans la moyenne – chez les Pettier – que dans la petite bourgeoisie avec Victor Dujardin[198].

190 Louise d'Alq, *Le maître et la maîtresse de maison… op. cit.,* 1887 [1885], p. 183-184.
191 Jules Claretie, *La vie à Paris, 1883*, « XXXIII, 5 octobre 1883 », p. 379-380.
192 Edmond Goblot, *La barrière et le niveau. Étude sociologique sur la bourgeoisie française moderne,* Paris, Félix Alcan, 1925, p. 33.
193 Ernest Legouvé et Eugène Labiche, *La cigale chez les fourmis*, comédie en un acte, Paris, Calmann-Lévy, 1888, p. 18. « Oh ! je ne sais pas ! C'est un détail ! (il continue son inspection,) Qu'est-ce que je vois ?… Des housses !… Enlevons les housses ! (il enlève une housse et la remet vivement,) Non, non ! Remettons-les ! (Riant,) Oh ! c'est admirable !…. Vous avez usé vos housses et vos housses ont usé votre meuble ! Il est vrai qu'il n'y a pas grand mal ! Il était si laid ! si vieux ! ». Voir en outre Paul Forestier et Émile Augier, *Chez Léa*, acte troisième, « Chez Léa.–Un salon arrangé pour l'absence du maître, housses grises aux meubles et aux lustres » dit la didascalie.
194 Eugène Labiche, *La poudre aux yeux*, Acte 2, scène 3, comédie en prose, en deux actes, représentée pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre du Gymnase-Dramatique, le 19 octobre 1861. « Faites entrer ! Ah ! mon Dieu ! et les housses ! Ratinois. Oui, les housses ! Ôtons les housses (À Joséphine.) Attendez on n'entre pas ! Aidez-nous ! (Tous trois se mettent à retirer les housses.) Quel événement quelle journée ! »
195 AP, D11U3, dossier n°10012, 28 juillet 1851, André Treillet agent de change, 18 rue Lepelletier (domicile) inventaire après faillite et fuite ; « 40 housses » ; « Un petit meuble de salon composé d'un tête à tête de 4 fauteuils et de 4 chaises, le tout en bois doré recouvert de damas de soie de différentes couleurs avec housses en basin, 1200 francs » ; « 18 housses » ; D11U3 /175, n° 11499, 5 avril 1854, Faillite de la banque Leroy, De Chabrol et Cie, 16 rue Lepelletier.
196 Voir par exemple, AP, D11U3, n°8271, 20 février 1880, Inventaire Godchaux, 123 Faubourg Poissonnière, appartement au 2e étage, « 26 housses en percale ».
197 Catalogues *Au Bon Marché*, fin 1870 et maison L. Simon, fin 1870.
198 AN, Aubry Pettier et AN, AB/XIX/3496.

Les inventaires après faillites et les scellés, plus précis que les inventaires après décès quant à la spatialisation des objets, montrent que les notaires prisent d'une part des housses remisées dans des cabinets noirs et dans le même temps des housses disposées sur les meubles. Chez l'agent de change Treillet, à côté des 40 housses remisées, le « meuble de salon composé d'un tête à tête de 4 fauteuils et de 4 chaises, le tout en bois doré recouvert de damas de soie de différentes couleurs » est prisé avec ses « housses en basin »[199]. La prisée de la faillite du commerçant Achille Grégoire en 1860 montre son salon boulevard Haussmann composé d' « Un canapé, 6 fauteuils, 4 chaises en bois doré et couvert en soie rose, broché » couvert de « housses en pékin blanc »[200]. Même chose en 1869 chez le musicien âgé de 66 ans, Berlioz : le meuble principal du salon, « un fauteuil et un canapé en chêne sculpté couverts en velours vert » est « avec housses en toile blanche », comme les chaises chauffeuses de la salle à manger[201]. La pratique ne se dément pas jusqu'à la fin du siècle : dans le salon du négociant et raffineur de sucre Jacob le priseur note la présence d' « un canapé et deux fauteuils en noyer recouverts en tapisserie (style Louis XIII), deux petits fauteuils, un pouff, 3 petites chaises et 7 coussins, le tout avec housses »[202]. Les manuels d'économie domestique confirment incidemment cette présence continue des housses dans les espaces de réception. Si Marie de Saverny fait des « housses de toile [qui] couvrent tous les meubles, [et] la gaze [qui] enveloppe les pendules et les candélabres » le signe d'une économie « sotte », elle note quelques pages plus loin la nécessité de housser meubles et lustres[203]. En 1883, Ermance Dufaux note au chapitre des visites : « On a fait la veille le grand nettoyage hebdomadaire de la maison. Dès le matin, les housses disparaissent, les précieux objets d'art sortent de leurs étuis. »[204] En 1908, la comtesse de fantaisie de Magalon note que quelques heures avant les visites, « les housses seront enlevées des meubles, les bibelots disposés sur les tables, les consoles, la cheminée. »[205] Dès le milieu du siècle le bon domestique est donc celui qui sait épousseter mais aussi housser et déhousser les meubles et les bibelots pour les visites[206].

Toutes les housses prisées sont en coutil blanc, en basin, en pékin, autant de tissus résistants mais sans élégance. Le changement d'avec le début du siècle est manifeste : jusque dans les années 1820, les housses s'apparentent le plus souvent à des parures largement festonnées. Seules les housses de garde, pour les longues périodes d'absence sont en tissu gris. À partir des années 1830, les housses de garde suivant le développement des velours s'installent dans le quotidien des espaces de réception. En 1830, le manuel Roret du tapissier note le succès nouveau des housses « Pour préserver de la poussière et des souillures de mouches, les sièges, les rideaux, les lustres, etc. »[207] Le manuel note en outre la tension entre désir de protéger les objets de la poussière et volonté d'une monstration, même en dehors des moments de réception. Ainsi les housses des meubles peuvent aussi se faire en « fourreau » qui laissent « le bois libre » et évite le caractère fantomatique de l'appartement. Même ambiguïté pour les

199 AP, D11U3, dossier n°10012, 28 juillet 1851, André Treillet agent de change, 18 rue Lepelletier (domicile) inventaire après faillite et fuite.

200 AP, D11U3 / 326, M. Achille Grégoire, Commerçant, 56 rue Saint Lazare, 18 septembre 1860.

201 AP, D2U1/345 scellés de Louis-Hector Berlioz, 4 rue de Calais, 9 mars 1869, « salon » et « salle à manger ».

202 AN, ET/LXXXVII/2008, inventaire M. Jacob, 7 décembre 1893, Baudrier notaire 68 rue de la Chaussée d'Antin, M. Jacob, 23 boulevard Haussmann, locataire.

203 Marie de Saverny, *La femme chez elle et dans le monde,* Paris, aux bureaux de la Revue de la mode, 1876. « Il serait facile d'étendre ces observations et de montrer le «chez soi» de la femme sottement économe », chapitre IV. « Le chez soi », p. 41.

204 Ermance Dufaux, *Le savoir-vivre dans la vie ordinaire et dans les cérémonies civiles et religieuses*, Paris, Garnier frères, 1883, « Les visites », p. 81.

205 Magallon, Noémi de Saint-Ouri, Ctesse de, *Le Guide mondain, art moderne du savoir-vivre*, Paris, Larousse, 1908, p. 27.

206 Eugène Pelletan, La Nouvelle Babylone, Paris, Pagnerre, 1863, Chapitre « Paris matériel », p. 115. Être bourgeois c'est « posséder un domestique qui sache frotter, prendre un coupé de remise pour absorber quatre heures de poussière au bois de Boulogne, et au retour retirer les housses des fauteuils de son salon pour donner un dîner ».

207 « Housse », *Manuel du tapissier, décorateur, et marchand de meubles… op. cit., Paris,* Roret, 1830, p. 72-74.

lustres et bibelots : les housses « pour les lustres, candélabres, statues, etc. sont en gaze, en mousseline, en taffetas ou autre étoffe très légère, pour ne pas cacher tout-à-fait l'objet qu'elles couvrent. » Trente-cinq ans plus tard, le manuel professionnel de Verdellet, consacre planches et longues explications à la coupe des housses pour meubles, « lustres, candélabres, pendules et girandoles ». Il s'agit toujours, grâce à de la gaze argentine, de « voir les objets à travers la transparence de cette étoffe dont la légèreté est excessive »[208]. En 1878, le tapissier Jules Deville note la disparition des housses d'apparat louées lors des soirées par les tapissiers et le développement des housses « chemises » qui servent à protéger les meubles lors des grands ménages. Il note encore la forte demande de housses pour « les lustres, les garnitures de cheminée, quelquefois les tableaux de prix et les cadres de glace »[209]. Louise d'Alq enregistre le basculement et l'abandon complet des housses d'apparat : « Pour salon, ainsi que pour chambre à coucher, le tout blanc l'emporte ; pour salle à manger, antichambre, cabinet de travail, bibliothèque, la toile grise a beaucoup de cachet. En résumé, tout ce qui est meublé en style Louis XV ou Louis XVI veut du basin blanc ; ce qui est en style moyen âge ou Louis XIII demande de la toile grise. […] Telles sont les housses classiques. Il n'est guère permis de se laisser aller à la fantaisie, sans rentrer dans l'ameublement, et par conséquent sans s'éloigner du but véritable, pour rentrer dans une piètre imitation. »[210] Seuls « quelques volants » peuvent être placés sur ces housses sans doute afin d'éviter qu'elles ne ressemblent à des linceuls. Mais Louise d'Alq dit le caractère nécessaire de ces housses : « A-t-on un meuble neuf, il est indispensable de le recouvrir de ces housses pour le préserver ; a-t-on un meuble fané, elles en dissimulent l'usure ». Ces housses dont les qui « demandent un prix de façon fort élevé » tapissiers – et les devis modèles de Verdellet le confirment – entrent dans les travaux de dames, aidées des bonnes. La généralisation des machines à coudre facilite la production de ces vêtements de meubles et de bibelots. Après 1860, les journaux de dames et de mode donnent régulièrement des patrons pour confectionner avec le plus d'élégance possible les housses, manifestation d'une attention à son ameublement[211].

Tous les objets d'apparat, le plus souvent inusités mais nécessaires dans les espaces de réception sont donc tout au long de la semaine, en dehors du jour, houssés. Les housses doivent éviter le dépôt des grains de poussière sur ces objets si peu pratiqués par les corps. Par un retournement, les housses deviennent le signe des espaces en attente de sociabilité. Il faut donc imaginer ainsi une partie des meubles, des bibelots et des lustres d'apparat couverts tout au long de l'année par ces housses et ces gazes. La poussière impose une discipline : elle devient ainsi le symptôme d'une vie sociale inexistante en même temps que le manque d'attention de la maîtresse de maison pour les choses inanimées[212].

Dans cette économie visuelle et tactile où la chasse aux symptômes de désordres et d'accidents doit manifester l'attention des maîtres de maison à leurs objets et par une forme de métonymie à l'ordre dans leur vie, la surveillance des taches sur les tissus est tout aussi permanente que la chasse aux poussières. Nous avons vu les intérieurs se couvrir de tentures, tapisseries et napperons. Les housses ne protègent

208 Jules Verdellet, *Manuel géométrique de tapissier, op. cit.*p. 290-295 ; l'auteur donne les modèles de toutes les housses : housses de pendules, de candélabres, de girandole, les housses de meubles…

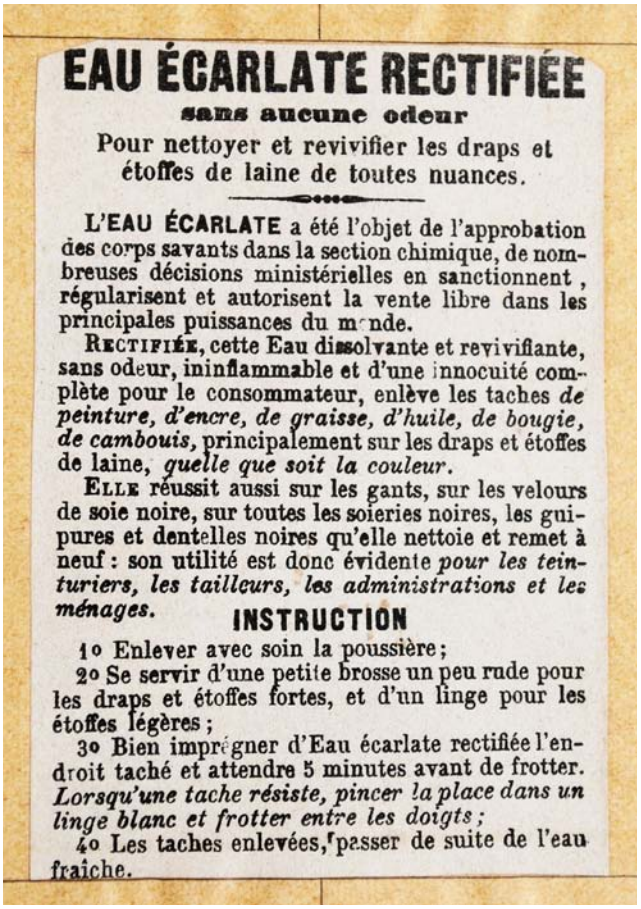
209 Jules Deville, *Dictionnaire du tapissier, critique et historique de l'ameublement français depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, Paris, Claesen, 1878, « housses ».

210 Louise d'Aq, *Le maître et la maîtresse de maison… op. cit.*, 1887 [1885], p. 88-90.

211 *Le Journal des Demoiselles ; La Mode Illustrée* ; Les manuels de travaux d'amateurs et d'économie domestique à destination de la petite bourgeoise proposent quantité de modèles ; G. Schéfer (Mme.), Sophie Amis, *Travaux manuels et économie domestique à l'usage des jeunes filles…*, 1894, « housse de fauteuil », « housse volantes »…

212 Guy de Maupassant, *Pierre et Jean*, : « Le mobilier du salon, en velours frappé, était toujours recouvert de housses. Les murs, tapissés de papier à fleurs, portaient quatre gravures achetées par le premier mari, le capitaine. Elles représentaient des scènes maritimes et sentimentales. », écrit Maupassant.

pas en permanence tous les textiles de l'appartement. Comme l'on scrute avec soin les poussières et les taches sur les vêtements, on scrute les taches sur les textiles. Dans ces dispositifs qui forcent à surveiller les mouvements des corps, la phobie de la tache est permanente. Les domestiques sont habillés de « tabliers blancs pour le travail d'appartement » et lors des réceptions, même dans la petite bourgeoisie, de gants blancs de coton[213]. Ces vêtements fonctionnent comme les sous-vêtements dans l'uniforme bourgeois. Ils manifestent l'hygiène et l'ordre de l'appartement, devenant en quelque sorte les sous-vêtements de l'appartement. Les chimistes ne cessent de déposer des marques de nettoyant contre les taches : benzine rectifiée, eau écarlate… qui permettent au quotidien aux domestiques d'effacer les traces des corps des tissus de l'appartement[214]. Le *self-control* bourgeois passe par le contrôle des objets et singulièrement de ce qui fait le confortable et est en contact avec le corps. Le manuel du valet, traduisant à l'adresse des domestiques ce *self-control*, peut écrire en 1903 : « Ne jamais rien poser sur les tapis ou les étoffes qui couvrent meubles et pianos. »[215]



EAU ÉCARLATE RECTIFIÉE

sans aucune odeur

Pour nettoyer et revivifier les draps et étoffes de laine de toutes nuances.

L'EAU ÉCARLATE a été l'objet de l'approbation des corps savants dans la section chimique, de nombreuses décisions ministérielles en sanctionnent, régularisent et autorisent la vente libre dans les principales puissances du monde.

RECTIFIÉE, cette Eau dissolvante et revivifiante, sans odeur, ininflammable et d'une innocuité complète pour le consommateur, enlève les taches *de peinture, d'encre, de graisse, d'huile, de bougie, de cambouis,* principalement sur les draps et étoffes de laine, *quelle que soit la couleur.*

ELLE réussit aussi sur les gants, sur les velours de soie noire, sur toutes les soieries noires, les guipures et dentelles noires qu'elle nettoie et remet à neuf : son utilité est donc évidente *pour les teinturiers, les tailleurs, les administrations et les ménages.*

INSTRUCTION

1° Enlever avec soin la poussière;

2° Se servir d'une petite brosse un peu rude pour les draps et étoffes fortes, et d'un linge pour les étoffes légères;

3° Bien imprégner d'Eau écarlate rectifiée l'endroit taché et attendre 5 minutes avant de frotter. *Lorsqu'une tache résiste, pincer la place dans un linge blanc et frotter entre les doigts;*

4° Les taches enlevées, passer de suite de l'eau fraîche.

[Fig. 3. 31] « Eau écarlate rectifiée sans aucune odeur pour nettoyer et revivifier les draps et étoffes de laine de toutes nuances ». Marque de fabrique pour les produits d'entretien des tissus, dépôt de la Société Burdel, chimistes, 162 rue du Faubourg Poissonnière, 14 décembre 1861. AP, D17U3/2.

Le mouvement hygiéniste nourrissant comme par contamination le modernisme architectural puis son histoire, ont accentué l'apparition de nouvelles surfaces à la fin du siècle, surfaces hygiéniques et lavables, plus commodes d'entretien[216]. La marche du progrès qui sous-tend ces histoires conduiraient donc à l'avènement de matières qui se lavent d'un seul geste. Pourtant comme nous l'avons vu avec le velours et ses imitations, les surfaces des meubles et des objets dans l'appartement bourgeois n'ont pas pour raison d'être une facilité d'entretien. À rebours, les matières nouvelles qui émergent dans les années 1860 pour remplacer les tissus, les tapisseries et les cuirs trop salissants ne rencontrent qu'un succès très limité. C'est par exemple le cas des linoléums,mis au point dès les années 1860, agglomérat de poudre de liège et d'huile de lin passé sous presse[217]. Malgré son succès comme matière industrielle dans les Expositions

213 *Manuel du valet de chambre contenant des indications sur la tenue, le langage, le service de table et des appartements, le soin des parquets, de l'argenterie, des cuivres,... op. cit.,* p. 9 ; Voir par exemple les inventaires Bouffet et Lagarde, 80 % des tabliers blancs pour hommes et femmes, Ermance Dufaux en 1883 les recommande expressément pour le jour de réception : « la bonne met son tablier blanc. », p. 80 et Louise d'Alq, *Manuel du maître et de la maîtresse de maison… op. cit.,* p. 167 « Tenue des gens de service ».

214 Publicité dans *Le Tintamarre*, février 1860, « Benzine pour nettoyage ».

215 *Manuel du valet de chambre contenant des indications sur la tenue, le langage, le service de table et des appartements, le soin des parquets, de l'argenterie, des cuivres,... op. cit.,* p. 56-57.

216 Voir par exemple, Monique Eleb et Anne Debarre, *L'invention de l'habitation moderne. Paris, 1880-1914*, Paris, Hazan, 1995.

217 Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle... op. cit.,* « linoléum ». Supplément n°1 : « Toile de jute enduite d'huile de lin « ; Supplément n°2 : « Sorte d'étoffes servant à faire des tapis et des tentures. Encyclop. Le linoléum, inventé vers 1860, par un Anglais, M. Walton, est un mélange d'huile de lin oxydé par 5 à 10 % d'acétate de plomb, de poudre de liège, et de couleurs variées, étendu en couche de 2 à 3 millimètres d'épaisseur sur une toile grossière. Très employé dans les habitations modernes, il constitue un perfectionnement à la fabrication d'un produit analogue le *Kamptulicon*, obtenu en mélangeant du liège pulvérisé et du caoutchouc. »

de 1867 puis de 1878, la matière qui présente tous les avantages pour la vie domestique – imitation à volonté des motifs, imperméabilité, très grande facilité d'entretien et capacité à servir de tapis de table, de tentures comme de sols – ne rencontre le succès que dans les water-closets, les cabinets de toilette et les salles de bains[218]. Le produit popularisé dès les années 1870 n'a pas sa place dans les espaces de réception et plus largement dans les espaces sur lesquels pèsent les modèles du passé. Mais plus encore ce qui décide du rejet de cette matière, c'est sans doute ce qui fait son succès populaire : sa grande facilité d'entretien. Dès le milieu des années 1870, les publicités de la maison française du linoléum sont explicites : la matière « sans entretien » est d'abord pour les « monuments publics », salles de théâtre, de bals, casinos, musées…[219] En 1906, le Roret consacré au caoutchouc et à la gutta-percha note le recul des tapis de pied en caoutchouc et en linoléum ainsi que celui des tentures en linoléum et Kamptulicon dont « la durée est presque illimitée »[220]. Or, en bourgeoisie, les matières doivent être fragiles pour être précieuses. Autour de 1900, par un étrange retournement, la matière vantée pendant près de trente ans pour son entretien facile est vendue par les maisons les plus prestigieuses sur de nouveaux arguments : le nécessaire entretien hebdomadaire de cette matière. Les publicités de la maison de la Lincrusta Walton française installée 28 avenue de l'Opéra insistent sur ce point : elle « demande à être nettoyée au savon noir une fois au moins par semaine […] additionné si besoin d'eau de Javel, puis on passera ensuite une légère couche d'encaustique blanche liquide qu'on frottera à sec avec une brosse ou de la laine. Faute de ces soins les teintes de l'incrustation deviendront ternes et sans éclat »[221]. Ce retournement du discours publicitaire dit le caractère essentiel de l'entretien dans l'économie de l'appartement bourgeois. Ce qui est vrai pour le linoléum l'est aussi pour la moleskine et les métaux nouveaux comme l'aluminium : les surfaces « sans entretien » deviennent des signes de déclassement social. On ne saurait comprendre le système des surfaces dans l'appartement bourgeois en négligeant cette dimension : le rang social se loge dans la capacité des matières à se tacher et se marquer et dans la difficulté à les entretenir.

En l'espèce, ce qui se joue dans le vêtement permet d'éclairer encore les rapports entre corps et ameublement. Nous avons dit le parallèle évident entre les sous-vêtements et les espaces dédiés à l'hygiène, tous deux capables d'enregistrer les moindres accidents et déviances du corps. Le vêtement extérieur par ses matières fonctionne aussi comme une surface qui enregistre les négligences et montre quand il est bien entretenu le rang de celui qui le porte[222]. Gants beurre frais pour les hommes ou robes de ville en dentelles pour les femmes fonctionnent comme autant de manifestation de la distance à la vie matérielle et au travail manuel. Le triomphe de la chaussure vernie – et non plus seulement cirée – au milieu du siècle est significatif. Le vernis déposé sur les chaussures de cuir noir n'a pas pour fonction

218 AP, D11U3/1058/12180, ancien gérant de la maison Thomas Adam et Cie, rue d'Aboukir, 21 juillet 1882. « Cabinet de toilette : une toilette en pitchpin (40) ; une table étagère canée, une chaise basse canée, une glace bambou, un bidet, un seau de toilette, un appareil à gaz nickelé (20) ; (4 rideaux cretonne, tenture de la pièce et un linoléum (30) ». Sur le succès de la matière, voir « Compagnie française du linoleum, 31 boulevard Haussmann », *Exposition universelle internationale de 1878 à Paris. Rapports du jury international*, Paris, Imprimerie nationale, 1880. Les manuels d'économie ne recommandent la matière que pour les résidences secondaires : « Des tapis partout, soit en linoléum qui offre une grande variété de dessins très-soignés, soit en tapis ras et feutrés, anglais ou belges, excellents pour cet usage. Le moindre tapis est un luxe agréable même l'été, et les domestiques ne pourraient arriver à tenir d'une manière convenable des parquets cirés auxquels la moindre goutte d'eau, du sable ou de l'humidité rapportée du jardin suffisent pour donner l'air malpropre. » (Marie de Saverny, *op. cit.,* « À la campagne », p. 213.

219 *Le Figaro*, 5 janvier 1876.

220 *Manuel du tapissier… op. cit*., p. 297 et Henry Havard, op. cit., tome 2, p. 298-301. Dès les années 1880, on enregistre cette disparition des espaces de réception et sa promotion uniquement pour les salles de bains et les couloirs ; voir Édmond Bourdain, *Manuel du commerce des tissus, vade mecum du marchand de nouveautés,* Paris, J. Hetzel, 1885, p. 149 et sq.

221 BHVP, série actualités, « tapissiers », prospectus de la maison de la Lincrusta Walton française, 28 avenue de l'Opéra, vers 1902.

222 Voir Philippe Perrot, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie. Une histoire du vêtement au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 1981 et le travail beaucoup plus modeste sur cette gestion des apparences vestimentaires : Manuel Charpy, « La *bourgeoisie* en portrait, Albums familiaux de photographies des années 1860-1914 », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n° 34, 2007.

de simplifier leur entretien. Au contraire, le vernis signale poussières et traces douteuses, obligeant à un perpétuel cirage, comme le montrent les comptabilités privées, à domicile comme dans la rue[223]. Ce contrôle de soi et de sa gestuelle par le biais des surfaces est tout aussi manifeste dans l'appartement.

Au premier chef, les parquets cirés même largement recouverts de tapis, appellent un entretien hebdomadaire comme le signalent tous les manuels[224]. Marie de Saverny en 1876 moque cette attention au parquet : « Hélas ! il faudra bien le cirer : les parquets cirés sont un […] objet d'antipathie pour moi. Rien de gênant comme cette cire sur laquelle tout fait tache, patte de chien, goutte d'eau, etc., et qui affecte des airs agaçants de prude propreté. – Essuyez vos pieds avant de marcher sur mon parquet ! – Vous allez salir mon parquet ! – Prenez garde à mon parquet, on vient justement de le frotter ! – On va m'abîmer mon parquet ! Voilà ce que disent ou pensent les maîtresses de maison. Volontiers elles vous offriraient une paire d'échasses ou des babouches comme pour visiter les mosquées, plutôt que de vous voir marcher sur "leur parquet". »[225] Cette indignation feinte dit l'obligation sociale d'entretenir les parquets jusque dans les recoins et sous les meubles. Les manuels à destination des domestiques insistent sur ce soin hebdomadaire : « Les parquets doivent être entretenus avec soin, toujours très brillants ; ils seront passés à l'encaustique, une fois par semaine ; tous les quinze jours ou tous les mois, selon que la pièce est plus ou moins habitée. — Tous les jours les taches de boue ou autres seront enlevées en brossant avec le pied ; on devra balayer partout avec le balai de crin, passer le chiffon sous tous les meubles, car il n'y a rien d'affreux comme de voir la poussière, sous un lit, sous une armoire ou un meuble quelconque ; enfin frotter, pour faire briller, avec le pied en se servant du chiffon de laine ou du patin et en suivant le fil des planches. »[226] L'encaustique, mélange de cire fondue et d'essence de térébenthine, protège le parquet autant qu'elle marque en blanc les traces humides[227]. À en croire le docteur Rengade en 1887, la pratique du cirage des parquets date seulement du milieu du siècle. Auparavant, « le matin, comme cela se fait toujours […] en province, la servante promenait de pièce en pièce, un arrosoir conique […]. On balayait ensuite l'appartement ». Si la technique permettait de rabattre la poussière, « elle formait surtout un véritable terreau pétri de ferments et de germes […] dans les fissures du plancher »[228]. Le nouveau travail de frottage est celui des domestiques mais dans les familles les plus prospères, des frotteurs viennent chaque semaine ou tous les quinze jours. Le frotteur apparaît sur la scène théâtrale, incarnation d'un surgissement populaire dans le monde feutré des appartements bourgeois[229]. Les frotteurs sont en effet souvent « étrangers à la famille », à différence des domestiques, note le policier qui enquête en 1877 sur le meurtre de la bonne de Michel Turck, 66 ans, inspecteur des chemins de fer de l'Ouest, 11 rue Bernouilli, 8e arrondissement, par un frotteur[230]. L'enquête précise qu'en temps normal, la famille Turck emploie un frotteur « régulier » et « connu » mais comme souvent, « il a été remplacé », en l'occurrence par son frère qui joue avec le revolver posé sur la cheminée… Le frotteur, indique l'enquête, était là pour « frotter tout l'appartement » dont les « meubles étaient dérangés et les tapis pliés », comme le fait son frère au « moins deux fois par mois ». Trente ans plus tard, la pratique est la même : Mme Aubry rue du Rocher fait venir chaque semaine,

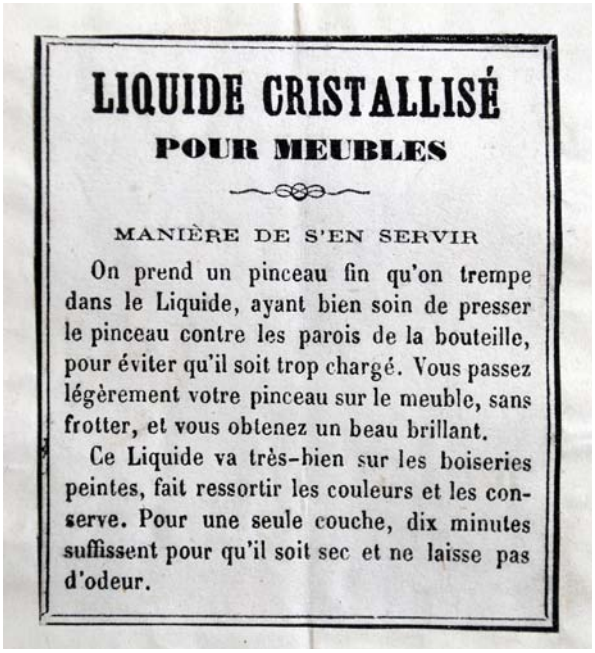
223 BnF, Fonds Scribe et AN, Fonds Dujardin. Voir en outre, les très nombreux dépôts de marque de cirage pour les souliers vernis à partir de 1856, D17U3/1-7.
224 Madame Pariset, Élisabeth Celnart, *Nouveau manuel complet… op. cit.*, 1852, « Suppléments, recettes ».
225 Marie de Saverny, *La femme chez elle et dans le monde,* Paris, aux bureaux de la Revue de la mode, 1876, p. 136-137.
226 *Manuel du valet de chambre contenant des indications sur la tenue, le langage, le service de table et des appartements, le soin des parquets, de l'argenterie, des cuivres,… op. cit.,* p. 15.
227 *Manuel du valet de chambre contenant des indications sur la tenue, le langage, le service de table et des appartements, le soin des parquets, de l'argenterie, des cuivres,… op. cit.,* p. 50-52, « Encaustique ».
228 Dr Jules Rengade, *Les besoins de la vie et les éléments du bien-être… op. cit.*, 1887, p. 195.
229 Edouard Brisebarr, *Le Jour du frotteur, scènes de la vie de ménage*, Paris, Ambigu-Comique, Paris, Michel Lévy, 1856, 1er acte.
230 AP, D2U6/42, 9 mai 1877.

le samedi et parfois un jour supplémentaire à raison de quatre heures, un frotteur qui, sous l'œil des domestiques, astique les parquets[231]. Dans les familles plus modestes, les frotteurs sont appelés plus rarement, à l'occasion des dîners ou des réceptions où le déplacement des meubles pourrait laisser apparaître un parquet diversement entretenu[232]. Les dépôts de machines domestiques à cirer les parquets à la fin des années 1850 indiquent le souci de de trouver une substitution aux frotteurs notamment pour la petite bourgeoisie[233]. Dès les années 1870, les machines pour les tapis mais aussi des machines à encaustiquer, batterie de brosses rondes qui promenées sur le plancher le lustrent, apparaissent dans les catalogues des grands magasins et de nombreux brevets attestent le désir de rationaliser cette tâche[234]. Reste que tout indique la permanence du travail au chiffon. Pour exemple, chez les Aubry, la maison Daras-Barellier livre en 1905 3 kilogrammes de cire, 3 litres d'essence de térébenthine, des peaux de chamois et des chiffons de laine[235]. Seul concurrence pour les frotteurs et les domestiques à partir des années 1890 : des entreprises qui se proposent de prendre en charge l'entretien des parquets par abonnement[236]. Encaustiqué, le parquet brillant impose sa discipline, soulignée par Marie de Saverny : traces de pas, humidités de toutes les sortes sautent aux yeux. Ermance Dufaux note ainsi qu'il faut alors interdire aux enfants de se « rouler sur les parquets »[237]. Souliers vernis comme parquets lustrés forcent à une attention de chaque instant.

La place de l'encaustique ne se limite pas au parquet : tous les meubles sont encaustiqués régulièrement. Dans ce cas, la discipline est d'autant plus forte que la proximité avec le corps est grande. On a vu le caractère orthopédique des meubles de style. Avec les bois cirés des chaises, des fauteuils, des canapés, des tables mobiles et des guéridons, la moindre humidité ou une main posée suffisent à marquer. C'est d'autant plus manifeste que les bois encaustiqués et lustrés avec des brosses de soie animale sont en bois sombre[238]. Si chaque meuble conditionne une gestuelle, c'est non seulement par sa forme mais aussi parce que quantité de zones sont interdites. Traces de doigts sur les tables, les guéridons, les montants des fauteuils… sont chassées avec vigilance. C'est en ce sens qu'il faut comprendre le recul dans la moyenne et la grande bourgeoisie des meubles vernis. À partir des années 1860-1870, les progrès des vernis chimiques permettent de protéger industriellement et uniformément les meubles avec des vernis solides et transparents[239]. Tôt pourtant, les meubles vernis

231 AN, Fonds Aubry, 3, 10 et 18 [sans mois] 1902, « note du frotteur Payet », 5 factures, 2h30, en 2 fois « paille-de-fer, cire, brosses ».
232 Ermance Dufaux, *Le savoir-vivre dans la vie ordinaire et dans les cérémonies civiles et religieuses*, Paris, Garnier frères, 1883, p. 244 : « Un coup de brosse savant — ni trop ni trop peu de cire — donne au parquet un brillant indispensable à la richesse de l'ensemble. Seulement prenez garde que les frotteurs ne pèchent par trop de zèle ; le savoir-vivre vous défend de laisser préparer un verglas perfide, qui exposerait les danseurs aux accidents ».
233 Voir par exemple, INPI, n°75548, dépôt de brevet du 10 mars 1858, au sieur [mécanicien] Lanusset-Chevalier, pour une composition à cirer les parquets.
234 *Au Bûcheron*, *Grands magasins du Louvre* et *La Belle jardinière* années 1890. Pour les brevets, voir par exemple : INPI, n° 52941, 1er février 1862, Gasche-Delcourt, Paris-Vaugirard, rue Constantine, 120, Machine à cirer et frotter les parquets d'appartements ; n°96176, 5 août 1862, Mansuy, Paris, rue Bréa, 3, Perfectionnement à un instrument dit laveur des appartements, pour lequel le sieur Mansuy a pris un brevet de 15 ans le 5 août 1862 ; n°275154, 19 février 1898, Keesee et Taylor Mme, représenté par la Société Louis Gudman et Cie, 22 boulevard Poissonnière, Paris, Perfectionnements aux balais mécaniques pour tapis ; n° 362650, 1904, Ustensile de ménage pour le lavage des appartements M. Thémar ; n° 365809, 1904, Machine à encaustiquer, cirer et frotter les parquets M. Ganz ; n° 365138, 1904, Procédé et appareil pour obtenir un poli très brillant sur les meubles et objets analogues M Lutter.
235 AN Fonds Aubry, facture de la maison Daras-Barellier, fabrique et magasin de meubles et sièges, décors et tentures funèbres, plumes, duvets et laine, tapis, brosserie et toiles et coutils, 89 rue Nationale à Wignehies et succursale à Paris (juillet 1905).
236 AP, D17Z/1, « L'urbaine, Maison Decroze et Veuve Mattras fondée en 1880, entreprise générale de nettoyage des glaces, vitres, cuivres, marbres, boiseries, marquises et toitures vitrées, frottage et encaustiquage de parquets, nettoyage et entretien de bureaux, magasins et appartements, 33 rue du Faubourg du Temple ; succursale 25 rue Malar (VIIe arrondissement) ».
237 Ermance Dufaux, *Le savoir-vivre dans la vie ordinaire et dans les cérémonies civiles et religieuses*, Paris, Garnier frères, 1883, p. 26. « Ne lui permettez pas de se rouler sur les parquets, ni de monter sur les meubles; inspirez-lui de bonne heure le respect du mobilier et de tout ce qui orne l'appartement.»
238 Louise d'Alq, *op. cit.* : « Je dois encore donner quelques renseignements sur les bois à la mode en ce moment. Le meilleur bois noir ciré se fait en poirier. On emploie parfois le hêtre, mais il est moins bon ; le chêne teint en noir n'est pas très aimé, à cause des veines. Pour chambres à coucher, l'érable avec baguettes de palissandre ou de bois noir, le pitchpine avec baguettes de bambou, sont très adoptés. »
239 *Dictionnaire du commerce…*, 1861, « vernis ».

apparaissent comme des meubles populaires. Les tentatives des fabricants de vernis et d'imitation de laques pour conserver les mêmes gestes d'entretien en commercialisant des encaustiques destinées aux meubles vernis s'éteingent dès les années 1880.



LIQUIDE CRISTALLISÉ
POUR MEUBLES

MANIÈRE DE S'EN SERVIR

On prend un pinceau fin qu'on trempe dans le Liquide, ayant bien soin de presser le pinceau contre les parois de la bouteille, pour éviter qu'il soit trop chargé. Vous passez légèrement votre pinceau sur le meuble, sans frotter, et vous obtenez un beau brillant.

Ce Liquide va très-bien sur les boiseries peintes, fait ressortir les couleurs et les conserve. Pour une seule couche, dix minutes suffissent pour qu'il soit sec et ne laisse pas d'odeur.

[Fig. 3. 32] « Liquide cristallisé pour meubles », dépôt de marque pour « une eau servant à entretenir les meubles vernis », dépôt de Louis Gouillard, facteur de pianos, 144 rue du Bac, 25 octobre 1878. AP, D17U3/20.

Les priseurs parfois attentifs à ces détails enregistrent cette hiérarchie : chez le conseiller d'État Bouffet, les meubles du salon, « la salle à manger Henri II en noyer […] buffet à deux corps, vaisselier, crédence » sont « cirés », tout comme son « bureau ministre »[240]. Même attention chez Richelot. Un bourgeois se piquant d'être amateur des arts ne possède que des meubles cirés[241]. Les catalogues d'ameublements confirment cette hiérarchie claire à partir des années 1880 : les meubles cirés trônent dans les espaces de réception avec les meubles laqués ; les meubles de bois vernis, le plus souvent en pitchpin, sont réservés aux chambres, et plus volontiers aux chambres d'enfants et de domestiques[242]. Seule alternative qui semble rencontrer le succès : le vernis mat – relativement paradoxal – qui tout en protégeant le bois nécessite d'être ciré[243]. Pour les domestiques, c'est donc une attention forcée de chaque instant pour effacer les traces de doigts et les grains de poussières, visibles sur les bois foncés. Le *Manuel du valet* conseille une attention permanente : « Avec un chiffon fin on les essuiera les uns après les autres ; les barreaux des chaises ; les pieds des fauteuils ; tables, buffets, meubles de tous genres ; la table de la salle à manger, si elle est en bois ciré doit être traitée comme les parquets, frottée avec la brosse pour enlever les taches et avec la laine pour faire briller ; une fois par semaine passer l'encaustique. On soulèvera chaque objet pour essuyer dessous ; on ne doit pas laisser de poussière dessous ni autour. Les objets seront essuyés avec soin et avec la plus grande précaution, car le plus souvent, ce sont des choses de grande valeur ; les salons, surtout, renferment des objets-très précieux : statuettes, porcelaines, vases, bibelots de toutes sortes ; meubles en soie ou brodée ; tentures, tableaux, etc. Il est donc très important de manœuvrer au milieu de ces choses avec prudence, afin de ne pas s'exposer à commettre un malheur. — Les meubles en bois ciré seront brossés afin d'enlever la poussière des rainures et des sculptures, on les encaustiquera de temps en temps. »[244] Le *Journal des Demoiselles*, grand promoteur d'une vie féminine dévouée à l'intérieur, note en 1868 qu'avec une peu de daim humide, « les chaises, les tables, les lits, les secrétaires, etc. » retrouvent leur brillant avec « un peu de persévérance »…[245] Sans ironie, Ris-Paquot livre vingt ans plus tard le sens de ce goût pour

240 AN, ET/CVIII/1405, 22 novembre 1890, Gabriel Alexis Bouffet, officier de la Légion d'honneur, conseiller d'État, directeur de l'Administration départementale et communale au ministre de l'intérieur, 46 rue Miromesnil.
241 AN, Fonds Richelot, factures de Beaulieu, 1902-1905.
242 Catalogues L. Simon (BHVP) et *Au Bûcheron*, années 1885-1890.
243 C'est le cas d'une grande partie des meubles de Paul Pettier achetés chez Schmit, « Schmit, ameublement rue de Charonne, tapissier-ébéniste : « Une petite commode Louis XVI secrétaire avec abattant à réparer, remettre en état, ajouter les filets en marqueterie nécessaires, vernir mat, remplacer l'intérieur de l'abattant par un de ton vert, repolir le marbre, 100 fr. » (24 septembre 1908).
244 *Manuel du valet de chambre contenant des indications sur la tenue, le langage, le service de table et des appartements, le soin des parquets, de l'argenterie, des cuivres,… op. cit.,* p. 17-18.
245 *Journal des Demoiselles*, 1868, « Nettoyage des meubles sans cire et sans encaustique », p. 89.

des meubles cirés, souvent en noyer très sensible à l'humidité : « les meubles simplement passés à la cire conservent presque indéfiniment leur brillant en les entretenant tous les jours avec un morceau de chiffon de laine »…[246] Les kilogrammes de chiffons stockées dans les cabinets noirs et les buffets des appartements s'expliquent par cette attention permanente. Dans son appartement de 9 pièces, rue Miromesnil, le directeur de l'Administration départementale et communale au ministre de l'intérieur, Gabriel Bouffet conserve à sa mort en 1890 « 39 linges à poussière », outre la quelque centaine de tabliers blancs de domestiques[247]. En parallèle, dès les années 1860, droguistes, marchands de couleurs et grands magasins commercialisent des encaustiques prêtes à l'emploi, même si les nombreuses recettes données dans la presse féminine laissent penser que la préparation des encaustiques par les domestiques demeure gage de qualité[248]. Cette obligation d'attention permanente, quasi obsessive, au « brillant » des meubles fonctionne comme une discipline des corps : à la fois du corps du domestique et du corps des habitants. De même qu'on apprend aux enfants à ne pas se rouler sur le parquet, cette discipline de l'encaustique leur inspire « de bonne heure le respect du mobilier »[249]. Les bibelots de marbre et d'albâtre n'échappent pas à l'encaustiquage après un époussetage au plumeau[250]. Les recettes pour entretenir en état tous ces bibelots s'étalent dans la presse de mode et dans la presse féminine sur l'ensemble de la seconde partie du siècle. Recettes pour entretenir les meubles « qu'on aime », les dorures des cadres de tableau, les sculptures d'albâtre et de marbre… le *Journal des Demoiselles* ou la *Mode illustrée* donnent des recettes pratiques aux maîtresses de maison pour leurs bonnes mais promeuvent aussi le goût de « chérir » son environnement matériel[251].

Outre les bibelots de faïence et les petits bronzes époussetés au plumeau d'appartement, les vitrines elles-mêmes sont soigneusement entretenues. La place grandissante du verre blanc dans les meubles et singulièrement dans les vitrines à collection et les bibliothèques force en effet à une attention nouvelle. Outre les vitres et les miroirs, nettoyés au blanc d'Espagne puis à la fin du siècle à l'alcool, les vitres des vitrines, mais aussi des aquariums, serres d'appartement, de sous-verre et celle des cloches, font l'objet d'un soin particulier et forcent notamment les enfants à apprendre à ne pas poser leurs doigts sur ces mobiliers aux précieux contenants. C'est en ce sens qu'il faut comprendre les plaques de propreté, en cuivre vernis et plus souvent encore en cristal ou en verre biseauté : faciles à nettoyer, elles manifestent en même temps le geste inadapté en marquant les empreintes de doigt[252]. Les 41 plaques posées dans l'appartement de Paul Pettier sont autant de signes pour une invite à contrôler ses gestes[253]. Le manuel du valet le rappelle : « S'habituer à fermer les portes en les tirant par le bouton, afin de ne pas salir la peinture par le frottement de la main. »[254] Ce qui vaut pour les domestiques, vaut pour les habitants : les matières forcent au contrôle de soi.

246 Ris-Paquot, *Le livre du propriétaire et du locataire. L'Art de bâtir, meubler et entretenir sa maison…*, Paris, H. Laurens, 1890, p. 282.
247 AN, ET/CVIII/1405, 22 novembre 1890, Gabriel Alexis Bouffet, officier de la Légion d'honneur, conseiller d'État, directeur de l'Administration départementale et communale au ministre de l'intérieur, 46 rue Miromesnil. « Linge de maison : 11 petites nappes, 5 grandes nappes, 147 serviettes, 3 serviettes à thé, 40 autres serviettes à thé : 65 fr. ; 47 grands draps : 235 fr. ; 14 draps d'enfants : 21 fr. ; 6 draps de domestiques, 6 petits draps : 16 fr. ; 170 torchons, 39 linges à poussières, 8 tabliers couleur, 31 tabliers de cuisine, 12 tabliers blancs pour hommes, 46 tabliers blancs de cuisine, 24 tabliers blancs pour hommes, 14 serviettes de toilette, 55 taies d'oreiller : 35 fr. »
248 *Annuaire Bottin-Didot du commerce…*, 1860, « Encaustique » et catalogues des grands magasins *Au Bon Marché* et des magasins d'ameublement, L. Simon et *Au Bûcheron*, années 1870-1890.
249 Ermance Dufaux, *Le savoir-vivre dans la vie ordinaire… op. cit.,* p. 26.
250 Madame Pariset, Élisabeth Celnart, *Nouveau manuel complet… op. cit.*, 1852, « Les ménages », p. 274-277.
251 Voir par exemple le *Journal des Demoiselles*, 1870, p. 280. « Connaissez-vous un bon moyen pour le nettoyage des meubles ? ».
252 Voir par exemple, *Comptes d'un budget Parisien. Toilette et mobilier d'une élégante de 1869. - Février 1870, Documents pour servir à l'histoire de nos moeurs publiés par Lorédan Larchey,* tome 9, Paris, Frédéric Henry, 1870, p. 51 ; pose de « 22 plaques de propreté en cristal ».
253 AN, Pettier, E. Fillette, dorure, miroiterie, encadrements, glaces, baguettes françaises en tous genres pour tentures ; pose de « 41 plaques de propreté avec vis en en cuivre nickelées et polies » (15 février 1906).
254 *Manuel du valet de chambre contenant des indications sur la tenue, le langage, le service de table et des appartements, le soin des parquets, de l'argenterie, des cuivres,… op. cit.,* p. 56-57.

Dernière matière qui occupe les journées des domestiques : les objets d'argenterie, en réalité tous les objets de métal d'apparat et de décoration, y compris les métaux argentés. Les objets d'argent consument plusieurs heures par semaine.

Toujours très présente et prisée à part, au poids, lors des faillites comme des inventaires après décès, l'argenterie conserve sur toute la période son caractère de capital familial. Eugène Scribe ne revend-il pas en catastrophe son argenterie en février 1848, fond patiemment reconstitué dans les années 1850, notamment par la fréquentation de la maison Christofle ?[255] Les modestes Bordes achètent eux aussi, à l'occasion des étrennes, quelques pièces d'argent chez Christofle, constituant ainsi patiemment un capital autant culturel qu'économique[256]. Autour de 1900 encore, l'achat de pièces d'argenterie, notamment lors d'une mise en ménage, est essentiel dans l'économie domestique et le petit-bourgeois en retraite Bernard comptabilise chaque année le montant de son butin[257]. Cette place singulière de l'argent – l'or est généralement prisé sous forme de bijoux –, est redoublée par la qualité de la matière elle-même. Dans la perspective d'un questionnement des surfaces et de l'attention qu'elles réclament, l'argenterie tient une place singulière. Elle a un avantage qui fait sa durabilité : elle s'oxyde rapidement. En 1890, Paul Bichet déplore le recul de l'argent massif au profit des objets issus du procédé de Ruolz industrialisé au milieu du siècle[258]. Il note cependant, et toutes les comptabilités le confirment, que les couverts en argent massif reste très présents même si au quotidien des couverts argentés dominent. Mais qu'il s'agisse d'argent massif ou de ruolz – alliage couvert grâce à la galvanoplastie d'argent –, l'entretien est le même. L'argent s'oxyde très vite, soit sous l'effet des liquides acidulés, soit des « exhalaisons sulfureuses » présentes du fait de l'éclairage au gaz notamment. Les objets en argent massif souvent précieusement conservés dans un étui en dehors des événements familiaux et mondains, doivent donc être astiqués très régulièrement, au même titre que les couverts en ruolz. Des années 1830 à la Grande guerre, les conseils ne varient pas : l'entretien de l'argenterie doit être le premier souci des domestiques. Il convient de réserver un jour par semaine, à en croire les manuels de domestiques, au « cuivre », soit l'argenterie et à tous les cuivres et bronzes[259]. De longues heures par mois, lustres, candélabres, horloges, bronzes d'art, couverts, sont minutieusement frottés car « où qu'ils soient placés, ils doivent être toujours très brillants »[260]. Le caractère rituel de ce travail est manifeste. Le manuel du valet y insiste : « L'entretien de l'argenterie doit être le premier souci du valet de chambre ; c'est sa gloire de l'étaler resplendissante sur la table ; il doit donc en prendre un soin tout particulier et ne jamais en laisser aller une seule pièce à la cuisine, où elle pourrait être maltraitée. Pour les couverts, avoir dans la salle à manger, sur la table de service, un vieux plateau et au fur et à mesure que l'on dessert, poser dessus les cuillères et les fourchettes, auprès les unes des autres en ayant soin qu'elles ne se cognent pas. Le service fini, porter ce plateau dans l'office. »[261] Le manuel souligne le caractère sacré de ces trésors de famille : « Dans le tiroir, cuillères et fourchettes doivent être rangées par catégories et pas trop serrées. Compter chaque jour, afin de s'assurer que rien n'a été égaré. » Tout doit y passer :

255 BnF, NAF 22578, Fonds Scribe, « catastrophe de 1848, la République » pour « un pauvre et humble bourgeois tel que moi » écrit-il. Il fuit à la campagne « car depuis plus de trente ans je travaille 10 heures par jour pour m'attirer ce bien-être » et procède à la « Vente de l'argenterie », soulignée dans le journal.
256 AP, Scellés Bordes, facture de la maison Christofle, 1880.
257 AN, Fonds Henri Bernard, comptabilités, 1873-1893.
258 Paul Bichet, *L'art et le bien-être chez soi. Guide artistique et pratique,* Paris, Marpon et Flammarion, 1890, « argenterie », p. 132.
259 J. Poisle Desgranges, *Guide du bon maître et du bon domestique, indiquant les obligations réciproques qu'ils ont à remplir…,* Paris, Poisle-Degranges et Tarde, 1876 et *Manuel des bons domestiques, droits et devoirs des maîtres et des domestiques, règles des différents services, villégiatures, bains de mer, hôtels, conseils et recettes, etc.*, Paris, P. Ollendorff, 1896.
260 *Manuel du valet de chambre contenant des indications sur la tenue, le langage, le service de table et des appartements, le soin des parquets, de l'argenterie, des cuivres,… op. cit.,* 1903, p. 47-48, « Cuivres ».
261 *Ibid*, p. 37-41.

« plats, légumiers, saucières, cafetières, sucriers, salières, etc. » ainsi que les objets d'art, notamment en bronze doré.

L'attention aux matières de surface auxquelles nous invitent ces pratiques souligne en outre que quel que soit le métal, il faut le traiter comme un « cuivre ». Le manuel du valet en 1903 note ainsi que « le vermeil s'entretient comme l'argent ; de même le ruolz, le métal anglais et le métal argenté. » Là encore, la discipline des corps prend le pas sur la commodité, rejetée dans la sphère du vulgaire. En effet, dès les années 1830, les cuivres et les bronzes sont volontiers vernis pour « les préserver de l'action de l'air et de l'humidité » ; nettoyer consiste alors à « rendre au vernis sa transparence. »[262] Le développement de la chimie dans les années 1860 favorise la mise au point de vernis pour métaux, résistants et transparents. Ils visent, comme le disent dépôts de brevets et dépôts de marque, à « préserver [les métaux] polis de l'oxydation et des taches produites par le toucher »[263]. Comme dans le cas des meubles, ces vernis tracent une ligne de démarcation sociale : les bronzes et cuivre vernis sont intégrés dans la petite bourgeoisie, les classes supérieures conservant des surfaces crues, manifestation d'une domesticité pléthorique et attentive[264]. Il faut dire que la complexité de l'entretien n'est pas à la portée de toutes les familles bourgeoises. Paul Bichet reprenant la recette répétée précise ce que veut dire « faire l'argenterie et les cuivres » : « laver d'abord à l'eau bouillante, […] une seconde fois à l'eau chaude, [puis] à l'eau froide, en la frottant avec de la flanelle ou une petite brosse douce, on essuie ensuite avec une peau. »[265] L'industrie chimique comme les droguistes captent le marché : des dizaines de dépôts de marques sont déposés en ce sens chaque année, de la fin des années 1850 jusqu'à la Grande guerre.


Tenir le Flacon droit) AURIPHILE. (Déposé suivant la loi
Liquide pour nettoyer sans altération toutes pièces en bronze doré, mates ou polies, avec marbre, etc. les porcelaines, etc ; et avec précaution les gravures sur bois.
BERGER, Joaillier,
41, Rue de la Chaussée d'Antin, à l'Entresol, (ci devant 5 même rue)
Manière de l'Employer.
En verser une fraction dans un vase et laver la pièce avec un pinceau, la rincer ensuite et la sécher dans de la sciure de bois blanc tamisée, faire tomber cette sciure avec un pinceau plat, on peut sans inconvénient faire briquer les parties atteintes par les mouches, ou autres.
On trouve également:
L'ARGENTOPHILE, pour nettoyer toutes orfèvreries. On se charge de nettoyer et réparer les bronzes.
LA MISOPRASIENNE pour faire disparaître le vert de gris sur les bronzes mates.


Paris.
POUDRE DU JAPON
Nº 1
Produit métallique naturel
POUR NETTOYER, POLIR ET CONSERVER
L'OR, L'ARGENTERIE, LE CUIVRE & LES GLACES
S'en servir avec un Linge ou Brosse mouillé, ensuite essuyer avec une Brosse ou Linge sec.
DÉPOT
Londres.
Marque de fabrique
La propreté c'est la santé.
Cette poudre est employée dans les palais des Souverains, et dans tous les ménages qui aiment la propreté.
Rome.
New-Yorck

[Fig. 3. 33] « Liqueur Aurophile », dépôt de marque du 22 mars 1859, Louis Léopold Berger, 41 rue Chaussée-d'Antin. AP, D17Z/1.
[Fig. 3. 34] « Poudre du Japon », dépôt de marque du 5 juillet 1867, Snider, négociant, 12 rue Vivienne. AP, D17Z/6.

Dans les années 1860-1870, quelques pâtes magiques et serviettes magiques – imbibées – proposent un « emploi facile pour l'entretien de l'argenterie, du ruolz, du plaqué, de l'or, du cuivre poli [et] remplacent la poudre, la pâte, la peau, les brosses dont on se servait habituellement »[266]. Il ne faut pas

262 Demarson, *Guide de la ménagère, manuel complet de la maîtresse de maison… op. cit.*, p. 292.
263 AP, D17U3/22, 1879, dépôt de marques, « L'inoxydable. Appliqué sur les métaux polis, ce vernis les préserve de l'oxydation et des taches produites par le toucher ».
264 Catalogues *Au Bûcheron* et *Barbedienne*, vers 1880, BHVP, série actualités.
265 Paul Bichet, *op. cit.,* p. 132-133 et *Manuel du valet de chambre contenant des indications sur la tenue, le langage, le service de table et des appartements, le soin des parquets, de l'argenterie, des cuivres,… op. cit.,* p. 22 et sq.
266 Voir la campagne permanente de publicité dans le *Journal des Demoiselles* en 1874-1876 : « La serviette magique. La serviette magique a déjà trouvé place dans ces visites, & le bon accueil qui lui a été fait m'engage à rappeler de nouveau son emploi facile pour l'entretien de l'argenterie, du ruolz, du plaqué, de l'or, du cuivre poli, en un mot, de tous les métaux, excepté le fer. La serviette magique remplace la poudre, la pâte, la peau, les brosses dont on se servait habituellement. Il suffit, pour rendre aux métaux, aux bijoux le brillant du neuf, de les frotter, sans effort, avec la serviette sèche; ne jamais la mouiller. Lorsqu'elle aura perdu son prestige, il vous restera d'excellentes serviettes pour essuyer les meubles & laver les glaces. La serviette magique coûte, par paquets de trois, expédiés franco en France : 2 fr. 20; — six, pour 4 fr. ; — la douzaine, 8 fr. S'adresser à M. Ampenot, 92, rue de Richelieu. », 1874, p. 94. Voir

se méprendre pourtant : les poudres, eaux et pâtes pour l'entretien journalier ou pour la remise à neuf de l'argenterie et des cuivres ne promettent jamais un entretien facile mais une qualité nouvelle de brillant. Ces produits d'entretien, manipulés par les domestiques, ne visent pas à faciliter l'entretien mais à assurer, dans le temps, la qualité des objets[267]. [Voir en annexes les marques de fabriques]

Grands ménages

À l'entretien quotidien des appartements et des objets répondent des cycles qui rythment la vie bourgeoise et fonctionnent à la fois comme une ritualisation de pratiques et comme la manifestation du contrôle permanent sur le monde matériel dont on a vu qu'il est synonyme de contrôle de soi.

Chaque semaine, la maîtresse de maison doit fixer un jour consacré à un ménage complet. Cette prescription est délivrée par tous les manuels d'économie domestiques et les traités de savoir-vivre de la seconde moitié du siècle, alors qu'elle est absente des manuels des années 1830[268]. En 1852, le manuel de la maîtresse de maison propose le programme de ce ménage hebdomadaire : « Chaque semaine : Frotter les parquets avec plus de soin. Y mettre de la cire ou de l'encaustique si l'on a reçu beaucoup de monde, car autrement on peut attendre la quinzaine. […] Passer les meubles à l'encaustique. Brosser les bordures veloutées des papiers. Nettoyer les cristaux, flacons, etc. Partout où il y a des ciselures et des moulures, brosser, afin de bien pénétrer dans les interstices, et d'empêcher le blanc d'Espagne ou la pâte de papier d'y séjourner. On donne aussi le poli aux marbres »[269]. Chaque mois, il convient de faire un ménage plus à fond encore : « Faire les pièces où l'on n'entre que rarement. Secouer les rideaux, en les dégageant de leurs embrasses. Promener la tête de loup (araignoir arrondi en crin) sur les papiers et plafonds. Battre avec un fouet de lanières de peau les tapis, les sparteries. […] Les corbeilles, paniers délicats, en osier, sont savonnés dans plusieurs eaux […]. On dérange la vaisselle pour bien nettoyer l'intérieur du buffet. » En pratique, les manuels des années 1870-1880 et les comptabilités privées semblent indiquer que la fréquence hebdomadaire l'emporte. Les manuels conseillent en toute logique de caler la fréquence du « grand nettoyage hebdomadaire de la maison » la veille du « jour »[270]. Dans les familles de la petite bourgeoise où le jour n'est parfois qu'un simulacre, le fait de conserver un jour dédié au grand ménage se fixe cependant. Chez les Bordes dont tout laisse à penser que les réceptions sont rares, les notes de la seconde bonne attestent sa présence une fois par semaine[271]. « Futile occupation d'un nettoyage général [pour lequel] l'unique bonne ne suffit pas » dans « les maisons où l'on n'a pas de réception » écrit Ermance Dufaux qui s'empresse de préciser que négliger ce jour reviendrait à prendre le risque d'être surprise en tenue inadéquate et dans un appartement en désordre[272]. En 1880, Louise d'Alq ne fait plus référence au jour pour inviter les maîtresses de maison à fixer un jour de ménage chaque semaine : « Une ou deux fois par semaine, il fait un plus grand nettoyage, et pour y procéder [le valet] dégage la chambre, en transportant dans la chambre voisine les meubles légers. Il a soin auparavant de les épousseter dans la pièce qu'il va faire »[273]. La liste est longue des tâches à

---

en outre les nombreuses publicités pour les « Serviettes prodigieuses pour nettoyer les métaux », AP, D17Z/1 vers 1880.

267 *Manuel du valet de chambre contenant des indications sur la tenue, le langage, le service de table et des appartements, le soin des parquets, de l'argenterie, des cuivres,... op. cit.,* 1903, « pour l'entretien journalier, la poudre Tourot suffit, on ne doit se servir de la pâte magique que lorsque l'argenterie commence à se rayer, ce qu'on évite en la manipulant avec soin. »

268 *Nouveau manuel complet… op. cit.*, 1852, « Les ménages », p. 274-277. On ne trouve rien à ce sujet sur le précédent Roret de 1830.

269 *Nouveau manuel complet… op. cit.*, 1852, « Les ménages », p. 274-277.

270 Ermance Dufaux, *Le savoir-vivre dans la vie ordinaire… op. cit.,* p. 81.

271 AP, Sceléls Bordes, « notes de la bonne », 1879-1880.

272 Ermance Dufaux, *Le savoir-vivre dans la vie ordinaire… op. cit.,* p. 80.

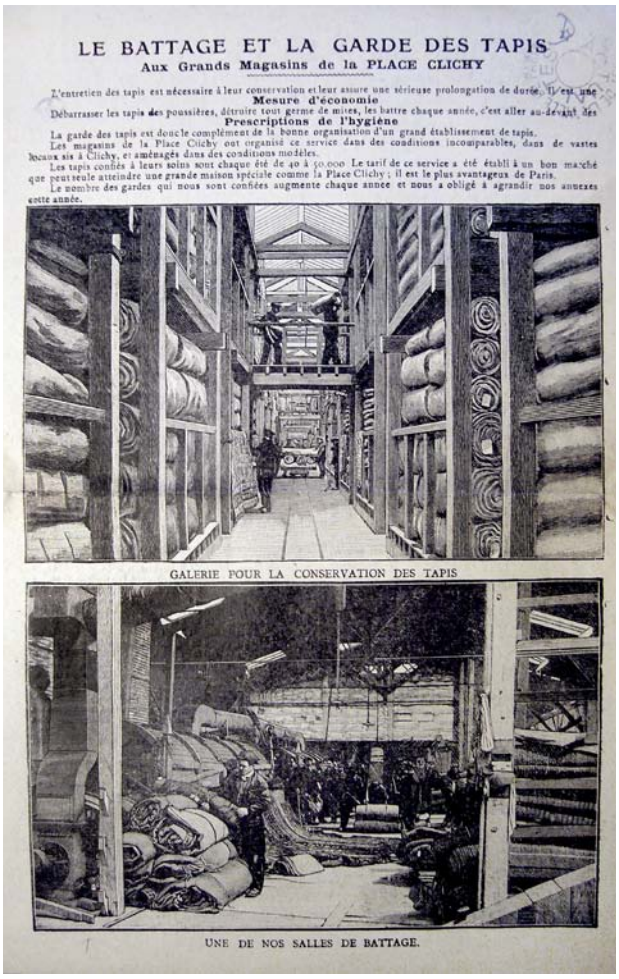
273 Louise d'Alq, *Le maître et la maîtresse de maison*, Paris, bureaux des Causeries familières, 1887 [1885], p. 179 et *Manuel du valet… op. cit.*

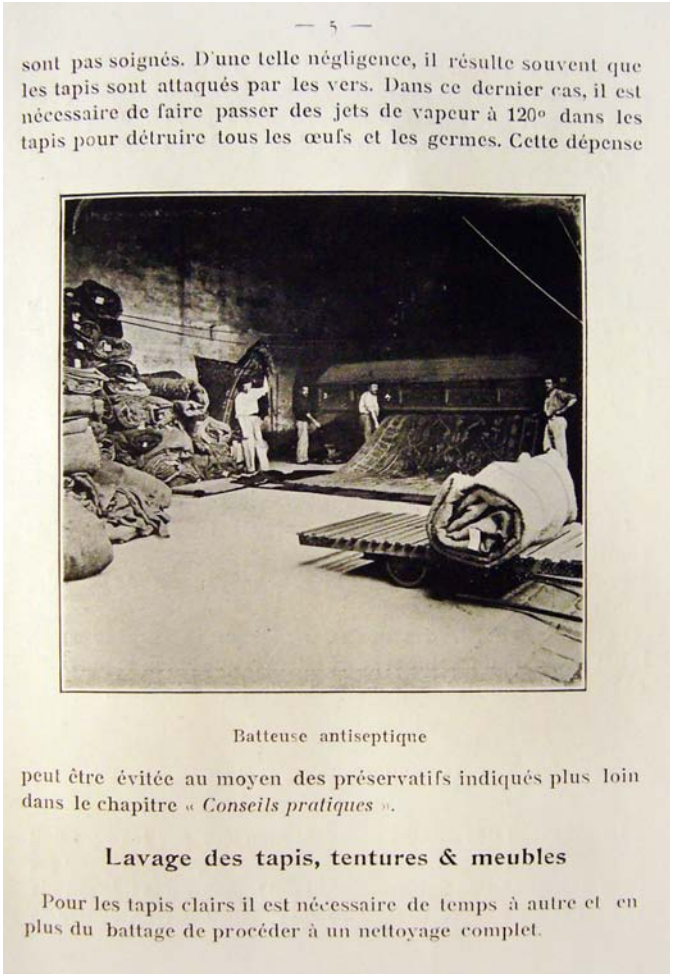
accomplir : essuyage des boiseries, nettoyage des vitres et des glaces, les lambrequins…[274] Les housses doivent accompagner constamment les gros meubles « transportés » lors du « grand nettoyage »[275]. Les comptabilités des Richelot et des Aubry autour de 1900 montrent que la pratique du jour de ménage perdure[276]. Elle coïncide généralement avec la venue des frotteurs. Les tapis sont soulevés, les meubles déplacés, les garnitures de fenêtre décrochées. Dans « l'ordre du temps domestique »[277], le grand ménage hebdomadaire régénère l'appartement et permet de chasser la poussière qu'on se contente le reste de la semaine de déplacer.

L'attachement de la bourgeoisie à un emploi du temps cyclique se conjugue à l'échelle de la semaine mais aussi de l'année. Les vacances de l'appartement ne correspondent pas seulement à une mise sous les housses des meubles et des bibelots. En 1852 encore, les grands ménages annuels sont présentés comme les ménages de « printemps » et « d'automne ». Après 1860, il s'agit clairement de faire coïncider les grands ménages avec les préparations des départs en villégiature. Le ménage se fait alors de fond en comble. En 1852, le Roret détaille la nature du « grand ménage » : « Chaque printemps : Enlever les sparteries extérieures et les grands tapis, les battre. Brosser ces derniers et les bien envelopper de toile après les avoir roulés. Dérouiller les feux ou les garde-cendres. Garde-feux, etc., en nettoyer les parties d'acier et de cuivre. Envelopper ces objets de papier, après avoir garni les dorures délicates, de coton non filé. Les ranger dans un endroit bien sec. […] Brosser de haut en bas les papiers veloutés. Nettoyer les vitres, verres bombés, vases de porcelaine, ainsi que les glaces. » Le manuel recommande de procéder « chaque hiver » au même ménage « si l'appartement reçoit beaucoup de poussière ». Enfin, dans cette économie annuelle de l'entretien, « à l'époque où l'on cesse de faire du feu (dans les environs de Pâques), et à celle où on commence à en allumer (ordinairement à la mi-octobre, environ), il faut faire blanchir les housses de fauteuils, les rideaux de fenêtre et de lit. » À l'occasion de ces blanchissages d'automne et de printemps, on nettoie rideaux et tentures[278]. Il s'agit certes là de littérature prescriptive mais les comptabilités cinquante ans plus tard laissent apparaître ces mêmes rituels. Chez les Aubry, le grand ménage d'avant les villégiatures se déroule sous les ordres d'un tapissier, chose que recommande le Roret cinquante ans plus tôt. Pour exemple, à la fin du mois de juin 1897, le tapissier et voisin Van Beselaere, dépose tous les rideaux, les lambrequins, les stores et les fait « battre, brosser et bien nettoyer » puis les fait « plier, camphrer et mettre dans des caisses ». Tapis et thibaudes, y compris dans les escaliers sont eux aussi battus et rouler[279]. Le docteur Richelot, généralement aux eaux durant l'été, fait de même avec son tapissier-antiquaire Beaulieu qui dirige d'autant plus facilement le ménage qu'il est le pourvoyeur d'une très grande partie des objets. Chez le nouveau bourgeois Pettier, c'est la maison de tapissiers Schmit qui au début du mois de juillet dépose, bat et conserve tentures, tapis et rideaux[280]. Après 1870, de très nombreux tapissiers, concurrencés rapidement par les grands magasins et magasins de meubles du faubourg Saint-Antoine, proposent en effet de faire garde-meubles pendant l'été et de préserver ainsi les meubles de la dégradation de la poussière et les étoffes des insectes[281]. Pour les tapis, tout indique que la pratique devient la norme.

274 Louise d'Alq, *Le maître et la maîtresse de maison… op. cit.,* p. 181-182.
275 *Ibid.,* p. 182.
276 AN, Fonds Aubry, « notes du frotteur », 1902-1905 et Fonds Richelot , facture du tapisiser Beaulieu (1905) pour le frotteur.
277 Augusta Moll-Weiss, *Le foyer domestique : cours d'économie domestique, d'hygiène et de cuisine pratique…*, Paris, Hachette, 1905. Le manuel s'adresse à la petite bourgeoisie voire aux classes populaires.
278 *Manuel de la maîtresse de maison… op. cit.*, 1852, « Les ménages », p. 274-277.
279 AN, Fonds Aubry, facture de « Van Beslaere, tapissier, 22 rue du Rocher » (25 juin 1897).
280 AN, Pettier, facture de Schmit, 12 juillet 1908 et 3 juillet 1909.
281 Ce qu'indiquent les faillites de tapissiers ; voir en outre BHVP, série actualités, « tapissiers », Au mobilier élégant, 49 rue Lepeltier, « Garde-meuble, 12 passage d'Allemagne », 1904.

Si l'on en croit les publicités des grands magasins de la place de Clichy dans les années 1910, entre 40 et 50 000 tapis sont déposés pour le battage et la garde chaque année. Le grand magasin dépose, bat, garde et repose aussi bien les tapis, sa spécialité, que les « sièges, meubles, tentures, rideaux, portières », pour 3 à 10 fr. pour des périodes de garde de moins de six mois. Marchands de tapis et grands magasins font de même[282]. La mécanisation de ces tâches comme l'éloignement de la poussière des appartements favorisent le recours à ces services.


LE BATTAGE ET LA GARDE DES TAPIS
Aux Grands Magasins de la PLACE CLICHY
L'entretien des tapis est nécessaire à leur conservation et leur assure une sérieuse prolongation de durée. Il est une
Mesure d'économie
Débarrasser les tapis des poussières, détruire tout germe de mites, les battre chaque année, c'est aller au-devant des
Prescriptions de l'hygiène
La garde des tapis est donc le complément de la bonne organisation d'un grand établissement de tapis.
Les magasins de la Place Clichy ont organisé ce service dans des conditions incomparables, dans de vastes locaux sis à Clichy, et aménagés dans des conditions modèles.
Les tapis confiés à leurs soins sont chaque été de 40 à 50.000. Le tarif de ce service a été établi à un bon marché que peut seule atteindre une grande maison spéciale comme la Place Clichy ; il est le plus avantageux de Paris.
Le nombre des gardes qui nous sont confiées augmente chaque année et nous a obligé à agrandir nos annexes cette année.
GALERIE POUR LA CONSERVATION DES TAPIS
UNE DE NOS SALLES DE BATTAGE.


— 5 —
sont pas soignés. D'une telle négligence, il résulte souvent que les tapis sont attaqués par les vers. Dans ce dernier cas, il est nécessaire de faire passer des jets de vapeur à 120° dans les tapis pour détruire tous les œufs et les germes. Cette dépense
Batteuse antiseptique
peut être évitée au moyen des préservatifs indiqués plus loin dans le chapitre « *Conseils pratiques* ».
Lavage des tapis, tentures & meubles
Pour les tapis clairs il est nécessaire de temps à autre et en plus du battage de procéder à un nettoyage complet.

[Fig. 3. 35] Publicité pour le battage et la garde des tapis des grands magasins À la Place de Clichy, vers 1890. BHVP, série actualités « tapis ».
[Fig. 3. 36] Publicité pour le lavage des tapis, tentures et meubles, Maison Gache, 61 rue de la Fédération. BHVP, série actualités « tapis »,vers 1902.

Les progrès de la chimie et de la métallurgie pourraient laisser croire à la recherche permanente, essentiellement durant la seconde partie du siècle, de surfaces plus faciles d'entretien. C'est le phénomène inverse qu'on peut observer. Les cycles des grands ménages, sorte de régénération de l'appartement, et des ménages quotidiens montrent qu'ils restent une composante essentielle de la vie matérielle de la sphère domestique. La promotion des peluches et velours, des meubles cirés, des parquets encaustiqués, des cuivres et de l'argenterie et le rejet des vernis protecteurs fonctionnent en effet comme une manifestation de la capacité à entretenir le décor de la vie bourgeoise. Épousseter l'appartement, frotter parquets, meubles et argenterie signalent en permanence la dévotion de la maîtresse de maison à son logis. De la grande à la petite bourgeoisie, les infimes variations des matières de surfaces et des entretiens qu'elles appellent marquent des césures sociales, discrètes mais profondes.

Cette promotion de surfaces complexes à entretenir n'est pas que distinction et promotion du *home* et de la femme comme son gardien ; elle est aussi l'inscription du *self-control* de tous les habitants

282 BHVP, série actualités, « tapissiers », G. Cornet, vers 1910, 46 rue Sainte-Anne, Dépose, battage, garde et repose de tous tapis »

dans la vie matérielle. Les objets fonctionnent comme autant de témoins qui enregistrent écarts et négligences et jusqu'aux empreintes de doigts. L'œil policier des maîtres ne s'exerce pas uniquement sur les domestiques. Toutes les traces sont autant d'indices de moralité, de comportements et de capacité à se maîtriser. Par là, une discipline du geste s'inscrit dans le quotidien, du maniement des théières à la façon d'ouvrir une porte, du contrôle de ses gestes aux façons de s'asseoir. Les surfaces salissantes sont une discipline de l'entretien autant que du geste. Si cette discipline se porte sur le corps des domestiques de façon violente, elle est bien aussi la fabrique d'un habitus pour les habitants.

II.c. Menaces intérieures

Cette attention aux ménages annuels, hebdomadaires et quotidiens signale une inquiétude plus sourde. Tout se passe comme si les objets pouvaient se retourner contre les habitants. Porteur d'insectes prêts à ruiner les tentures et les boiseries, de miasmes et de germes, voire de produits toxiques, l'ameublement est aussi porteur de désordres d'autant plus menaçants qu'ils sont invisibles. Impératifs hygiéniques et culture visuelle de l'indice peinent à s'accorder. Si la discipline des surfaces permet de conserver le confortable, d'invisibles ennemis menacent de les ruiner.

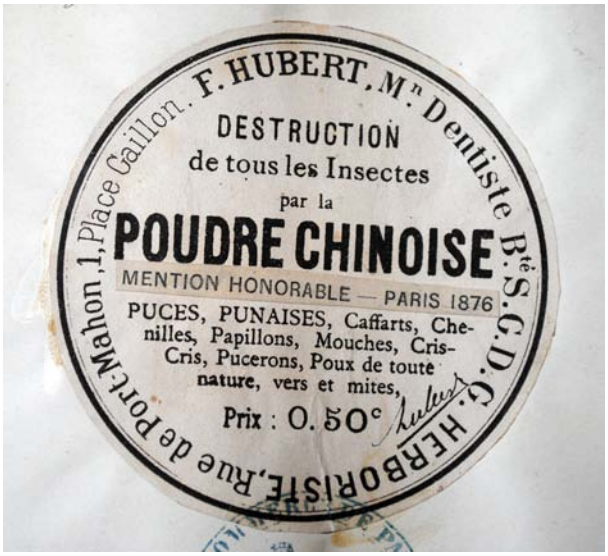
Nuisibles

Une menace peut apparaître anecdotique mais elle dit la façon d'appréhender le monde matériel des appartements : la menace des insectes. Les manuels d'économie domestiques détaillent largement, à côté des manières d'entretenir « l'élégance des meubles », les moyens pour repousser ces ennemis intérieurs. « Les meubles recouverts d'étoffes ont besoin d'être souvent battus, non-seulement par propreté, mais pour en chasser les insectes qui les dévorent et qui souvent y pullulent » écrit le Roret de 1838[283]. L'édition vingt ans plus tard témoigne encore de ce souci et notamment de la prolifération des punaises, même dans les « plus luxueux appartements »[284]. Si les manuels évoquent ces questions sans y insister c'est que la prolifération des insectes est le signe d'une hygiène douteuse et, dans l'imaginaire, est attaché aux garnis et aux logements populaires. Louise d'Alq dit en outre le caractère quelque peu mystérieux des ces générations de nuisibles venus de l'extérieur : « L'air, en y entrant, apporte de la poussière, et c'est la poussière qui engendre les petits insectes. »[285] Le *Dictionnaire de la conversation* de William Duckett ose la question en 1857 – texte repris encore dans l'édition de 1868 : la « punaise de lits » qui se « dérobe à la vue » et peut vivre jusque dans les « minces feuilles d'un livre », se réveille au printemps après la « torpeur de l'hiver ». « Aussitôt que l'atmosphère se réchauffe, elle sort de sa retraite pour nous attaquer, à la faveur des ténèbres, durant notre sommeil, surtout quand une chaleur accablante nous rend le repos de la nuit si nécessaire. » Essence de térébenthine, acides, « poudres insecto-mortifères » peinent à « désinfecter les meubles souillés ». Une veilleuse allumée en permanence limite leur prolifération mais la solution est bien une scrutation permanente de l'appartement : « il n'y a que des soins constants de propreté qui puissent, à la longue, délivrer un appartement de ce fléau »[286].

Si la littérature bourgeoise est discrète sur ces questions, les dépôts de marque montrent la prolifération et, de ce fait, le très probable succès commercial de la chimie nouvelle qui vise à protéger l'appartement

283 Demarson, *Guide de la ménagère, manuel complet de la maitresse de maison… op. cit.*, 1838, Chapitre IV, « Entretien du mobilier ».
284 *Manuel de la maîtresse de maison… op. cit.*, 1852, « Les ménages », *voir notamment «* Collage des papiers pour détruire les punaises ».
285 Louise d'Alq, *op. cit.,* p. 182.
286 « Punaise », William Duckett, *Dictionnaire de la conversation et de la lecture inventaire raisonné des notions générales les plus indispensables à tous*, Volume 15, Paris, Michel Lévy frères, 1857.

et en particulier les tentures et tapis du travail des insectes. Pharmaciens et chimistes déposent à partir de la fin des années 1850 des poudres insecticides pour appartements[287]. Dans les premiers temps, le camphre, la poudre du pyrèthre et de quassia – pour les papiers tue-mouche des offices et cuisines – dominent[288]. Mais dès les années 1860, les progrès industriels de la chimie organique permettent la production de naphtaline[289]. Alors que la substance nouvelle s'installe dans les garde-robes pour les défendre des mites et près des animaux empaillés, elle est aussi disponible en poudre afin de « détruire les insectes », d'autant qu'elle est « inoffensive pour les étoffes »[290]. « L'odeur désagréable » de la naphtaline s'empare des appartements, tout au long de l'année et plus encore pendant l'été[291]. Droguistes et coiffeurs des beaux quartiers commercialisent ces poudres qui chassent les puces – colportées par les animaux encore très présents – des planchers et des moquettes et les punaises des literies[292].



[Fig. 3. 37] « Destruction de tous les insectes par la poudre chinoise », dépôt de marque de fabrique de F. Hubert, dentiste et Herboriste, 1 rue du Port-Mahon, 12 avril 1877. AP, D17U3/18.

Les quatrièmes pages du *Figaro* et du *Temps* à partir des années se couvrent d'annonces pour insecticides au printemps, témoignant de l'inquiétude renouvelée chaque année[293]. Le chimiste Léon Caron dit dans les étiquettes les scrupuleux soins portés à la prolifération de ces « ennemis intérieurs » : « Insectifuge liquide, pour la destruction complète des puces, punaises ou tous parasites des appartements et de leurs œufs. Mode d'emploi : Imbiber de cette composition un pinceau, le promener dans les fissures des parquets ou des sommiers de bois, dans les fentes des murs ou des papiers, les œufs atteints meurent sans éclore ; les parasites ennemis du repos fuient un endroit aussi peu hospitalier et disparaissent pour toujours. »[294] Les manuels de savoir-vivre après 1880 recommandent le recours à ces « poudres insecticides » qui doivent être répandues régulièrement dans l'année afin d'éviter le surgissement des insectes des tapis et des literies[295]. L'inquiétude est accrue par le développement de l'importation de tapis d'Orient. Tous les grands magasins soulignent volontiers à partir des années 1890 qu'ils pratiquent un dégraissage

287 « Destruction des insectes, détruit sans danger des punaises, puces, cafards, … Nismaque, 11 rue Mazagran » et « Puces, fourmis, mouches,… Dumonteil, 9 rue Neuve-Bourg-l'Abbé », publicités dans *Le Tintamarre*, 1856 ; *Annuaire Bottin-Didot du commerce…*, 1858, « Destruction des insectes, des rats et des souris », essentiellement dans les beaux quartiers.
288 *Dictionnaire du commerce…*, 1861, « camphre ».
289 *Dictionnaire du commerce…*, 1861, « naphtaline ». Voir en outre les nombreux brevets : brevet n°67584, 1865, « Application des matières provenant de l'épuration du gaz à la destruction des insectes parasites », Gautier, 14 et 16 rue du Parc-Royal à Paris ; brevet n°277077, 18 avril 1898, Lefebvre, représenté par Boramé et Julien, 8 avenue de la République. Produit destiné à chasser les mouches et autres insectes nuisibles dénommé : Pyro-insectifuge ».
290 « Insecticide Vicat, 123 rue Faubourg Saint-Honoré « inoffensif pour les étoffes », *Le Temps*, mai 1862.
291 *Dictionnaire du commerce…*, 1861, « Naphtaline » et « Fourrures ». « On emploie beaucoup la naphtaline, en petits pains, plaques ou boules blanches, pour la conservation des pelleteries, fourrures, laines et collections d'histoire naturelle, son odeur éloignant les mites et vers ou entravant leur éclosion. »
292 « Insecticide Burnichon, 169 rue Lafayette », publicité *Le Tintamarre*, 1860 ; « Ni puces ! Ni punaises ! Véritable poudre de qualité supérieure pour la destruction de tous les insectes nuisibles dans les appartements. Desisle, coiffeur, 8 rue Poissonnière », *Le Temps,* 1860 ; AP D17U3/5, 20 juin 1867, Henry Mirault, chimistes, 3 rue des Acacias, « tablette américaine » entretien meubles et insecticide et nettoyage « pour détacher les corps gras […] pour chasser les insectes qui mangent les lainages ainsi que les velours ».
293 « Gardez vos fourrures, plumes, lainages, tentures, etc. » Insecticide foudroyant contre les mites, teignes, etc. », publicité dans le Figaro, 18 avril 1878 et « Antimites Viricel Filliat préservatif certain des fourrures, cachemires, tentures 9 rue de la Paix / 7 rue de Jouy, dépose, battage, repose », Le Figaro, 26 avril 1878 ; AP, D17U3/16, « insecticide punaises, Jacquard, 100 rue Aubervilliers », 27 avril 1876.
294 AP, D17U3/26, 1881, « insecticide insectifuge d'appartements, Léon Caron, 58 rue du Cherche-Midi », 25 février 1881.
295 Louise d'Alq, *Manuel du maître et de la maîtresse… op. cit.*, p. 183-184.

« véritable » permettant « la destruction des mythes (sic). »[296] Entre génération spontanée et importation d'Orient, les insectes qui « ravagent pendant votre absence, rideaux et tentures » sont surveillés avec soin[297].

Séductions et intoxications : décors pulvérulents

L'attention croissante à la qualité de l'air des appartements, à la gestion des miasmes magistralement analysée par Alain Corbin, influe sur l'appréhension du monde matériel[298]. Outre l'attention aux atmosphères, les objets eux-mêmes se révèlent porteurs de menaces. Une double inquiétude se fait jour : attention nouvelle d'une part aux éléments chimiques en suspension dans l'appartement ; attention nouvelle et nourrie de la révolution pastorienne aux organismes vivants.

Les papiers peints les premiers inquiètent. Pulvérulents, ils disséminent dans l'atmosphère des poisons. L'enquête sur les établissements insalubres débouche sur une série de lois qui concernent le quotidien et qui participent sans aucun doute à la sensibilisation à cette menace. C'est notamment le cas de l'ordonnance de la Préfecture de Police de Paris délivré en 1853 qui interdit à la suite d'« accidents graves », l'usage de papiers peints de couleurs par les « charcutiers, les fruitiers, les épiciers et autres marchands de comestibles » pour emballer les substances alimentaires. Les papiers peints bleus et verts en particulier sont montrés du doigt comme les « plus dangereux » étant réalisés avec des « préparations métalliques »[299]. Les traités d'hygiène s'attardent sur la dangerosité de ces matières et couleurs à la séduction ravageuse. En 1862, Ambroise Tardieu recommande la plus grande attention dans le choix des papiers peints – pour tentures, pour décoration de boîtes, etc. – du fait de la présence de « couleurs métalliques vénéneuses à base de cuivre, d'arsenic et de plomb »[300]. Reste que les dangers apparaissent encore hypothétiques : « Il y a moins à se préoccuper des prétendus dangers qui résulteraient de l'emploi en tentures des papiers teints avec des couleurs vénéneuses. Les faits […] ne se sont pas vérifiés ». Vingt ans plus tard, Larousse citant l'hygiéniste Gmelin souligne les risques réels de ces tentures décoratives notamment lorsqu'elles contiennent de l'arsenic : « couleurs pulvérulentes sont simplement fixées à la colle et se détachent très facilement à ce point que Gmelin rapporte un léger empoisonnement par l'arsenic observé chez une servante qui avait frotté avec un balai une tapisserie verte. » La maison salubre présentée lors de L'Exposition universelle de 1889 présente un « choix de papiers-peints sans matières toxiques », preuve d'une attention nouvelle[301]. Dans les années 1890, Ris-Paquot recommande la plus grande défiance à l'égard des papiers peints verts à base de mercure et d'arsenic et rouges à base de cadmium qui, souffrant de l'humidité, délivrent dans l'atmosphère des « poisons »[302].

Revenants : la trace des morts

Mais plus encore, dès le milieu du siècle, ce sont les miasmes porteurs de maladies qui inquiètent. Il ne s'agit pas ici de réécrire une histoire connue mais de saisir la façon dont l'appréhension de ces

296 BHVP, série actualités, « tapis », les Grands magasins rue Notre-Dame des Lorettes, 49, magasin de portières et tapis importés précisent qu'ils sont « vraiment dégraissés » et de ce fait défaits « de leurs mythes [sic] », vers 1895.
297 Marie de Saverny, *op. cit.,* 1878, p. 139-141, « Une salle à manger très-simple ».
298 Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social aux XVIIIe et XIXe siècles,* Paris, Aubier, 1982.
299 APP, DA52, Ordonnance 28 février 1853, « Avis du Préfet de Police concernant l'emploi des papiers-peints pour envelopper les substances alimentaires.
300 Ambroise Tardieu, *Dictionnaire d'hygiène publique et de salubrité…*, Paris, J.-B. Baillière et Fils, 1862, volume 3, p. 224-225, « papiers ».
301 *La maison insalubre et la maison salubre à l'exposition universelle de 1889*, Paris, Charles Noblet et fils, 1890, « choix des papiers peints sans matière toxique », p. 24.
302 Ris-Paquot, *Le livre du propriétaire et du locataire. L'Art de bâtir, meubler et entretenir sa maison ou manière de surveiller et d'être soi-même architecte-entrepreneur-ouvrier*, Paris, H. Laurens, 1890, « Des papiers de tenture et des tapis », p. 164 et sq.

dangers façonne le rapport aux choses. Dès les années 1860, et comme l'a relevé Alain Corbin, la mise en suspension continuelle de la poussière par le plumeau est de plus en plus dénoncée[303]. Car l'obsession avec le plumeau n'est pas, nous l'avons vu, de chasser les germes mais de chasser une poussière accusatrice et de mettre en mouvement miasmes et poussières dangereusement immobiles dans des appartements hermétiquement clos. L'ouvrage de la statisticienne et hygiéniste britannique Florence Nightingale est traduit au début des années 1860. Elle se désole dans son chapitre réservé à la « propreté du tapis et des meubles » que « de nos jours on ne [sache] pas enlever la poussière. Il est impossible, par le mode actuel de nettoyage, de se débarrasser ou d'enlever la moindre parcelle de poussière. Ce que maintenant l'on appelle épousseter consiste à renvoyer la poussière d'un coin de la chambre dans l'autre, en laissant les portes et les fenêtres fermées. À quoi cela sert-il ? Vous feriez beaucoup mieux de laisser la poussière où elle est, si vous ne devez l'enlever tout à fait ; car dès l'instant qu'une chambre commence à être une chambre, jusqu'au moment où elle cesse d'en être une, aucun atome de poussière n'a jamais abandonné son domaine. De nos jours, nettoyer un appartement veut dire ôter un objet de la place qu'il tenait propre en l'occupant pour le mettre dans un autre endroit moins propre. »[304] Décrivant la pratique, elle se désole de cette mise en mouvement des poussières nocives : « La servante alors frappe tous les objets ou seulement ceux qui sont tout à fait à sa portée avec ce que l'on nomme un plumeau ; la poussière voltige, puis retombe plus également répartie qu'elle n'était avant cette opération, et on appelle cela une chambre faite. Épousseter pour nettoyer n'est admissible que lorsqu'il s'agit de tableaux ou de tentures de papier. Le meilleur moyen que je connaisse pour ôter la poussière (fléau de tous les amateurs d'air pur) est d'essuyer tout avec un linge humide, et les meubles devraient être faits de manière à pouvoir être essuyés ainsi, sans être détériorés, et vernis de façon à pouvoir être humectés ». Quant au plancher, c'est chaque matin qu'il doit être frotté. Des théories hygiénistes à la pratique, il existe un fossé qui demeure longtemps. Comme nous l'avons vu, les plumeaux triomphent. Si les manuels à l'attention des domestiques condamnent la pratique, dans la mesure où « la poussière morbide qu'enlève [le plumeau] d'un endroit retombe sur un autre », ils signalent la permanence de la pratique[305]. En 1884, Henri de Parville, dans la *Nature*, s'insurge encore contre cette manière de mettre en suspens la poussière, assimilant le plumeau à un « revolver chargé » : « Que de fois sans y prendre autrement garde, les ménagères ont provoqué la maladie autour d'elles par routine, par différence ou par ignorance ! Presque toutes ont la manie d'épousseter, sous prétexte de propreté. Le plumeau est promené sur les meubles, sur les tentures, sur les murailles, sur les plafonds : il fait rage tous les matins, ce maudit plumeau ! Pénétrez dans l'appartement que l'on vient de faire : est-ce assez reluisant, assez coquet ? En apparence, tout est bien, les meubles sont superbes : plus de poussière ! Ah ! certes, l'acajou reluit, le vieux chêne brille. Mais en réalité, la poussière qui était sur les meubles, où est-elle ? Personne ne l'a […] supprimée, ni anéantie, où est elle donc ? […] Elle est dans l'air ! […] Tout observateur à sens olfactif un peu développé vous dira bien tout de suite qu'on vient de faire l'appartement. Il le sent parfaitement […] Les meubles sont propres mais l'air est sale. On ne respire pas les meubles, mais bien l'air. […] Vous l'introduisez dans vos voies respiratoires, au beau milieu de vos tissus. »[306] Seule solution un essuyage méthodique car « pour se défendre contre la maladie qui nous guette, il faut veiller sans cesse. » Tout indique que la révolution pastorienne

303 Alain Corbin, *Le Miasme et la jonquille… op. cit.*, p. 199-200.
304 Florence Nightingale, *Des soins à donner aux malades. Ce qu'il faut faire, ce qu'il faut éviter*, Paris, À la librairie académique, Didier et Cie, 1862 [New York, 1860], Chapitre X. « Propreté des chambres et des murs », p. 166 et sq.
305 *Manuel du valet de chambre contenant des indications sur la tenue, le langage, le service de table et des appartements, le soin des parquets, de l'argenterie, des cuivres, etc.… op. cit.,* 1903, p. 20.
306 Henri De Parville, « Le plumeau et la poussière », in *La Nature*, 1884, 2e semestre, p. 58.

ne s'inscrit que lentement dans l'appartement bourgeois, même si hygiénistes et auteurs de manuels d'économie domestique multiplient dans leurs ouvrages des vues microscopiques de la poussière. Car Henri de Parville le précise, indiquant ainsi la méconnaissance de la nature de la poussière : « La poussière n'est pas seulement formée de matériaux inertes, débris de roche, filaments, charbon, etc. elle se forme encore des quantités innombrables de spores, d'oeufs en suspension, de germes de toute nature. Depuis les travaux de M. Pasteur, on admet volontiers qu'un certain nombre des maladies très graves ont pour point de départ des germes infiniment petits qui échappent à nos regards […]. Un germe dangereux peut être glissé sur le haut du bahut, sur la planche d'étagère ; une germe épidémique a pu rester sur la muraille depuis des années ; il était là à votre insu et comme stérilisé ; et vous, par mesure de propreté mal comprise vous allez le faire voltiger au milieu de votre salon. »

La désinfection des appartements est en contradiction avec ce qu'on demande à l'ameublement. Si le siècle est bien le « temps des chlorures », dans les espaces publics comme dans le blanchiment du linge, dans l'appartement les chlorures ne pénètrent que très peu[307]. L'explication est donnée en 1865, alors même que les mécanismes de la contagion se précisent, par les publicités du pharmacien Swann. « La désinfection des appartements est une des prescriptions de la science hygiénique. L'air intérieur est, en effet, rapidement vicié par la respiration et lorsqu'un malade occupe une pièce, même vaste, elle se remplit bientôt de miasmes qu'il faut combattre et détruire, si l'on veut échapper à leur pernicieuse influence. Malheureusement, la chimie ordinaire ne fournit que des désinfectants dont l'emploi est difficile et désastreux pour l'ameublement ; le chlore sert de base à la plupart, et comment employer un tel agent dans un appartement ? »[308] L'impossible coexistence entre chlorures et tentures est vrai bien après la révolution pastorienne : combattre les germes conduirait à ruiner l'édifice textile de l'appartement. Les fumigations à l'aide de papiers imbibés, puis autour de 1900, les ozonateurs, élégants brûleurs censés assainir l'air des appartements, et notamment les « ozosenteurs » commercialisés par la maison Berger, rue Duphot, à quelques mètres de la Madeleine[309].



[Fig. 3. 38] Publicité pour l'Ozonateur, désinfecteur automatique, 9 rue de la Chaussée-d'Antin, vers 1900. AP, D17Z/1.

Les conseils pour assainir les appartements des malades et des morts sont partout les mêmes après 1880 : quand la maladie ne présente pas de caractère épidémique, le dépôt d'un vase de chlore pendant quelques jours suffit. Pour les maladies épidémiques, c'est une longue fumigation de fleur de souffre[310].

307 Alain Corbin, *Le Miasme et la jonquille… op. cit.,* p. 143 et sq.
308 Publicité du pharmacien Sawan, breveté, 12 rue de Castiglione à Paris, « Papier fumigatoire désinfectant », publicité publiée dans la *Revue des Deux Mondes*, février 1865.
309 On trouve de nombreux papiers fumigation, voir les dépôts de marques, par exemple AP, D17U3/26, « Charles Gougeard, parfumeur, demeurant à Antony », 19 février 1881, à poser sur les lampes, lustres, bougies…
310 Ris-Paquot, *Le livre de la femme d'intérieur : table, couture, ménage, hygiène*, Paris, H. Laurens, 1892, p. 432-434.

Il convient dans ce cas de laver l'ensemble des chambres à la potasse, de les refaire tapisser et tendre à neuf, tant les « miasmes et microbes s'y logent facilement »[311]. On conseille enfin de confier toute la literie à des « établissements de désinfection ». Les comptabilités privées laissent à penser qu'autour de 1900, la pratique suit la littérature. Mme Aubry mère décédant en 1897 après une longue maladie dont on ignore la nature, les Aubry font pratiquer des fumigations et font appel à la maison Lutreau, spécialisée dans l'« assainissement et l'épuration de literie après décès »[312]. En 1901, après une longue maladie de Monsieur, c'est à la maison Marette, en réalité un sanatorium, installée rue Pasteur à Saint-Ouen, qui fait aussi bien « l'épuration de literies » que la « désinfection d'appartements », à qui on demande d'assainir les vêtements, les tentures et les « meubles capitonnés »[313].

Cette inquiétude est aussi lisible par rapport aux tapis importés d'Orient, source réelle et imaginaire des grandes épidémies depuis le choléra de 1832. Alors que les vêtements importés sont frappés de quarantaine, l'importation massive de tapis d'Orient fait craindre aux habitants d'introduire dans l'appartement des germes[314]. Si tous les marchands de tapis proclament pratiquer l' « importation directe », après la pandémie de choléra des années 1880-1890, ils précisent tous qu'ils procèdent à de scrupuleux dégraissages qui chassent insectes mais aussi à des passages par des étuves qui détruisent tous les germes[315].

Mais plus que la menace extérieure, c'est la présence de germes au sein même de l'appartement qui inquiète. En 1884, Henri de Parville souligne cette angoisse : « On loue un appartement. Savez-vous qui l'a habité, ce qui s'y est passé, il y a un an, dix ans même ? Une maladie épidémique n'y a-t-elle pas fait des victimes ? La fièvre typhoïde, le choléra, l'angine couenneuse, etc., n'ont-elles pas passé par là ? qui le dirait ? »[316] Cette angoisse de voir ressurgir le corps des anciens locataires paraît bien réelle. Dans les années 1930, Mme Yvonne P*** a rédigé ses mémoires à l'attention de ses descendants. Elle rapporte les souvenirs de son grand-père, Auguste Frélaut, à propos d'un emménagement de ses parents dans un nouvel appartement : « Il était l'un des rares généraux de brigade de l'époque à être Grand Officier de la Légion d'honneur, avec les étoiles, on l'envoya à Lille : ce fut la garnison la plus mondaine, mais la plus tragique du ménage. Parti en éclaireur pour trouver un logement suffisant pour sa famille, Grand-Père choisit un grand appartement : belles pièces de réception, nombreuses chambres […]. On omit seulement de lui dire que toute une famille y était morte récemment de la tuberculose. De désinfection, point. On considérait alors cette maladie comme honteuse, on en parlait le moins possible ; résultat : trois petits enfants […] moururent dans les années qui suivirent. »[317] Sans doute ce récit n'est-il pas exempt de fiction familiale ; peu importe, il dit l'inquiétude face à ces germes incrustés jusque dans les murs.

La menace de la mort explique naturellement cette angoisse. Mais elle est d'autant plus forte qu'elle

311 Ris-Paquot, *Le livre du propriétaire et du locataire. L'Art de bâtir, meubler et entretenir sa maison ou manière de surveiller et d'être soi-même architecte-entrepreneur-ouvrier*, Paris, H. Laurens, 1890, « Des papiers de tenture et des tapis », p. 319 et sq.

312 AN, Fonds Aubry, « Lutreau, assainissement et épuration de literie après décès, 40 rue du Rocher, 2 mars 1897 Monsieur Aubert » et désinfection à la vapeur des lits, traversins, oreillers…, 3 juin 1898.

313 AN, Fonds Aubry, facture de « Marette, 39 rue Pasteur, Sanatorium, épuration de literie, désinfection d'appartements, Saint-Ouen », 24 juillet 1901, désinfection du sommier, matelas, capitons, oreiller, gilets… et « désinfection de l'appartement le 25 juillet à 10 heures ».

314 Je me permets de renvoyer à mon article sur la mutation du commerce des vêtements d'occasion en lien avec la révolution pastorienne, Manuel Charpy, « Formes et échelles du commerce d'*occasion* au XIXe siècle. L'exemple du vêtement à Paris », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n° 24, 2002.

315 BHVP, série actualités, « tapis », grands magasins de la Place de Clichy et Tapis d'Orient, Gustave Robert, 99 rue des Petits-Champs, vers 1900.

316 Henri De Parville, « Le plumeau et la poussière », in *La Nature*, 1884, 2e semestre, p. 58. Voir en complément, Dr Gonzalve Menusier, *La Contagion de la tuberculose par les appartements…*, Paris, A. Maloine, 1900.

317 Archives privées Frélaut, collection particulière. Pour une présentation complète, voir Manuel Charpy et Claire Fredj, « Introduction », *Lettres du Mexique. Itinéraires du zouave Augustin-Louis Frélaut 1862-1867*, Paris, Éditions Nicolas Philippe, 2003.

détruit, aux yeux des locataires, le caractère personnel et intime de l'appartement. On sait que les locataires sont alors majoritaires en bourgeoisie, même chez les propriétaires : avec la maladie, c'est le corps des prédécesseurs qui ressurgit, menaçant, niant le caractère intime, patiemment construit, du décor.

Conclusion Chapitre 3

Sans exagérer les parallèles, on reste frappé des symétries entre corps et objets. Dans le même temps apparaissent des techniques qui marquent cette parenté : teintures des cheveux et rafraîchissement des tentures ; scrutation des taches sur les corps et des traces sur les objets ; sacre des sous-vêtements salissants et promotion des surfaces marquantes dans la sphère domestique… Au quotidien, ameublement – comme vêtement – manifeste un ordre et un contrôle de soi. Plus encore, tout indique que la bourgeoisie délègue aux objets la surveillance des corps et d'un ordre intime, du salon de réception jusque dans les sanctuaires de l'intimité. On demande ainsi aux décors et objets de fonctionner comme autant de miroirs des individus et de la famille. L'ordre des choses manifeste un ordre intime et moral à un moment où, comme jamais auparavant, apparaissent développées la surveillance visuelle et la capacité à relever des indices, de la maîtresse de maison à l'homme de police. On comprend mieux dès lors la fixité du décor bourgeois : artisans, tapissiers et domestiques sont là pour en assurer la permanence, conjurer l'entropie et chasser les traces du temps. La place de chaque objet est non seulement fixée par les traités mais instantanés policiers et scellés montrent que cet ordre des choses est scrupuleusement respecté et qu'un simple objet déplacé – en bourgeoisie – est un signe d'incident ou d'un désordre suspect.

Cette surveillance de soi se prolonge par les matières et les surfaces. Alors que l'industrie propose à profusion des matériaux pratiques et hygiéniques, l'appartement bourgeois demeure l'espace des matières fragiles et complexes d'entretien. La culture indiciaire trouve dans les surfaces salissantes, et « nids à poussières » – meubles et parquets cirés, peluches et velours, vitres blanches, argenterie et bronzes, meubles sculptés et capitons – des surfaces qui enregistrent le désordre des gestes. Cette discipline des surfaces s'imposent aux domestiques armés de plumeaux et de peaux de chamois comme aux habitants. On comprend mieux dans cette perspective l'absence de synchronie entre théories hygiéniques et culture matérielle en bourgeoisie : céder aux matières faciles d'entretien – linoléum, papiers peints vernissés, meubles et bronzes vernis… – c'est avouer son incapacité à entretenir quotidiennement le décor de l'appartement et assimiler son intérieur à une « caserne » ou à un « hôpital ». Jusque dans les espaces dédiés au corps solitaire règnent les tissus abondants et fragiles et les bois cirés. Il faut attendre que le décor et les objets se retournent contre les occupants pour que s'amorce, dans quelques espaces et sur un temps long, une révolution dans les matières.

Conclusion Partie I.

Si on accepte la métaphore de l'appartement comme un théâtre, il s'agit de saisir ici la façon dont se définit la scène, dont fonctionnent décors et machineries, coulisses et loges. Les systèmes ou ensembles constitués par les dispositifs techniques, les objets et les revêtements de surface donnent à lire les usages du privé en même temps que ce que la bourgeoisie attend d'eux. Se lisent ainsi de nouveaux impératifs, tus par les écrits du for privé, sans doute trop familiers pour être énoncés par la littérature et que seule l'étude de la culture matérielle restitue.

Au premier chef, l'attention grandissante aux techniques de serrurerie, au sens large, pour clore l'espace privé est une manifestation évidente de la césure entre sphère domestique et sphère privée. La peur de la rue et de la multitude tumultueuse identifiée par Adeline Daumard nourrie dans la seconde partie du siècle par l'imaginaire largement romanesque des monte-en-l'air s'incarne dans des processus de plus en plus automatiques et font naître dès le milieu du siècle des alarmes qui signalent toute intrusion. Mais cette production matérielle de la sécurité privée qui atteste d'un imaginaire du viol de l'intimité de plus en plus pesant ne se limite pas aux seuils des appartements. Jusque dans la sphère domestique, une succession de serrures défend les intimités, jusqu'aux secrétaires féminins et aux coffres-forts fichés dans les murs. La mise à distance de la ville se lit encore dans les techniques de communication. Le développement des communications électriques à distance permet l'éloignement de la rue et le contrôle à distance des entrées et sorties, effaçant le corps du concierge derrière une machinerie censée être plus efficace. Mais là encore, à l'échelle de l'immeuble et de l'appartement, cette mise à distance des étrangers à la famille s'opère : l'omniprésent Pipelet du début du siècle commandé par les signaux électriques et les domestiques par les tubes acoustiques ou les signes électriques. La contradiction entre nécessité de posséder des domestiques pour appartenir à la bourgeoisie et désir d'intimité est donc résolue par ces systèmes de communications, des tubes acoustiques aux sonnettes électriques et à signaux qui permettent de commander en silence et à distance, même dans les petits appartements de la petite bourgeoisie. Cette extension des espaces individualisés se traduit dans le même temps par une réduction au silence des sons de la ville grâce à une clôture toujours plus hermétique de l'appartement. Cette conquête du silence nécessaire à la conquête de soi nécessite une extinction du voisinage dans une bourgeoisie parisienne qui fait l'expérience collective de l'habitat en immeuble. Planchers et sols étouffent pas et voix. Le même processus est à l'œuvre quant à la sensibilité visuelle : la prolifération de la quincaillerie qui actionne double rideaux, stores et brise-bises vise à voiler la ville et son horizon. Isolat, l'appartement est hors la ville, d'autant que se dessinent des paysages utopiques, sur les stores, dans les volières, et les aquariums ou par les plantations de fenêtres et de balcons. Il s'agit là encore de

repousser un double voisinage qui pèse au bourgeois dans l'espace privé : voisinage visuel de la ville et regards du voisinage.

Retranchés, les habitants peuvent jouir d'eux-mêmes et de leur *confort* nouveau. Si la notion est envahissante, c'est qu'elle traduit dans ce cadre la recherche d'un état particulier des corps : celui d'un corps au repos, qui ne se sent plus lui-même et qui cherche, thermomètre et hygromètre à l'appui, un hypothétique équilibre calorique ainsi qu'un éclairage qui conjure la fatigue des yeux. Réduit au silence, dans tous les sens du terme, l'appartement permet une cénesthésie plus poussée dont Alain Corbin a montré qu'elle est pleinement liée aux pratiques autobiographiques et aux monologues intérieurs. Les transferts de techniques l'attestent : c'est dans la sphère médicale que sont définies les techniques du confort et notamment l'élastique qui épouse les corps et triomphe à partir des années 1850. Le délassement bourgeois se mesure à l'aune d'une capacité à réduire au silence, c'est-à-dire à l'anesthésie le corps malade. Cette jouissance de soi protégée des troubles s'affirme plus encore dans les espaces de retrait que sont cabinets de toilette puis les salles de bains où peuvent s'épanouir par l'éviction des domestiques et une clôture soigneuse la scrutation de soi.

Mais ces dispositifs qui englobent objets techniques et matériaux ne relèvent pas uniquement des processus de retrait. Il s'agit aussi d'une nouvelle discipline des corps que la culture matérielle doit porter. C'est évident dans l'univers sonore de l'appartement où au milieu du siècle les sourdines des pianos, les pantoufles et les tapis étouffent autant qu'ils rappellent au silence dans une ville où la sensibilité aux « tapages nocturnes » est accrue. C'est encore vrai dans le confort proposé par le mobilier qui est en même temps un « corset des mœurs », système dans lequel on demande à chaque style emprunté au passé de fixer une gestuelle. C'est d'autant plus vrai que toutes les surfaces accentuent cette discipline. Surfaces brillantes et constamment à faire briller qui enregistrent jusqu'aux empreintes digitales, étoffes pelucheuses et veloutés comme capitons qui agrippent jalousement la poussière : c'est bien au monde matériel qui fonctionne comme la plaque sensible des photographies nouvelles qu'on demande de veiller à la discipline des corps et à la bonne gestion de l'ordre des choses.

Enfin, la jouissance de soi est aussi « bien-être moral » pour reprendre l'expression en cours au XIXe siècle. Prolifération des tapis et tentures, polarités lumineuses qui accentuent l'intimité ou encore plaisir de la cheminée fonctionnent comme autant de dispositifs qui proposent une scénographie privée des corps et l'expression d'une appropriation de bâtis plus que jamais standardisés.

Discipline des corps et confort « moral et physique » expliquent les chemins sinueux qu'empruntent les techniques pour entrer et s'installer dans la sphère domestique. Les impératifs du goût et de la scénographie des corps commandent l'attachement à des techniques qu'on pourrait croire archaïques. Il en va ainsi de la cheminée préférée au poêle, de la lampe Carcel et des bougies, selon les moments, préférées au gaz. Même attachement aux techniques de l'hygiène archaïques bien après l'avènement – dans le monde industriel – des water-closets ou des baignoires. Si le surgissement de la technique crue apparaît bien impossible il ne s'agit pas seulement d'un refus de la nouveauté ou d'un attachement à une gestuelle historiquement légitimée mais surtout d'acclimater ces techniques aux usages. Ainsi si le gaz de chauffage pénètre dans les intérieurs, c'est sous forme de bûches d'amiante qui simulent un feu. Même processus pour l'électricité qui se présente d'abord comme une lampe Carcel équipée de piles ou encore pour les sonneries électriques actionnées soit par des boutons dissimulés, soit par des cordons de passementeries venus du XVIIIe siècle. Les techniques capables de se fondre dans le décor sont adoptées plus rapidement – ce qui explique en grande partie le succès de l'électricité de

secteur autour de 1900. L'histoire des techniques, qui prend souvent pour point de départ les succès et le travail des inventeurs, reconstruit bien souvent une histoire linéaire où une technique, parce que plus efficace, aurait rendu obsolète une autre plus ancienne. Cette histoire peuplée de machines célibataires gomment les formes successives que prennent les techniques, formes qui sont pourtant comme on l'a vu le sens même des techniques et de leurs usages.

À l'évidence, ce cadre matériel assujettit les habitants confiants dans le pouvoir des choses à définir corps et rapports à soi-même. Si l'habitus « est le produit du travail d'inculcation et d'appropriation nécessaire pour que ces produits de l'histoire collective que sont les structures objectives (e. g. de la langue, de l'économie, etc.) parviennent à se reproduire, sous la forme de dispositions durables, dans tous les organismes (que l'on peut, si l'on veut, appeler individus) durablement soumis aux mêmes conditionnements, donc placés dans les mêmes conditions matérielles d'existences », il se pourrait que le décor des intérieurs, l'ameublement avec ses matières et les dispositifs techniques soient une des pierres angulaires de la culture bourgeoise du siècle[318].

318 Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Droz, 1972, p. 282.

Partie II
Objets, matières et récits

Introduction

En avril 1869, le directeur adjoint d'une banque parisienne, Fernand Mallet, quitte son domicile, au premier étage du numéro 7 de la rue Laval dans le quartier Saint-Georges alors à la mode[1]. Il laisse au concierge une lettre annonçant son retour rapide. Un mois plus tard, toujours absent et en délicatesse avec sa maison de banque boulevard Poissonnière, il est déclaré parti sans laisser d'adresse par sa femme et son père. Le juge de Paix procède à l'inventaire et à l'apposition des scellés. Les scellés, rares, ont le désavantage de ne pas évaluer les objets mais ce sont les seuls inventaires qui font une description de tous les objets, sans exception. On découvre alors dans cet appartement le décor de vie d'un banquier de 42 ans. Ce qui disparaît normalement des inventaires apparaît ici : photographies de famille, tableaux à l'huile d'ancêtres, petit groupement sous cloche de souvenirs dans le salon, collections « d'objets d'étagère » dans une petite vitrine, albums, archives regroupées dans un secrétaire dans la chambre… À côté des meubles de style, des tapis et de la vaisselle, le juge de Paix tente de décrire au mieux les objets : sur la cheminée, un groupe en bronze d'imitation, un plâtre bronzé, un bouquet de fleurs séchées sous cloche, des potiches « chinoises », une poterie « ancienne ». Dans le grand salon, une maquette de chalet, une boîte à musique, une collection de vues stéréoscopiques, un trophée d'armes « sauvages », 12 tableaux à l'huile, une pendule « ancienne », des garnitures « au crochet » sur les fauteuils ainsi qu'un buffet de « Boulle ». Dans les inventaires après décès, tous ces objets sont bien souvent invisibles, faute d'une catégorisation précise mais aussi du fait que les objets « de famille » échappent aux prisées. On comprend mieux alors le contournement auquel procède de nombreuses études sérielles qui laissent de côté une question pourtant centrale, celle du sens des objets pour leurs possesseurs, lui préférant, faute de pouvoir le documenter, une lecture en termes de richesses d'acquis et de fonctions[2]. On le devine, les inventaires ne peuvent, seuls, permettre cette saisie car ils exposent alors ce que Miles Orvel a pu appeler un « monde hiéroglyphique ».

L'histoire de la culture matérielle n'est cependant pas une histoire économique écrite depuis le

1 AP, D2U1/345, M Fernand Mallet Banquier, employé de la maison de banque, 24 boulevard Poissonnière, domicile 7 rue Laval (actuelle rue Victor Massé), 7 avril 1869.

2 Comme nous l'avons noté en introduction, depuis près de 30 ans les travaux anglo-saxons font place à ces questions ; voir un des plus récents, Deborah Cohen, Household Gods. The British and their Possessions, New Haven, London, Yale University Press, 2006 et en particulier "The Secret Life of Things", p. 163-167.

monde matériel. Elle appelle une attention au sens que portent les objets et la simple lecture d'un scellé laisse deviner que les appartements sont saturés de récits incarnés par des objets et continuellement transformés par les usages. Il ne s'agit pas de dresser une frontière par trop artificielle entre usages et mémoire, entre fonctions et sens. Si la distinction est plus aisée pour des œuvres dans un musée ou des monuments ayant perdu leurs usages primitifs, dans la sphère domestique, comme on va le voir, les frontières sont plus floues. Nous voudrions donc simplement ici interroger plus spécifiquement les objets dans leur dimension culturelle ou pour le dire autrement, dans leur dimension narrative. Krzysztof Pomian a forgé le néologisme « sémiophore » pour désigner ces objets[3]. Par là, il identifiait les objets ou réunions d'objets qui ne trouvent pas leur raison d'être dans une fonction pratique mais dans leur dimension culturelle, et singulièrement les objets exposés, dans des studios, des musées… L'appliquer aux objets conservés dans les appartements n'est pas aussi délicat qu'il peut y paraître. Même si dans l'espace privé, les modes d'exposition sont plus indéterminés que dans des institutions culturelles, les objets exposés dans les meubles-vitrines, sur un dessus de cheminée, une console, appendus à un mur ou placés dans un album relèvent bien de cette catégorie. Ils ressortissent de ces objets dont la valeur principale ne réside pas dans leur usage. Utiliser la notion de sémiophore permet ainsi de préciser une approche de la culture matérielle – par ailleurs familière aux ethnologues. « Ni entités idéales, ni choses matérielles », écrit Krzysztof Pomian à propos des objets de la culture matérielle. La notion de sémiophore permet en effet de questionner la dimension immatérielle de la culture matérielle ou plus exactement de penser ensemble ces deux aspects, de saisir comment l'immatériel – la mémoire, les souvenirs, les valeurs culturelles, les représentations du temps et de l'espace… – s'incarne dans les objets et dans le même temps comment les objets participent à forger une culture. Saisir cette articulation entre matériel et immatériel demande une attention plus aiguë encore aux formes et aux matières, à la façon dont ces objets se donnent à voir et parfois à toucher. Car pour leurs possesseurs, c'est par les variations les plus infimes et les indices les plus discrets qu'ils font sens. Pour reprendre encore Krzysztof Pomian, il s'agit de mener ensemble une approche sémiotique et une approche pragmatique[4].

Si nous avons souvent dans les pages qui suivent préférer le terme de récit à celui de sémiophore – les notions étant en réalité jumelles puisqu'un sémiophore est un objet porteur de récits – c'est que les travaux récents en littérature y invitent. Les historiens de la littérature ont en effet vu la dimension narrative que constitue l'accumulation d'objets dans les intérieurs, mise en rapport avec les romans qui s'attachent de plus en plus au cours du XIXe siècle à décrire les objets et leurs vies, notamment celles des bibelots. Des travaux dirigés par Brian Rigby à ceux plus récents de Janell Watson et Dominique Pety[5], les objets ont été analysés à la fois dans leur symbolique, dans leur capacité à classer socialement les protagonistes, et enfin, comme indices narratifs, bien souvent moteurs de l'intrigue romanesque ou de l'écriture de soi. En s'appuyant sur cette approche littéraire, nous voudrions essayer

3 Krzysztof Pomian, « Histoire culturelle, histoire des *sémiophores » in Sur l'histoire, Paris, Gallimard, 1999.*
4 *Ibid,* p. 224.
5 Diana Knight, "Object choices. Taste and fetishism in Flaubert's *L'Éducation sentimentale*" in Brian Rigby (dir.), *French Literature, Thought and Culture in the Nineteenth century. A Material World. Essays in honour of D.G. Charlton*. London, Macmillan, 1993, p. 198–217 et l'introduction de Brian Rigby ; Janell Watson, *Literature and material culture from Balzac to Proust. The Collection and Consumption of Curiosities*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999 et Dominique Pety, *Les Goncourt et la collection. De l'objet d'art à l'art d'écrire*, Genève, Droz, 2003. Les histoires de la représentation des objets dans la fiction sont innombrables ; ne citons qu'un exemple qui tente de dépasser une histoire des représentations close sur elle-même : Charlotte Grant, "Reading the House of Fiction: From Object to Interior, 1720-1920", in *Home Cultures*, n°3, november 2005, p. 233-250.

de lire l'univers matériel de la vie privée comme un monde tissé de récits, individuels et collectifs. Parallèlement, l'histoire du patrimoine a su, depuis près de trente ans, penser le monde matériel par le biais d'une lecture narrative. S'attachant principalement à des édifices, elle a questionné les mutations d'usages, les affectations et réaffectations, pour au final saisir la capacité des objets à incarner des récits collectifs et comprendre les sens successifs qui leur sont conférés[6]. Cette approche a montré toute sa capacité heuristique dans le champ de l'histoire de l'art – ou à sa marge. C'est notamment le cas dans les travaux sur les collections – territoire des sémiophores par excellence – où cette approche patrimoniale a permis une recontextualisation des œuvres, à la fois sociale et matérielle, restituant la singularité de ces objets que sont les collections dans des ensembles plus vastes, dans des durées plus longues et repeuplant du même coup leurs alentours d'acteurs. En les réinsérant ainsi dans le social, c'est aussi une histoire du goût qui émerge, faite d'engouements et de rejets. Enfin, de cette façon reviennent ainsi autour des œuvres, pratiques et récits[7]. Plus récemment, la question de la restauration a été un moyen d'interroger autrement les œuvres, de les considérer comme des objets matériels et sociaux, en perpétuel mouvement et porteurs de récits changeants[8]. De ces approches en termes de littérature et de patrimoine par bien des aspects parentes, nous voudrions conserver cette idée que les objets au sein des appartements doivent être lus comme porteurs de récits, au point que leurs possesseurs eux-mêmes se mettent, notamment dans les testaments, à en raconter les histoires.

Considérer les objets mobiliers comme ont pu le faire les historiens du patrimoine ne va pas pour autant sans difficulté dans la mesure où l'une des singularités de ces objets est justement leur mobilité. Or, comme l'a montré notamment Igor Kopytoff, la vie culturelle des objets est largement déterminée par leur localisation[9]. Or sans doute plus que jamais, les objets se déplacent : aussi bien à l'échelle du monde – qu'on pense aux objets exotiques –, à l'échelle du territoire urbain, qu'à l'échelle de l'appartement. Si le décor de la vie privée s'avère d'une grande stabilité et l'appartement comme un conservatoire, les migrations d'un espace à un autre, d'un meuble à une autre, disent justement le changement de nature des objets et ce qu'on leur demande de raconter. Si ces déplacements parfois infimes sont difficiles à saisir, ils sont l'équivalent des affectations et réaffectations dans le patrimoine dont on sait qu'elles sont essentielles. Leurs mises en scène elle-même est significative : toutes les dispositions matérielles de ces objets – leur éclairage, leur accrochage, leur conservation, leur présentation… – disent leurs sens. Ces jeux de délocalisation, de décontextualisation et de recontextualisation permanents qui se pratiquent à l'échelle des appartements voire même au sein d'une même pièce, ces trajectoires même infimes se déploient aussi hors de l'appartement. Il s'agit d'observer le passage de la sphère publique à la sphère privée mais plus encore d'inscrire ces objets mobiles dans leurs contextes spatiaux successifs. Que l'on songe aux objets anciens arrachés d'un château en province, à ceux venus du bazar d'Orient, exhumés des sous-sols ou encore copiés d'un musée : leurs places originelles et leurs places successives dans l'espace fondent et déterminent leur sens pour leurs pos-

6 On ne peut ici citer tous les travaux qui ont fait notamment suite à l'entreprise des *Lieux de mémoire*. Pour une bibliographie détaillée sur ces questions et notamment sur la question patrimoniale, ainsi qu'une synthèse des problématiques sur le sujet, voir Dominique Poulot, *Une histoire du patrimoine en Occident, XVIIIe-XXIe siècle. Du monument aux valeurs*, Paris, PUF, 2006.

7 Le livre pionnier publié sous la direction de Jacques Guillerme a pour titre significatif : *Les collections. Fables et programmes* (Seyssel, Champ Vallon, 1993).

8 Voir la thèse en cours de Noémie Etienne sur la restauration des peintures à Paris entre 1750 et 1815 sous la direction de Dominique Poulot et l'ouvrage à venir : Noémie Etienne et Léonie Hénaut (dir.), *Restaurer les œuvres d'art. Acteurs et pratiques (XVIIIe-XXIe siècle)*, à paraître début 2011.

9 Voir à ce sujet Igor Kopytoff, « The Cultural Biography of Things » dans Daniel Miller (ed.), *Consumption : Critical Concepts in the Social Sciences,* London, New York, Routledge, 2001, volume 3, p. 9-33.

sesseurs. La focalisation sur les seuls intérieurs rend ces récits inaudibles. Pour les saisir, il est nécessaire de quitter la sphère domestique. La scrutation de ces déplacements est d'autant plus nécessaire qu'il s'agit d'objets ordinaires et non, par exemple, d'une collection identifiée dont on peut à rebours retracer l'histoire. Le marché est le cadre d'observation de la circulation de ces signes, marché défini comme l'espace dans lequel circule ces objets faits marchandises – même si, comme on le verra, une large part de ces objets se donne comme « marginale »[10]. La circulation, le passage d'un circuit commercial à un autre, les restructurations des commerces eux-mêmes sont autant d'indices du sens de ces marchandises et au final du sens pour les acquéreurs[11]. Il s'agit ainsi de mobiliser aux deux extrémités de ces circulations, d'une part les archives commerciales et de l'invention et d'autre part les comptabilités privées. Car les circulations et mutations des objets sont faites de variations infimes, insaisissables sans une attention aux détails, aux indices, aux traces. Le marché ne se contente pas de fournir des objets : il propose en permanence des services pour les transformer. Si une partie de ces transformations est faite par les habitants eux-mêmes, elle mobilise quantité d'acteurs. Observer le travail des antiquaires et des tapissiers, des marchands de curiosités, photographes, fabricants de tableaux en cheveux, fondeurs-éditeurs ou copistes permet, en regard avec les comptabilités privées, de comprendre les mutations successives, matérielles et narratives, des objets. L'attachement à saisir ces circulations dans l'espace et ces mutations de forme, d'usages et de sens, s'articule avec une étude de la production de ces objets. Ce qu'a pu apporter l'approche de la culture comme une culture matérielle – qu'il s'agisse de l'histoire du livre, des images ou du théâtre – c'est en effet comme on l'a dit de ne plus opposer la culture et les supports qui la portent, de les penser ensemble pour voir comment ils interagissent. Les récits qui peuplent les appartements ne sont pas uniquement des représentations. Leur incarnation assure leur inscription, déterminante, dans le temps et l'espace et de leur fonctionnement comme objet romanesque. Pour l'historien, s'attacher à la façon dont sont produits ces objets et à leur matière offre la possibilité de saisir comment ils apparaissent dans un paysage matériel et culturel et comment ils fonctionnent comme sémiophores. De là, une attention aux matières et à leur réception sociale ainsi qu'aux processus de production qui conditionnent largement leur réception sociale. Nous n'avons pas ici la prétention de faire une histoire de l'industrie ou de la technique mais de comprendre la nature des objets achetés, en d'autres termes de comprendre ce qui fait sens pour le possesseur, dans les processus de production. Que l'objet soit produit à domicile par les mains des maîtresses de maison, qu'il soit produit dans l'industrie, par un petit artisan, voire qu'il se donne comme un objet venu d'un autre régime de production – le plus souvent traditionnel – change sa nature et sa réception.

De la même façon, l'espace commercial où ces objets sont mis en scène et achetés est essentiel à leur réception : selon qu'un objet vient d'un grand magasin, d'une boutique obscure d'antiquaires, d'un marchand de curiosités qui importe directement de Chine ou du Mexique, … il ne revêt pas les mêmes significations pour leurs possesseurs. Ici, le discours publicitaire et la mise en scène de la marchandise apparaissent bien comme des composantes des récits portés par les objets[12].

10 Jean Baudrillard, « Le système non-fonctionnel ou le discours subjectif » in *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, p. 101-150.
11 La littérature anglaise, renouvelée par les études sur la consommation, est très abondante ; voir notamment, pour les travaux récents et relatifs aux intérieurs : Margaret Ponsonby, *Stories from Home. English Domestic Interiors, 1750-1850*, Aldershot, Ashgate, 2007 et David E. Hussey, Margaret Ponsonby (dir.), *Buying for the Home. Shopping for the Domestic from the Seventeenth Century to the Present*, Aldershot, Ashgate, 2008.
12 Dans un contexte où par ailleurs les récits s'écrivent de plus en plus sur les emballages des objets et des biens de consommations

Cette attention aux diverses localisations des objets se double d'une attention à leurs trajectoires dans le temps. Encore faut-il relever d'emblée que le temps mobilisé ici est constitué d'un feuilletage complexe. La culture matérielle mobilise en effet, tout comme les monuments, aussi bien la mémoire que l'histoire. Dans la sphère domestique, se tissent autour des objets des récits et des mises en forme du passé dont il convient de démêler l'enchevêtrement. Des antiquités aux traces des histoires individuelles en passant par les traces d'un passé collectif, historicisé, l'intérieur bourgeois apparaît saturé de manifestations matérielles du passé. L'attention aux circulations des objets, à leur provenance comme à leurs mutations se conjuguent ici avec une attention aux rapports au passé qu'entretiennent ces objets. Des récits collectifs aux récits autobiographiques, les mémoires trouvent une traduction matérielle et dans le même temps ces objets participent à forger un nouveau rapport au temps individuel comme au temps collectif.

Dans cette perspective, la hiérarchie des objets induite par un travail sur les inventaires s'en trouve bouleversée. Il ne s'agit plus d'élire des objets selon des critères de prix ou de présences mais d'identifier des objets même marginaux, dans une logique qui relève plus de la logique indiciaire que de la logique statistique. Naturellement, la diffusion de ces objets dans les appartements comme leurs prix demeurent des indices essentiels mais ils ne suffisent pas à saisir le sens de ces objets porteurs de récits. Leur caractère marginal voire souvent leur solitude, loin de les disqualifier, en souligne la singularité et la force pour leurs possesseurs. On le devine, un tableau réalisé avec les cheveux d'un parent, un bibelot-souvenir acheté en voyage, une collection même maigre, un objet reçu en cadeau ou en legs sont autant d'objets essentiels pour les habitants et le théâtre du privé dont une exclusive approche statistique réduirait le sens et la portée[13]. En d'autres termes, cette enquête voudrait s'inscrire dans le prolongement des travaux sur la culture qui incluent matière et support dans leur perspective et des travaux sur la réception qui s'attachent, pour reprendre les catégories déterminées par Jean-Claude Passeron, à la « perceptibilité » des objets – ce que les consommateurs et possesseurs ont perçu de ces objets –, à la « spécificité » des récits mis en objets – une image ou un son ne se consomment pas de la même façon –, enfin, à la « singularité » des objets – travail délicat dès qu'on ne s'intéresse plus à des œuvres identifiées et attribuées[14].

Au final, c'est donc ici sous une triple question que nous voudrions interroger la culture matérielle. Tout d'abord comprendre les récits qu'elle porte. Saisir ensuite dans une perspective d'histoire des réceptions, comment les acquéreurs transforment, usent, déplacent, etc. ces objets et les investissent de ce fait de sens changeants[15]. Enfin, comprendre comment ces objets, en retour en quelque sorte, proposent des expériences du temps, de l'espace et de la culture à demeure, expériences qui forgent *in fine* de nouvelles manières de sentir et d'appréhender le monde.

À parcourir scellés et comptabilités et à suivre la circulation des objets dans le marché, quatre familles d'objets apparaissent essentielles pour les habitants. La première concerne les objets familiaux et de « soi », tous ces objets qui racontent, fondent, nourrissent et irriguent la famille et les individus. La deuxième a trait à une nouveauté du siècle : les antiquités qui manifestent en même temps

courantes ; voir les dépôts de marques à partir de 1856 aux Archives de Paris (série DZZU3).

13 Voir la réussite en la matière de Deborah Cohen, *op. cit.*

14 Voir Jean-Claude Passeron, « Consommation et réception de la culture. La démocratisation des publics », in Olivier Donnat et Paul Tolila (dir.), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, 2003 ; l'auteur cite Ernest Gombrich comme un des fondateurs de cette approche pour les images (*L'écologie des images*, Paris, Flammarion, 1983).

15 Voir le travail fondateur de Michel De Certeau, *L'invention du quotidien,* Tome 1. *Arts de faire,* Paris, Le Seuil, 1990.

qu'elles réinventent un rapport au passé et au temps. La troisième famille d'objets est celle constituée par tous les objets exotiques et exhumés qui se donnent comme des objets porteurs d'une étrangeté radicale, venus d'espaces lointains, plongés dans un temps nébuleux – qu'il s'agissent d'îles du Pacifique ou du monde rural –, d'objets issus d'un autre régime de production. Enfin, dernière famille que nous voudrions questionner : celle des nouveaux objets, entre sémiophores et médias, que sont les multiples de l'art industriel. Il s'agit de saisir les récits qui habitent les appartements par ces objets pour peut-être, au final, saisir ce « rêve collectif » duquel a voulu s'arracher Edgar Poe en écrivant la *Philosophie de l'ameublement*[16].

16 Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, Paris, Éditions du Cerf, p. 244. « La confrontation avec le mobilier de Poe. Lutte pour le réveil qui arrache au rêve collectif » note Walter Benjamin.

Chapitre 4
Matières et mémoires.
Produire, collecter et transmettre les traces de soi et des siens

Introduction

En 1950, les Presses universitaires de France publiaient à titre posthume l'ouvrage de Maurice Halbwachs consacré à la mémoire collective[17]. Après avoir livré une enquête fondatrice sur l'inscription de la mémoire dans la ville[18], il se livrait à l'analyse comparée de la mémoire sociale ou « historique » et de la mémoire personnelle ou « autobiographique »[19]. Il prolongeait ainsi son étude es monuments aux objets de la sphère domestique. Les objets matériels, notait-il ainsi, « ne changent pas ou changent peu, et nous offrent une image de permanence et de stabilité. C'est comme une société silencieuse et immobile, étrangère à notre agitation et à nos changements d'humeur, qui nous donne un sentiment d'ordre et de quiétude. […] Lorsque quelque événement nous oblige aussi à nous transporter dans un nouvel entourage matériel, avant que nous ne nous y soyons adaptés, nous traversons une période d'incertitude, comme si nous avions laissé derrière nous notre personnalité tout entière : tant il est vrai que les images habituelles du monde extérieur sont inséparables de notre moi. Il ne s'agit pas seulement de la gêne que nous avons à changer nos habitudes . Pourquoi s'attache-t-on aux objets ? Pourquoi désire-t-on qu'ils ne changent point, et continuent à nous tenir compagnie ? Écartons toute considération de commodité ou d'esthétique. Il reste que notre entourage matériel porte à la fois notre marque et celle des autres. Notre maison, nos meubles et la façon dont ils sont disposés, tout l'arrangement des pièces où nous vivons, nous rappellent notre famille et les amis que nous voyons souvent dans ce cadre. […] Notre culture et nos goûts apparents dans le choix et la disposition de ces objets s'expliquent dans une large mesure par les liens qui nous rattachent toujours à un grand nombre de sociétés, sensibles ou invisibles. […] De fait, les formes

17 Maurice Halbwachs, *La mémoire collective,* Paris, Albin Michel, 1997 [PUF, 1950, publication posthume (inachevé à sa mort en 1945)]. Éric Mension-Rigau a souligné l'importance de cette transmission de la mémoire et notamment son inscription matérielle pour l'aristocratie et la grande bourgeoisie entre la Belle Époque et la fin des années 1990. Voir le chapitre « Vieilles pierres, vieux objets », Éric Mension-Rigau, *La naissance et les valeurs. L'éducation et la transmission des valeurs familiales dans l'aristocratie et dans la grande bourgeoisie de la Belle Époque à nos jours*, thèse de doctorat d'histoire, ÉHÉSS, 1993. Une version plus synthétique : Éric Mension-Rigau, *Aristocrates et grands bourgeois. Éducation, traditions, valeurs*, Paris, Perrin, 1997.
18 Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Félix Alcan, 1925.
19 Maurice Halbwachs, *La mémoire collective, op. cit.*, p. 99.

des objets qui nous entourent ont bien [une] signification. […] Ils sont autour de nous comme une société muette et immobile. S'ils ne parlent pas, nous les comprenons cependant, puisqu'ils ont un sens que nous déchiffrons familièrement. Immobiles, ils ne le sont qu'en apparence, puisque les préférences et habitudes sociales se transforment et on se lasse d'un meuble ou d'une chambre, c'est comme si les objets eux-mêmes vieillissaient. […] La stabilité du logement et de son aspect intérieur [impose] au groupe lui-même l'image apaisante de sa continuité. […] Ainsi s'explique que les images spatiales jouent un tel rôle dans la mémoire collective [de la famille]. […] Le lieu a reçu l'empreinte du groupe, et réciproquement. […] Un événement vraiment grave entraîne toujours un changement des rapports du groupe avec le lieu, soit qu'il modifie le groupe dans son étendue, par exemple une mort, ou un mariage, soit qu'il modifie le lieu, que la famille s'enrichisse ou s'appauvrisse, que le père de famille soit appelé à un autre poste ou passe à une autre occupation. À partir de ce moment, ce ne sera plus exactement le même groupe, ni la même mémoire collective ; mais, en même temps, l'entourage matériel non plus ne sera plus le même. »[20] La conclusion s'impose : « Ainsi, il n'est pas de mémoire collective qui ne se déroule dans un cadre spatial. Or, l'espace est une réalité qui dure : nos impressions se chassent l'une l'autre, rien ne demeure dans notre esprit, et l'on ne comprendrait pas que nous puissions ressaisir le passé s'il ne se conservait pas en effet dans le milieu matériel qui nous entoure. C'est sur l'espace, sur notre espace, – celui que nous occupons, où nous repassons souvent, où nous avons toujours accès, et qu'en tout cas notre imagination ou notre pensée est à chaque moment capable de reconstruire – qu'il faut tourner notre attention ; c'est là que notre pensée doit se fixer, pour que reparaisse telle ou telle catégorie de souvenirs. »[21]

Cette longue citation nous invite à explorer la façon dont la bourgeoisie se forge une culture matérielle vouée à la commémoration et à l'anamnèse mais aussi à la transmission, élément essentiel comme le souligne Halbwachs lui-même en s'interrogeant plus avant dans son texte sur la façon dont se construit la mémoire enfantine[22]. L'histoire de la culture matérielle a bien souvent été mobilisée pour saisir la façon dont mémoires et souvenirs s'incarnent pour se perpétuer. L'histoire prenant comme objet la mémoire, notamment sous l'impulsion de la vaste enquête *Les lieux de mémoire*, s'est attachée à questionner les supports de la mémoire. L'histoire des mémoires individuelles et familiales portées par les objets n'a pas connu le même renouveau. Pourtant, depuis l'*Histoire de la vie privée* publié en 1987, l'attention accordée aux choses par les auteurs a montré ses capacités heuristiques. Cela peut s'expliquer par la domination de deux approches en la matière : l'analyse ethnographique et l'analyse littéraire. D'une part, nous l'avons vu, l'histoire de la culture matérielle qui prend ses racines dans la tradition ethnographique, s'intéresse plus volontiers aux mondes pauvres en écritures. On connaît ainsi la transmission de la mémoire familiale dans le monde rural pyrénéen ou normand[23]. Le monde de la bourgeoisie n'est pas inexploré, loin s'en faut, mais la façon dont mémoires et souvenirs trouvent un cadre matériel reste floue et n'apparaît bien souvent que par le biais des écrits prescriptifs. Plus encore, la culture matérielle de la bourgeoisie est souvent réduite à la possession voire à la consommation ostentatoire et de ce fait à son versant public. De l'autre côté, forte de la montée des écrits privés, l'analyse de la construction de l'individu et de la famille a fait une place centrale, à juste

20 *Ibid*, p. 194-197.
21 *Ibid*, p. 209.
22 *Ibid*, p. 118 et sq.
23 Voir Martine Segalen, *Nuptialité et alliance. Le choix du conjoint dans une commune de l'Eure*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1972 et les travaux d'Agnès Fine sur les dots et en particulier : « Femmes, dots et patrimoines », *Clio*, n°7/1998, p. 7 et *sq.* .Alain Corbin corrèle culture matérielle et construction de la mémoire uniquement dans les milieux populaires où le recours à l'écriture est rare. Il écrit ainsi : « le trousseau brodé par la grande fille ne peut-il être considéré comme une écriture attentive de soi et de ses rêves d'avenir ? » Alain Corbin, *Histoire de la vie privée. De la Révolution à la Grande Guerre*, tome IV, Paris, Seuil, 1997, p. 426.

titre, aux correspondances, journaux intimes et autobiographies[24]. Si ces écrits sont nécessaires à la compréhension du for intérieur au XIXe siècle, ils laissent le plus souvent de côté le rôle, qui nous paraît central, de l'environnement matériel dans cette construction.

Nous l'avons vu, l'espace des appartements bourgeois se conçoit en partie comme un espace du retrait, protégé. Nous voudrions tenter de comprendre comment dans ce retrait, derrière stores et doubles rideaux, serrures électriques et portes capitonnées, la matière devient mémoire. Et encore comment les objets issus de l'industrie deviennent matière à mémoires par des processus d'appropriation qui vont des pratiques de travaux d'amateurs aux pratiques de la collection.

Ces processus sont difficiles à saisir. D'abord parce que ces objets, dans leur majorité, jouissent dès les années 1830 d'un statut particulier dans la société qui les fait écarter des saisies[25]. Objets de mémoire, ils sont abandonnés aux familles. En outre, ils font partie des rares objets qui, frappés du sceau d'un individu ou d'une famille, quittent les circuits commerciaux pour n'y retourner qu'à titre exceptionnel. Cela n'empêche pas leur circulation au sein des familles. Ce sont aussi ces circulations que nous voudrions saisir dans le geste d'offrir, dans la transmission entre générations et dans l'acte de tester. Les archives de cette histoire existent. Elles sont certes éparses et exigent une enquête indiciaire. En croisant archives privées des familles et des commerçants, testaments et inventaires, et en replaçant ces objets à la fois dans un paysage commercial et dans le cadre de pratiques sociales, il apparaît possible de les interpréter. Cadeaux, objets mortuaires, objets légués : la bourgeoisie s'approprie des choses susceptibles de porter ses souvenirs intimes et familiaux, en d'autres termes, d'établir son identité.

I. Secrets, souvenirs et mémoires : les objets autobiographiques

Chercher dans les intérieurs de la bourgeoisie parisienne les objets qui construisent les mémoires individuelles et familiale amène à explorer les refuges du secret. Comme l'a noté Maurice Halbwachs, l'appartement bourgeois dans son entier enregistre conquêtes et défaites, naissances et décès. Cependant, quelques objets sont plus particulièrement dévolus au travail de la mémoire. Ils peuvent passer pour insignifiants sous forme de petits meubles, albums ou boîtes. Dans le processus de la constitution de l'intimité, ils sont essentiels dans la mesure où ils ne sont pas uniquement des supports. Ce sont des témoins actifs, des repères et des instruments des « techniques de soi » identifiées par Michel Foucault[26].

I.a. Les objets du secret

L'espace du privé n'est pas un espace de l'intimité par essence. Si la rupture entre la rue et l'appartement est bien consommée sous le Second Empire, les espaces privés sont traversés par la vie sociale. Visiteurs, artisans mais aussi domestiques et plus simplement les autres membres de la famille, sont autant de menace contre le développement de l'intimité. En 1839, Émile de La Bédollière et Anthony Dubourg, dans le *Dictionnaire des ménages* écrivent : « ayez le moins de domestiques

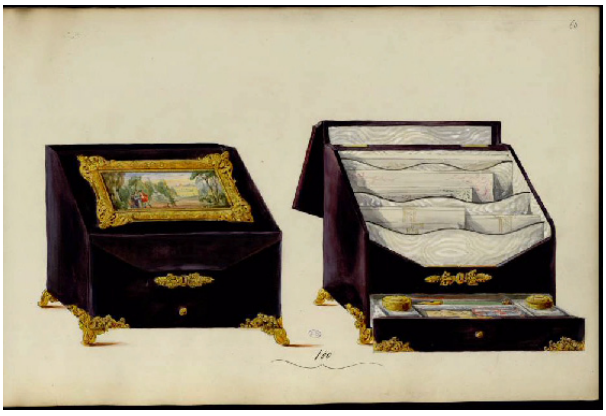
24 Sur la construction des identités individuelles et familiales au XIXe siècle, voir Roger Chartier (dir.), *La lettre. Les usages de la lettre au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 1991 et, Cécile Dauphin, Pierette Lebrun-Pézerat, Danièle Poublan, *Ces bonnes lettres. Une correspondances familiale au XIXe siècle*, Paris, Albin Michel, 1995.

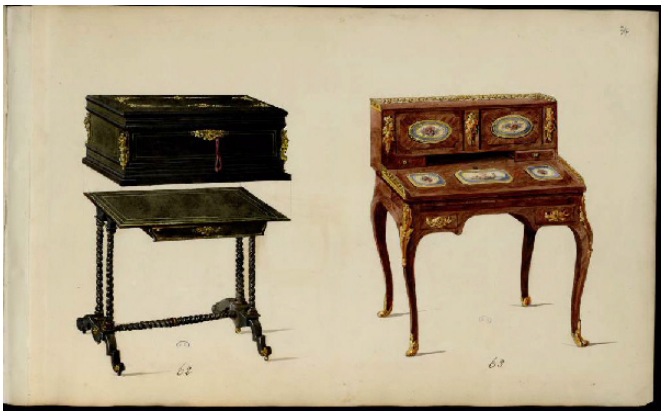
25 Georges Benou, *Code et manuel du commissaire-priseur*, Paris, D'Ocagne, 1835 et Charles Demolombe, *Traité des successions,* A. Durand, L. Hachette, 1867, p. 691.

26 Michel Foucault, *Dits et écrits*, tome IV, Paris, Gallimard, 1980-1988, p. 634 et sq.

possible ; ce sont autant de surveillants que l'on se donne, que l'on initie, malgré soi, à sa vie privée, et dont la curiosité maligne pénètre dans le secret de vos intérieurs »[27]. Nous avons vu que les pièces où on peut s'isoler prennent une extension tardive, généralement après les années 1860. C'est dans ce contexte qu'il convient de lire la multiplication des objets qui visent à créer des espaces de l'intime suffisamment sûrs pour permettre épanchement des sentiments, expression de soi et construction d'une mémoire personnelle.

La fabrique des archives





[Fig. 4. 1 et 4. 2] Écritoires et secrétaires ; planches extraites du catalogue de démonstration de la Maison Adolphe Giroux, boulevard des Capucines, vers 1860. Bibliothèque des arts décoratifs.





[Fig. 4. 3] Le face à face autobiographique. Secrétaire avec miroir. *Le Garde-Meuble, ancien et moderne,* albums de chromolithographies publiés par Désiré Guilmard vers 1855-1860.

[Fig. 4. 4] Bureau de femme avec agenda, liste des engagements, tiroirs à lettres… Maison Horace Linton, 30 rue Feydeau, vers 1900. BHVP, série actualités, « meubles ».

Pour quiconque fréquente les archives privées du XIXe siècle, les écrits privés eux-mêmes ont une forme matérielle. Les comptabilités comme les factures, la correspondance comme les journaux sont enfermés à clé dans des albums qui tiennent en même temps du meuble : cartonnages épais ou bois, couverts de cuir, de tapisseries, de velours ou de peluches, ils sont montés avec des charnières et des

27 Émile de La Bédollière et Anthony Dubourg, article « Domestiques », *Dictionnaire des ménages. Répertoire de toutes les connaissances usuelles, encyclopédie des villes et des campagnes,* Paris, D'Uturbie et Worms, 1839.

fermoirs en bronze. Les archives d'Eugène Scribe et de sa femme, parfait couple bourgeois dans son intérieur, sont en cela significatives : les papiers de Madame Scribe ne furent ouverts que récemment par des serruriers, faute d'avoir pu retrouver la clé[28]. La prolifération des clés, volées, perdues, retrouvées, dans la littérature bourgeoise de la seconde partie du siècle et qui sert à nouer et dénouer les intrigues, n'est pas qu'un procédé littéraire. Si les journaux de jeunes filles n'apparaissent fermés qu'au début du XXe siècle, l'œil parental planant auparavant sur ces écrits intimes, il en va autrement pour les adultes. Définir des espaces du secret et en particulier de l'écriture apparaît essentiel à la culture domestique bourgeoise. Promotion de la comptabilité des jours comme de l'argent, de la correspondance et de l'écriture soignée s'élaborent dans des espaces à soi[29]. La généalogie des objets du secret et de la confidence prend ses racines au XVIIIe siècle. Dena Goodman a retracé l'histoire du secrétaire en France, ce meuble dédié aux écritures domestiques[30]. Son apparition dans la première partie du siècle signe la montée des écritures intimes et le partage de plus en plus précis entre les écrits liés au monde du travail et des affaires et les écrits privés. Pour les femmes en particulier, apprendre à mettre en ordre son courrier, manier l'art épistolaire et tenir la chronique du privé passe par l'usage de ce meuble. De façon schématique, l'homme s'attable désormais à un bureau tandis que la femme travaille à son secrétaire.

Dans la seconde partie du XIXe siècle, ces meubles venus du XVIIIe siècle connaissent un succès sans précédent. Dans l'imaginaire bourgeois, le siècle de Louis XV est perçu, avec pertinence, comme celui du secret, du sentiment et du roman. La bourgeoisie se meuble ainsi avec passion de bonheur-du-jour, de chiffonniers et de secrétaires du XVIIIe siècle et la plus aisée se fournit chez les antiquaires et les marchands de curiosités qui vendent avec ces meubles tous les objets nécessaires à l'écriture : presses-papiers, encriers, buvards et tampons. Quand Latapie, un important marchand de curiosités fait faillite en 1854, son magasin rue de Rivoli est garni de douze secrétaires anciens « avec leurs clefs ». En palissandre, bois de rose ou de citron, garnis de marbre, de porcelaine et de bronzes dorés, ils comptent parmi les objets les plus chers[31]. Chez le marchand Moser, rue Caumartin, quatre ans plus tard, ce sont encore des dizaines de secrétaires, d'écritures et d'encriers de « l'époque de Louis XV » qui sont à vendre[32]. Chez tous les marchands de curiosités, nous trouvons ainsi dans la seconde partie du siècle ces objets d'écriture qui se rattachent au monde du secret et de l'intimité[33]. En 1889, quand Guérineau fait faillite, nous pouvons dénombrer près de six secrétaires, trois écritoires et des dizaines d'objets du XVIIIe siècle et du début du XIXe siècle destinés à l'écriture et au rangement des papiers[34].

Pour la petite et moyenne bourgeoisie, les commerçants proposent en neuf ces meubles et objets en « style Louis XV ». Lorsque la société Barrier et Cie qui possède son magasin 46 rue de Rivoli fait faillite en 1860, elle propose plus de six modèles de secrétaires, fourbis de leurs instruments

28 BnF, NAF 22578, Archives Scribe, comptabilité et livre de raison, 1845-1859.

29 Voir aussi bien les archives d'Eugène Scribe, (BnF, NAF 22576, 22577, 22578, comptabilités 1845-1869) que celles de la famille Bordes (AP, D1U1/899, papiers privés de la famille Bordes, 72 rue de Naples). Les cahiers de comptabilité mêlent encore à la façon des livres de raison du XVIIIe siècle comptabilités et écriture de soi.

30 Dena Goodman, « The *Secrétaire* and the Integration of the Eighteenth-Century Self » dans Dena Goodman et Kethryn Norberg (dir.), *Furnishing the Eighteenth Century*, New York-London, Routledge, 2007, p. 183-203. Voir en complément : Karen Lipsedge, « « Enter into Thy Closet » : Women, Closet Culture, and the Eighteenth-Century English Novel » dans John Styles and Amanda Vickery, *Gender, Taste, and Material Culture in Britain and North America, 1700-1830*, New Haven & London, Yale University Press, 2006, p. 107-124.

31 AP, D11U3/187, dossier n°111942, faillite du 2 octobre 1854, Sieur Latapie et Fils, Marchand de curiosités, 58 rue de Rivoli. On peut relever : « un petit modèle de secrétaire à cylindre en marqueterie de bois de diverses couleurs », « un secrétaire époque Louis XVI marqueterie de bois de couleurs à paysage et figures garni de bronze doré dessus de marbre », « un autre secrétaire du temps de Louis XV marqueterie de bois garni de bronze rocaille tablettes en brèche d'Alep ».

32 AP, D11U3/275, dossier n°15444, faillite du 9 novembre 1858, Moser, 17 rue Caumartin.

33 AP, D11U3/199, dossier n°12347, faillite du 8 mai 1855, Dame Begaud Louise Jospéhine, marchande de Chinoiseries, 74 passage des Panoramas ; D11U3/531, numéro illisible, faillite du 22 août 1866, Jérôme Léger, marchand de curiosités, 19 rue Le Pelletier ; D11U3 / 639, numéro illisible, faillite du 28 juin 1869, Charles de la Roche, marchand de curiosités, 7 et 9 rue Bonaparte.

34 AP, D11U3/1342, dossier n°15252, faillite du 30 janvier 1889, Raymond Guérineau, marchand de curiosités, 21 rue des Pyramides.

scripturaires[35]. Les grands magasins s'attachent aussi à proposer ces objets, presque toujours de « style Louis XV », parfois de « style Louis XVI » ou « Empire » – style plus sévère généralement réservé aux bureaux masculins[36]. Les catalogues de modèles pour tapissiers soulignent le soin à apporter à ces objets[37] ; quant aux manuels de savoir-vivre, ils indiquent que ces meubles constituent pour la maîtresse de maison le centre de la vie domestique. Associé à une « table à ouvrage fermant à clef », le secrétaire prend place dans les cabinets de femme, dans les boudoirs quand il en existe et plus sûrement dans la chambre à coucher[38]. Les manuels de savoir-vivre attirent l'attention des lectrices sur ces objets tout au long de la seconde partie du siècle. *Le Nouveau manuel complet de la maîtresse de maison ou lettres sur l'économie domestique,* lui-même écrit sur le ton de la confidence épistolaire, le souligne en 1852. Nous retrouvons les mêmes conseils dans *Le maître et la maîtresse de maison* publié par Louise d'Alq en 1875[39] et à la fin du siècle Ris-Paquot indique que c'est autour du piano, du bonheur-du-jour et du secrétaire « prédisposant à l'expansive rêverie […] que se communiquent les petits secrets mystérieux de la vie quotidienne […] aux intimes »[40]. En l'espèce, la littérature prescriptive correspond à la réalité. Tous les inventaires bourgeois après 1860 montrent la présence de ces secrétaires accompagnés des objets de l'écriture, garnis de papiers et d'albums et généralement placés dans les chambres des femmes ou à défaut dans la chambre conjugale. Les grands magasins et magasins de meubles commercialisent ces petits secrétaires, équipés volontiers après 1880 d'un agenda et d'une pendule intégrés.

Mais les comptabilités privées indiquent que les secrétaires anciens sont les plus recherchées dans le dernier quart du siècle. Madame Bordes achète ainsi en 1880 un « secrétaire ancien » et un « carnet de bal en ivoire ancien » chez le marchand de « meubles anciens et modernes et d'objets d'art », Audran, rue de Naples[41]. Mêmes achats chez le paléographe Aubry-Vitet ou le médecin Richelot où les secrétaires anciens sont destinés aux femmes[42]. Quant aux Pettier, leur tapissier Shmit restaure une « petite commode Louis XVI secrétaire avec abattant à réparer, remettre en état, ajouter les filets en marqueterie nécessaires, vernir mate, remplacer l'intérieur de l'abattant, par un de ton vert, repolir le marbre »[43]. La bourgeoisie du siècle fabrique son intimité en empruntant postures, gestes et usages du XVIIIe siècle. Le secrétaire, lieu d'écriture de la correspondance et espace fermé à clé est aussi l'espace des archives familiales et de la comptabilité.

Au-delà des secrétaires, quantité d'objets meublants tentent de conserver à la fois papiers et secrets. Il faut préciser ici toute l'ambiguïté de ces objets. Dans un intérieur qui se veut transparent, rien ne doit être caché, en particulier au chef de famille [44]. Dans le même temps, la construction de soi,

35 AP, D11U3 / 310 dossier n°16763, faillite du 21 novembre 1860, Société Barrier et Cie, marchands-tapissiers à Paris, 46 rue de Rivoli.
36 Voir par exemple, les catalogues du Bon Marché, « ameublement », années 1875-1890 et ceux des Grands magasins du Louvre, années 1878-1895, BHVP, série actualités.
37 Voir Désiré Guilmard, *La décoration au XIXe siècle : décor intérieur des habitations*, Paris, Au journal Le Garde meuble, 1861-1864 ainsi que les albums *Le magasin de meubles* publié par Quetin dans les années 1870-1880 et Sanguinetti dans les années 1890.
38 Mme Darcet, *Nouveau manuel complet de la maîtresse de maison ou lettre sur l'économie domestique, suivi d'un appendice par Madame Gacon-Dufour, Celnart, etc*., Paris, Librairie Roret, 1852, p. 20.
39 Louise d'Alq, « L'ameublement » dans *Le maître et la maîtresse de maison,* Paris, Aux bureaux du journal « Les modes de la saison », François Ebhart, 1875.
40 Ris-Paquot, « Boudoir ou petit salon » dans *L'art de bâtir, meubler et entretenir sa maison, ou manière de surveiller et d'être soi-même Architecte-Entrepreneur-Ouvrier*, Paris, Henri Laurens, 1890.
41 AP, D1U1/899, papiers privés de la famille Bordes, 72 rue de Naples. Factures Audran, 74 rue de Naples, février 1880.
42 AN, 572AP94, Fonds Aubry-Vitet, dépenses d'ébéniste, 1892 et AB/XIX/4226, fonds Richelot, dossier n°1, factures de Bréant et Coulbaux, 12 rue de la Paix, 1891, « Réparation d'un secrétaire et montage de « salières en encrier » ».
43 AN, Fonds Pettier, facture de Schmit, ameublement rue de Charonne, tapissier-ébéniste, « Une petite commode Louis XVI secrétaire avec abattant à réparer, remettre en état, ajouter les filets en marqueterie nécessaires, vernir mate, remplacer l'intérieur de l'abattant, par un de ton vert, repolir le marbre, 100 francs. » (24 septembre 1908).
44 Sharon Marcus, « Transparence de l'appartement parisien entre 1820 et 1848 », dans Karen Bowie (dir.), *La modernité avant Haussmann, formes de l'espace urbain à Paris, 1801-1853*, Paris, p. 396-403.

le désir d'archiver les traces de son existence et la volonté de produire des souvenirs conduisent à chercher des espaces retranchés, protégés. Les boîtes, portefeuilles, écritoires résolvent ce paradoxe. Ils ne sont pas dissimulés puisqu'ils s'offrent au regard et peuvent même trouver place dans les espaces de réception. Mais, fermés à clés, ils sont en même temps l'espace du secret. Les boîtes réservées à l'écriture et la correspondance s'inscrivent pleinement dans le prolongement de cette généalogie, à la fois rêvée et réelle, avec le XVIIIe siècle. Georg Simmel a souligné le caractère inséparable de la pratique épistolaire et du secret dans son essai intitulé « La lettre, éléments d'une sociologie du secret »[45]. Il soulignait la tension entre la pratique de l'écriture qui « s'oppose par nature à toute pratique du secret » et le désir et la fabrication du secret que traduit cette dernière. De nombreuses boîtes répondent à cette double injonction. Il s'en trouve en quantité qui permettent, souvent à l'intérieur des secrétaires, de dessiner un espace intime protégé où on peut donner libre cours à ses sentiments – bien souvent avec des membres de la famille ou des amies – voire écrire son journal ou son livre de raison. Des boîtes portent ainsi sur le mode sentimental des inscriptions dont la plus courante est : « Écrivez-moi souvent », cadeau généralement d'une amie. Ces objets ont parfois une double vocation comme les livres de raison, à mi-chemin entre confessions intimes et bonne gestion domestique. Il en est ainsi des boîtes séparées en deux parties où sont inscrits les mots « lettres répondues » et « lettres à répondre ».

Les archives du papetier Asse, installé 28 rue du Bac, montrent la force de ce désir. Asse vend aussi bien de la papeterie que des bibelots, se charge de l'entretien de tableaux, de locations et encore d'impression de cartes de visite[46]. Sa clientèle est composée de la noblesse et de la bourgeoisie du quartier. Son livre de commande entre 1867 et 1869 montre qu'il ne cesse de travailler à ces objets. Portefeuilles, albums et boîtes en bois, ivoire, cuir sont l'essentiel de son activité quotidienne. Il ne cesse de poser des fermoirs, de débloquer des serrures, de confectionner des boîtes et des albums et, enfin, dernier signe de cet investissement des objets, d'apposer des chiffres sur des boîtes et albums, aussi bien pour la noblesse que pour la bourgeoisie[47]. La lecture des archives privées montre qu'elles s'inscrivent dans ces travaux d'écriture qui participent à la construction des individus et des familles. En donnant une forme matérielle, souvent pesante – qu'on songe à ces planches gainées de cuir, fermées par une serrurerie en bronze –, la bourgeoisie dessine des espaces limités dans lesquels l'appréhension de soi, du temps et la gestion d'une maison peut s'élaborer[48]. Espace de production des archives, le secrétaire est aussi lieu de conservation. Un siècle plus tard, dans les années 1980, Béatrix Le Wita relève encore la présence du secrétaire comme l'espace dans lequel sont conservées archives et images de la famille[49].

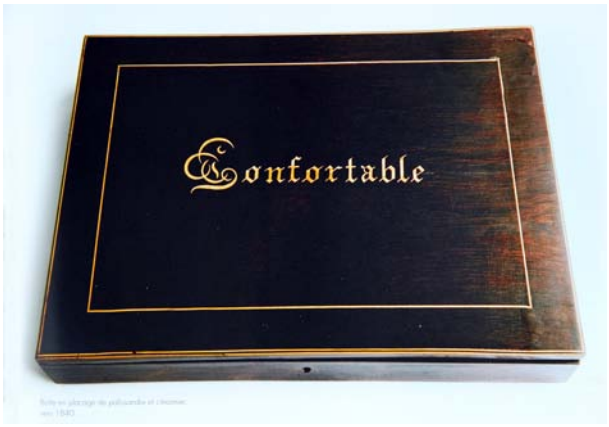
I.b. Les boîtes ou les divisions de l'intime

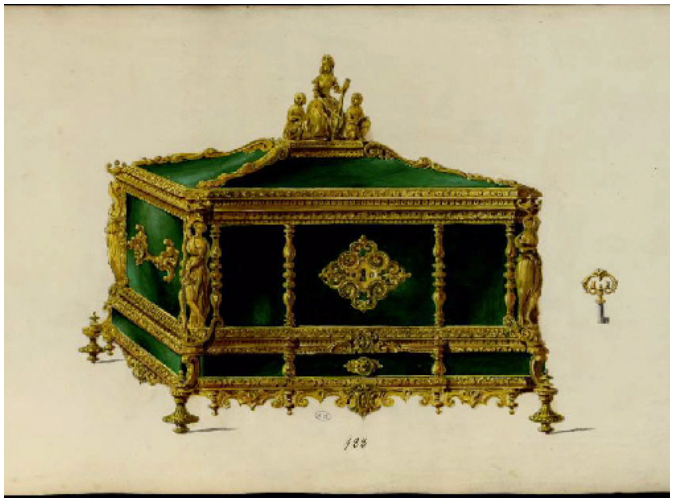
Nous avons dit la succession de clôture, d'emboîtements de boîtes fermées constitutif de la sphère domestique et de la possibilité du retrait. Dans cet enchaînement des clôtures,à côté des meubles fermés avec soin, apparaissent quantité de boîtes. On pourrait négliger ces meubles à main mais leur

45 Georg Simmel, « La lettre, élément d'une sociologie du secret », dans *La parure et autres essais*, Paris, Editions MSH, 1998, p. 89-92.
46 AP, 2AZ34, liquidation du marchand Asse 1869 et 2AZ14, livre de commande, 1867-1869.
47 AP, 2AZ14 et 2AZ15, livre de commande et livre de compte.
48 Le Roret de la maîtresse de maison comme tous les autres manuels d'économie domestique souligne avec insistance la nécessité de compter en permanence objets, victuailles et combustibles. Mme Darcet, *Nouveau manuel complet de la maîtresse de maison…, op. cit.*
49 Béatrix Le Wita, *Ni vue, ni connue. Approche ethnographique de la culture bourgeoise*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'Homme, 1988, p. 137. Les photographies prises par l'auteur montrent qu'il s'agit toujours de secrétaires anciens, du XVIIIe siècle ou du début du XIXe siècle.

profusion invite à s'y attacher. L'historiographie moderniste et notamment Siegfried Giedion a fait de la bourgeoisie du XIXe siècle le prototype d'une pensée anti-fonctionnelle des espaces privées[50]. En ne regardant que la forme et la multiplication des objets, on pourrait être tenté de suivre cette interprétation. Pourtant, une lecture à rebours nous semble plus pertinente. Si la bourgeoisie multiplie les objets, c'est parce qu'elle cherche à donner une forme, une matérialité à chaque geste, à chaque usage et qu'elle s'attache en permanence à différencier les objets selon les usages. Différenciation des sexes, différenciation entre public et privé, entre familial et intime doivent trouver une traduction matérielle. Le *Dictionnaire du commerce* de 1901 signale cette multiplication, renonçant à décrire tous les types de boîtes, car « ce détail de ces divers usages nous mènerait trop loin, […] chaque objet nouveau (boîte à musique, boîte de bureau, boîte à houppes) pourrait motiver un article spécial. »[51] Cette multiplication qui apparaît dans le courant des années 1830 est à lire comme une recomposition des divisions de l'intime au sein des appartements.

Boîtes : les étuis de l'intimité





[Fig. 4. 5] Boîte « Confortable » pour objets intimes, Collecton Janine Nessi.
[Fig. 4. 6] Coffret avec clé. Planche extraite du catalogue de démonstration de la Maison Adolphe Giroux, boulevard des Capucines, vers 1860. Bibliothèque des arts décoratifs.

En 1844, le rapporteur de l'Exposition des produits de l'industrie souligne leur importance : « À côté des meubles d'appartement viennent souvent se placer des objets de petite ébénisterie destinés à des usages secondaires, et le plus souvent sans usage. Ce sont les corbeilles de mariage, les jolies boîtes de diverses grandeurs, suivant qu'elles doivent contenir des châles, des gants, des rubans ou des manchettes, les caves à liqueurs, les coffrets à ouvrage et ces articles de fantaisie destinés à l'ornement de la toilette. Toutes ces inutilités, qu'on nous permette ce rapprochement, se classent sous la dénomination commune de nécessaires. Mais ce qui est inutile n'étant pas toujours ce qui tient le moins de place, il arrive que tous ces riens occupent souvent dans nos appartements des places importantes. De là le besoin d'en soigner tous les détails avec une attention particulière. »[52] L'engouement en la matière n'a rien de passager ; il accompagne des changements anthropologiques plus profonds à l'œuvre durant toute la seconde partie du siècle.

Dans tous les inventaires, les testaments, les scellés, les boîtes apparaissent. Nous en comptabilisons

50 L'ouvrage extrême en la matière est celui de Siegfried Giedion, *La mécanisation au pouvoir*, Paris, Denoël, 1980 [Mechanization takes command, Oxford University Press, 1948].
51 *Dictionnaire du commerce…,* 1901, « Boîtes ».
52 *Exposition des produits de l'industrie française en 1844, rapport du jury central*, Paris, Fain et Thunot, p. 115.

21 chez le banquier Leroy en faillite rue Le Peletier en 1854[53]. Elles sont au nombre de 17 chez le commerçant Achille Grégoire, 56 rue Saint-Lazare, en 1860[54]. Le grand commerçant Petiteau et sa femme, 7 rue Scribe, en ont accumulé plus de vingt[55] tout comme la veuve Fleury 16 rue Malesherbes[56]. À la fin du siècle, elles sont toujours aussi présentes. Lors du décès de la veuve et rentière Jacob en 1893 à son domicile, 23 boulevard Haussmann, nous en avons dénombré 18[57]. Et lorsque la veuve Antier décède en 1897, treize boîtes sont dispersées dans son appartement, 54 rue Caumartin[58]. En d'autres termes, elles comptent parmi les objets meublants les plus représentés dans l'espace bourgeois du privé durant toute la seconde partie du siècle. Il s'agit le plus souvent de boîtes en bois ou en écaille, richement décorées de nacre, d'ivoire, de cuivre ou de bronze, garnies de soie ou de velours et toujours fermées par une serrure. Elles entrent dans la catégorie de ce que le siècle appelle les « meubles à main », ces meubles très mobiles qui sont attachés à la fois à la personne et à l'habitat[59]. Le sciage du bois en tranches fines à partir des années 1830 puis la scie à chantourner facilitent le développement de cette production[60]. Au milieu des années 1830, on parvient en outre à dérouler en feuilles la corne comme l'ivoire et à mouler, à l'étuve, l'écaille[61]. En 1844, le rapporteur de l'exposition des produits de l'industrie écrit : « C'est encore de l'ébénisterie, mais de l'ébénisterie en miniature, ornée de satin, de velours et de moire, et l'on exige la variété et la perfection dans ces infiniment petits destinés à des mains si délicates et à des yeux si exercés. […] La fabrication parisienne, aussi capricieuse que ses acheteurs, est très habile à donner en ce genre toute satisfaction à sa nombreuse clientèle »[62]. Le *Dictionnaire du commerce* de 1861 enregistre le fort développement de la tabletterie, notant que « c'est une industrie à laquelle on prête peu d'attention, et qui a cependant plus d'importance que bien d'autres dont on parle beaucoup. »[63] Les boîtes viennent laquées de Chine et du Japon et en bois peint de la Forêt noire et d'Écosse[64]. La tabletterie qui englobe tous les objets faits en os, écaille et corne dépasse largement la production de ces boîtes mais elle y contribue en grande part. Lors de l'Exposition de 1867, la majorité des exposants de tabletteries se consacre à sa production à l'instar de la maison Gerson et Weber, l'une des plus importantes et des plus à la mode[65]. Le développement du celluloïd et de l'ivorine à partir des années 1880 qui permettent l'imitation de la corne, l'écaille et l'ivoire, favorise la diffusion de ces boîtes à l'apparence luxueuse[66]. À partir du Second Empire, les boîtes se capitonnent de velours dont le prix baisse ainsi que de soie qu'on sait mélanger ou imiter.

53 AP, D11U3/191, dossier n° 11499, faillite du 5 avril 1854, Banque Leroy, De Chabrol et Cie, 16 rue Le Pelletier.
54 AP, D11U3/326, M. Achille Grégoire, Commerçant, 56 rue Saint Lazare, 18 septembre 1860.
55 AP, D11U3/, faillite du 20 juillet 1871, E. Petiteau et Cie, Bijoutiers, 7, rue Scribe.
56 AN, MC, ET/LX/950, Inventaire après décès, Veuve Fleury, mai 1877, 16 rue Malesherbes.
57 AN, MC, ET/LXXXVII/2008, Inventaire après décès d'Eugène Jacob négociant, 7 décembre 1893, 23 boulevard Haussmann.
58 AN, MC, ET/LXVI/1830, Inventaire Veuve Antier, 1897, 22 septembre 1897.
59 *Dictionnaire du commerce… ,* 1901, article « tabletterie ».
60 *Exposition des produits de l'industrie française en 1839, rapport du jury central,* Paris, Bouchard-Huzard, 1839, p. 174.
61 On parvient au début des années 1840 à mouler à chaud la corne et l'écaille et dans le même temps à dérouler des feuilles d'ivoire. *Exposition des produits de l'industrie française en 1844, rapport du jury central*, Paris, Fain et Thunot, p. 131. Le tabletier parisien Alessandri présente ainsi une feuille d'ivoire de 2 m. de long par 67 cm.
62 *Exposition des produits de l'industrie française en 1844, rapport du jury central*, Paris, Fain et Thunot, p. 115.
63 *Dictionnaire du commerce… op. cit.,* 1861, article « tabletterie ».
64 « La tabletterie chinoise d'ivoire, d'os, d'écaille, de nacre et de bois de senteur, est importée en Europe depuis de longues années ; les objets les plus recherchés sont les jeux d'échecs, d'ivoire, les porte-cartes de visite, les étuis et les couteaux à papier d'ivoire ou de nacre, les fiches et les jetons de nacre, les statuettes d'ivoire, les tabatières d'écaille, les éventails brisés d'ivoire, d'os ou de nacre. Les ouvrages indiens et japonais sont généralement faits avec plus de soin que ceux de Chine : les premiers sont encore des objets de curiosité, et leur prix est assez élevé ; les seconds sont des articles de commerce, que l'on exporte par quantités, et qu'il faut établir au meilleur marché. La tabletterie d'ivoire, de nacre, d'os et d'écaille s'achète à Canton, celle de bambou à Shang-haï. » *Ibid*.
65 Salomon Halphen, *Exposition universelle de 1867 : examen détaillé des produits exposés dans la classe 91 (Ameublement et tabletterie)*, Paris, Librairie internationale, 1867 p. 445-446. Le rapporteur souligne que le premier fabricant est alors Gerson et Weber qui emploie entre 60-80 ouvriers.
66 Le celluloïd, breveté en 1871 aux Etats-Unis, se diffuse dans les années 1880 pour les objets de luxe ; l'ivorine est un mélange de gutta-percha et de poudre de marbre qui permet un moulage à chaud.



[Fig. 4. 7] Catalogue de la maison d'ébénisterie Cousin & Cie, 43 rue Saintonge. Fonds Maciet, Bibliothèque des arts décoratifs.

Alentours le Palais-Royal, non loin de l'Escalier de Cristal, un des magasins qui lancèrent la mode de ces boîtes dans les années 1820-1830, se multiplient les magasins spécialisés. Rue Richelieu, ils ne sont pas moins de six. La Maison Audot au n° 81 est la plus courue et tous les guides la recommandent pour acheter boîtes à souvenirs, boîtes de mariage et boîtes à ouvrage[67]. 186 fabricants de boîtes et 23 gainiers spécialisés travaillent à Paris en 1860, essentiellement dans le Marais. Les magasins sont concentrés entre la rue Vendôme et la rue Meslay, la rue Saint-Honoré et le passage de l'Opéra[68].

La collection privée Janine Nessi constituée de boîtes réalisées entre 1830 et 1860 permet de se figurer la diversité des usages de ces objets meublants qui prolifèrent[69]. Là encore, la partition sexuelle est manifeste. Les boîtes masculines sont nombreuses : boîte à journaux, à cartes, à liqueurs, à tabac, à pipes et à cigares. On trouve encore des boîtes liées à la culture des apparences : boîtes à rasoir ou boîtes à boutons de manchettes ou encore de nombreuses boîtes à pistolet dit « de ville », objet résiduel de l'honneur masculin et de son corollaire le duel[70]. Pour les femmes, les boîtes sont encore plus nombreuses. Pour la vie sociale, on réserve des boîtes qui portent l'inscription « visites ».

67 *Guides-Cicérone, Paris Illustré, son histoire, ses monuments, ses musées, son administration, son commerce et ses plaisirs…*, Paris, Hachette et Cie, 1855, p. 701.
68 *Annuaire Bottin-Didot*, 1860.
69 La collection Janine Nessi est conservée à Lugano. Qu'il me soit permis ici de la remercier de ses conseils. Cette collection est en partie présentée dans l'ouvrage de Jérôme Coignard, *Boîtes romantiques, nécessaires et autres jolis riens. Collection Janine Nessi*, Paris-New York, Le Passage, 2007.
70 Voir François Guillet, « L'honneur en partage. Le duel et les classes bourgeoises en France au XIXe siècle », dans *La Revue d'histoire du XIXe siècle*, « La bourgeoisie : mythes, identités et pratiques », sous la direction de Sylvie Aprile, Manuel Charpy et Judith Lyon-Caen, p. 55-70.

Placées dans l'antichambre, elle servent à collectionner les cartes de visites. Il existe des boîtes à jeux qui réunissent cartes, loto et pions, des bonbonnières, des boîtes pour le thé, le café, le chocolat. On trouve aussi des boîtes à bijoux, à gants, à boas, à mouchoirs, à dentelles… Les soins du corps y occupent une place particulière : « boîte à odeurs » lancées notamment par Guerlain, 13 rue de la Paix, dans les années 1840, boîte à poudre dentifrice, boîte à cures-dents…

Il faut noter ici un aspect singulier de ces objets qui marque leur différence : toutes ces boîtes sont frappées d'inscriptions. Nosban et Maigne dans leur traité d'ébénisterie publié en 1887 le relèvent : « On voit dans les magasins et dans les appartements une foule de boîtes en palissandre, en ébène, en thuya et autres bois précieux, ayant le couvercle enrichi de dorures, de peintures, etc. et portant, incrustées en marqueterie, les inscriptions suivantes : *boîtes à gants, boîte à mouchoirs*, *boîte à jeu, nécessaire,* et diverses autres dénominations qui ne sont vraiment que des prétextes »[71]. Le terme de prétexte est à lire dans sa première acception. La manie polygraphe du siècle se lit ici : il faut se figurer des intérieurs avec des dizaines de boîtes portant des inscriptions. De cette façon, les objets s'affichent tout en étant à l'abri du regard. On manifeste son hygiène, la délicatesse de ses plaisirs et de son intimité tout en respectant la pudeur.

L'époque voit se multiplier les boîtes à destination des adolescents, notamment des boîtes de jeux – loto, cartes, petits chevaux… Les adolescentes sont l'objet d'une attention particulière. Les boîtes les invitent à la fois à une prise de conscience d'elles-mêmes et à une bonne économie domestique. Dans une même boîte, on réunit ainsi un carnet de bal et un semainier en ivoire qui permet de faire son emploi du temps à l'encre, puis, la semaine achevée de l'effacer. Dans ce cas, les jeunes filles ont soin de reporter sur un agenda en papier toutes ces annotations. Ces objets sont à mettre en parallèle avec les albums de jeunes filles à faire remplir par les amis à la façon des *keepsakes* : il s'agit d'apprendre à nouer des liens, à les entretenir, en d'autres termes à consigner sa sociabilité. L'apprentissage de l'emploi du temps, cette arithmétique des jours, passe par ces objets. En complément, les « caisses d'épargne », vastes tirelires en bois luxueux, marquées du nom de leur propriétaire apprennent à associer temps et argent, elles apprennent l'épargne, valeur glorifiée par la bourgeoisie [72]. On comprend mieux le propos de Flaubert dans son *Dictionnaire* qui note « Épargne (caisse d') : Occasion de vol pour les domestiques ».

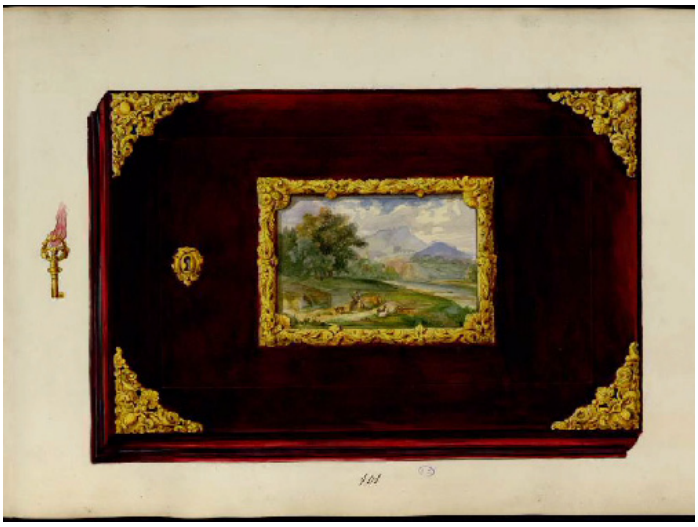


[Fig. 4. 8] Caisse d'épargne, « Trésor », ivoire, Collection Janine Nessi, fin des années 1840.

Ces « meubles à la main » qui sont des étuis d'objets sont en même temps les espaces du retrait mais aussi des objets qui apprennent à thésauriser, à protéger et à conserver, aussi bien les traces de son intimité que les traces d'une sociabilité, les valeurs complémentaires de la bourgeoisie.

71 Nosban et Maigne, *Nouveau manuel complet de l'ébéniste, du marqueteur et du tabletier*, Paris, Roret, 1887, p. 101.
72 La collection Janine Nessi contient plus de vingt « caisses d'épargne » ; l'une d'elle porte l'inscription : « caisse d'épargne à Marie Lemaire ».





[Fig. 4. 9] Boîte « Souvenir » de la collection Janine Nessi, fin des années 1840 .

[Fig. 4. 10] Coffret à souvenirs avec clé. Planche extraite du catalogue de démonstration de la Maison Adolphe Giroux, boulevard des Capucines, vers 1860 (Bibliothèque des arts décoratifs).

Walter Benjamin dans ses notes fait l'analyse suivante : « L'intérieur n'est pas seulement l'univers du particulier, il est encore son étui. Depuis Louis-Philippe on rencontre dans le bourgeois cette tendance à se dédommager pour l'absence de trace de la vie privée dans la grande ville. Cette compensation il tente de la trouver entre les quatre murs de son appartement. Tout se passe comme s'il avait mis un point d'honneur à ne pas laisser se perdre les traces de ses objets d'usage et de ses accessoires. Sans se lasser il prend l'empreinte d'une foule d'objets ; pour ses pantoufles et ses montres, ses couverts et ses parapluies, il imagine des housses et des étuis. Il a une préférence marquée pour le velours et la peluche qui conservent l'empreinte de tout contact. Dans le style du Second Empire l'appartement devient une sorte d'habitacle. Les vestiges de son habitant se moulent dans l'intérieur. De là naît le roman policier qui s'enquiert de ces vestiges et suit ces pistes. La *Philosophie d'ameublement* et les "nouvelles-détectives" d'Edgar Poe font de lui le premier physiognomiste de l'intérieur. Les criminels dans les premiers romans policiers ne sont ni des gentlemen ni des apaches, mais de simples particuliers de la bourgeoisie »[73]. Il faut simplement ajouter à l'analyse de Benjamin l'importance de l'examen de conscience laïc auquel ces objets invitent. Les boîtes réservés aux souvenirs qui se multiplient après 1830 sont en cela exemplaires par leur fonction et leur présence. Visitant la boutique Susse, place de la Bourse, l'auteur anonyme du *Journal des Dames* mêle réclame et journalisme : « que les souvenirs doivent se conserver précieusement dans ces mémentos d'ivoire ou de nacre, de carton-cristal ou de maroquin, incrustés d'acier et d'or, brodés ou gaufrés ; quels délicieux abris contre les dangers de l'absence, contre les injures du temps, qui s'attaque aux souvenirs comme aux monuments »[74]. Ces boîtes ont pour fonction de figurer l'absence et conjurer l'entropie des traces de soi. Elles sont ambiguës dans leur usage : ce sont des sortes de tablettes sur lesquelles est noté ce qu'on souhaite retenir – pensées, maximes – mais aussi des contenants à objets-souvenirs[75]. La définition du mot « souvenir » donnée par Littré en 1872 montre la permanence tout au long du siècle de ce double usage : « Cadeau que l'on fait en partant, pour laisser le souvenir de soi à la personne que l'on quitte

73 Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages*, Paris, Éditions du Cerf, 1989 [1939], p. 53.
74 *Journal des dames et des modes*, 20 décembre 1836, p. 558-559.
75 La collection Janine Nessi contient plus de quarante boîtes de ce genre. Elles portent soit l'inscription « souvenirs », soit le nom d'une ville et plus rarement celui d'une personne.

[…]. Tablettes où l'on écrit ce que l'on veut se rappeler. Voilà un joli souvenir. J'ai écrit cela sur mon souvenir. […] Espèce de planchette divisée en sept parties disposées en crans, portant chacune sur une étiquette le nom d'un jour de la semaine, afin qu'on puisse y noter, pour chaque jour, ce qu'on aura à faire ce jour-là »[76].

Ces boîtes sur lesquelles est écrit « souvenirs » en marqueterie d'os, de cuivre ou en clous dorés rencontrent un véritable succès. De semainiers, elles deviennent des boîtes à souvenirs au sens contemporain du terme. Leroy possède ainsi en 1854 une « boîte souvenir en palissandre renfermant des maisons et monuments en bois représentant la ville de Moscou »[77]. La femme du commerçant Achille Grégoire retient dans sa chambre, parmi sept autres boîtes, « 2 petites boîtes en écaille avec monture en bronze contenant une quinzaine de petits objets, médaillons, pierres, boutons, bibelots »[78]. Les boîtes « communion », « confirmation » ou « initiation » sont pensées en ce sens : la jeune fille y réunit croix en bois, photographies ou lithographies, certificats… autant d'objets-souvenirs de cet événement. On offre et on lègue en nombre ces boîtes. À la fin du siècle, et c'est un exemple parmi quantité d'autres, la veuve Antier lègue à son cousin « une boîte que l'on trouvera dans [ses] affaires et qui contient des portraits de [sa] mère et divers petits souvenirs »[79]. Objets de bonne gestion du temps à l'origine, ils deviennent les refuges dans lesquels sont réunis les choses qui font souvenirs, pour la famille et plus encore pour leur propriétaire. Alors que la mémoire, notamment familiale, s'attache à un nombre grandissant d'objets dans l'appartement, les « souvenirs » la limite et la valorise ; leur transmission n'en est que plus aisée[80].

I.c. Autels familiaux

Les souvenirs sous verre

Dans cette perspective de collecte des traces, on voit se multiplier au milieu du siècle, les cloches et les sous-verres pour objets. Les cloches en verre apparaissent dans les intérieurs au début du XIXe siècle ; l'iconographie du XVIIIe siècle n'en révèle pas. Dans la première moitié du siècle, les cloches de verre conservent une double fonction. D'une part, elles protègent des objets d'art fragiles, à la façon des sous-verres qui se développent lentement, ou le mécanisme d'une pendule de cheminée – en étouffant aussi son bruit. D'autre part, elles servent de serres d'appartement en réduction[81]. Orchidées, plantes à bulbe comme les tulipes et plantes exotiques passent l'hiver sous cloche. Au début du siècle, le *Manuel du tourneur* retient encore ce double usage des cloches de verre : elles permettent d'orner la cheminée de plantes à « oignons et à bulbes » en hiver et de garantir les objets de « la poussière et des mouches »[82]. Les cloches se développent à mesure que les intérieurs se garnissent de bibelots. Au milieu du siècle, elles sont partout pour protéger les horloges et les statues et en particulier les plâtres qui se salissent vite du fait des suies et de la mise en mouvement permanente de la poussière. Protections et mises en valeur à la fois, elles bénéficient en outre des progrès de la gobeleterie : elles sont au milieu du siècle faite en verre blanc, parfaitement transparent, et on parvient à les souffler industriellement, notamment à Saint-

76 Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1872, « Souvenir ».
77 AP, D11U3/191, dossier n° 11499, faillite du 5 avril 1854, Banque Leroy, De Chabrol et Cie, 16 rue Le Pelletier.
78 AP, D11U3 /326, M. Achille Grégoire, Commerçant, 56 rue Saint Lazare, 18 septembre 1860.
79 AN, MC, ET/LXVI/1830, Inventaire Veuve Antier, 1897, 22 septembre 1897.
80 Dans les années 1970-1980, on trouve encore très souvent ces boîtes du XIXe siècle dans les familles de la bourgeoisie parisienne. Voir Béatrix Le Wita, *Ni vue, ni connue. Approche ethnographique de la culture bourgeoise*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'Homme, 1988, p. 146.
81 Voir Louis Garnerey, « La duchesse de Berry dans son salon privé aux Tuileries », collection particulière.
82 L.-E. Bergeron, P. Hamelin-Bergeron, *Manuel du tourneur…,* Paris, Hamelin-Bergeron, 1816, p. 420.

Gobain[83]. En 1848, François-Etienne Villeret peint l'intérieur d'un collectionneur parisien anonyme. Dans son cabinet de toilette, sur le mur opposé au miroir, des cloches de verre encadrées et fixées au mur, enfermant des bouquets de fleurs séchées qui entourent un portrait. Nous ne savons pas s'il s'agit de sa femme ou de sa mère, d'un mariage ou d'un décès, mais nous devinons que les cloches retiennent les souvenirs d'un événement familial ou d'un être cher.

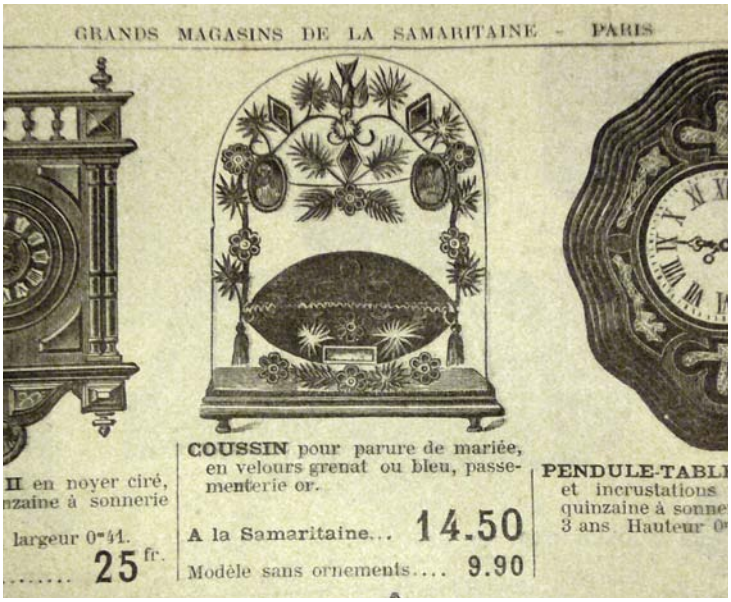


[Fig. 4. 11] Gouache de François-Etienne Villeret, « Intérieur d'un collectionneur parisien », vers 1848, Collection privée Hazlitt, Gooden & Fox, London.

Les années 1860 semblent être la période où ces cloches gagnent toute la bourgeoisie pour devenir le réceptacle de la mémoire familiale. Alors que se développent les verres bombés pour les daguerréotypes ou les tableaux de cheveux, ces cloches deviennent les cadres et les écrins de la mémoire. Fragiles bouquets et couronnes de mariés, objets en papier, éventails, souvenirs de communion sont regroupés, le plus souvent sur un coussin de soie, sous la fine paroi de verre. Soucieux de l'ordre des choses, les scellés enregistrent ces installations. Pour exemple, chez le rentier Jean-François Lépine, 2 rue Caumartin, on trouve des cloches dans la chambre à coucher et le salon. Elles figurent une sorte de vanités : une pendule et des fleurs en cristal « le tout sous globe »[84].

Cet autel familial a droit de cité dans les espaces de réception, tout au moins dans le petit salon : elles témoignent généralement d'un parcours personnel et familial exemplaire. Il demeure difficile de saisir ces objets *via* les inventaires et même les scellés dans la mesure où ils sont de plein droit les objets de la mémoire familiale que les notaires ne prisent pas. Cependant, il apparaît évident que les années 1880 voient repousser ces objets dans les espaces intimes de la chambre à coucher. Leur démocratisation en est sans doute l'une des causes. Lorsque la littérature évoque ces objets dans les années 1890, c'est pour camper le décor d'intérieurs petit-bourgeois voire populaires de province [85]. Leur disparition des espaces de représentation marque un désir d'afficher sa domesticité capable d'épousseter constamment mais aussi la montée d'une distinction entre mémoire intime et familiale d'une part, et espace de sociabilité de l'autre.

83 *Dictionnaire du commerce…* 1861, article « verre ».
84 AP, D2U1 / 345, 16 juin 1868, scellés après décès de M. Jean-François Lépine, 2 rue Caumartin.
85 Voir la description de la petite ville – « Peu importe le nom de la petite ville de province » écrit Coppée – dans la nouvelle *Les Vices du capitaine* où on voit depuis la rue les appartements garnis de « tableaux en cheveux » et de « Napoléons en coquillages », François Coppée, *Contes tout simples*, Paris, A. Lemerre, 1894, p. 24.



[Fig. 4. 12] Catalogue de la Samaritaine, vers 1900. AP; D17Z/1.

L'attention à ces objets en apparence négligeables – secrétaires et écritoires, albums, boîtes, étuis et cloches – permet de saisir à la fois le désir de se construire une intimité et de faire de l'intérieur le réceptacle des souvenirs de la vie intime et familiale. Ces objets proposent des cadres à la mémoire ou plus précisément des espaces protégés des injures du temps par le verre ou les serrures. Ils révèlent aussi la tension qui travaille la bourgeoisie urbaine de l'époque : au puissant désir de s'affirmer, répond une bienséance et le quant-à-soi qui doit faire disparaître toute trace intime et singulièrement corporelle, notamment féminine, des espaces de réception. Dans le même temps, l'appartement doit être transparent pour ses habitants : ombres et poussières, secrets et déviances doivent selon la culture panoptique disparaître. Et, cependant, l'affirmation de la conscience de soi, de son histoire et de ses souvenirs, du bon emploi du temps comme du bon usage de l'argent réclame des espaces protégés.

II. Produire et offrir : « les monuments de la vie usuelle » [86]

L'expression de « monuments de la vie usuelle » d'Edmond Bonnaffé, tirées des *Causeries sur l'art et la curiosité,* s'applique à tous les objets que nous venons de voir. Cadeaux et « ouvrages de dames » construisent plus particulièrement un rapport singulier aux objets, à la matière et à la mémoire familiale. La collection de traces ne suffit pas, il faut encore apprendre à produire et à offrir des objets qui seront autant de repères dans l'histoire familiale.

II.a. Objets-souvenirs et étapes de la vie

Chaque étape de la vie bourgeoise est scandée par des objets offerts par la famille essentiellement. Le baptême – catholique comme protestant, même s'il est plus tardif – s'accompagne de cadeaux du parrain : boîtes – généralement à gants – pour la commère et pour l'enfant un « service à bouillie : poêlon, assiette et cuiller à ses initiales, en argent ou en vermeil, […] ou un hochet »[87]. La communion

86 Edmond Bonnaffé, *Causeries sur l'art et la curiosité*, Paris, A. Quantin, 1878, p. 6.
87 Baronne Staffe, *Usages du monde. Règles du savoir-vivre dans la Société moderne*, Paris, Ernest Flammarion, 1891, « Obligations mondaines du parrain et de la marraine », p. 21-22. *Le Journal des demoiselles* recommande les mêmes objets : « Timbale en argent ou en vermeil marquée à son chiffre, coquetier et cuiller, hochet ». *Le Journal des demoiselles,* 1871-2, p. 252. On retrouve très couramment ces objets dans les inventaires. Louise d'Alq fait de même : « Le parrain fait cadeau à son filleul d'un service d'argenterie, se composant d'une timbale, d'un petit couvert et d'une cuiller à long manche dite à bouillie : le tout marqué aux chiffres de l'enfant et plus ou moins richement ciselé. », *op. cit,* p. 137.

est elle aussi l'occasion de cadeaux-souvenirs. La Baronne Staffe note dans son manuel de savoir-vivre parmi les cadeaux et souvenirs possibles pour une communion : « images et médailles à l'effigie des saints leurs patrons, petites bagues d'argent […], chapelets, livres de piété, montre en or (pour les garçons), bourses à mailles d'argent (pour les filles) […] On peut encore offrir un gentil mouchoir […] Mais les bijoux, les objets luxueux et mêmes les choses très frivoles devraient être proscrits »[88]. Elle condamne en outre la pratique d'afficher ces cadeaux accompagnés de la liste des donateurs. Il s'agit ici de « faire souvenirs », acte jugé incompatible avec l'ostentation.

Listes de mariage : souvenirs et transmissions

La véritable entrée dans la vie bourgeoise est le mariage. La femme est l'objet de toutes les attentions. Elle reçoit un présent censé être conservée toute la vie : la corbeille de mariage. Malgré le terme, c'est encore une vaste boîte en bois rare et richement orné qui contient les cadeaux du mariage. Dans les familles les plus aisées, on achète un coffre ancien du XVIe siècle. À défaut, « on les imite du XVIe siècle » ou du XVIIe, en marqueterie style Boulle[89]. On souhaite ainsi se rattacher à la longue tradition du mariage bourgeois. Dès les années 1860, toutes les maisons parisiennes y compris les grands magasins en fournissent ce qui laisse imaginer une pratique répandue. Selon Anne Martin-Fugier, cette pratique est généralisée dans la bourgeoisie à la fin du siècle[90]. Le contrat de mariage lui-même est transformé en objet. Les archives privées conservent quelques exemplaires de ces contrats. Celui du coiffeur-parfumeur Lespez, habitant rue Montmartre avec Mademoiselle Darras est relié en cuir, frappé de dorures et garni de soie ; les pages intérieures rédigées en lettres gothiques imitent un manuscrit médiéval[91]. Ce désir de conserver des traces de cet événement fondateur se lit jusque dans les garde-robes où les costumes et les robes de mariage sont archivés avec soin. Un seul exemple : lorsque Mme Hollande décède en 1877, le notaire note la présence d'un « costume de mariage en merinos blanc », mariage avec Augustin Hollande employé de l'Institut qui s'est déroulé 17 ans plus tôt[92].

La corbeille inaugure cette collecte des traces du couple en même temps qu'elle met en scène ses relations sociales. Dans la seconde partie du siècle, corbeille de mariage et cadeaux de noces tendent à se confondre ; les cadeaux sont placés dans ou à côté de la corbeille. En cas de rupture des fiançailles, disent les manuels de savoir-vivre des années 1880, si « la rupture vient de la part du jeune homme, la jeune fille garde la corbeille ; si c'est de son côté, au contraire elle la renvoie de suite. »[93] Les manuels de savoir-vivre donnent la nomenclature des objets à offrir en une pareille circonstance, selon son niveau de parenté, sa richesse, son âge ou son sexe[94]. Il faut dire que les cadeaux réunis dans la corbeille et autour sont étiquetés avec soin de façon à ce que l'on sache qui a offert quoi[95]. Dans la grande bourgeoisie, les journaux mondains tiennent la chronique de ces cadeaux de mariage. Pour la bourgeoisie moyenne, les journaux prévoient des espaces réservés pour la « liste des présents avec les noms des donateurs en regard »[96]. On trouve ainsi dans les colonnes du carnet mondain du *Figaro* les

88 Baronne Staffe, *Usages du monde… op. cit.*, « Souvenirs et cadeaux. Baptême », p. 30-32.
89 AN, 572 AP 96, « Liste des cadeaux offerts à Mademoiselle Jeanne Aubry-Vitet, 15 juin 1895 ». En complément, voir La Baronne Staffe, *op. cit*., p. 62.
90 Anne Martin-Fugier, *La bourgeoise*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1983, p. 81-84.
91 AP, 8 AZ 954, contrat de mariage Lepez-Darras, 1892.
92 AN, MC, ET/LX/950, mai 1887, inventaire après décès Mme Augustin Hollande, 42 rue Jacob.
93 Louise d'Alq, *op. cit.,* p. 60.
94 Baronne Staffe, « Les cadeaux de mariage », *Usages du monde…, op. cit.,* p. 58 et sq.
95 Jusqu'à la fin du siècle, les manuels de savoir-vivre condamnent vivement cette pratique, preuve de sa permanence. La Baronne Staffe qui synthétise tous les traités du dernier tiers du siècle écrit : « L'habitude d'exposer le trousseau et la corbeille est […] d'un goût fort contestable ». Il en va de même pour les cadeaux : « Dans les familles très délicates, on n'expose pas les présents ». Baronne Staffe, « Cadeaux de noces » et « La corbeille – Le contrat », *Usages du monde… op. cit.,* p. 58-66.
96 Baronne Staffe, *Usages du monde. op. cit.,* p. 61.

bans accompagnés de la liste des cadeaux[97]. Les archives privées Aubry-Vitet permettent de saisir la constitution d'une corbeille de mariage. La liste des cadeaux « offerts à Mademoiselle Jeanne Aubry-Vitet » à l'occasion de son mariage en 1895, conserve le détail des 203 donateurs [98]. Griffonnée une première fois sur des feuilles volantes, la liste est minutieusement reportée dans un carnet. Si les parents donnent avant tout des bijoux de grande valeur, bibelots et objets d'art dominent. Sucriers, vases de toutes formes et provenances, petits meubles, dizaines de boîtes en tous genres, baromètres, lorgnettes, bonbonnières, éventails, encriers, lampes électriques, corbeilles à fleurs, coussins de soie, etc. Les antiquités y trouvent une place de choix parce qu'elles classent socialement et parce que, portant une histoire, elles sont uniques et apparaissent comme hors du commerce et de l'industrie. Dans la famille Aubry-Vitet, les éventails, les encriers, les boîtes de toutes les formes et les livres sont anciens. Dans l'album relié en cuir, la famille a pris soin de faire correspondre chaque cadeau au nom de son donateur. Plus de 200 bibelots viennent peupler l'intérieur du jeune couple qui va ainsi débuter sa vie dans un cadre déjà fourmillant d'histoires.

Les comptabilités de Jean Pariset, jeune fonctionnaire issu d'une famille prospère, montre le soin et l'investissement mis dans ces objets achetés grâce aux sommes déposées pour la liste de mariage. Les bribes de compte indiquent la liste des noms et les sommes déposés en 1873 : 31 500 par la famille de sa femme, 3 000 francs par son père. Pour tous les autres dons, les sommes correspondent à des objets précis. La transmission est très différenciée selon les sexes : un oncle donne pour 150 francs de couteaux – de table mais surtout ornementaux – alors que la grand-mère donne pour 150 francs pour la « garniture de dessus de cheminée ». Pour le reste, identifiés seulement par leurs prénoms, les donateurs choisissent de donner 550 francs pour le mobilier de la « chambre à coucher », 550 francs de « bronzes » pour le salon – sans doute des objets d'art –, 200 francs pour une autre « garniture de cheminée »[99]. Une transmission se fait par ces listes de mariage, dressées comme le montrent les archives Dujardin, par la mère et la belle-mère[100].

Les manuels de savoir-vivre comme les cadeaux de mariage qui resurgissent dans les inventaires montrent que si la qualité des objets varie selon le rang social, leur nature change peu. Entrer dans la vie bourgeoise adulte, c'est apprendre à sentir et à se souvenir. Les cadeaux sont investis d'une mémoire. Quarante ans après son mariage, la veuve Antier donne à sa nièce par testament « un éventail signé Gatzut qui m'a été donné par […] maman avant mon mariage »[101]. Le coffre lui-même devient la trace de ce moment fondateur. Les inventaires des années 1890 montrent la présence de ces coffres et coffrets de mariage dans les chambres à coucher[102]. Cela semble encore plus vrai dans la petite et la moyenne bourgeoisie ; plus les cadeaux sont rares, plus les traces de l'événement sont investies sentimentalement.

La liste de mariage, véritable programme d'installation dans la vie matérielle est essentiel à double titre : d'une part il assure la transmission d'une culture matérielle convenable ; d'autre part, il charge de façon inaugurale les objets d'une mémoire qui doit fonder la vie familiale et assurer une continuité au-delà des générations. Si les listes de mariage fixent un capital investit par les familles dans le couple, elle fixe aussi le décor à venir de la vie, décor marqué d'emblée des souvenirs familiaux.

97 Voir le « Petites annonces » du *Figaro* ; pour le mois de mai 1875, on peut ainsi compter 13 annonces de ce genre.
98 AN, 572/AP/96, fonds Aubry-Vitet.
99 AN, AB XIX 3503, Fonds Pariset, comptes de la famille Pariset, 1873-1914.
100 AN, AB XIX 3496, 72 G. Comptes Victor et Clélie Dujardin.
101 AN, MC, ET/LXVI/1830, Inventaire après décès de Mme Antier, 22 septembre 1897, 54 rue Caumartin.
102 Sur l'échantillon de 34 inventaires entre 1880 et 1890, 9 montrent la présence d'un coffre de mariage dont 8 sont dans la chambre à coucher, soit conjugale, soit de la femme.

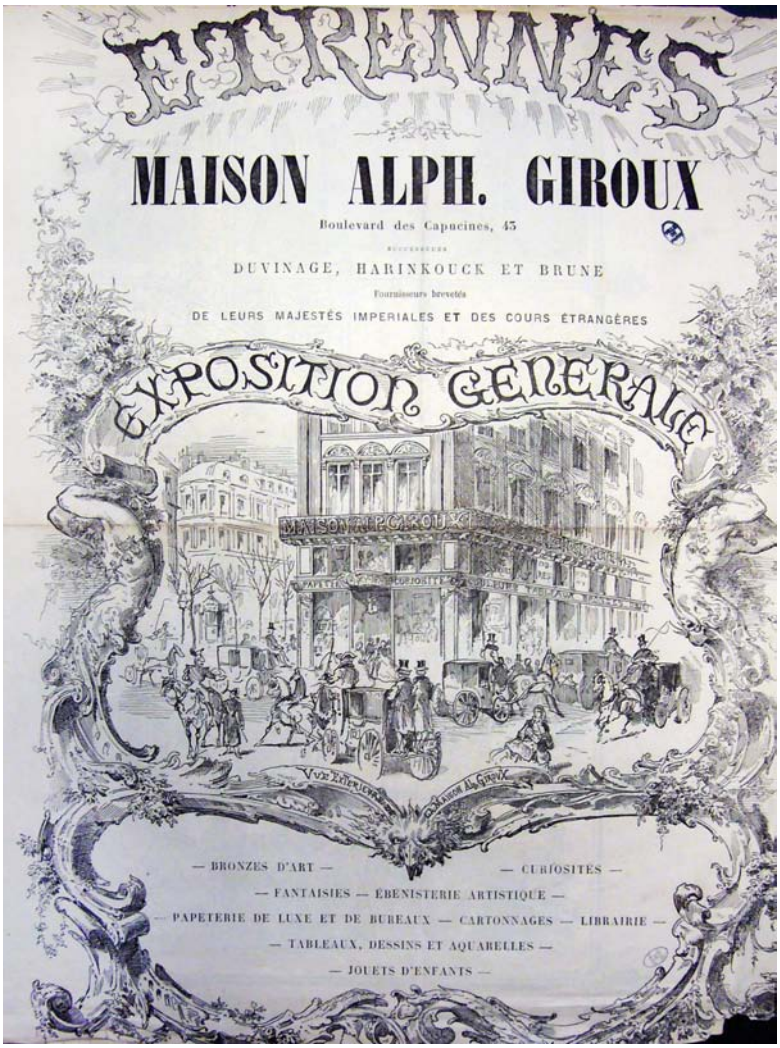
Leora Auslander a relevé les descriptions faites par Valérie Feuillet de l'intérieur de ses futurs beaux-Parents[103]. Elle témoigne de l'angoisse de la jeune fille face au décor 1830 dont elle sait qu'une partie va rejoindre son nouvel intérieur. Parallèlement aux cadeaux de mariage, quelques objets et notamment meubles et objets d'art passent ainsi d'une génération à l'autre. Valérie Feuillet se souvient en outre d'avoir été longtemps couchée dans le lit d'enfance de sa mère, lit qui venait en outre de sa tante, « objet sacré » écrit-elle[104].

Les cadeaux : la codification des objets à offrir

Au-delà du mariage, les cadeaux essentiellement familiaux jalonnent la vie matérielle, la peuplant d'objets dont la valeur est à la fois sentimental et s'apparente à une transmission culturelle. Durant la seconde partie du siècle, la bourgeoisie codifie à l'extrême ces gestes. Ce qui est vrai dans le registre des événements familiaux – baptême, communion, mariage… –, l'est aussi dans les relations sociales et mondaines. Pour les cadeaux, les traités de savoir-vivre en proposent une interminable nomenclature[105]. Adaptés à chaque fête, les cadeaux sont volontiers faits à la main pour les jeunes filles tenues à l'écart des échanges commerciaux – napperons, gravures au bitume, petits accessoires de mode, etc. –, décoratifs et intimes pour les femmes, utiles pour les hommes. La hiérarchie de ses objets ne doit pas contredire la hiérarchie sociale qui englobe la richesse mais aussi le sexe, l'âge et les liens de parenté. C'est à la femme que revient la charge de choisir et d'offrir. Dès la fin des années 1840, la catégorie des « objets d'étrennes » se fixe, d'abord dans les magasins de nouveauté des grands boulevards – Susse, Giroux, Tahan…

Dès les années 1860, les grands magasins eux-mêmes ouvrent des rayons d'objets d'étrennes. Il ne s'agit pas seulement de jouets ; bibelots et meubles à main dominent. Il ne s'agit pas d'objets utiles qui serait reçus comme une offense, classant celui qui le reçoit dans le monde de la nécessité, mais d'objets qui du fait du don sont chargés d'une mémoire, du sceau du donateur. Les manuels de savoir-vivre le rappellent à partir des années 1860 : « Quand le présent est un objet acheté dans un magasin, il faut avoir grand soin d'enlever le prix qui peut y être attaché ou collé, sous peine d'indélicatesse ou d'énorme maladresse. Il est bon aussi de donner à tout cadeau un emballage relativement élégant. »[106] Il s'agit d'effacer le prix mais aussi la provenance notée généralement sur l'étiquette. La Baronne Staffe insiste en outre sur le fait que le papier cadeau ne doit pas porter le nom du magasin : un cadeau n'a pas de prix et doit apparaître comme exclu du monde de la marchandise et de l'utilité. D'où cette recommandation permanente d'offrir des « petits riens » faits à la main, notamment pour les jeunes femmes mais aussi pour les commères, par exemple lors du baptême. Dans ce cas, le cadeau est « un objet fabriqué par les jolis doigts de la commère. Une vieille dame tricotera un chaud et riche cache-nez pour le beau-père de sa fille ; une jeune fille brodera un porte-cigares ou un vide-poches pour un cousin ou un oncle. »[107] Étant donné qu'il s'agit de souder famille et amis – comme le répètent les manuels –, l'objet a peu d'importance dès l'instant qu'il témoigne d'une attention et qu'il fera souvenirs. D'où ces conseils : « Lorsque nous recevons un cadeau, nous le développons aussitôt, et, qu'il soit ou non de notre goût, nous devons en faire de suite le plus grand éloge. »[108]

103 Valérie Feuillet, *Quelques années de ma vie*, Paris, Calmann-Lévy, 1894, p. 138-139, cité par Leora Auslander, *Taste and Power… op. cit.*
104 *Ibid*, p. 9
105 Voir Louise d'Alq, « Le savoir-vivre concernant les visites, cartes, cadeaux, etc. », p. 116 et sq. et Baronne Staffe, *Usages du monde…, op. cit.,* « Les présents ».
106 Baronne Staffe, *Usages du monde… op. cit.*, p. 318.
107 Louise d'Alq, *op. cit.*, p. 140.
108 Louise d'Alq, *op. cit.,* p. 118.



[Fig. 4. 13] Publicité volante pour la nouvelle exposition de la maison Alphonse Giroux, 43 boulevard des Capucines, vers 1865. BHVP, série actualités, « Grands magasins ». Dessin et gravure de H. Morel, dessinateur en publicité et publicité illustrée, 21 rue Pigale.

En janvier 1881, une semaine après les étrennes, Guy de Maupassant dissèque, non sans ironie, cette complexe codification du cadeau[109]. « Rien n'est-il plus intéressant à visiter, que les salons coquets dans la saison des étrennes. […] Le bijou me semble brutal. […] Offrir un bijou, c'est presque ouvrir son porte-monnaie et mettre la somme en la main. […] Faisons une exception pour les bijoux anciens ; leur valeur, plus conventionnelle, leur prête quelque chose de plus discret et de plus enveloppé. Les fleurs, généralement, sont les messagères des sentiments platoniques ; et les bonbons ne sont qu'un prétexte pour offrir la bonbonnière. Or, la bonbonnière achetée chez le bonbonnier indique la simple politesse, quelle que soit d'ailleurs la valeur de l'objet. Cela veut dire : « J'ai dîné souvent chez vous, je vous dois un cadeau sérieux ; tout le monde sait que cette boîte à la mode, achetée chez le confiseur en vogue, coûte vingt-cinq louis ; voilà. C'est un devoir que j'accomplis, nous sommes quittes. » La coupe de Chine, pleine de marrons ; la porcelaine japonaise, pleine de billes de chocolat ; la boîte en laque, pleine de fondants, expriment une intention plus raffinée. Elles disent : "j'ai voulu vous être agréable ; j'ai cherché ce que je pourrais vous offrir ; j'ai couru les magasins ; je me suis, enfin, donné du mal." Ce sont des présents un peu communs toutefois ; et les seules porcelaines où les doigts mignons doivent puiser les douces sucreries sont celles qui portent les marques anciennes des deux L ou des deux épées : Sèvres ou Saxe, ces sanctuaires du goût exquis. » Pour les grandes occasions que sont les noces, les antiquités, rares et sans prix connus, demeurent les objets les plus appropriés. En toutes occasions, au sein de la famille étendue, les objets à offrir sont ces « mille riens ». Sentiments et bonne éducation incarnés évitent toute contrariété et sont autant de souvenirs qui circulent au sein des familles.

109 Guy de Maupassant, « Les cadeaux », *Le Gaulois*, 7 janvier 1881.



[Fig. 4. 14] Catalogue Henry, À la pensée, 5 Faubourg Saint-Honoré, vers 1905. BHVP, série actualités, « Grands magasins ».

II.b.Les jouets : de l'apprentissage de la vie domestique aux souvenirs d'enfance

Dans les objets qui marquent des étapes de la vie, il est une catégorie protéiforme qui prend une place nouvelle au XIXe siècle : les jouets. L'étude des jouets, objets singuliers attachés à une période réduite de la vie, occupe peu de place dans l'historiographie française du XIXe siècle[110]. Cette relative absence s'explique en partie par un effet de sources. Les inventaires, comme l'a noté Dominique Poulot, offrent un biais considérable déjà souligné ici : ils donnent essentiellement à voir le monde matériel de personnes âgées[111]. À ne s'en tenir qu'aux inventaires, les enfants pourtant objet d'une attention nouvelle, semblent quasiment absents et leurs chambres sont bien souvent comme des sanctuaires vides[112]. Certes, les enfants notamment dans la grande bourgeoisie passent du domicile de la nourrice à l'internat. Mais les temps courts de retrouvailles n'en sont que plus célébrés. Nous voudrions comprendre, en s'intéressant au marché considérable du bibelot et grâce aux comptabilités privées, la place qu'occupe le bimbelot dans la culture matérielle de la bourgeoisie. Cette place est double. Elle tient à ce qu'on pourrait appeler l'apprentissage de la vie matérielle : ces objets en réduction doivent transmettre à l'enfant un peu de la culture bourgeoise. En fin de vie, les jouets revêtent à nouveau un rôle déterminant, cette fois comme objet du ressouvenir.

Maisons de poupées : la vie affective et matérielle en réduction

L'attention aux enfants connaît sous la monarchie de Juillet un développement sans précédent et la

110 Voir Philippe Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1975 [1960]. p. 75. et Maurice Crubellier, *L'enfant et la jeunesse dans la société française (1800-1950)*, Paris, Armand Colin, 1970.

111 Dominique Poulot, « Une nouvelle histoire de la culture matérielle ? », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine,* avril-juin 1997, p. 344-357.

112 Un exemple parmi quantité d'autres : dans l'appartement du négociant Jacob, mort à 63 ans, la chambre d'enfant est quasiment vide : un lit de fer et son matelas, des images et tableaux au mur et une commode. AN, MC, ET/LXXXVII/2008, Inventaire après décès d'Eugène Jacob négociant, 7 décembre 1893, 23 boulevard Haussmann.

mise en nourrice, encore majoritaire, ne doit pas être lue comme un désintérêt pour les enfants[113]. La Cour donne l'exemple ou plus exactement prolonge et consacre la vie bourgeoise : Louis-Philippe se veut « bon père de famille » puis, sous le Second Empire, l'impératrice Eugénie, « férue de puériculture », joue avec son enfant et lui chante des berceuses[114]. Les archives privées manifestent cet intérêt nouveau pour l'enfant et son éducation. Entre 1878 et 1880, la famille Bordes collecte toutes les traces de la vie de l'enfant dans de grands albums qui oscillent entre livres de raison et comptabilité. La famille regroupe ainsi les factures de jouets et les bulletins du fils, placé à l'Institution Massin, 12 rue des Minimes[115]. Dans cette perspective éducative, le jouet prend une place nouvelle. Dès la fin des années 1840, Baudelaire perçoit le rôle nouveau que prennent ces objets qui conquièrent les foyers et leur consacre un texte, la « Morale du joujou »[116]. Le terme « joujou » qui devient courant signe l'avènement de jouets destinés aux enfants en bas âge. Baudelaire, sensible, souvent sur un mode répulsif, à la nouveauté, signale la montée des jouets dans les intérieurs qu'il perçoit comme « un hommage de la servilité parasitique, à la richesse des parents [plutôt] qu'un cadeau à la poésie enfantine ». Mais Baudelaire cédant à l'attention nouvelle, souligne pour finir que « le joujou est la première initiation de l'enfant à l'art » et à la vie. Il en est ainsi, écrit-il, « de ces petites filles qui jouent à la madame, se rendent des visites, se présentent leurs enfants imaginaires et parlent de leurs toilettes. Les pauvres petites imitent leurs mamans : elles préludent déjà à leur immortelle puérilité future, et aucune d'elles, à coup sûr, ne deviendra ma femme. » Pour la fille, le jouet est en effet bien souvent un apprentissage qui connaît dans la seconde partie du siècle un succès sans précédent.

Alain Corbin a noté le rôle que joue la poupée dans l'apprentissage du dialogue avec soi – le monologue devrait-on dire – dans la culture bourgeoise[117]. C'est d'autant plus vrai que les poupées changent profondément au milieu du siècle. Elles changent d'une part dans leurs formes et c'est un fait central : d'adultes en réduction, elles deviennent des enfants et très vite des bébés. L'enfant, dans un jeu de miroir, berce, coiffe, habille son enfant. Il doit ainsi apprendre le dialogue avec lui-même mais aussi l'attention maternelle[118]. L'autre transformation est technique. Alors que les poupées en carton bouilli et papier mâché voient leur prix s'effondrer, ce que l'auteur de l'article « bimbeloterie » du *Dictionnaire du commerce* de 1861 impute à « division du travail bien entendue », de nouvelles poupées apparaissent sur le marché[119]. Des produits intermédiaires sont recouverts de peau cousue ce qui leur donne une apparence plus réaliste et augmente leur prix d'un tiers[120]. Les poupées haut de gamme sont réalisées en gutta-percha, matière qui permet d'imiter la couleur et la texture de la peau[121]. Elles vont tout au long du siècle vers un « réalisme social » de plus en plus fort. Habillées avec le plus grand soin, elles apparaissent hybrides : ce sont des enfants vêtues comme des femmes. Elles jouent à l'évidence le rôle d'apprentissage de la toilette, si essentiel à la vie sociale des bourgeoises. Les grands magasins et les magasins de nouveautés des boulevards proposent dès les années 1860 quantité

113 Voir F. Faye-Sallois, *Les nourrices à Paris au XIXe siècle*, Paris, Payot, 1980.
114 Michelle Perrot, *Histoire de la vie privée. De la Révolution à la Grande Guerre*, tome IV, Paris, Seuil, 1997, p. 171.
115 AP, D1U1/899, papiers privés de la famille Bordes, 72 rue de Naples, comptabilité 1880.
116 Charles Baudelaire, « La morale du joujou », dans *œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968 [1846], p. 618 et sq.
117 Alain Corbin, *Histoire de la vie privée. De la Révolution à la Grande Guerre*, tome IV, Paris, Seuil, 1997, p. 444.
118 Il faut ajouter à cela, dans les années 1890, les poupées que les petites filles peuvent nourrir ou encore celles que l'on peut baigner.
119 *Dictionnaire du commerce…,* 1861, article « bimbeloterie ». De fait, la fabrication d'une poupée réclame plus de dix opérations : du moulage du papier jusqu'à son habillement. En 1861, les poupées habillées les moins chères sont à 10 francs.
120 *Ibid*. L'habillage en peau représente 37 % du prix.
121 Voir les objets dans les Dépôts des dessins et modèles de fabrique déposés aux AP : voir par exemple, AP, B. L. Martin, dépôt n°2525 du 25 janvier 1868 ; Bru Jeune, dépôt n°2706 du 2 décembre 1868, Bru Jeune, dépôt n°3164 du 1er août 1873. Bru Jeune dépose plus de 10 modèles entre 1868 et 1880. En complément, voir *Dictionnaire du commerce… op. cit.*, 1861, article « Gutta-percha ».

de vêtements de poupées : on y trouve le vestiaire complet de la femme bourgeoise, y compris des corsets et des robes de crinoline. En 1868, le journaliste Charles Virmaître enregistre ce changement : « la fabrication de joujou a pris des proportions incroyables, il y en a de toutes sortes et de toutes les couleurs, pour tous les goûts et pour toutes les bourses. La poupée qui a la vogue actuellement, c'est la poupée historique : elle est coûteuse, et plus d'une porte sur elle de quoi entretenir une pauvre famille pendant toute une année. À la vue de ces merveilles, on croit rêver, l'esprit redescend involontairement aux siècles passés. Nous sommes loin de la modeste poupée de carton habillée d'un chiffon de percale, poupée qui fit longtemps le bonheur de nos grands-mères. »[122] L'enfant apprend ainsi à distinguer des vêtements « Marie-Antoinette » ou « gothiques »[123]. Cet apprentissage de la mode prend une extension considérable dans la seconde partie du siècle. Quand le grand fabricant de jouet Lefebvre et Cie, installé dans l'industrieux quartier de la porte de Châtillon, fait faillite en 1889, le commissaire-priseur note la présence de plusieurs centaines de vêtements et de dizaines de têtes de poupées en gutta-percha et en carton[124]. À la fin du siècle, la maison Jumeau, parmi des centaines d'autres, se signale par ses « bébés Jumeau », « donnant constamment les dernières nouveautés de la mode parisienne »[125]. Au milieu des années 1880, on dénombre à Paris plus de 60 maisons qui proposent ces vêtements miniatures[126]. Outre les grands magasins, elles sont concentrées dans les quartiers les plus riches. Adam de Fontenay fait ainsi 89 rue de Rome des « habillements au crochet et au tricot, costumes pour poupées et coiffures » et Mlle Bereux, 16 rue de Hanovre, des « toilettes pour poupées »[127]. La gutta-percha permet en outre de sceller des cheveux – vrais ou artificiels – sur les têtes. S'habiller, se coiffer, se poudrer s'apprennent dans l'intimité de l'appartement sur ces réductions. La poupée tend de plus en plus à l'imitation de la vie bourgeoise – jusqu'à parler et chanter[128]. Les dépôts de brevets se multiplient pour ces poupées à partir des années 1870, signe de cet engouement pour ces objets mimétiques[129]. En parallèle, les poupées s'animent. L'exposition universelle de 1878 marque leur triomphe. Un guide raconte l'intérêt que ces poupées suscitent : « tout le monde se presse, autour de ce bassin dans lequel des poupées, revêtues d'un costume de bain de mer, nagent en faisant avec les pieds et avec les mains tous les mouvements enseignés par les maîtres de natation […]. Le monde silencieux n'est pas moins intéressant à voir que ces poupées, qui imitent à s'y méprendre les mines, les attitudes, les toilettes élégantes font illusion ; on se demande si ce sont bien des jouets destinés à être donnés à des enfants, si ce ne sont pas plutôt de ces poupées qui, au siècle dernier, allaient de capitale en capitale populariser les modes françaises. »[130] Les grands magasins en font un des produits phares des étrennes de la fin de l'année 1878. Ces poupées mimétiques sont au centre d'un dispositif beaucoup plus vaste. Elles appellent des vêtements comme on l'a vu mais aussi des meubles, des bibelots et jusqu'à des maisons.

Comme le montrent les vitrines du Victoria and Albert Museum of Childhood à Londres, les

122 Charles Virmaître, *Les curiosités de Paris*, Paris, P. Lebigre-Duquesne, 1868, p. 177.
123 BHVP, série actualités, « Jouets ».
124 AP, D11U3/1342, faillite n°5252 et dossier de liquidation n°5264, janvier 1889, Lefebvre et Cie, fabricant de jouets, 4 rue Morère.
125 Voir les publicités pour les « Bébé jumeau », maison Jumeau, 8 rue Pastourelle dans A. Clavel, *Annuaire officiel des jouets et jeux, des bazars, bimbeloterie, articles de Paris, édition 1897*, Paris, 36, rue de Dunkerque, 1898.
126 *Annuaire Bottin-Didot du commerce*, 1885.
127 A. Clavel, *Annuaire officiel des jouets et jeux, des bazars, bimbeloterie, articles de Paris, édition 1897*, Paris, 36, rue de Dunkerque, 1898. En complément voir *Le Bazar, revue mensuelle illustrée des bazars de France et des diverses industries qui s'y rattachent*, Paris, Administration 23 boulevard des Italiens, 1904.
128 Le principal fabricant dans les années 1890 est Steiner, 60 rue d'Avron, spécialisé dans le « Bébé mécanique parlant ». BHVP, série actualités, « Jouets ».
129 INPI, Dépôts de brevets section 22, « Jouets ». En 1876, 12 brevets sont déposés et en 1884, 17.
130 Hippolyte Gautier et Adrien Desprez, *Les curiosités de l'exposition de 1878 : guide du visiteur*, Paris, Charles Delagrave, 1878, « section vêtements », p.162 et sq.

maisons de poupées remontent aux grandes familles patriciennes de la Renaissance[131]. Longtemps cantonnées à l'aristocratie, c'est au XIXe siècle qu'elles entrent dans la demeure bourgeoise[132]. Dans la grande bourgeoisie, la maison de poupée est une réduction de l'hôtel particulier ou des vastes appartements. Construite par le tapissier, elle doit dans le principe être meublée par la petite fille. En pratique, c'est le tapissier qui la décore à l'aide des restes de matériaux de l'appartement[133]. La maison devient ainsi une maquette de l'hôtel ou de l'appartement. Les maisons conservées au Victoria and Albert Museum témoignent de la survivance de cette pratique tout au long du XIXe siècle : les sols sont couverts des chutes de moquettes et de tapis, les murs tendus de tentures ou couverts de riches papiers peints. Les maisons enregistrent les nouveautés techniques. Elles s'équipent de salle de bain dans les années 1880 et de lampes électriques alimentées par des piles[134]. Elles sont garnies avec soin : des poupées figurent les habitants et tout l'ameublement est reproduit en réduction. Occasionnellement, les manuels de tapissiers donnent des indications pour « meubler ces maisons en réduction »[135]. Cette pratique s'étend dès les années 1850 à toute la bourgeoisie. Dans la moyenne et la petite bourgeoisie, faire fabriquer ces objets sous la direction des tapissiers coûte sans doute trop cher. Les fabriques parisiennes de bimbelots y suppléent dès les années 1830. Empruntant les mots d'une enfant, Delphine de Girardin écrit en 1834 : « je voulais acheter cette belle chambre à coucher que nous avons vue chez Giroux, avec ce joli trousseau de poupée qui est serré dans la petite commode et l'armoire à glace »[136]. Jusque dans les années 1880, la maison Giroux propose une infinité de petits meubles en réduction pour ameubler les maisons de poupées[137]. Cependant, la prestigieuse maison Giroux, installée sur boulevard des Capucines, spécialisée dans les cadeaux d'étrennes et les meubles de fantaisie demeure avec Tempier boulevard des Italiens les rares maisons qui commercialisent ces maisons et leurs meubles de luxe. Au milieu du siècle, le marché s'empare pleinement de ce commerce. En 1855 encore, Adolphe Joanne note encore que seules « les personnes riches vont acheter chez Tempier (boulevard des Italiens, 27), ou Alphonse Giroux (boulevard des Capucines), ces jouets soignés qui deviennent, par leur prix, des objets de luxe. » Il note cependant dans le même temps la relative démocratisation de ce commerce : alors qu' « il y aune vingtaine d'années, on ne fabriquait guère à Paris que les articles fins, les sujets gracieux et de bon goût » et notamment « les petits meubles de luxe », « la division du travail » en fait vertigineusement chuter le prix[138]. Les faillites de fabricants révèlent en effet la présence de centaines de petits meubles en bois peint, de « berceaux en porcelaine », de lampes en fer-blanc, piano en palissandre… « commerce, écrit le syndic qui a pris son essor il y a trente ans »[139]. Dès 1861, Guillaumin confirme l'essor de cette industrie particulière dans le monde de la bimbeloterie : « les petits meubles en bois, imitations d'armoires, de commodes, de tables, chaises, fauteuils ; enfin toute cette innombrable quantité d'objets à bas prix et défiant la

131 Ces maisons de poupées venues de Londres, Berlin et Paris sont aujourd'hui réunies au Victoria & Albert Museum of Childhood de Londres. Pour un inventaire détaillé des collections, voir le catalogue, déjà ancien : *A picture book of dolls and dolls houses*, Londres, Victoria and Albert Museum, 1926.

132 La seule étude actuelle sur le sujet est celle de Faith Eaton, *Merveilleuses maisons de poupées*, Paris, Éditions Solar [London, Dorling Kindersley Limited, 1994] 1997. Naïve, elle n'en livre pas moins une précieuse documentation sur la présence de ces maisons en France au XIXe siècle (voir notamment p. 82 et sq.)

133 Voir Deborah Jaffé, « Doll's Houses », *The History of Toys, from Spinning Tops to Robots*, Londres, Sutton Publishing, 2006.

134 Voir les collections du Victoria & Albert museum.

135 Garnier-Audiger, *Nouveau manuel complet du tapissier décorateur et marchand de meubles*, Paris, Roret, 1868 p. 105 et *sq*.

136 Sophie Gay [Delphine de Girardin], *Scènes du jeune âge*, Paris, Dumont, 1834, p. 17.

137 Catalogue Giroux, bibliothèques des arts décoratifs.

138 Adolphe Laurent Joanne, *Paris illustré, son histoire, ses monuments, ses musées, son administration, son commerce et ses plaisirs : Nouveau guide des voyageurs avec 18 plans et 280 vignettes dessinées par Lancelot et Thérond ou l'on trouve en outre les renseignements pour s'installer et vivre à Paris…*, Paris, Hachette, 1855, « Jouets », p. 772.

139 AP, D11U3/1342, dossier n°5252, faillite de janvier 1889, Lefebvre et Cie, fabricant de jouets, 4 rue Morère.

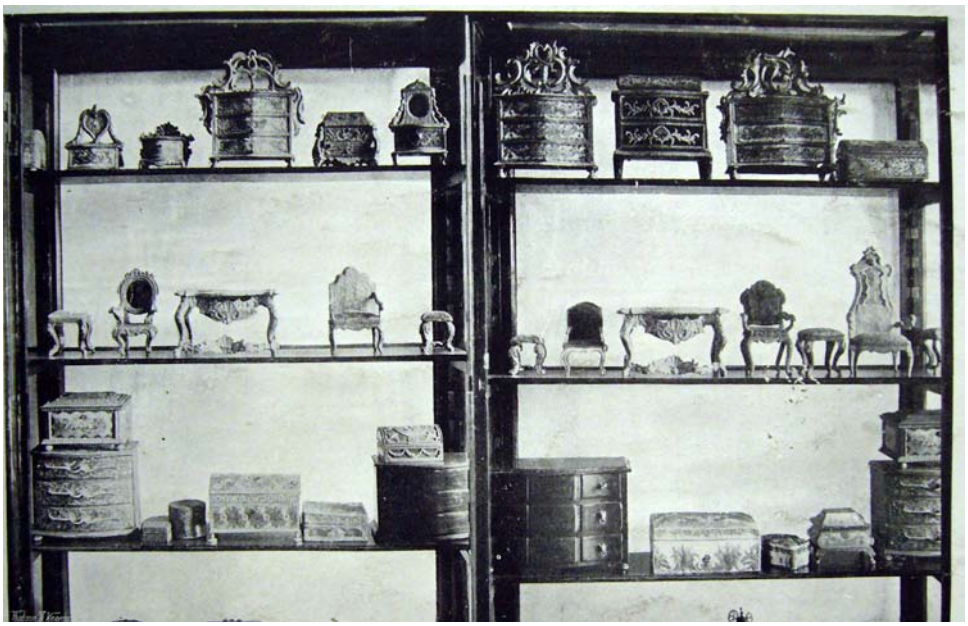
description, dont le débit immense, constitue pour Paris un commerce si important, surtout au point de vue des étrennes du jour de l'an. »[140] Alors que la production de ces meubles jouets passe du travail à façon à la production en atelier, les commerces à Paris se multiplient qui écoulent ces maisons de poupées raffinées, fabriquées en France ou en Allemagne, qui demeurent des objets luxueux[141]. Patiemment, d'année en année, les petites filles les meublent, collectant ainsi dans cet espace en réduction, l'ensemble de l'ameublement bourgeois. Georges Fath proposant en 1869 un parcours dans le Paris des jouets, note au mois de décembre : « tout près de là se trouvait au grand complet un beau salon en style Louis XV glaces de Venise à cadres sculptés et dorés, trumeaux peints par un véritable artiste pendules, candélabres en bronze doré. console dorée, table dorée, sièges dorés, lustre cristal et or, à vingt-quatre lumières, et, pour animer ce brillant intérieur, un marquis et deux marquises s'entretenant des affaires de la cour. »[142] À la fin des années 1870, plus de trente maisons se font une spécialité de ces meubles. Quelques grandes maisons sont particulièrement à la mode comme Merlin-Frazier, 166 rue Saint-Honoré, et Choumert et Collet, 4 rue de Sévigné, qui vendent des « petits meubles pour poupées et enfants »[143]. Tous les grands magasins ouvrent un rayon, au moins durant le mois de décembre, consacré à ces maisons et à leur ameublement.



[Fig. 4. 15] Maison de poupées, publicité de La Samaritaine, vers 1880, coll. part.

C'est le cas de la Samaritaine, des Grands magasins du Louvre, du Bon Marché ou du Tapis Rouge. Cette dernière annonce en décembre 1876 la liste des objets dispos : rideaux, toilettes anglaises, chiffonniers, armoires à glace, bibliothèques, commodes, guéridons et bibelots[144]. À la fin du siècle, ils éditent des catalogues spéciaux destinés à aviver le désir de collection des jeunes filles comme des mères[145]. Les meubles sont de plus en plus souvent moulés et peints, moyen de produire en série des objets « de style »[146].

140 *Dictionnaire du commerce…,* 1861, article « bimbeloterie ».
141 *Dictionnaire du commerce…,* 1901, article « bimbeloterie ».
142 Georges Fath, *Le Paris des enfants : petit voyage à travers la grande ville*, Paris, Hachette, 1869, p. 261
143 On dénombre plus de 40 exposants dans le domaine. Voir *Catalogue officiel. Exposition universelle internationale de 1878 à Paris*, Paris, Imprimerie nationale, 1878, Classe 42. « Bimbeloterie ». Quantité de fabricants de « lits et de barcelonettes garnies pour poupées » (Defrance, 14 rue des Amandiers) et des « Jouets en métal services de table et services à thé » (Cornu 31 rue des Archives) sont sont en outre présentés. Voir en outre le Bottin-Didot qui dénombre près de 30 marchands spécialisés dans les anénes 1880-1890 : voir par exemple, Maison Veuve Privé, « Fabrique spéciale d'ameublements pour poupées, chambres, salons et salles à manger, écoles. Paris, 16 rue Grenier-Saint-Lazare ».
144 *Le Figaro*, 20 décembre 1876, publicité du Tapis Rouge.
145 La collection la plus importante dans le domaine est actuellement conservée par la bibliothèque des Arts décoratifs, à la fois dans le fond général et dans la collection Maciet. Voir par exemple : *Étrennes, jouets*, Au Bon Marché, Paris, Au Bon Marché, années 1902-1912.
146 Voir par exemple, INPI, n°363018, dépôt de brevet de M. Bitner, « Meubles de poupées », 6 février 1906.



[Fig. 4. 16] Meubles pour maisons de poupées, vitrine sur les boulevards, vers 1880. Collection Maciet, Bibliothèque des arts décoratifs.

En dehors des grandes familles où on devine le travail du tapissier, et à côté des objets commercialisés, ce travail est inclus dans les ouvrages de dames. Les filles, aidées de leurs mères, brodent des napperons et des chiffres, piquent des rideaux, créant ainsi un monde d'ouvrages de dames en réduction. *La Mode Illustrée*, revue dominante du secteur à partir des années 1870, jalonne l'année par des modèles de meubles de poupées à faire soi-même. Papier bristol brodé, « tuyaux de plumes » assemblés avec des épingles sont ensuite habillés de crochets et de broderies[147].



[Fig. 4. 17] Modèles de meubles de poupées, *La Mode Illustrée,* 1883, p. 386.

Le modèle de la maison lui-même évolue, suivant en cela les mutations des poupées comme celle des logements. Aux hôtels à plusieurs étages succèdent des pièces indépendantes qu'on peut assembler

147 Voir par exemple, *La Mode illustrée*, 3 décembre 1882, « Meubles pour poupées », p. 387 et 9 décembre 1883, « Meubles et vêtements de poupées », p. 386.

à loisir, pour recomposer des hôtels ou constituer des appartements. Apparaissent les salles de bains et les chambres d'enfant. Ce curieux reflet des appartements haussmanniens permet d'étendre et d'étaler les achats. Un modèle français de 1880 propose ainsi un salon complet ; les meubles peuvent être achetés au détail[148]. Il s'agit d'un « service à thé de Sèvres », d'une « plante en pot avec fleurs en toile », de bougeoirs en zinc moulé, d'une « lampe à pétrole », d'un « tapis », d'un « bilboquet », d'une série de chromolithographies encadrées, d'une étagère à bibelots avec ses bibelots – chien en faïence, santon, vase en étain doré, etc. –, d'un journal, le *Journal pour rire*, et d'un livre, *Les rondes de l'enfance*, en réduction, d'un porte-lettre, de vases, d'un miroir, de doubles rideaux en velours et dentelles et enfin d'une collection de meubles.

L'enfant apprend à meubler, entretenir, décorer les appartements, à reconnaître les styles, élément essentiel dans la culture domestique du XIXe siècle et véritable propédeutique de l'achat, comme le déplorait Baudelaire, les enfants singeant les gestes adultes. La culture matérielle et ce qu'elle porte se reproduit et se perpétue dans ces espaces en réduction. Les maisons apprennent à la petite fille puis à la jeune fille – il semble que ces objets demeurent dans sa chambre jusqu'à son départ – la conduite d'une maison et l'éduquent à chérir son *home*. Achats de modèles réduits et travaux d'aiguilles préfigurent la vie de la femme bourgeoise.

À bien regarder les maisons de poupées, il est frappant de constater à quel point elles contiennent la totalité des objets de la maison. L'accent est mis en particulier, comme par une mise en abîme, sur les objets du souvenir et les objets rattachés à la mémoire de la famille. Une maison de poupée parisienne des années 1860 a été conservée au Victoria and Albert Museum of Childhood. À côté des meubles et bibelots achetés, prolifèrent les objets du souvenir confectionnés par la famille. Ce sont des myriades de napperons mais aussi des bouquets de mariés sous cloche, des instruments de musique, des lettres, des portraits en peinture et des portraits photographiques réduits.



[Fig. 4. 18] Salon de maison de poupées, France années 1880. Victoria and Albert Museum, photographie M. Charpy.

148 Catalogue de la *Maison Bérard manufacture française*, « Le salon », Paris, vers 1880. Le salon fait 40 cm x 60 cm.

Ce salon en réduction n'a rien d'exceptionnel et tout laisse à penser que de nombreuses familles bourgeoises en possèdent de semblables. On trouve fréquemment la maison de poupées elle-même en réduction dans un jeu d'espace vertigineux. Les revues de mode qui proposent des modèles d'ouvrages de dames proposent aussi des patrons et délivrent des conseils pour les robes de poupées et l'ameublement des maisons[149]. Les maisons achetées dans le commerce sont ainsi personnalisées, ouvrant la voie à l'appropriation et de ce fait à la mémoire.

Alors que les adultes font de leurs appartements l'espace du souvenir personnel et de la mémoire familiale, on apprend aux jeunes filles à faire de même dans l'espace d'une maquette. Avec le temps, ces maisons enregistrent ou sont censés enregistrer les changements familiaux – naissances comme décès –, les déménagements et les réaménagements. À l'instar des journaux intimes et des carnets de jeunes filles, ces maisons en réduction sont censées condenser les souvenirs de l'enfance et apprendre dans le même temps la vie d'adulte. Elles sont ainsi des souvenirs à double titre : parce qu'elles reçoivent les bibelots-souvenirs et autres supports de la mémoire en réduction ; parce qu'elles deviennent avec l'âge des souvenirs de l'enfance pour celles qui les ont confectionnées.

Les jouets et l'apprentissage des rôles

Il est tentant d'englober tous les jouets qui ressortent du domestique sous la même dénomination d'objets en réduction. C'est cette réduction qui est le déterminant de la catégorie de la « bimbeloterie » dans le commerce et les études statistiques. Guillaumin écrit : la bimbeloterie « s'occupe à reproduire en miniature tous les objets et ustensiles dont le type premier ressort des arts et des métiers les plus divers ». En réalité, les échelles ont ici un sens et distinguent des objets dont le sens et l'usage ne peuvent être complètement confondus. Généralement, les maisons sont des réductions autour de 1/10e. Toute une foule d'objets domestiques sous forme de jouets sont eux réduits seulement de moitié voire de moins. Il s'agit des « ménages », ces « ustensiles de ménage en diminutif, de verre, de métal ou de porcelaine, que l'on donne aux enfants et particulièrement aux petites filles, pour faire la dînette »[150]. Ils ne sont plus censés être pour des poupées mais pour l'enfant lui-même. Aujourd'hui, Yseult Bouriez collectionne depuis plus de vingt ans, dans son appartement parisien et sur un mode très proche des collectionneuses du XIXe siècle, des « ménages »[151]. Comme le montre sa collection, le développement de la production de ménages est réel dès la monarchie de Juillet. La littérature enfantine contient quantité de scènes de dînettes bourgeoises, notamment chez la Comtesse de Ségur[152]. Il s'agit alors essentiellement d'objets en métal, parfois chromolithographiés[153]. Après 1870, et le développement de l'industrie du bimbelot français au détriment des importations allemandes, les ménages sont essentiellement en faïence et en terre cuite[154]. Comme le montre la collection Bouriez, toutes les fabriques de vaisselles proposent des « ménages d'enfants »[155]. Les ménages sont livrés dans

149 Voir par exemple *La Mode illustrée : journal de la famille* qui publie dès 1862 des patrons pour les vêtements de poupées et des modèles de meubles.

150 Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1872, « ménages ». Les deux termes, « ménages » et « dînettes » sont en concurrence pendant la seconde partie du XIXe siècle ; le ménage désigne plus volontiers l'ensemble complet d'objets réunis dans une boîte.

151 Qu'il me soit permis de remercier ici Yseult Bouriez pour les informations qu'elle m'a communiquées. Un catalogue de sa collection est par ailleurs disponible : *Dînettes françaises en faïence, XIXe-XXe siècles. Collection Yseult Bouriez,* Paris, Éditions du cercle d'art, 2006.

152 Voir la Comtesse de Ségur, Chapitre IV « Les Petits Poissons » in *Les malheurs de Sophie*, Paris, Hachette, Bibliothèque rose, 1859.

153 Au milieu du siècle, les maisons Rossignol et Dessein-Potier produisent ainsi des dînettes chromolithographiées sur cuivre, fer blanc embouti ou aluminium moulé, alliage alors à la mode. *Dictionnaire du commerce…,* 1861, article « bimbeloterie », rubrique « ménages d'enfants ».

154 Paris concentre alors la production de jouets sauf pour les « ménages », produits largement en province. *Catalogue officiel. Exposition universelle internationale de 1878 à Paris*, Paris, Imprimerie nationale, 1878, Classe 42. « Bimbeloterie ».

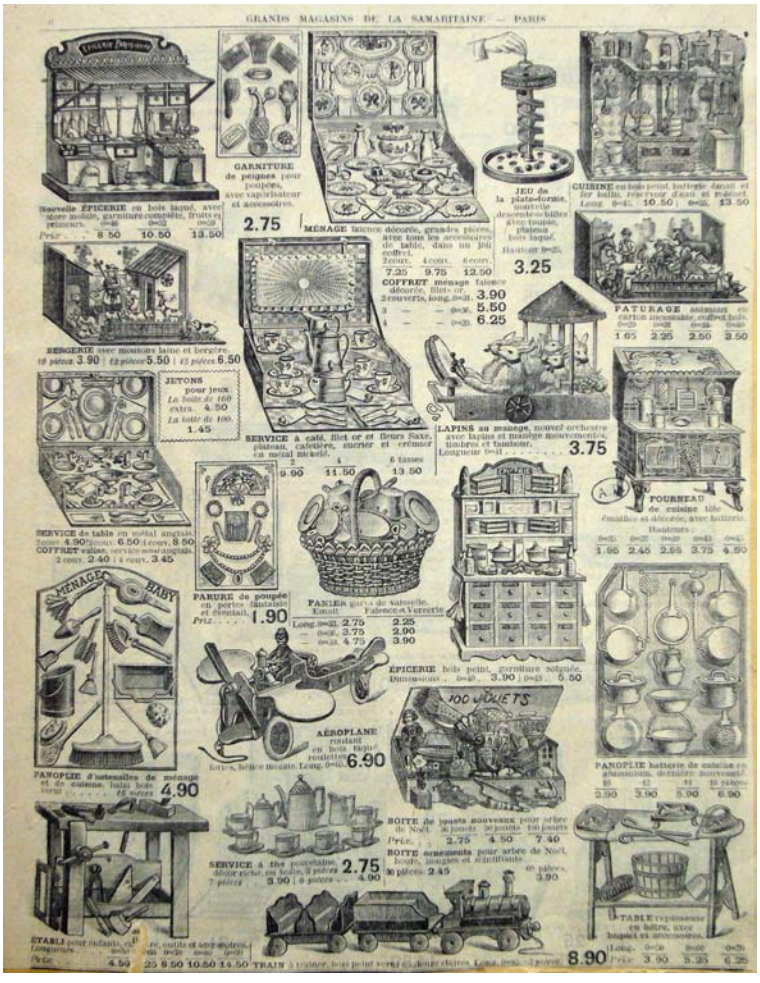
155 Il s'agit notamment des fabriques de Luneville, Pexonne, Saint-Clément, Longchamp, Longwy, Niderbviller, Sarreguemines

des boîtes qui servent ensuite de vaisseliers. De plus, il est possible de se procurer des meubles en réduction qui permettent de ranger cette vaisselle. Magasins de jouets – le Nain bleu ou le Petit Saint-Thomas – et tous les grands magasins – notamment les Grands magasins du Louvre, la Samaritaine et le Bon Marché – proposent ces objets.





[Fig. 4. 19] Dînettes. Service de table en faïence fine, vers 1890-1900. Collection Yseult Bouriez.



[Fig. 4. 20] Ménage en faïence décoré, panoplies de ménages (Ménage Baby), service de table en métal anglais… Catalogue de La Samaritaine, vers 1895. Fonds Maciet, Bibliothèque des Arts décoratifs.

et Digoin, Wallerfangen, Creil-Montereau, Choisy, Gien, Quimper. À l'Exposition universelle de 1867, 22 exposants proposent ces ménages ; ils sont 134 en 1878 et 170 en 1889.

Descendus dans les couches populaires, ces objets, appelés plus volontiers « dînettes », sont aisément lus comme des prodromes à la vie de la ménagère qui règne sur la vaisselle, l'entretient et la range à longueur de temps. Dans la grande et la moyenne bourgeoisie où les domestiques se chargent du service, ce n'est pas à l'évidence la fonction de ces objets. Au premier chef, il y a l'apprentissage de rituels et de leurs gestes – les ménages « Five O'Clock », service à chocolat, dîners en témoignent. Au-delà de ces rites, une femme de la bourgeoisie doit savoir diriger une maison. L'enfant apprend à maintenir en ordre, à nommer les très nombreuses pièces qui constituent un service – les « ménages d'enfants » comptent entre 12 et 45 pièces de verre et de faïences et 6, 8 ou 12 jeux de couverts – et à l'entretenir en l'inspectant régulièrement et en l'époussetant. L'abandon du métal pour la faïence et le verre va en ce sens. La manipulation de ces porcelaines fines et précieuses familiarise avec les objets rares et forme le toucher aux objets de goût. Enfin, les jeunes filles peuvent apposer des décalcomanies de leurs chiffres proposés par les grandes maisons et le ménage d'enfant prépare à la ménagère, cet étui à service placé dans la corbeille de mariage[156].

À ces ménages s'ajoutent quantité d'objets tels que les machines à coudre. La production parisienne de ces objets prend une considérable extension dans la dernière décennie du siècle et les grandes marques, Singer en tête, proposent ces machines réduites[157]. Il s'agit bien de transmettre une culture et une vision du monde domestique bourgeois plus qu'un savoir-faire. Rangement et dénombrement de la vaisselle, apposition de chiffres, travaux inutiles de couture sont en effet autant d'apprentissage de la vie domestique bourgeoise.

Quelques objets échappent au registre de l'économie domestique. Dès les années 1870, les grands magasins et les magasins de jouets commercialisent des instruments de musique en réduction pour les jeunes enfants : pianos, violons et guitares. Les boîtes à couleurs pour enfants se multiplient aussi, accompagnant la montée des pratiques d'amateurs en bourgeoisie. Installées dans les chambres d'enfants, accompagnées de leur chevalet, elles reprennent trait pour trait les travaux d'artistes amateurs de femmes. Seule leur taille signale le caractère ludique et pédagogique de ces objets. À mi-chemin entre les jouets et les occupations d'amateurs, ces objets s'adressent davantage aux adolescentes, sorte de transition douce entre le jeu improductif et la production des travaux de dames.

La différenciation des sexes est totale dans le monde des jouets ; non seulement elle s'y manifeste mais elle s'y enracine[158]. Pour les garçons, les jouets sont largement liés à la vie militaire : « *régiments* » en étain ou en plomb, armes factices, pistolets à ressorts…[159] En 1881, Jules Claretie comptabilise les ventes parisiennes à l'occasion des étrennes du jour de l'an : il estime que se vendent « environ 5 000 pièces de canon, […] 1 500 sabres damasquinés, 10 000 sabres à bon marché […] et 70 000 fusils »[160]. La guerre franco-prussienne encourage le développement des fabricants français au détriment des

156 Quantité de maisons proposent ces chiffres en décalcomanie. Voir la maison Perret, 6 rue Vaucanson. Publicité publiée dans A. Clavel, *Annuaire officiel des jouets et jeux, des bazars, bimbeloterie, articles de Paris, édition 1897*, Paris, 36, rue de Dunkerque, 1898.

157 *Dictionnaire du commerce…,* 1901, article « bimbeloterie ». Parmi les jouets à succès, l'article relève les « machines à coudre enfantines ; batteries de cuisine pour poupées ; objets divers pour ménages de poupées ». Le Musée des Arts et Métiers conserve plusieurs machines en réduction, notamment de la marque Singer.

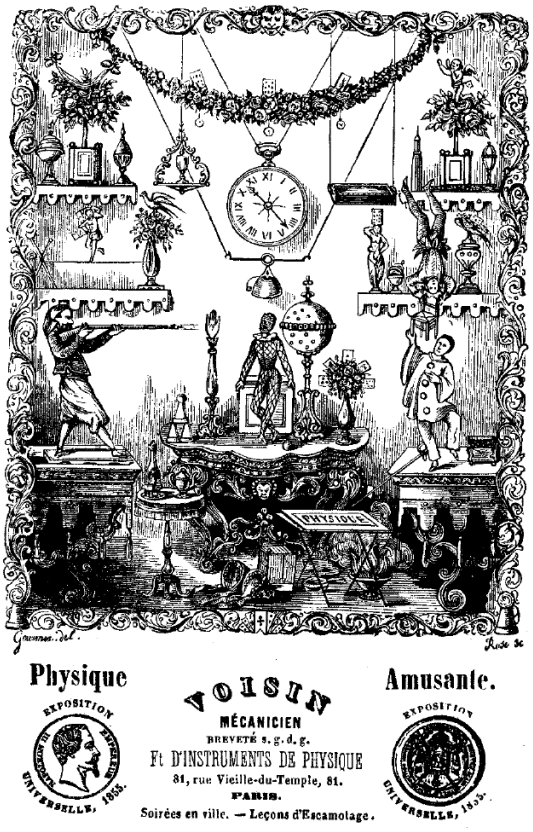
158 La synthèse la plus récente sur le sujet est celle de Beverly Lyon Clark et Margaret R. Higonnet (dir.), *Girls Boys Books Toys. Gender's in Children's Literary*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2000. Cependant, comme l'indique le sous-titre, ce travail est avant tout une histoire des représentations.

159 *Dictionnaire du commerce…,* 1861, « bimbeloterie ».

160 Jules Claretie, *La vie à Paris*, Paris, Havard, 1881, « Jouets », p.450. Dans le domaine, l'évolution spectaculaire de la production de jouets n'est pas significative pour éclairer la consommation. Les lendemains de la guerre franco-prussienne, voit l'arrêt des importations jusque-là massives de jouets, notamment militaires, allemands ce qui explique largement le puissant développement de l'industrie française du jouet dans les années 1870-1880. Dans les années qui suivent la guerre, Jules Claretie note que les vendeurs de jouets barrent leurs vitrines d'écriteaux : « Tout ce qu'on vend ici est français ». Voir Jules Claretie, *La vie à Paris*, Havard, 1883. Ce nationalisme économique débouche sur la création en 1886 de la marque « jouet français », utilisable par tous les fabricants français. Voir AP, dépôt de marques, avril 1886, « jouet français ».

fabricants allemands qui dominaient jusque-là le marché. Une autre catégorie de jouets réservés aux garçons est le jouet mécanique. Il connaît à partir des années 1850 un immense succès. Ce sont tout d'abord les bateaux. Des maisons parisiennes se spécialisent dans leur production comme par exemple la maison Radiguet & Massiot qui publie dès 1865 un catalogue de bateaux en zinc peint, « animés par la vapeur », alimentés par des réchauds à alcool. En parallèle, les locomotives et leurs chemins de fer connaissent un engouement important. Dès les années 1830, il en existe des modèles en tôle que les enfants traînent dans l'appartement mais dès les années 1850, alors que la société française se convertit aux chemins de fer, l'industrie du bimbelot propose des locomotives animées par des ressorts ou par la vapeur[161]. Et les bimbelotiers et les grands magasins des années 1860 présentent dans leur catalogue des dizaines d'articles pour aménager un paysage dans les appartements : prairies artificielles en tontisse de velours, maquettes de chalets suisses et de gares, arbres en métal et lichens…[162] Visitant un atelier de fabrication de jouets en fer-blanc, le journaliste Paul Arène relève qu'on y fabrique « des tramways, des bateaux, des chemins de fer. Il n'est pas d'objet usuel, il n'est pas de création raffinée, dont on ne retrouve chez lui la représentation exacte et minuscule. Notre civilisation peut périr ; rien qu'avec une boutique de marchand de joujoux, les savants pourront la reconstituer tout entière »[163]. En 1901, note le *Dictionnaire du commerce*, « le métal léger des boîtes de sardines et de conserves, qui se prête aux transformations et aux usages les plus divers » triomphe dans la fabrication des « machines-jouets et modèles réduits de machines, bateaux, chemins de fer, tramways, usines, jets d'eau, etc. »[164]. On dénombre alors plus de 20 fabricants et 40 vendeurs de jouets « mécaniques, électriques et à vapeur » à Paris[165]. Ces jouets mécaniques et en particulier « la machine à vapeur », avec son « mystère » et son « charme spécial » [166] sont d'autant promus par la bourgeoisie qu'ils sont investis d'une portée didactique. L'art militaire et les arts mécaniques, le monde de l'acier et de la vapeur, et celui des voyages : le jeune garçon est à la fois investi du progrès de son époque et de l'identité masculine qui s'attache, par opposition à l'espace domestique, à l'espace public et aux lointains. Jules Claretie est un observateur d'autant plus attentif du monde des jouets que son frère est alors le plus grand collectionneur parisien de jouets[167]. En 1883, il raconte sa visite dans un salon japonais des beaux quartiers « au plafond, je remarque des traces noirâtres, comme les taches ou les crachats d'une explosion. C'est l'œuvre de mon fils, me dit [la maîtresse de maison]. Il a fait courir du sodium sur mon aquarium. Et, vous voyez, plus de poissons rouges parmi les herbes et presque un bombardement au plafond ! […] Car voilà l'idéal, pour les mères également, la chimie, la science. À en juger par les jouets qu'ils préfèrent, les enfants d'aujourd'hui seront tous des savants dans quinze on vingt ans. »[168] De fait, depuis la fin des années 1860, les jouets scientifiques connaissent un renouveau : le développement de la chimie et de l'électricité se traduit dans le monde des enfants.

161 Victoria and Albert Museum of Childhood.
162 Voir les catalogues des maisons Freissonnier (vers 1862) et Jumeau (vers 1867), Bibliothèque des arts décoratifs, collection Maciet.
163 Paul Arène, « Voyage au pays des joujoux » dans *Paris Ingénu*, Paris, Charpentier, 1882, p. 194 et sq.
164 *Dictionnaire du commerce…* 1901, article « bimbeloterie ».
165 A. Clavel, *Annuaire officiel des jouets et jeux, des bazars, bimbeloterie, articles de Paris, édition 1897*, Paris, 36, rue de Dunkerque, 1898.
166 Jules Claretie, *La vie à Paris*, Paris, Victor Havard, 1883, p. 499.
167 Voir Ris-Paquot, « Curieux parisiens » dans *Annuaire de la curiosité et des beaux-arts, Paris, département, étranger*, Paris, Administration du journal, 90 rue Saint-Lazare, 1892. Voir la monographie de sa collection : Léo Claretie, *Les jouets, histoire, fabrication*, Paris, Quantin, s. d. (vers 1895).
168 Jules Claretie, *La vie à Paris*, Paris, Victor Havard, 1883, p. 501.



[Fig. 4. 21] Jouets scientifiques du mécanicien Voisin, rue Vieille-du-Temple. Gautier, Hippolyte, *Les curiosités de l'Exposition universelle de 1867 suivi d'un indicateur pratique…*, Paris, C. Delagrave et Cie, 1867.

Les boîtes en bois ouvragé qui réunissent des ensembles de petit chimiste, une bobine de Rumkorff ou une pile de Bunsen sont vendues dans toutes les boutiques. Le fonctionnaire en retraite Henri Bernard offre des étrennes à son neveu en 1873, c'est une « boîte de chimiste » tout comme les Bordes qui dépense 40 francs pour une boîte similaire achetée aux Grands magasins du Louvre[169]. La même année, le pédagogue Bitard consacre plus de cinquante pages de son manuel sur *Les plaisirs, les jeux et les récréations de la maison* aux jeux scientifiques fondés sur les phénomènes des « Galvanisme, pneumatique, acoustique, électricité, magnétisme, optique, chimie »[170]. Le jouet est ainsi projet de carrière. Le succès des panoplies de médecin à la fin du siècle pourrait être un indice supplémentaire de ce rêve matérialisé par les jouets. « Et comme il y a des modes en toutes choses et des signes des temps jusque dans les jouets d'enfants, écrit encore Jules Claretie, à côté de la multiplication des joujoux scientifiques, dignes produits de l'Année Électrique, je vois annoncé par les catalogues le jouet financier : le *Stock Exchange*, « jeu de Bourse pour grands et petits enfants », et la Timbale. »[171]

Jouets d'adultes, souvenirs d'enfance : jouets et autobiographies

Le *Grand Larousse du XIXe siècle* donne comme racine étymologique au mot « bibelot » celui de « bimbelot »[172]. Les lexicographes d'aujourd'hui doutent de cette étymologie. De façon implicite, Larousse met en correspondance les bimbelots des enfants et les bibelots des adultes, comme si la quête de bibelots permettait aux adultes de retrouver leur enfance. Force est de constater que les appartements sont peuplés de jouets, bien après le départ des enfants. Qui plus est, ces jouets sont le plus souvent exposés en vitrine, dans des boîtes de souvenirs, autant d'espaces défendus aux enfants.

169 AN, ABXIX3496, Livres des dépenses et recettes d'Henri Bernard, 1873 et AP, D1U1/899, scellés Bordes, facture 1878, Grands magasins du Louvre.
170 A. Bitard, *Les plaisirs, les jeux et les récréations de la maison,* Paris, Maurice Dreyfous, 1878, p. 128-180.
171 Jules Claretie, *La vie à Paris*, Paris, Victor Havard éditeur, 1881, « Jouets », p.450.
172 Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, Paris, Larousse, 1866, article « bibelot ».

Philippe Lejeune dans ses travaux sur l'autobiographie nous donne sans doute une clé. Il souligne en effet que l'autobiographie, cette forme particulière de l'écriture de soi, nécessite un retour sur l'enfance. Elle est liée à ce que l'auteur appelle une « génétique de la personnalité », à une historicité de l'individu, à la fois condition et motif du travail autobiographique[173]. Cette conception de l'histoire individuelle éclaire l'émergence de ces objets d'enfance dans le monde des adultes. George Sand dans *L'histoire de ma vie* publié en 1856 semble valider cette hypothèse. Elle y écrit son « grand regret » d'avoir « perdu » un de ses jouets de prédilection : « il se peut, encore, qu'il fût effectivement aussi joli qu'il me le paraît dans mes souvenirs. C'était une pièce de surtout de table assez ancienne, car elle avait servi de jouet à mon père dans son enfance, le surtout entier n'existant plus apparemment à cette époque. Il l'avait retrouvée chez ma grand'mère en fouillant dans une armoire, et, se rappelant combien ce jouet lui avait plu, il me l'avait apportée. C'était une petite Vénus en biscuit de Sèvres portant deux colombes dans ses mains […] et quand on y allumait de petites bougies, la glace, qui figurait un bassin d'eau vive, reflétait les lumières, et la statue, et les jolis ornements dorés de la garniture. C'était pour moi tout un monde enchanté que ce joujou »[174]. L'objet n'a ici de sens que dans son pouvoir d'anamnèse, dans ce retour vers ce que le siècle baigné de rousseauisme imagine comme les terres paisibles et innocentes de l'enfance, sorte de Paradis perdu porté par chacun.

Dans ce retour vers son histoire personnelle qui se joue dans les intérieurs, la discrimination sexuelle n'a plus cours. Nous comprenons mieux dès lors la présence en 1854 d'une locomotive à traîner et ses wagons présentés sur une console dans l'antichambre du banquier Leroy[175]. À scruter de près les inventaires, ces objets d'anamnèse sont fréquents. Le phénomène s'accentue dans le dernier tiers du siècle. Bateaux et chemins de fer à vapeur et soldats de plombs sont conservés et au besoin rachetés par des hommes vieillissants. Pour les femmes, les maisons de poupées, élaborées durant de longues années deviennent de véritables objets de mémoire. Rangées dans les chambres à coucher, elles portent la mémoire de l'enfance et de la famille ou tout le moins manifeste son attachement à celle-ci. L'histoire des familles amène souvent la disparition, tant crainte, de ces objets. De nombreux individus se lancent ainsi, de façon souvent plus métaphorique, dans la collecte des jouets du passé attachés à leur enfance : il devient possible de retrouver chez les marchands de curiosités et les antiquaires l'exacte copie de leurs jouets d'enfance.

En 1879, le journaliste Charles Monselet questionne le banquier et fondateur du *Petit Journal*, Moïse-Polydore Millaud sur ses rêves d'enfance : « Qu'est-ce que vous avez le plus désiré dans vos premières années ? », demande Monselet à Millaud, le type même du bourgeois autodidacte ayant réussi dans l'industrie et la finance[176]. Le réponse dit l'intérêt pour ces objets relatifs à l'enfance : « 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, une grosse montre, marquant et sonnant les heures […]. 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, une mer quelconque, supportant un navire orné de toutes ses voiles. […] Toutes ces choses étaient mises en activité par un mouvement caché dans un coin du cadre, et que je montais avec une clef. La locomotive s'ébranlait sur ses rails en sifflant… la

173 Voir Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 2004 [1971], édition revue et corrigée, p. 43 et sq. ainsi que *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980 et tout particulièrement le chapitre intitulé « Le récit d'enfance ironique : Vallès », p. 10-31.
174 George Sand, *Histoire de ma vie*, Paris, Michel Lévy frères, 1856, tome IV, p. 118.
175 AP, D11U3/191, dossier n°11499, faillite du 5 avril 1854, Banque Leroy, De Chabrol et Cie, 16 rue Le Pelletier.
176 Charles Monselet, *Le Petit Paris*, Paris, A. Dentu, 1879, p. 262-264.

mer s'agitait avec furie… le brick s'enfonçait dans les vagues pour reparaître un instant après. C'était merveilleux, je vous assure ! […] 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. Mais enfin, mon fils Albert et ma femme firent tant… Lamartine aussi s'en mêla… que je dus reléguer mon tableau-horloge dans ma chambre à coucher, loin des regards moqueurs. Il y est encore, au-dessus de mon lit ; il y restera tant que je vivrai… Et lorsque je veux me procurer la vision des jours d'autrefois, je le remonte. Tout s'ébranle… le clocher, la locomotive, le brick… Je suis heureux ! » Le récit de ce *Citizen Kane* tranquille dit cette « religion du souvenir » attachée à l'enfance. Lorsqu'en mai 1860, le banquier Louis Vincent âgé de 57 ans fait faillite, le notaire note la présence dans sa salle à manger d'un tableau-horloge, acheté par le banquier chez un antiquaire de la rue Neuve des Petits-Champs[177]. Les faillites des antiquaires dans les années 1880 permettent de saisir ces objets : cerceaux anciens, poupées de la première moitié du siècle, bateaux en réduction, le plus souvent à voile[178]. En 1882, Paul Arène, littérateur nostalgique, recommande de parcourir la périphérie pour retrouver les jouets de son enfance : « loin des quartiers riches, écrit-il, tout près des fortifications, au-delà des anciennes barrières, le long des larges avenues aux maisons rares traversant le Paris suburbain, il y a aussi des baraques à joujoux […]. Promenade à faire pour ceux que tente l'amère douceur des mélancolies rétrospectives. Essayez-en et, tout émus, vous retrouverez votre enfance en retrouvant les joujoux primitifs comme en donnaient jadis les grands-pères »[179]. Jules Claretie se demande lui si les générations à venir ne perdront pas du fait de ces jouets mécaniques et scientifiques « le grain de rêverie qui était comme le levain de toute génération française »[180]. L'antienne devient poncif : le journaliste Geoffroy, dans ses chroniques, écrit ainsi en 1882 : « C'est commettre un non sens que de donner [à l'enfant] à regarder et à manier des mécaniques compliquées et des objets d'un art raffiné, alors qu'il ne fait que commencer à voir et à toucher »[181]. Nostalgie de l'enfance et nostalgie d'un ordre matériel ancien se conjuguent pour faire de ces objets le plus souvent en bois des objets de vitrine, pieusement conservés ou collectés.

Nous ne sommes dès lors pas surpris de voir dans les années 1890 émerger de grandes collections privées de jouets. Celle de Léo Claretie qui se déclare dans l'*Annuaire des beaux-arts et de la curiosité* collectionneur de « livres, armes et figures de cire ; poupées et jouets anciens » n'est pas unique. L'annuaire en dénombre encore dix autres qui s'intéressent aux « jouets anciens » et aux « poupées anciennes »[182] et les ventes aux enchères de la première décennie du XXe siècle confirment cet engouement[183]. L'Exposition universelle de 1900 consacre ce goût des jouets anciens, entre souvenirs d'enfance et objets d'antiquité, en rassemblant dans une partie de la galerie rétrospective

177 AP, D11U3/314 dossier n°16928, mai 1860, faillite du banquier Louis Vincent, 41 rue d'Hauteville.
178 Voir par exemple, AP, D11U3/966, faillite du 2 mars 1880, Dame Brach dite Brag Reine Adèle Lévy femme séparée de bien de Pierre Brach, Marchande de curiosités, 41 bd Haussmann ; D11U3/606 dossier n°10049, faillite du 19 juillet 1882, Morel 59, rue de Grenelle Saint-Germain, Marchand d'antiquités ; D11U3/1222, dossier n°19356, faillite du 23 janvier 1886, Paul Recappé, Marchand de curiosités, 9 rue Paul Louis Courier.
179 Paul Arène, « Voyage au pays des joujoux » dans *Paris Ingénu*, Paris, Charpentier, 1882, p. 194 et sq.
180 Jules Claretie, *La vie à Paris*, Paris, Victor Havard, 1883, p. 501.
181 Geoffroy, chapitre IV « Jouets », 31 décembre 1882, *Notes d'un journaliste*, Paris, Charpentier et Cie, 1887.
182 Massiot, 13 boulevard des Filles du Calvaire collectionne les « jouets anciens », la Vicomtesse Thérèse de Clairval, 7 rue Gustave Courbet, les « tableaux, dessins, gravures, statuettes, poupées et jouets anciens », Lucien Piver, 107 boulevard Pereire, les « tableaux anciens, poupées en costumes, objets d'art », G. Frappier, 9 rue Clauzel, les « poupées (400) et éventails ».
183 La plus emblématique est celle de la collection de « jouets et meubles d'enfants » de Mme Paulme les 8 et 9 mars 1908. AP, D48E3/90, Me Baudoin. Sur la période 1892-1908, on peut dénombrer dans les archives de l'étude Chevallier-Baudoin, 47 ventes de collections de jouets, anciens ou exotiques.

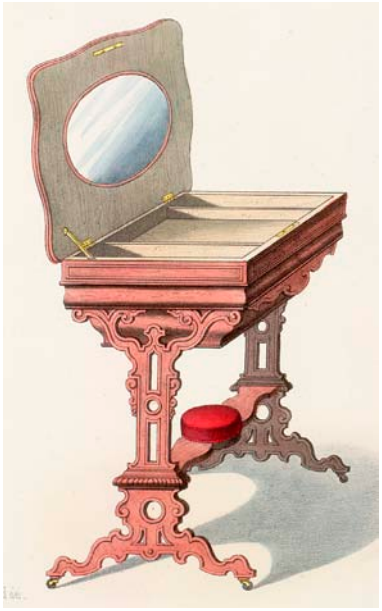
des « jouets de collectionneurs » et notamment poupées anciennes et maisons de poupées…[184] Cette passion dépasse les grands collectionneurs comme semblent l'indiquer les fabricants de la fin du siècle qui produisent des « jouets de vitrine »[185]. Posséder des jouets du XVIIIe siècle n'est-ce pas en même temps le moyen d'une inscription dans le temps long des familles aristocratiques ?

L'apprentissage de la vie sociale et domestique passe en bourgeoise en partie par les objets. Maisons de poupées et ménages ont pour fonction de former au bon goût, à la délicatesse du toucher et à l'ordre domestique ce qui explique l'investissement technique et commercial dont ils sont l'objet dans la seconde partie du siècle. À mesure que se transforme le monde des jouets, se développe en parallèle la nostalgie des jouets anciens et des jouets d'enfance dont témoignent les boutiques d'antiquaires. Initiation à la vie bourgeoise par la vie matérielle, le jouet devient aussi objet de collection qui, même modeste, s'apparente à une autobiographie. Aux deux extrémités de la vie, le jouet avive la nostalgie, moteur de l'anamnèse.

II.c.La fabrique des objets sentimentaux

On le devine, une contradiction traverse toute la culture matérielle du siècle : pénétration sans précédent des objets industriels dans l'espace domestique – moulages de plâtres et de bronzes, meubles produits mécaniquement, tissage industriel… – et dans le même temps désir accru de personnaliser les objets. Cette tension entre consommation de multiples – qui du fait de leur caractère multiple inscrive les acheteurs dans une culture partagée – et désir de posséder des objets singuliers est au cœur de ce travail de transformation des produits en support de mémoire. On a vu partout pulluler napperons, têtières au crochet, manteaux tricotés de cheminées, petits tapis de table, cache-pots comme autant de moyen de rendre les appartements d'autant plus impersonnels qu'ils sont loués en appartements confortables et marqués du sceau des habitants. Ce processus va cependant au-delà : pour tous les biens de consommation durables, la question de l'appropriation se pose et le siècle voit se multiplier les solutions en la matière.

Boîtes à ouvrages : le « bureau des Dames »



[Fig. 4. 22] Boîte à ouvrages avec miroir, à l'instar des secrétaires. *Le Garde-Meuble, ancien et moderne,* albums de chromolithographies publiés par Désiré Guilmard vers 1855-1860.

184 H. Lapauze, Max de Nansouty, A. da Cunha, H. Jarzuel, G. Vitoux et L. Guillet, *Le guide de l'Exposition de 1900*, Paris, Flammarion, 1900, « Rétrospective », « Bimbeloterie, classe 100 », p. 260.
185 C'est par exemple la spécialité de Lambert, 13 rue Portefoin, qui fabrique et commercialise des « jouets de vitrine » dont des « jouets mécaniques et automatiques, pièces de vitrine ». BHVP, série actualités, « Jouets ».



[Fig. 4. 23] Modèles de boîtes à ouvrages. Catalogue L. Simon, rue de Rivoli, 1876. BHVP, série actualités « meubles ».



[Fig. 4. 24] Nécessaires et boîtes à ouvrage. Catalogue Henry, À la pensée, 5 Faubourg Saint-Honoré, vers 1905. BHVP, série actualités, « Grands magasins ».

À côté des secrétaires, un autre meuble apparaît comme un poste de fabrique de la mémoire familiale : les boîtes, paniers ou tables à ouvrages. Outre qu'avec leurs miroirs elles s'apparentent à ce travail de face à face avec soi-même qu'on trouve dans les secrétaires, elles sont l'espace d'une production d'objets à domicile. Leur omniprésence dans les cadeaux de mariage puis dans les inventaires et les comptabilités privées dit la place accordée à ces objets[186]. Une fois entrée dans la vie de famille, la femme doit s'attacher à fabriquer des objets qui deviendront vite des souvenirs ou des cadeaux. Dans la totalité des inventaires

186 La littérature enfantine confirme cet intérêt. Voir par exemple Comtesse de Ségur, chapitre XVIII « La Boîte à ouvrage », *Les malheurs de Sophie*, Paris, Hachette, Collection bibliothèque rose, 1859.

consultés, en dehors des hommes célibataires et des artistes, on trouve ces tables, soit dans le salon, soit dans la chambre. Leurs usages par les femmes et jeunes filles et la place qu'elles occupent dans les appartements sont à mettre en relation avec les secrétaires. Le choix formel lui-même fait écho à ces meubles à écrire. Toutes les boutiques d'antiquaires et marchands de curiosités après 1855 contiennent ces petits meubles[187]. Et là encore, les grands magasins proposent généralement ces objets en « style Louis XV ». Si les travaux d'écriture inscrivent les bourgeois dans une tradition indiscutablement aristocratique, les travaux de couture sont plus ambigus. Il est délicat d'interpréter ces gestes, cette somatique des corps et cet imaginaire qui donne un sens à cette pratique. Que signifie coudre le soir, au coin du feu, dans le Paris du second XIXe siècle ? L'imaginaire de la famille paysanne unie est sans doute présent. Il reste que ces travaux, très essentiellement d'aiguilles, sont avant tout rattachés à un travail manuel. On coud, brode, pique pour créer des objets « faits-main », censés marquer l'intérieur d'une nouvelle intériorité. Pas un seul traité de savoir-vivre sur l'ensemble du siècle qui ne recommande cette pratique. L'omniprésence des tables à ouvrages d'une part, et, de l'autre, la multiplication des modèles « d'ouvrages de dames » diffusés par la presse féminine attestent de la montée de cette obligation sociale. Les revues de modes ouvrent toutes des rubriques consacrées à ces travaux[188]. Les textes sont alors ambigus ; on ne saurait dire si les travaux doivent être faits par la maîtresse de maison ou sous sa direction. *La Corbeille à ouvrage illustrée* est lancée en 1854. Elle a pour sous-titre : « travail d'utilité, travail de fantaisie pour passe-temps, délassement littéraire et instructif, récits de morale et de bienfaisance, recettes économiques pour l'intérieur du ménage et la santé ». La revue est luxueuse : largement illustrée et accompagnée de patrons, imprimés en lithographie sur papier pelure et pliés dans la revue, elle propose quantité de modèles de vêtements à coudre, essentiellement pour les enfants, et des dizaines de modèles de bibelots au crochet, en couture, en tricot… Après 1860, toutes les revues de mode et notamment *La Mode illustrée* consacrent de larges pages à ces travaux. Les comptabilités privées font apparaître des achats en ce sens, surtout dans la petite et la moyenne bourgeoisie : canevas qui permettent de reproduire des tableaux de maître, fils de lin à crocheter et matériel de broderie[189]. Tous ces objets sont censés envahir les intérieurs. Au vrai, il reste très difficile de séparer ce qui relève ici de la prescription et la pratique réelle. Posséder une boîte à ouvrages ne veut pas dire qu'on s'en serve. Et sur ce chapitre, les inventaires sont muets, si ce n'est quand ils relèvent la présence de boîtes à ouvrages garnies. Est-ce à dire qu'au-delà du discours, les bourgeoises pratiquent ces travaux suffisamment peu pour qu'on en retrouve la trace ? Ou les notaires sont-ils peu enclins à comptabiliser napperons, animaux en tricot, repose-pieds et housses de coussin en tapisserie ? Cela tient sans doute au deux : surévaluation de ces travaux domestiques et absence complète de valeur de ces objets qui les fait délaisser par les notaires et commissaires-priseurs. Mais la femme bourgeoise doit témoigner de son emploi du temps à ces « travaux récréatifs et honnêtes » et en même temps se montrer capable de patience, d'attention et de goût dans ces travaux. Comme l'a montré Anne Martin-Fugier, ils sont bien le moyen de meubler de longues heures d'attente et d'inoccupation et d'ainsi conjurer l'ennui considéré comme un facteur qui

187 Voir par exemple, AP, D11U3/187, dossier n°111942, faillite du 2 octobre 1854, Sieur Latapie et Fils, Marchand de curiosités, 58 rue de Rivoli (« Une boîte à ouvrage en laque de Chine garnie de tous ses accessoires en ivoire, 40 francs) ; D11U3/199, dossier n°12347, faillite du 8 mai 1855, Dame Begaud Louise Jospéhine, marchande de Chinoiseries, 74 passage des Panoramas, ; D11U3/531, numéro illisible, faillite du 22 août 1866, Jérôme Léger, marchand de curiosités, 19 rue Le Pelletier (« 4 boîtes à ouvrages laque du Japon, 180 francs) ; D11U3/639, numéro illisible, faillite du 28 juin 1869, Charles de la Roche, marchand de curiosités, 7 et 9 rue Bonaparte (« Une petite table à ouvrage Louis XVI »).

188 Voir pour les années 1860-1870, la *Revue des Demoiselles* et le *Journal des dames* et pour les années 1880, *La Mode illustrée*.

189 AP, D1U1/899, Scellés Bordes, 72 rue de Naples, factures du mercier Jarreau, 1878, et AN, ABXIX3496, Fonds Bernard-Dujardin, 5, bd Magenta puis 96 rue de Maubeuge, livre de comptabilité, année 1873.

menace la famille bourgeoise[190]. En outre, les travaux d'aiguille témoigne d'une bonne économie domestique, aussi dérisoire soit-elle. L'obligation sociale de ces travaux est telle qu'elle gagne jusqu'à l'aristocratie. La comtesse de Pange, se souvient que dans sa jeunesse, autour de 1900, alors que sa mère possède 14 domestiques, elle pratique ces travaux d'aiguille mais ne parvient jamais à les finir. Alors, écrit-elle, une « gentille jeune fille […] venait de temps en temps le matin pour finir les nombreux "ouvrages de dames" que ma mère entreprenait sans jamais terminer »[191]. Les discours prescriptifs, repris notamment par Anne Martin-Fugier, veulent que ces objets se retrouvent dans les ventes de charité. Il apparaît cependant que dans bien des cas, les objets dans ces ventes sont davantage des tableaux, des antiquités et des bibelots de valeur[192]. Dans le rapport entre nécessité et superflu, ils introduisent une nouveauté. Alors que bonnes et couturières se chargent de l'entretien du linge, de la lessive aux réparations, la maîtresse de maison brode des objets de goût. La pratique a autant d'importance que les objets eux-même, ou plus exactement, les objets doivent porter la trace d'une pratique. L'essentiel est de produire des objets hors des circuits commerciaux et industriels, objets sur lesquels les sentiments se fixent plus facilement. Il faut noter que ces travaux visent avant tout les jeunes filles, grandes productrices de souvenirs. Le *Journal des Demoiselles* note ainsi en 1853 : « Une occupation manuelle est pour les femmes une contenance ; elle permet de reposer l'esprit de la conversation, elle dispense de parler quand on n'a rien à dire ; elle donne un moment de réflexion avant de parler. […] L'habitude du travail en famille, la réunion de la mère de famille et de ses filles autour d'une table de travail, est le seul moyen d'enseigner les usages du monde où les jeunes personnes sont destinées à vivre... »[193] Pratiques en famille et pratique qui s'apparentent à l'exercice de la réflexion autobiographique : la couture et les travaux manuels ont tout pour être promus dans la sphère intime. Lorsque Villiers de l'Isle-d'Adam souhaite dépeindre le décor d'une famille de la moyenne bourgeoisie dans la nouvelle cruellement nommée *L'appareil pour l'analyse chimique du dernier soupir*, il met en scène les travaux d'aiguille à côté d'une table à ouvrages : « La famille a passé au salon. C'est l'une de ces veillées sans visites, où, rassemblés autour de l'âtre, les parents somnolent un peu. La lampe est baissée, et l'abat-jour adoucit encore sa lumière. […] Le jeu de l'Oie, lui-même, est relégué dans le grand tiroir. La gazette gît aux pieds des dormeurs. […] On n'entend que l'aiguille égale de la jeune fille piquant sa broderie auprès de la table et scandant ainsi la paisible respiration des auteurs de la sienne, le tout mesuré sur le tic-tac de la pendule. Bref, l'honnête salon bourgeois respire la quiétude bien acquise »[194]. Il ne s'agit pas d'apprendre aux jeunes filles à coudre – domestiques et machines qui gagnent alors les intérieurs y suppléent –, il s'agit d'abord d'éduquer au goût et à une matière qui sera du ressort de la maîtresse de maison, le textile. Toutes les revues de mode le disent en filigrane : l'enjeu est l'éducation de la jeune fille. Elle apprend à décorer sa chambre, à choisir des motifs, des tapisseries, à agencer des couleurs[195]. La transmission de la mère à la fille est d'abord culturelle. Dans le même temps, il s'agit d'apprendre à produire des traces matérielles. On s'essaie à broder ses chiffres sur son linge, à piquer le coussin qui recevra un jour la couronne de la mariée, à tricoter quelques vêtements pour une poupée ou à coudre les

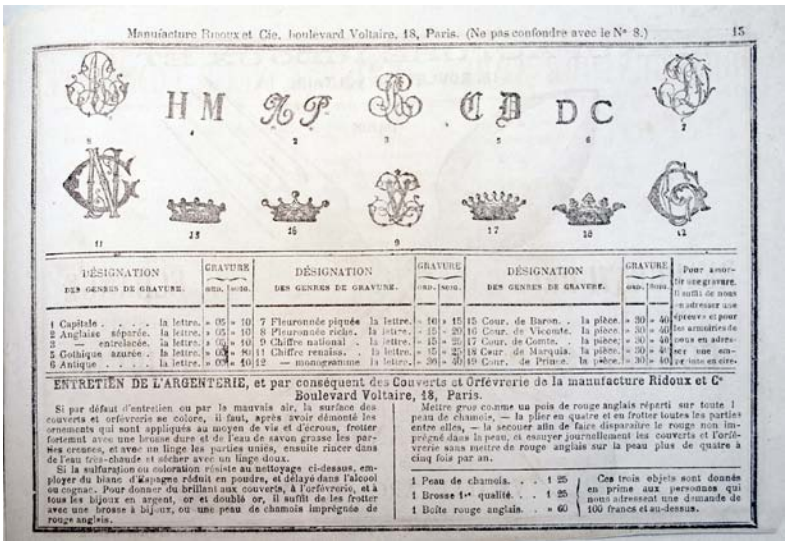
190 Voir notamment Anne Martin-Fugier, « La douceur du nid. Les arts de la femme à la Belle Époque », *Urbi*, volume V, avril 1982.
191 Comtesse de Pange, *Comment j'ai vu 1900*, Paris, Grasset, 1962, p. 24.
192 C'est par exemple le cas des objets mis en vente au Bazar de la Charité. Voir Jules Huret, « Introduction », *La catastrophe du Bazar de la charité (4 mai 1897) : historique du Bazar de la charité, la catastrophe…, documents recueillis et mis en ordre par Jules Huret*, Paris, F. Juven, 1897.
193 *Journal des Demoiselles*, 1853, p. 265.
194 Villiers de l'Isle-d'Adam, *Contes cruels*, « L'appareil pour l'analyse chimique du dernier soupir », Gallimard, 1983, p. 223 [Paris, C. Lévy, 1883]. Notons que l'appareil en question est chargé de recueillir le dernier soupir afin de l'analyser et découvrir les « origines de la mort ». On ne saurait imaginer traces de soi plus extrêmes.
195 On verra, par exemple, les romans de Paul Bourget, tous pleins de ces scènes où les jeunes filles bien éduquées transforment leurs chambres en « féerie ». Le roman le plus exemplaire à ce titre est *Monique*, Paris, Plon, 1901, p. 41 et sq.

rideaux miniatures d'une maison de poupées. Produits hors des circuits commerciaux, ces objets relèvent strictement de l'intime. Ils écrivent jour après jour l'histoire des jeunes filles.

Au-delà des travaux d'aiguille, les boîtes à ouvrage contiennent tous les outils et matières qui permettent de personnaliser des objets. Surtout après les années 1870, elles s'augmentent de petits nécessaires de peinture sur verre ou porcelaine, de pochoirs, de nécessaires à gravure voire après 1880 de pyrograveurs[196].

Les chiffres : marquer de son sceau les objets industriels

Il est une pratique qui signale de façon exemplaire ce désir de marquer les objets de l'industrie du sceau de leur propriétaire : les chiffres. Vue avec trop de distance, la pratique apparaît dans la continuité des pratiques aristocratiques des siècles précédents. Pourtant, si la bourgeoisie tente à l'évidence de s'inscrire dans cette histoire en recourant aux chiffres, la nature des objets montre les mutations à l'œuvre. Elle se renouvelle dans les années 1830, au moment même où les produits industriels se multiplient dans la sphère domestique. Les chiffres, presque systématiquement les initiales du maître de maison, sont d'abord apposés sur les draps, les tapis de cheminées et de tables et sur la vaisselle de métal. Le développement de la production galvanoplastique accentue manifestement cette demande. Toutes les maisons d'orfèvrerie en plaqué, ruolz et galvanoplastie proposent à partir des années 1850 de faire graver des chiffres sur les couverts et toute la vaisselle de métal. C'est le cas chez Christofle et Bouilhet ou chez Susse qui laissent en général un écusson vide sur les objets afin de recevoir les chiffres[197]. Même les maisons plus modestes des boulevards de l'Est à partir des années 1870 offrent 5 à 6 modèles de lettres à faire graver. Ainsi, la vaste maison Lemaître et Ridoux boulevard Voltaire propose 12 modèles de chiffres, de l'anglaise à la gothique, selon le style des objets, leur destination et les goûts des propriétaires. En outre, la maison s'occupe de reproduire blasons et chiffres à l'identique, par une « prise d'empreinte à la cire, afin d'harmoniser les achats avec la vaisselle familiale ». Gravure aux acides puis gravure mécanique à la fraiseuse permettent de graver à bon marché : chez Lemaître et Ridoux, un chiffre d'initiales entrelacés gravé ne coûte que 10 centimes – les couverts coûtant entre 1 franc et 10 francs pièce.


Manufacture Rioux et Cie, boulevard Voltaire, 18, Paris. (Ne pas confondre avec le N° 8.) 15

H M A F C D D C

DÉSIGNATION DES GENRES DE GRAVURE.	GRAVURE	DÉSIGNATION DES GENRES DE GRAVURE.	GRAVURE	DÉSIGNATION DES GENRES DE GRAVURE.	GRAVURE	Pour assurer une gravure, il suffit de nous adresser une épreuve ci-pour les armoiries de cous en adressant une
	ord.		ord.		ord.	
1 Capitale . . . . la lettre.	» 05 » 10	7 Fleuronnée piquée la lettre.	» 10 » 15	15 Cour. de Baron. . la pièce.	» 30 » 40	
2 Anglaise déporée. la lettre.	» 05 » 10	8 Fleuronnée riche. la lettre.	» 15 » 20	16 Cour. de Vicomte. la pièce.	» 30 » 40	
3 — entrelacée. la lettre.	» 05 » 10	9 Chiffre national . la lettre.	» 15 » 25	17 Cour. de Comte. . la pièce.	» 30 » 40	
5 Gothique azurée . la lettre.	» 05 » 80	11 Chiffre renaiss. . la lettre.	» 15 » 25	18 Cour. de Marquis. la pièce.	» 30 » 40	
6 Antique . . . . la lettre.	» 05 » 10	12 — monogramme la lettre.	» 30 » 30	19 Cour. de Prince. la pièce.	» 30 » 40	

ENTRETIEN DE L'ARGENTERIE, et par conséquent des Couverts et Orfévrerie de la manufacture Rioux et Cie Boulevard Voltaire, 18, Paris.

Si par défaut d'entretien ou par le mauvais air, la surface des couverts et orfévrerie se colore, il faut, après avoir démonté les ornements qui sont appliqués au moyen de vis et d'écrous, frotter fortement avec une brosse dure et de l'eau de savon grasse les parties creuses, et avec un linge les parties unies, ensuite rincer dans de l'eau très-chaude et sécher avec un linge doux.

Si la sulfuration ou coloration résiste au nettoyage ci-dessus, employer du blanc d'Espagne réduit en poudre, et délayé dans l'alcool ou cognac. Pour donner du brillant aux couverts, à l'orfévrerie, et à tous les bijoux en argent, or et doublé or, il suffit de les frotter avec une brosse à bijoux, ou une peau de chamois imprégnée de rouge anglais.

Mettre gros comme un pois de rouge anglais réparti sur toute la peau de chamois, — la plier en quatre et en frotter toutes les parties entre elles, — la secouer afin de faire disparaître le rouge non imprégné dans la peau, et essuyer journellement les couverts et l'orfévrerie sans mettre de rouge anglais sur la peau plus de quatre à cinq fois par an.

1 Peau de chamois. . . 1 25
1 Brosse 1re qualité. . . 1 25
1 Boîte rouge anglais. . » 60

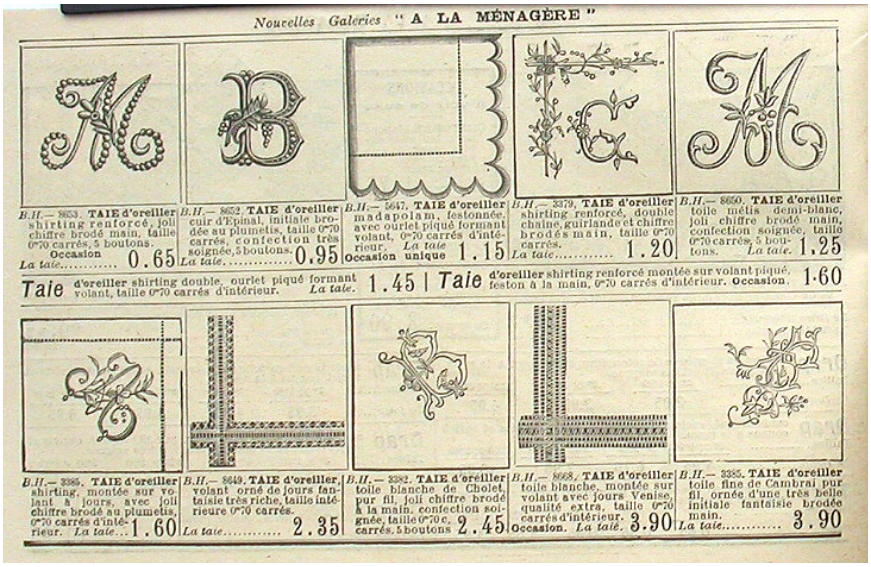
Ces trois objets sont donnés en prime aux personnes qui nous adressent une demande de 100 francs et au-dessus.

[Fig. 4. 25] Modèles de chiffres. Publicité de la Maison Ridoux et Lemaître, 18 boulevard Voltaire, vers 1880. AP, 9AZ/11

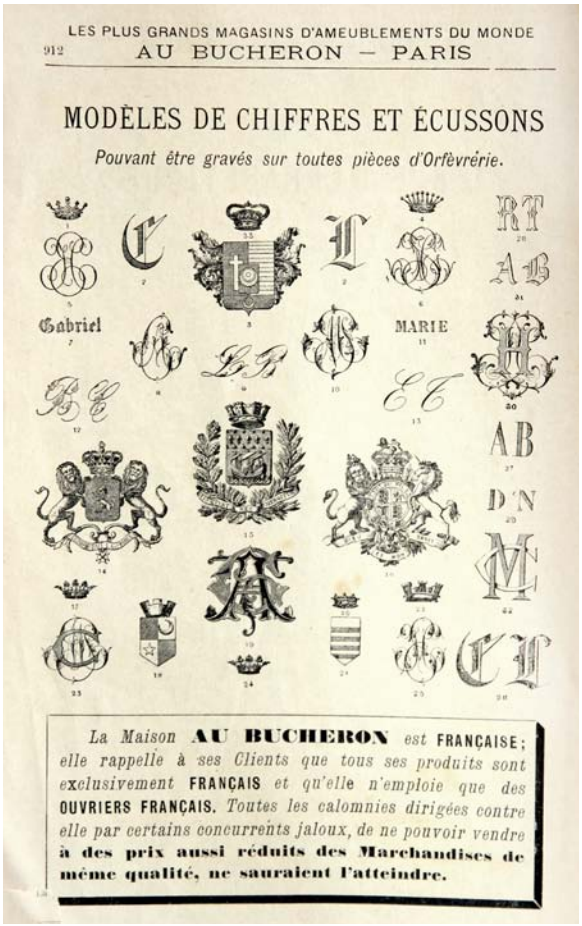
196 AN, AB/XIX/3496, fonds Bernard, achat de « 2 tables à ouvrage » (190 francs) garnies et d'un nécessaire à peinture sur céramique (octobre 1873).

197 *Revue du XIXe siècle*, volume 8, 1868, p. 136 et sq. Voir en outre les catalogues – très partiels – des deux maisons (BHVP, série actualités, « argenterie »).

Chez les tapissiers, il est possible de faire broder ses chiffres sur les housses de fauteuil, les tapis de meubles, les rideaux, les stores et les brises-bises. À la fin des années 1850, plus de trente tapissiers signalent dans le Bottin-Didot mentionnent cette spécialité[198]. La broderie mécanique, grâce au couso-brodeur Bonnaz, qui se répand partout dans les pays industriels en 1863-1864, permet de produire rapidement des broderies à partir de guides-modèles et en des temps très brefs[199]. Les comptabilités des marchands et notamment celle du papetier et marchand de couleurs Asse au milieu des années 1860, indiquent le travail régulier de gravures de chiffres sur des objets de bureau en bronze, de gaufrage ou de frappe de chiffres sur les albums de cuir, la ciselure sur des boîtes…[200]



[Fig. 4. 26] Pages de modèles de chiffres. Catalogue des grands magasins À la ménagère, 1894.



[Fig. 4. 27] « Modèles de chiffres et écussons, pouvant être gravés sur toutes pièces d'orfèvrerie », de l'écusson aux initials, catalogue Au Bûcheron, vers 1890.

198 *Annuaire Bottin-Didot du commerce…*, 1858.
199 *Dictionnaire du commerce…,* 1901, « broderie ».
200 AP, 2AZ 14 ASSE, archives du marchand Asse, livre de commandes, 1865-1867.

Dès le début des années 1860, tous les grands magasins offrent cette possibilité de faire apposer ses chiffres sur les tapis, le linge de maison, la vaisselle, les miroirs… preuve d'une demande forte[201]. Elle est d'autant plus importante que les grands magasins commercialisent des produits en série : l'apposition des chiffres effacent un peu du caractère multiple de ces objets. Il faut noter que ces processus de personnalisation des objets se développe sans que les marques ne suivent la même évolution. Si l'on s'en tient aux dépôts de marques, on ne trouve que très rarement des marques destinées à être apposée sur des objets d'ameublement, à l'exception des objets en céramique, alors même que les l'apposition de marques se généralisent sur les biens de consommation courante – savon, nourriture,… Tout se passe comme si dans l'espace privé, les objets ne pouvait porter la marque de l'industrie et si les emballages sont de plus en plus siglés, ils permettent de laisser les objets comme vierges de toutes traces commerciales. À l'opposé des marques, les chiffres ouvrent et manifestent une appropriation des objets. Cette montée des chiffres ne se limite pas aux aux céramiques et textiles. Si des peintres en lettres procèdent au décor de tous les objets à l'instar de Asse, l'industrie fournit de quoi réaliser soi-même la personnalisation des objets à domicile. Un article publicitaire du *Journal des Demoiselles* publié en 1861 dit toute l'étendue qu'offrent les luxueuses décalcomanies – mot forgé dans le courant des années 1850 – en la matière. Sous couvert de réponse aux abonnés, le journal note : « Nos abonnées ont fût un si charmant accueil à ces petites gravures coloriées, que nous croyons leur être agréables en leur envoyant une liste bien complète de toutes les applications qu'on peut donner à l'ingénieux procédé de M. Dupoy. L'application de ces peintures peut se faire : 1. Sur toute espèce de boîtes à bijoux, à gants, à odeur, en bois de Spa, en acajou, en palissandre ou en ivoire, et sur tous les petits meubles en bois. 2. Sur les objets en laque, tels que tables à jeu, à ouvrages, buvards, porte-carafes, écrans, etc. 3. Sur des objets en satin, écrans, pelotes, sachets, porte-montres, corbeilles. 4. Sur tous les objets brodés à la main, tels que porte-cigares, porte-monnaie, portefeuille, sur lesquels on ménagerait des encadrements pour y appliquer solides initiales entrelacées […]. 5. Sur les petits objets d'étagère, en biscuit, en porcelaine, en cristal, en albâtre ou en marbre, tels que presse-papiers, coffrets, vases, etc. 6. Sur les couvertures d'albums ou sur des livres d'une bibliothèque. 7. Sur les objets en cuir, en toile unie ou en toile vernie, etc. »[202] Le faible coût des lettres – 15 francs les 200 initiales avec une légère augmentation pour les couronnes héraldiques – permet en effet de couvrir tous les objets de l'appartement, de la chambre au salon, et singulièrement comme l'indiquent les exemples donnés, les objets associés au sentiment et au corps : meubles de main, nécessaires et boîtes. Les revues de mode et notamment *La mode illustrée* délivre chaque semaine des modèles de chiffres à broder, à graver ou pyrograver.

Ce travail d'appropriation n'est pas que le fait des jeunes filles. Mme Bordes dans les années 1880 fait procéder au marquage de ses boîtes par le tapissier Decourt. Richelot, à la fin du siècle, fait non seulement « légender » ses meubles – inscriptions de textes et notamment d'un « Légendes bretonnes » sur une armoire qu'on devine aux sculptures archaïques – mais aussi chiffrer ses glaces et quelques-uns de ses cadres qui contiennent des images industrielles et notamment des photographies ou encore ses vitraux[203]. Mme Aubry, enfin, fait graver les initiales de la famille « A. V. » sur des bonbonnières en métal, des jumelles comme des nécessaires à thé[204]. Les inventaires et plus encore

201 Catalogue 1872 et 1878 des Grands magasins du Louvre.

202 *Journal des Demoiselles*, 1861, p. 819, « Avis. Petites gravures coloriées ».

203 AN, Fonds Richelot, Raynal E. fils Polissage, biseautage et étamage de glaces. Dorure de cadres, meubles et appartements, restauration de vieilles sculptures, bordures de style et de fantaisie, cadres en velours, bronze et bois des Mers pour Photographies et miniatures, chiffres, blasons et légendes Encadrements, passe-partout ordinaires et artistiques, Seine rue de 14, « Montage de vieux dessins lavage et remmargement de gravures rentoilage restauration et vernissage de tableaux » (avril 1893).

204 AN, Fonds Aubry, Tonnel, 12 rue de la Paix, maroquinerie, papeterie de luxe, orfèvrerie, nécessaires, gravure de chiffres et armoiries, cartes de visite » (24 avril 1902).

les testaments témoignent de cette omniprésence des objets « chiffrés » dans les appartements et de l'attachement des propriétaires à ces objets qu'ils prennent soin de léguer.

Objets personnalisés : le commerce des objets inachevés

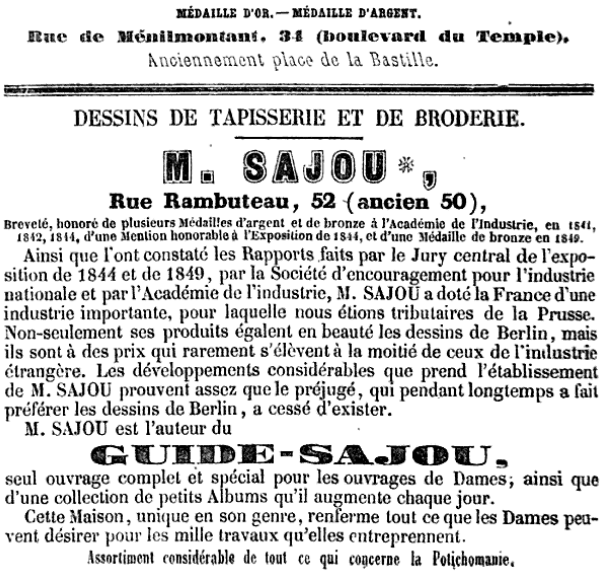


[Fig. 4. 28] Publicité de la maison Rensch, 77 rue de Rennes, vers 1890. BHVP, série actualités « meubles ».

Nous avons vu au chapitre du confort avec la production de broderies et autres travaux de crochets, la façon dont très tôt et non sans paradoxe, l'industrie s'empare de cette demande par la production de canevas industriels. Mais cette logique dépasse les seuls travaux en textiles. À côté des fabricants qui prennent en charge la personnalisation des objets par les chiffres, quantité

de maison se spécialisent dans les années 1850 dans la production d'éléments et de matériaux qui permettent de personnaliser soi-même les objets plus avant. Ces travaux s'inscrivent dans la logique des travaux d'aiguille mais aussi des travaux d'amateurs, ces « passes-temps artistiques et utiles ». Ces petits travaux prennent des formes multiples. Deux exemples suffisent à montrer les enjeux de ces travaux.

Le premier vient de la maison Sajou, très active dans le domaine, et qui s'illustre dès les années 1850 par un intense commerce de canevas, la mise au point de la « tricographie », nouvelle façon d'écrire les points de tricot, et la commercialisation de la « mimosculpture », technique qui permet d'imiter des objets en bois par des moulages de peau basanes ce qui permet de faire à domicile des petites sculptures à l'apparence de bois. Un de ses grands succès des années 1850-1880 reste la « potichomanie » – on ne saurait trouver nom plus explicite. Elle est un bon exemple de ce plaisir et ces travaux qui consistent à muer des produits industriels en objets sentimentaux et individualisés. La maison Sajou, dont nous avons déjà parlé à propos des canevas et des napperons, s'en fait aussi une spécialité parmi une longue liste de produits qui servent à habiller guéridons, boîtes, pantoufles, presses-papiers… Il s'agit de décalcomanie ou de motifs imprimés en chromolithographie que l'on découpe et colle patiemment sur des bouteilles, des vases, des tasses ou des assiettes pour leur donner l'apparence de vaisselles de Saxe ou de Chine.


MÉDAILLE D'OR. — MÉDAILLE D'ARGENT.

Rue de Ménilmontant, 34 (boulevard du Temple),

Anciennement place de la Bastille.

DESSINS DE TAPISSERIE ET DE BRODERIE.

M. SAJOU *,

Rue Rambuteau, 52 (ancien 50),

Breveté, honoré de plusieurs Médailles d'argent et de bronze à l'Académie de l'Industrie, en 1841, 1842, 1844, d'une Mention honorable à l'Exposition de 1844, et d'une Médaille de bronze en 1849.

Ainsi que l'ont constaté les Rapports faits par le Jury central de l'exposition de 1844 et de 1849, par la Société d'encouragement pour l'industrie nationale et par l'Académie de l'industrie, M. SAJOU a doté la France d'une industrie importante, pour laquelle nous étions tributaires de la Prusse. Non-seulement ses produits égalent en beauté les dessins de Berlin, mais ils sont à des prix qui rarement s'élèvent à la moitié de ceux de l'industrie étrangère. Les développements considérables que prend l'établissement de M. SAJOU prouvent assez que le préjugé, qui pendant longtemps a fait préférer les dessins de Berlin, a cessé d'exister.

M. SAJOU est l'auteur du

GUIDE-SAJOU,

seul ouvrage complet et spécial pour les ouvrages de Dames; ainsi que d'une collection de petits Albums qu'il augmente chaque jour.

Cette Maison, unique en son genre, renferme tout ce que les Dames peuvent désirer pour les mille travaux qu'elles entreprennent.

Assortiment considérable de tout ce qui concerne la Potichomanie.


MAISON UNIVERSELLE D'OUVRAGES DE DAMES

ÉTRENNES — SAJOU — CADEAUX

52, rue Rambuteau, CABIN, succr

FABRIQUE SPÉCIALE DE DESSINS DE TAPISSERIE

GRAND ASSORTIMENT D'OBJETS échantillonnés en tapisserie, guipure, crochet, filet, tricot, frivolité, fantaisies avec nacre, cuir, bois sandal, ébène, laque, relief, appliques drap, broderie orientale, etc.

BOITES de **TRAVAIL**, toutes garnies, variées de genres et de grandeurs.

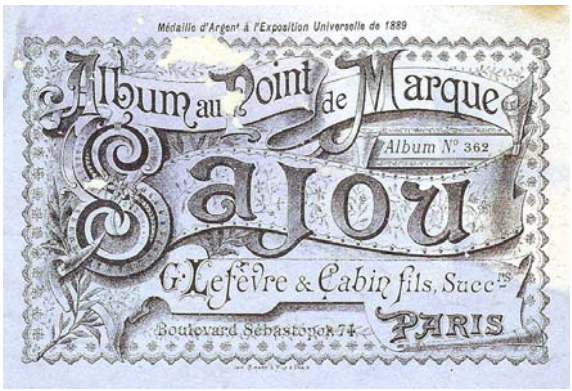
TAPISSERIE nouvelle sur **CUIR PERCÉ** préparé pour remplacer le canevas. Objets d'ameublement, armoiries, chiffres, pantoufles, etc. Cette nouveauté offre un cachet particulier de distinction.

BOITES pour la **MOSAIQUE** des **SALONS**, travail amusant, artistique, servant à reproduire tous les dessins, en mosaïque de bois de couleurs, sur des coffrets, des guéridons, presse-papier, etc. — Prix : 15 fr., 30 fr. et 60 fr.

COLLECTION variée d'**ALBUMS** pour tous les ouvrages.

Envoyer un mandat de poste, et expliquer l'Ouvrage ou le Cadeau que l'on veut faire pour recevoir exactement ce que l'on désire.

[Fig. 4. 29] Publicité de la maison Sajou, 52 rue Rambuteau. *Almanach impérial,* 1855.
[Fig. 4. 30] Publicité de la maison Sajou, 52 rue Rambuteau. *Le Temps,* 15 janvier 1868.



[Fig. 4. 31] Catalogue de la maison Sajou avec modèles de broderie pour tapis et étoffes d'ameublement, vers 1880. Coll. part.


Portraits retouchés à l'huile par des peintres attachés à l'Etablissement

DÉCALCOMANIE DUPUY *inventeur*, brev. s. g. d. g. passage du Désir, 3 (boul. de Strasbourg, 61 *bis*). Vente en gros et en détail de vernis, objets en bois de Spa et de dessins imprimés en couleur pour décorer soi même, instantanément, toute espèce d'objets en bois, porcelaine, soie, albâtre, ivoire, côte vernie, toile, cuirs, etc. Boite complète avec instr., 5 fr. Renseign. et catalogue env. gratis.

[Fig. 4. 32] Publicité pour les décalcomanie Dupuy, 3 passage du Désir. *Le Temps,* 1er octobre 1868.
Dupuy dépose ses premiers brevets de décalcomanie en 1862 : INPI, brevet n°54602, 23 juin 1862, au sieur Dupuy représenté par Ricordeau, 23 boulevard Strasbourg, pour des « décalcomanies photographiques ».

Les grandes maisons des boulevards qui font la mode en matière de meubles de fantaisie se lancent elles-mêmes dans le commerce de ces figures et d'ouvrages qui les accompagnent[205]. La maison Susse revendique la paternité de « la décalcomanie, cet art merveilleux, […] inventée par la maison Susse ; la préparation d'un vernis magique donne à la soie, la bougie et la porcelaine des couleurs vraiment extraordinaires, qui feraient croire que tous ces objets ont été réellement peints par des artistes de talent. »[206] En 1858, Auguste Villemot, chroniqueur du *Figaro*, se désole de cet engouement : « La potichomanie ! une fameuse invention qui a détrôné le crochet, la tapisserie et autres occupations des Pénelopes et des Lucrèces du XIXe siècle. La potichomanie est, après le plaqué, l'argenture Christophe, le ruolz et le vin de Champagne à deux francs la bouteille, une de ces inventions qui caractérisent une époque de faux luxe mis à la portée de toutes les bourses. — Vous prenez deux amphores de verre ; vous collez à l'intérieur un papier barbouillé de diablotins et de poussahs, et vous avez pour cent sous une superbe paire-de vases de Chine ou du Japon, qui encadreront admirablement sur votre cheminée une pendule en sapin, imitant le marbre. — Vous pouvez y joindre deux coupes en cuir florentin ciselées au repoussoir, — et votre portière, en faisant votre chambre, soupçonne que vous pourriez bien être un riche honteux. »[207] Erreur d'appréciation du polygraphe : s'il s'agit d'imiter des objets de prix, il s'agit avant tout de fabriquer soi-même des objets. Raillée dès les années 1870, la technique laisse la place au plaisir de peindre soi-même sur céramique à l'aide de peintures qui sèchent plus rapidement grâce aux progrès de la chimie. Dans l'immeuble de Pot-Bouille, dans les années 1880, le visiteur est contraint d'admirer les travaux de la jeune fille de la maison. Madame Josserand interpelle ainsi Octave Mouret : « Voyez donc, monsieur Mouret, vous qui aimez les arts.

– Prenez garde, le coup de l'aquarelle ! murmura Trublot, qui connaissait la maison.

C'était mieux qu'une aquarelle. Comme par hasard, une coupe de porcelaine se trouvait sur la table; au fond, encadrée dans la monture toute neuve de bronze verni, était peinte la *Jeune fille à la cruche cassée*, en teintes lavées qui allaient du lilas clair au bleu tendre. Berthe souriait au milieu des éloges.

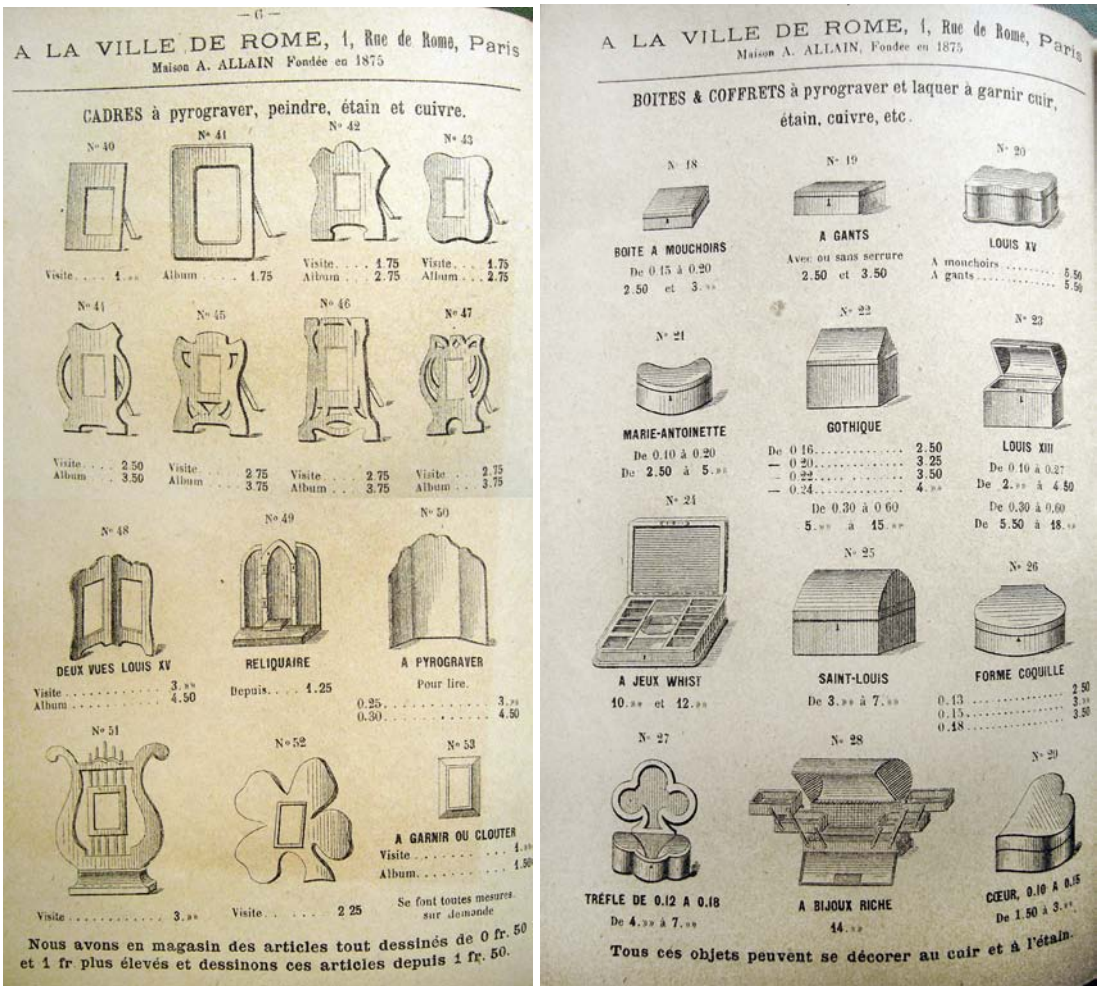
– Mademoiselle a tous les talents, dit Octave avec sa bonne grâce. Oh ! c'est d'un fondu, et très exact, très exact !

– Pour le dessin, je le garantis ! reprit madame Josserand triomphante. Il n'y a pas un cheveu en plus ni en moins... Berthe a copié ça ici, sur une gravure. Au Louvre, on voit vraiment trop de nudités, et le monde y est si mêlé parfois ! »[208] En 1892, Ris-Paquot détaille les plaisirs des travaux d'amateurs

205 C'est par exemple le cas de la maison Susse : F. Jaullain, *Petit manuel de potichomanie, ou l'Art de décorer et d'orner le verre en lui donnant l'apparence de la porcelaine peinte*, Paris, Susse éditeur, 1854.
206 Publicité de la maison Susse, La Dame blanche. Journal du commerce et de l'industrie, juin 1863.
207 Auguste Villemot, *La vie la Paris, chroniques du Figaro*, Paris-Leipzig, Hetzel, 1858, p. 122-123.
208 Émile Zola, *Pot-Bouille*, Paris, Charpentier, 1902, p. 70.

qui nourrissent « le goût » et le dialogue avec soi-même. Il célèbre la « peinture sur faïence » : « est-il rien de plus attrayant pour une jeune fille […] ? Elle peut l'entreprendre pourvu qu'elle sache un peu dessiner. Quel plaisir de pouvoir présenter à ses amis le produit de ses œuvres, de voir s'étaler sur les murs de la salle à manger ces imitations de faïences anciennes dont rien ne peut égaler l'effet décoratif […]. Quelle satisfaction pour les parents, quel légitime contentement pour l'artiste, de voir s'étaler sur la table, au moment du dessert, le service qu'à l'aide de son art il s'est complu à parsemer de fleurs, de fruits, d'insectes, d'oiseaux, ou de délicieux et ravissants paysages. »[209]

Autre exemple de ces menus travaux de personnalisation assistés par l'industrie : les petits meubles à main à peindre soi-même. La maison À la Ville de Rome, 1 rue de Rome, parmi quantité d'autres s'en fait une spécialité : petits meubles généralement de bois blanc à peindre, pyrograver, dorer… Le catalogue de la maison, « fabrique générale de meubles et objets d'art à peindre, laquer, pyrograver et à recouvrir », propose tous les menus objets attachés aux sentiments et précise : « nous avons en magasin un choix complets de petits objets à décorer, pour ventes de charité et cotillon, variant de 0 fr. 25 à 1 fr. 50, tels que coupe-papiers, petites brouettes, ronds de serviettes, chevalets, liseuses, petits baquets à fruits et à fleurs, etc. »[210] Le caractère inutile de ces objets est on le comprend essentiel : il est la condition à une pleine réception de la charge sentimentale qu'on lui confère.



[Fig. 4. 33] Catalogue de la maison À la ville de Rome, 1 rue de Rome, « cadres à pyrograver, peindre » et « boîtes et coffrets à pyrograver et laquer, à garnir en cuir, étain, etc. », vers 1890. BHVP, série actualités « meubles ».

De l'industrie au fait-main, toute la gradation des objets intermédiaires est utilisée dans les appartements ; seul point commun : une apparence qui doit trahir le travail de la maîtresse de maison. Dans cette perspective, quantité de manuels donnent les recettes propres à produire soi-même quelques éléments échappés au commerce et propre à permettre une appropriation et donc une sentimentalisation

209 Ris-Paquot, *Le livre de la femme d'intérieur…,* Paris, H. Laurens, 1892, p. 403.
210 BHVP, série actualités, « meubles », Alain, À la Ville de Rome, 1 rue de Rome, p. 2.

des objets industriels. C'est notamment vrai pour les fleurs et plantes plébiscitées par tous les manuels de travaux amateurs : moyen de conserver les bouquets, de faire sécher pétales de fleurs et plantes afin de garnir les dessus de cheminées, les cloches et de couvrir meubles, abats-jours et petits objets de pétales prises sous une couche vernis[211]. Les coquillages, les fleurs et plantes venus d'un monde sentimental – qu'on songe au succès des « langages des fleurs » – et clairement hors du monde de l'industrie facilitent ce travail de sentimentalisation des objets. C'est d'autant plus vrai quand on use des fleurs et plantes « à la conservation desquelles se rattache un souvenir précieux » ou de coquillages ramassés sur les plages à l'occasion des villégiatures[212]. Bouquets de mariage, bouquets offerts sont ainsi pulvérisés sur les objets, comme recouverts d'un voile sentimental.

Globalement ces objets sont négligés dans les inventaires et leur production échappe dans la mesure où les archives commerciales qui en témoignent sont par définition éclatées. Reste que les succès des maisons qui fournissent ces outils d'une personnalisation indiquent ce désir de produire des objets qui sont manifestement extrait du monde du commerce – sémiophores parfaits si l'on suit Krzysztof Pomian. Si comme l'a noté Jean Baudrillard, la personnalisation des objets industriels se fait toujours à la marge, c'est-à-dire sur des éléments secondaires et qui ne touchent pas la nature industrielle profonde des objets, il n'en reste pas moins que pour les consommateurs du siècle ces objets doivent apparaître comme des objets aptes à porter histoires intimes et familiales du fait de leur singularité.

Muer les objets en support de mémoire nécessite des détours. Leur histoire elle-même est fondatrice : un objet donné, dont on a scrupuleusement effacé les traces commerciales, peut devenir un objet de mémoire. C'est encore plus vrai quand les objets sont donnés à l'occasion des événements fondateurs de la vie sociale bourgeoise, du baptême au mariage. Dans cette logique, les jouets comme venus du monde l'enfance et donc volontiers échappé au monde du commerce, peuvent se transformer en objets autobiographiques, d'autant plus facilement qu'ils portent la nostalgie de l'enfance. Jouets devenus souvenirs ou maison de poupées par laquelle on apprend à soigner son intérieur et à y accumuler, en miniature, les traces de soi : le jouet, massivement collectionné à la fin du siècle par les adultes, fonctionne comme un des supports des autobiographies matérielles. Aux objets devenus souvenirs par l'événement intime qu'ils célèbrent,s'ajoutent tous les objets qui sont produits dans la sphère domestique dans l'intention de faire la matière d'une mémoire familiale. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre la multiplication des objets « faits-mains » dans les appartements, infinie nomenclature d'objets inutiles chargés de porter une mémoire. La promotion de ces objets correspond au désir de trouver des objets marqués du sceau de l'individualité, condition à leur mutation en objets de mémoire. L'industrie elle-même prend en compte dès le milieu du siècle cette attente en proposant l'apposition de chiffres sur les meubles, la vaisselle ou le textile. Quelques maisons se font en outre une spécialité de ces procédés qui permettent de transformer un objet industriel en objet personnalisé. Si la personnalisation a lieu « à la marge » comme a pu le noter Jean Baudrillard, elle suffit à ce que ces procédés effacent l'origine industrielle, le caractère multiple de ces objets. Sur des objets qui se donnent comme hors du commerce, entre immaculée conception et production manifestement

211 « Fleurs », Paul Verdun, *Les passe-temps artistiques et utiles…*, Paris, La Bibliothèque de soirées en famille travaux artistiques, vers 1895.
212 Guillaume Bélèze, *Dictionnaire universel de la vie pratique à la ville et à la campagne…*, Paris, Hachette, 1882. « Conservation des fleurs. »

manuelle, suffisamment maladroite pour échapper à la standardisation, la mémoire individuelle et familiale peut se fixer. Dans le prolongement des analyse de Colin Campbell, tout indique le siècle promeut une consommation non pas futile mais qui se donne comme marginale, condition de la transformation des objets en objets de mémoire.

La conscience de son histoire et de l'histoire familiale passe par la création et la collection de ces traces matérialisées par des écrits, des ouvrages de dames, des cadeaux et par leur collecte minutieuse. Aux femmes et en particulier aux jeunes filles revient cette charge de transformer des objets au départ insignifiants en « souvenirs ». Les écrins ne sont plus seulement des réceptacles, ils deviennent une pédagogie du souvenir et de la mémoire. S'inscrivent ainsi dans les appartements les souvenirs réifiés des événements infimes comme majeurs de la vie privée.

III. Des collections savantes aux bibelots de vitrine : construction et récits de soi

Dans les rapports étroits qui se tissent entre les objets et leurs propriétaires, la collection tient une place à part. D'abord parce que ce n'est pas tant la nature des objets qui compte alors mais le fait même de les réunir. Au même titre que les processus d'appropriation ou de collection des traces de son passé, la pratique de la collection est composite.

L'étude des collections et de la pratique collectionneuse a connu, dans le sillage des travaux de Krzysztof Pomian, une véritable fortune historiographique. Des collections maniériste à celles du XIXe siècle, les études se sont multipliées qui éclairent ces pratiques sociales et savantes[213]. Cependant, elles sont, pour le XIXe siècle, dans leur large majorité des études littéraires, questionnant la pratique de la collection à travers l'écriture. Le récent et stimulant travail de Dominique Pety sur la collection chez les Goncourt est un exemple de cette lecture croisée de la production littéraire et des pratiques collectionneuses[214]. En parallèle, l'histoire de l'art a considéré de plus en plus de collections du XIXe siècle comme des objets à part entière[215]. Fruits du renouveau des études sur la muséographie, ces ouvrages procèdent le plus souvent à un travail d'archéologie des collections. Partant de la postérité d'une collection, le plus souvent de à son passage dans l'espace public du musée, ils remontent aux sources des pratiques. Enfin, les travaux d'histoire sociale sur la bourgeoisie du siècle ont relevé l'investissement de la bourgeoisie dans la collection[216]. La difficulté à mesurer l'étendue de la pratique a fait cependant se focaliser les regards sur les grands collectionneurs qui, là encore, trouvent une place dans l'espace public[217]. Jean-Pierre Chaline dans son étude sur la bourgeoisie rouennaise

213 Charlotte Guichard, *Les amateurs d'art à Paris dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, thèse d'histoire de l'art et d'archéologie, Paris-I Panthéon-Sorbonne, sous la direction de Dominique Poulot, 2005.

214 Voir Dominique Pety, *Les Goncourt et la collection. De l'objet d'art à l'art d'écrire,* Genève, Droz, 2003 et deux études fondatrices : Janet Floyd et Inga Bryden, *Domestic Space: Reading the Nineteenth-Century Interior,* Manchester, Manchester University Press, 1999 et Janell Watson, *Literature and Material Culture from Balzac to Proust: the Collection and Consumption of Curiosities*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

215 Voir notamment le travail essentiel : Jacques Guillerme (dir.), *Les Collections. Fables et programmes*, Seyssel, Champ Vallon, 1993 ainsi que Annie-France Laurens et Krzysztof Pomian (dir.), *L'anticomanie. La collection d'antiquités aux 18e et 19e siècles*, Paris, Éditions de l'ÉHÉSS, 1992 ; Véronique Long-Tarasco, *Mécènes des deux mondes. Les collectionneurs donateurs du Louvre et de l'Art Institute de Chicago (1879-1940)*, Rennes, PUR, 2007 ; Monica Preti-Hamard et Philippe Sénéchal (dir.), *Collections et marché de l'art en France*, Rennes, PUR, 2005 et Dominique Poulot, « L'histoire des collections entre l'histoire de l'art et l'histoire », dans Monica Preti-Hamard et Philippe Sénéchal [dir.], *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*, Rennes, Presses universitaires de Rennes / INHA, 2005.

216 Voir notamment Adeline Daumard, *La bourgeoisie parisienne de 1815 à 1848,* Paris, SEVPEN, 1963.

217 Voir Jean-Pierre Babelon, Jean-Pierre Chaline, Jacques Marseille (dir.), *Mécénat des dynasties industrielles et commerciales*, Paris, Perrin, 2008. Le cas parisien n'est pas évoqué et il s'agit largement d'études sur l'évergétisme et en particulier la création d'institutions culturelles et de musées.

reconnaissait avoir abandonné son projet de mesurer les pratiques collectionneuses, fautes d'archives notariales et de ventes aux enchères suffisantes[218]. Il retenait Dutuit comme exemple de ces pratiques qui, concluait-il, visaient à « transcender par le sens du Beau, celui, plus prosaïque de l'Avoir ». Les collections en moyenne et plus encore en petite bourgeoisie d'objets sans valeur restent de ce fait bien souvent le point aveugle de cette histoire.

Ce sont celles que nous voudrions tenter de saisir ici. En d'autres termes, la collection telle qu'elle se pratique dans les espaces privés bourgeois, sans faire de la postérité de la collection un critère de validation. À l'archéologie des collections publiques, nous voudrions plutôt substituer ici la pratique de la collection ordinaire, celle qui généralement s'éteint avec son propriétaire. Dans le même temps, nous voudrions questionner les pratiques les plus ordinaires de la collection. Celles-ci ne cessent de se diffuser dans la seconde partie du siècle. Les inventaires en témoignent. Dans le modeste appartement bourgeois d'un commerçant, c'est une collection d'armes, dans celui d'une actrice, une collection de papillons sous-verre et de perroquets en verre et faïence, enfin chez une veuve, c'est plus de 200 assiettes de faïences qui sont appendues dans le salon et l'antichambre. Comprendre la place et le rôle des pratiques de la collection dans la culture bourgeoise oblige, on l'a compris, à ne retenir qu'une définition minimum de collection : une série d'objets inutiles – ou rendus inutiles – et réunis par une personne pour qui ils font sens.

Dominique Poulot a souligné la nécessité de réinsérer ce phénomène dans le tissu social et plus largement dans « une histoire large de la consommation »[219]. Ajoutons que nous voudrions la replacer dans le cadre privé et dans la perspective d'une production et d'une collection de traces de soi. Avant de se hâter de trouver une interprétation psychologique ou psychanalytique – le plus souvent dans le sillon tracé par le médecin Max Nordau[220] – nous voudrions observer ici la façon dont la collection trouve sa place dans les intérieurs, comment elle devient une composante de la culture matérielle bourgeoise. Comprendre pourquoi le siècle bourgeois s'adonne à cette pratique singulière et productrice de singularités. Au final, c'est bien comme formation de soi – *self-fashioning* – que la collection aussi modeste soit-elle nous intéresse ici[221].

III.a. Mutation d'une figure et embourgeoisement du collectionneur

Mutations d'une figure : du paria à Prudhomme

Le XIXe siècle est paradoxalement le siècle qui en même temps célèbre et dénigre le collectionneur. Poursuivant la tradition d'une déconsidération par la biais du pathologique « dont la référence obligée demeure les *Caractères* de La Bruyère », la littérature du premier XIXe siècle condamne parfois et ridiculise toujours le collectionneur[222]. Sous la monarchie de Juillet, la littérature panoramique en tête l'intègre dans ses « types sociaux » signe du développement de cette figure, mais c'est encore pour le présenter comme un marginal. Les catégories qu'il propose sont sans équivoque : le collectionneur est soit un « fou », un « brocanteur » ou un « collectionneur par mode. »[223] Le collectionneur par mode est

218 Jean-Pierre Chaline, *Les bourgeois de Rouen. Une élite urbaine au XIXe siècle*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1982, « amateurs et érudits », p. 232-238.

219 Dominique Poulot, « Introduction », *Les collections. Fables et programmes… op. cit.,* p. 13-23 et en particulier p. 21.

220 Max Nordau, *Dégénérescence*, Paris, Alcan, 1899, Volume 2, « L'égotisme, le réalisme, le vingtième siècle ». Écrivain allemand, docteur de la faculté de médecine de Paris, il développe une analyse de la collection sur le mode du trouble psychologique.

221 La réflexion la plus récente et la plus stimulante sur le sujet dans la mesure où elle articule archéologie des collections publiques et *self-fashionning* est le travail de Maya Jasanoff, *Aux marges de l'Empire. Conquérants et collectionneurs à l'assaut de l'Orient de 1750 à 1850*, Éditions Héloïse d'Ormesson, 2009 [2005].

222 Voir Dominique Petty, *Les Goncourt et la collection. De l'objet d'art à l'art d'écrire*, Genève, Droz, 2003.

223 Comte Horace de Viel-Castel, « Les Collectionneurs » in *Les Français peints par eux-mêmes, Encyclopédie morale du XIXe siècle*,

un dandy « fashionnable » qui tient seulement à se distinguer en cédant à la mode naissante des objets anciens. Le collectionneur brocanteur est un spéculateur, profiteur des passions du « collectionneur fou ». Ce dernier est un « pur-sang » écrit Horace Viel-Castel en 1841, « collectionneur par amour des collections ». Il est décrit comme « inculte et sauvage, sale et débraillé des pieds à la tête, aux ongles noirs, la barbe râpeuse, aux cheveux hérissés, au chapeau entièrement défoncé, aux poches énormes et toujours pleines. » Le portrait qu'il dresse de M. de Menussard dans lequel on reconnaît aisément Du Sommerard, souligne la marginalité radicale du collectionneur. Son apparence elle-même est hors norme : « Parmi les collectionneurs fous, les poètes du genre, le plus renommé est un petit vieillard sec, ridé, râpé, retapé, enveloppé d'une sorte de grande redingote brunâtre, la tête recouverte d'une clémentine de soie noire, par-dessus laquelle se prélasse un énorme chapeau de couleur douteuse, gras des bords, gras de la forme, gras du galon, gras de la coiffe, gras de partout, et qui, depuis trente ans, assiste régulièrement avec son maître à toutes les ventes, se promène avec lui, quelque temps qu'il fasse, sur les quais et chez tous les marchands de bric-à-brac. » Sa passion dévorante pour les « porcelaines de Sèvres, pâte tendre » le ruine mais plus encore le transforme en reclus. « M. de Menussard est riche, écrit encore l'auteur, instruit, bien élevé, et il vit seul, enfermé avec ses porcelaines ; il n'a pas de voitures, pas de domestiques : une vieille servante fait son ménage. Sa toilette, sa nourriture, son logement lui coûtent peu de chose. Jamais il ne va au spectacle ; il n'a aucun ami ; on ne lui a jamais connu de maîtresse ; il n'a jamais voyagé, si ce n'est jusqu'à Sèvres ». Quand il n'arpente pas la ville à la recherche de « trouvailles », le collectionneur « s'enferme dans la pièce la plus reculée de son appartement » pour épousseter ses porcelaines et parler avec elles. En ridiculisant la figure, Horace Viel-Castel qui finira lui-même par collectionner les images gothiques, raille la pratique de la collection. Le choix des pâtes tendres de Sèvres est d'autant plus ironique qu'elles sont alors en train de devenir parmi les motifs les plus recherchés de collection. La figure incontournable de Sylvain Pons qui émerge en 1847 avec la publication du *Cousin Pons* reconduit en partie ce stéréotype de la marginalité sociale : le collectionneur est célibataire, vivant avec l'Allemand Schmuke, et reclus lui aussi au milieu de ses antiquités. Cependant, Balzac lui-même collectionneur, livre en filigrane une morale différente. Alors que Viel-Castel, jouant de l'outrance, propose que « tout collectionneur [soit] soumis à perpétuité à la surveillance de la haute police », Balzac met en scène le basculement à l'œuvre dans la société. Le Cousin Pons, méprisé jusque dans sa famille, se révèle *in fine* être à la tête d'une petite fortune. À la fin des années 1840, Balzac a perçu le basculement en cours. La collection, et partant le collectionneur, s'intègrent socialement. Des événements publics y contribuent. La transformation de la collection Du Sommerard en un musée public inaugure une série de passages des collections privées à l'espace muséographique qui vaut pour reconnaissance. La donation Charles Sauvageot – modèle revendiqué de Sylvain Pons – en 1856 au Louvre achève d'intégrer le collectionneur comme un homme socialement utile et « fils de ses œuvres ». De vaniteux ridicule ou fou, le collectionneur devient bienfaiteur.

Les années 1850-1860 constituent le moment-clé de l'acceptation par la bourgeoisie de la collection, non seulement comme une activité respectable mais plus encore comme une pratique à investir : « les contemporains, notent Jean-Louis Cabanés et Dominique Pety, perçoivent [la collection] comme un trait définitoire de leur époque parce qu'elle s'est généralisée, s'étendant à plusieurs couches sociales et à diverses catégories d'objets – y compris celles, métaphoriques, de l'écriture. En outre, sa spécificité résulte du conflit idéologique dans lequel elle s'inscrit, qui confronte sans relâche des

Paris, Omnibus, 2003 [Curmer, 1841], p. 121-128.

valeurs patriotiques, scientifiques, utilitaristes d'une part, idéalistes et individualistes de l'autre. »[224] Un article publié dans la très bourgeoise revue *Le Musée des familles* en 1858 signe ce basculement. Pitre-Chevalier parlant des collectionneurs en général écrit ainsi : « les amateurs et les collectionneurs de curiosités font donc de l'histoire à leur manière ; les uns magnifiquement et au grand jour comme le prince Soltykoff, MM. Labarthe, Le Carpentier, Hénin, Aguado, Véron, Roger, Maxime du Camp, Lenoir, et tous ces princes du bibelot, que nous visiterons quelques jours ; les autres modestement et dans leur coin, comme vous, comme moi, comme lui, comme tous ces chasseurs de bouquins, de bois sculptés, de porcelaines, de cristaux, etc., qui forment lentement et laborieusement ce qu'on pourrait appeler du nom même de ce recueil : des petits Musées des Familles. Qui dit musée dit amusant. Et rien d'amusant au fait non-seulement comme les collections, mais aussi comme les collectionneurs. »[225] L'inclusion du lecteur dans la famille des collectionneurs devient flatteur. Les portraits de collectionneurs conservent une ambiguïté cependant. Edmond Texier n'échappe pas aux anecdotes dans son portrait des « collectionneurs et bibliomanes » publié en 1864[226]. Mais après avoir raillé le collectionneur de « gilets de nos aïeux », il se corrige : « ne disons pas de mal des collectionneurs ! C'est grâce à ces pourchasseurs intrépides de la curiosité que Paris est la ville des merveilles ignorées et des trésors inconnus. Que de gens passent devant telle maison modeste qui ne se doutent pas que c'est un petit Louvre ! ». Dix ans plus tard, Larousse joue lui aussi sur les deux tableaux, la peinture du maniaque restant un poncif du genre[227]. « Qui n'a pas ri de bon cœur, écrit-il, à la vue de ce personnage à mine pointue, bizarre, fantasque, désagréable, qui se complaît dans la poussière et les vieilleries, parmi les tessons séculaires et la ferblanterie moyen âge, et que l'on appelle un collectionneur. […] Un homme travaillé de ce mal contagieux nommé *porcelene morbus*, ou choléra de la terre cuite, nous paraît continuer à la folie, et si nous rencontrons par hasard, en plein décembre, sur les quais, un maigre sexagénaire aux prises avec de vieux timbres-poste maculés, des boutons vert-de-grisés et des coquillages, […] nous nous écrions : Encore un maniaque ! […] un pauvre diable tombé en enfance […]. Réfléchissons toutefois. Ce bonhomme, […] qui fouille, qui cherche, qui furette, dont la main ouvre tous les tiroirs, dont l'œil plonge dans toutes les ordures, dont le corps tout entier se vautre pour ainsi dire dans les épaves de tous les siècles, fait-il donc une chose si absurde [….] Nous connaissons pour notre part plus d'un racoleur d'antiquailles qui par sa mise recherchée, ses manières aimables, son langage plein de sens et de raison, ferait rentrer sous-terre un préjugé que le Français né malin entretient avec trop de bonne volonté. » Et de souligner pour finir l'intérêt collectif de ces aventures individuelles : « Un curieux bien connu, M. Feuillet de Conches, a écrit que toutes les collections, quelles qu'elles soient ont leur côté utile, et que les moindres débris peuvent servir la science. [Les collectionneurs] ont appris à l'état à former des archives, des musées ». Le légitimité se fait par l'entrée en collection publique.

Dans le même temps, comme l'a noté Dominique Pety, les représentations s'inversent. Ce n'est plus la société qui raille le collectionneur marginal mais les écrivains, désireux de s'inclure dans l'aristocratie de la collection, celle qui se fait par « goût », qui mettent en scène des bourgeois ambitieux ou simplement pathétiques, perdus dans un monde dont ils ne comprennent ni les enjeux ni ne possèdent les codes[228]. « Les journalistes ou romanciers, note pour sa part Dominique Pety, creusent

224 Jean-Louis Cabanès et Dominique Pety, « Avant-propos », *Romantisme, revue du dix-neuvième siècle*, « La collection », n°112, 2001.
225 Pitre-Chevalier, « Curiosités et bric-à-brac », *Musée des familles, lectures du soir*, XXVe année, 1857-1858, p. 225-230.
226 Edmond Texier, Chapitre VII, « Collectionneurs et bibliomanes » in *Les choses du temps présent*, Paris, Hetzel, 1864, p. 140-142.
227 « Collectionneur », *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, 1866-1877.
228 Dominique Pety, « Le personnage du collectionneur au XIXe siècle : de l'excentrique à l'amateur distingué », *Romantisme*, volume 31, 2001, p. 71-81. Voir en complément dans le même numéro, Françoise Hamon, « Ce que disent les dictionnaires », p. 55-70.

alors volontiers l'écart qui existe entre leur milieu d'origine (la bourgeoisie d'affaires, l'industrie, la banque) et ses valeurs (l'utilité, le profit), d'une part, et leurs prétentions artistiques, d'autre part ».

Pour désigner la pratique de ces bourgeois, Larousse forge le terme de « collectionnomanie ». Flaubert dans les années 1870 fait de ses deux Parisiens en retraite Bouvard et Pécuchet les types mêmes des collectionneurs bourgeois débutants, changeant de collections en permanence et s'égarant dans leur ambition de totalité, manuels autodidactiques en main. Larousse comme Flaubert enregistrent l'entrée des bourgeois en collection. Dorénavant, les deux paraissent indissociables et la collection devient dans la littérature la marque de l'appartenance à la bourgeoisie. Après 1880 la figure du bourgeois-collectionneur est si ancrée dans le paysage social parisien qu'elle fait écrire à l'antiquaire André Mailfert que la pratique de la collection est « prudhommesque […] ; il n'est pas de famille dont l'un des membres ne collectionne quelque chose ! »[229].

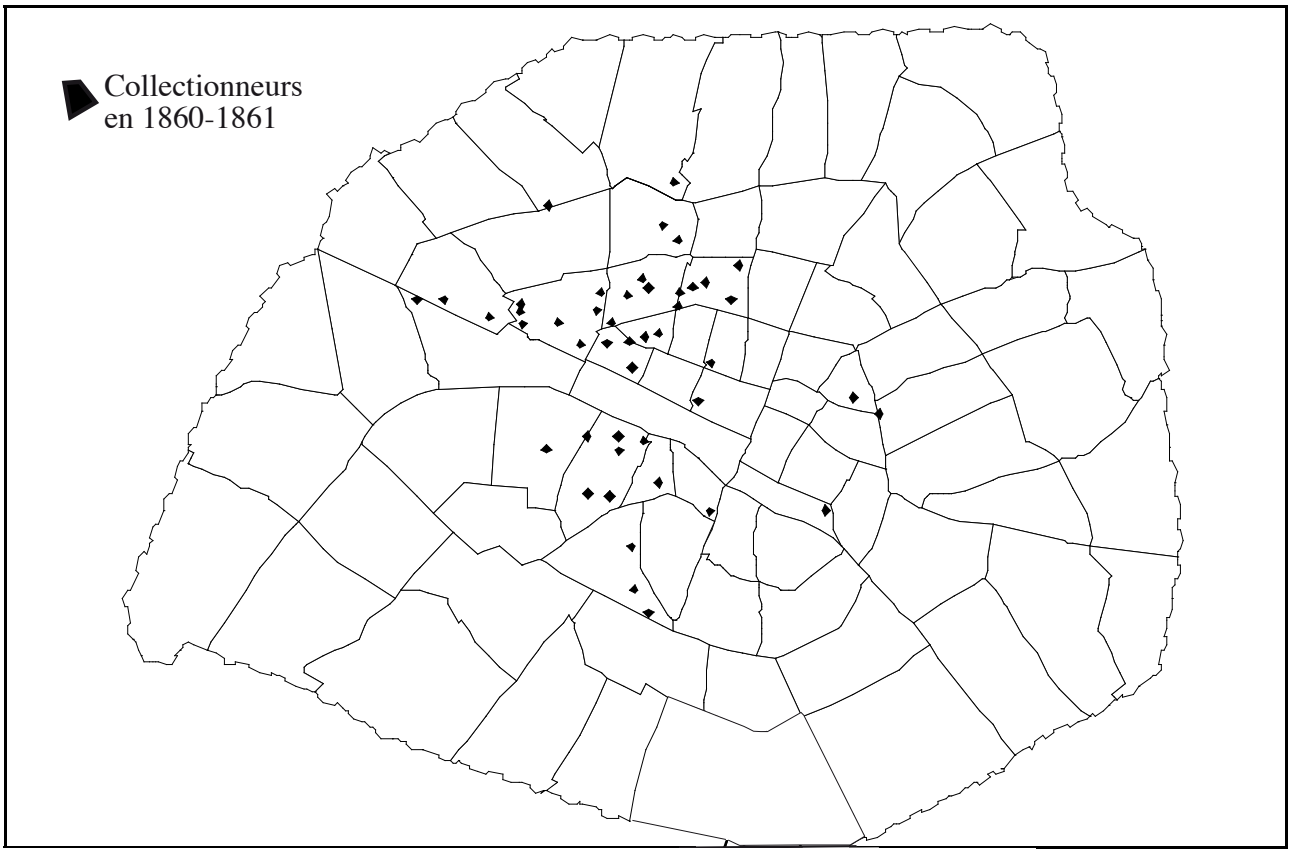
L'embourgeoisement d'une pratique

Le monde des amateurs aux contours relativement précis encore à la fin du XVIIIe siècle et dans les premières décennies du XIXe siècle devient quasiment illisible au milieu du siècle tant la pratique fait tache d'huile dans la société. Quelques indices permettent cependant de mesurer cette démocratisation de l'accumulation de sémiophores à demeure. En plaçant en regard des cohortes de collectionneurs des années 1860 et des années 1890, on peut saisir quelques traits de cette mutation en termes sociaux et de genre. Un des premiers annuaires de collectionneurs est publié en 1861 par Lacroix, conservateur de la bibliothèque de l'Arsenal et membre du Comité d'archéologie. *L'Annuaire des artistes et des amateurs* est rédigé avec l'aide d'artistes – Horace Vernet, membre de l'Institut, notamment – et de chroniqueurs tels que le polygraphe et amateur Victor Fournel. Édité chez Renouard, l'ouvrage ne connaît que trois éditions. Le projet est multiple : présenter les institutions des arts de l'Empire, les artistes et singulièrement ceux des salons, les amateurs et collectionneurs et, enfin, de fournir les adresses des marchands « utiles aux artistes et aux amateurs ». L'annuaire ne donne que les noms des « collectionneurs et amateurs domiciliés à Paris ». Au total, il ne retient que 192 collections privées de tableaux – partagées équitablement entre anciens et modernes – et seulement 65 « amateurs d'objets d'art et de curiosités ». L'ouvrage ne donne aucun commentaire sur la constitution des listes. Seule la liste des « amateurs d'objets d'art et de curiosités » est accompagnée d'une annotation, signe d'un changement en cours profond : « Cette liste n'est qu'un essai très-imparfait et très-incomplet, qui sera perfectionné et considérablement augmenté dans l'Annuaire de l'année prochaine » note Lacroix[230]. Deux éléments expliquent ce très faible nombre de collectionneurs retenus. Tout d'abord, les collectionneurs ne se déclarent pas eux-mêmes mais ce sont les auteurs qui font un choix : il s'agit donc naturellement des collectionneurs proches ou qui jouissent d'une forte publicité. Ensuite, la primauté est donnée aux collectionneurs dont les collections sont cohérentes et qui possèdent, si possible, d'un pedigree. L'annuaire note ainsi parfois d'où viennent les collections, par qui elles ont été constituées, etc. Enfin, l'annuaire vise avant tout, à l'image du cercle de l'Union artistique qui se forme alors, à rapprocher les artistes des commanditaires possibles. Trente ans plus tard, les annuaires publiés par Ris-Paquot indiquent le désir nouveau des collectionneurs de se compter mais aussi de l'explosion du nombre de collectionneurs parisiens. L'annuaire de l'année 1892 et les *errata* publiés en 1893 permettent d'identifier 2 559 collectionneurs parisiens avec leurs adresses et pour une partie

229 André Mailfert, *Au pays des antiquaires, confidences d'un « maquilleur » professionnel,* Paris, Flammarion, 1935, p. 10-13.
230 *Annuaire… op. cit.*, p. 85.

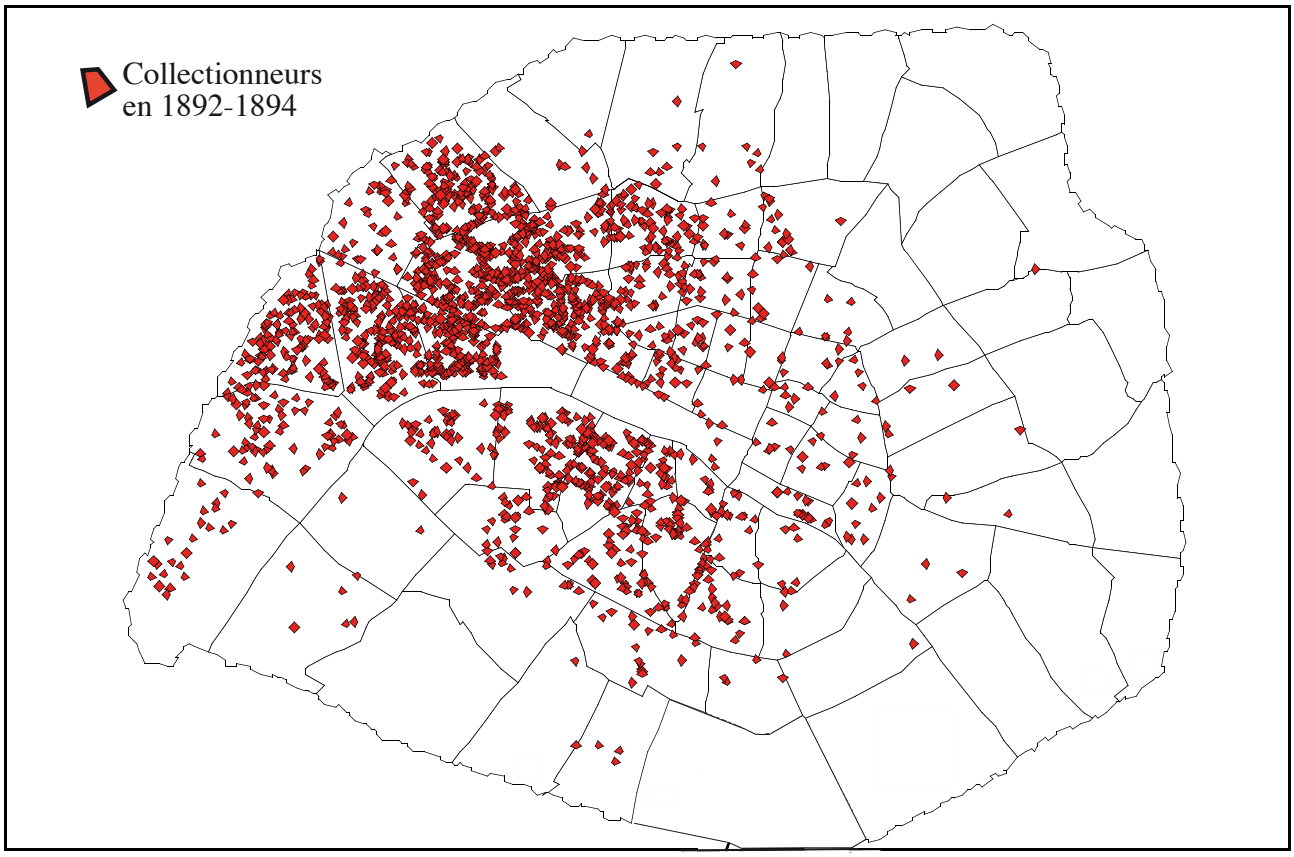
leur spécialité[231]. Les biais ne manquent pas dans une telle source ; elle permet simplement de dessiner un paysage et d'éviter la focalisation sur quelques figures.

La seule inflation est déjà en elle-même significative. Naturellement, l'écart est dû aux démarches et aux finalités distinctes des deux annuaires et n'est en soi pas significatif d'un développement de la collection. Ce qui l'est beaucoup plus, ce sont les choix opérés par les annuaires décident de retenir. La liste des collectionneurs de 1861 montre essentiellement des figures familières du monde intellectuel : grands éditeurs, artistes, hommes de lettres, grands banquiers, diplomates… Pour tous, il est facile de retrouver des éléments biographiques et des publications. Trente ans plus tard, la donne a radicalement changé. L'annuaire de Ris-Paquot ne procède pas à l'évidence à une sélection. Comme il le note en préface, sont publiés tous les noms et spécialités envoyés par courrier à la maison d'édition. L'immense majorité est restée dans l'ombre : pas de dons dans les musées, pas de traces dans les dictionnaires biographiques… seule une trace laissée dans l'*Annuaire Bottin-Didot*, et encore le plus souvent à l'adresse.



[Fig. 4. 34] Carte. Localisation des collectionneurs en 1860-1861 ; 65 individus. D'après Lacroix, Paul, *Annuaire des artistes et des amateurs…*, Paris, Jules Renouard, 1861.

231 Ris-Paquot puis E. Renart, *Répertoire annuaire général des collectionneurs de la France et de l'étranger, avec des notices de Ris-Paquot et Paul Eudel*, Paris, Ernest Renart et Librairie centrale, 1892 puis 1894-1896.



[Fig. 4. 35] Carte. Localisation des collectionneurs en 1892-1894 ; 2 559 individus. D'après Ris-Paquot, *Répertoire annuaire général des collectionneurs de la France et de l'étranger*, Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts et Levy, 1892 et 1894.

L'effet de source est évident ; cependant, confrontées aux textes et quelque peu détaillées ces cohortes de collectionneurs permettent de saisir quelques traits de l'évolution sociale de ces pratiques entre les années 1860 et les années 1890.

Dans l'annuaire de 1861, les nobles représentent encore 29 % des collectionneurs. Trente ans plus tard, ils ne représentent plus que 14,8 % (379). Les artistes qui comptent pour prés de 20 % en 1861, voient leur pourcentage tomber à moins de 5 en 1892. Dans le détail, alors que sous l'effet de l'âge recule le nombre des collectionneurs de la génération des années 1830-1840 – près de 40 % des collectionneurs en 1861 sont nés avant 1820 –, on perçoit l'émergence d'une bourgeoisie d'affaires beaucoup plus modeste que les Laffitte ou les Rothschild qui dominent en 1861. En 1892, sur un échantillon de 282 collectionneurs[232], plus de 65 % ont des professions libérales – agents de change, médecins, dentistes, commerçants… – ou sont fonctionnaires.

Toute la littérature à partir de la fin des années 1860 enregistre cet embourgeoisement, le plus souvent en déplorant la perte de qualité artistique des collections. Les Goncourt, en 1866, méprisants, écrivent ainsi : « il y a des collections d'objets d'art qui ne montrent ni une passion, ni un goût, ni une intelligence, rien que la victoire brutale de la richesse. »[233] La condamnation s'adresse alors d'abord aux grandes fortunes. Près de vingt ans plus tard, en 1883, Guy de Maupassant enregistre avec dédain la descente sociale de la pratique : « Il sévit, écrit-il, ce mal, sur toutes les classes de la société. Tout le monde aujourd'hui collectionne ; tout le monde est ou se croit connaisseur ; car la mode s'en est mêlée. […] Quant aux millionnaires qui achètent aujourd'hui toutes les horreurs que nous ont laissés les siècles passés, ils font partie de cette race que Gautier appelait des bourgeois. »[234] Les collections

232 Constitué par les patronymes commençant par B.
233 Edmond de Goncourt, Jules de Goncourt, *Idées et sensations*, Paris, A. Lacroix et Verboeckhoven et Cie, 1866, p. 18.
234 Guy de Maupassant, « Bibelots », *Le Gaulois*, 22 mars 1883.

elles-mêmes sont marquées du sceau de l'argent : « Quant aux collections qu'on nous traîne admirer de temps en temps, ce ne sont en général, que des amas d'objets coûtant fort cher. » On pourrait multiplier les exemples de condamnations de l'embourgeoisement du monde des collectionneurs. Et le portrait dressé par Bosc en 1883 qui fait du collectionneur un homme « nécessairement riche de loisirs, c'est-à-dire un gentleman qui aime beaucoup à voir, à flâner, à toucher, à palper, à voyager sans souci d'aucune sorte ; la causerie entre amis, entre confrères, voilà son fait […] le travail chez le curieux… c'est le [le] moindre défaut » apparaît déjà un vœu pieux en même temps qu'un sursaut de distinction dans un ouvrage lui-même déjà bourgeois[235].

L'analyse de deux de clientèles de marchands de curiosités indiquent ce même embourgeoisement. Lorsque le marchand Recappé, ancien collectionneur devenu un des plus importants marchands de Paris fait faillite en 1886, la liste de ses débiteurs et la liste des objets qu'il possède en dépôt-vente montre une écrasante domination d'hommes enrichis dans la finance[236]. Sur 38 clients identifiés, marchands écartés, près de 13 appartiennent au monde de la finance suivi par cinq médecins. On observe la même chose chez l'antiquaire-marchands de curiosités Boban, plus spécialisé. Dans les années 1880, sa clientèle parisienne si l'on s'attache aux cartes de visites est constituée pour près de 25 % par des rentiers et pour plus de 30 % par des fonctionnaires[237].

L'analyse de notre échantillon montre aussi une entrée en collection généralement récente. Pour plus de 80 %, il s'agit de collectionneurs absents des annuaires de 1888 et 1889 – qui possèdent seulement 20 % de noms répertoriés en moins. Cette nouveauté dans l'annuaire, dit soit une arrivée récente dans le monde de la collection, soit l'assurance prise dans la bourgeoisie par ces modestes collectionneurs. Quoi qu'il en soit, la collection apparaît bien comme une pratique intégrée aussi par une bourgeoisie parvenue. Il faut ajouter en outre qu'ils sont près de 20 % (511) à revendiquer une décoration « Légion d'Honneur » ou « divers décorations » qui signalent le désir de respectabilité du collectionneur fin du siècle. Le monde de la collection dans les années 1890 est bien un monde bourgeois et masculin, signe d'une intégration complète à la culture bourgeoise.

Dernier aspect que met en valeur la confrontation des cohortes de collectionneurs, c'est le faible taux de femmes – seulement 7% –, aussi bien en 1861 que trente ans plus tard. Il faut ajouter à cela, que sur les 181 femmes collectionneuses au début des années 1890, près des deux tiers sont des nobles et une grande partie, à l'instar des Yturbe ou des Prévost, sont associées à la collection de leurs maris. Cette faible féminisation indique un partage sensible dans le monde de la collection : les collections jugées sérieuses et dignes de figurer dans l'espace public sont le fait des hommes. Aux femmes, échoit la collection des traces familiales d'un côté et la collection de bibelots de l'autre[238].

La géographie des collectionneurs ne montre qu'une évolution bien connue : la conquête de l'Ouest. Dans le détail, quelques traits saillants permettent cependant de tracer des correspondances entre géographie sociale et collection. Les grandes zones de densité au début des années 1890 sont les zones où la densité d'artistes est elle plus particulièrement élevée. Le quartier Saint-Georges est en cela exemplaire. Quartier de la bohème et donc bien souvent des collectionneurs dans les années 1830-1840, il s'embourgeoise dans la seconde partie du siècle. Or, on l'a vu, le taux d'artistes sur l'ensemble de la cohorte est très faible. On peut faire sans risque l'hypothèse que la population

235 Ernest Bosc, *Dictionnaire de l'art, de la curiosité et du bibelot*, Paris, Firmin-Didot, 1883, « Présentation ».
236 AP, D11U3/1222, n°19356, 23 janvier 1886, Paul Recappé, Marchand de curiosités, 9 rue Paul Louis Courrier [angle Boulevard Saint Germain et Boulevard Raspail]. La marchandise est évaluée à la somme colossale de 600 000 francs.
237 BnF, Fonds Boban, NAF 21476-NAF 21478.
238 Rémy G. Saisselin, *Le Bourgeois et le bibelot,* Paris, Albin Michel, 1990, « La femme, le désir et le bibelot », p. 75 et sq.

bourgeoise qui s'installe dans ces quartiers à la fin du siècle nourrit un imaginaire de l'art et du goût qui inclut la collection. Indice qui confirme cette interprétation : les collectionneurs de tableaux modernes y sont largement représentés. À l'inverse, la chose n'est pas encore vraie pour le sud du Luxembourg, occupé par des artistes marginaux jusque dans les années 1890. De façon globale, il convient aussi de noter la concentration particulière dans les quartiers du Faubourg du Roule, de l'Europe et de la Madeleine ainsi qu'à l'Ouest des Champs-Élysées, autant de quartiers recherchés par l'élite sociale. La forte présence de collectionneurs dans le XVIe arrondissement et en particulier des quartiers de Chaillot, de Porte Dauphine et de La Muette souligne que la bourgeoisie nouvelle qui investit ces quartiers résidentiels en cours d'urbanisation, tout au moins pour la partie sud de la zone, s'attache dans le même temps à établir un patrimoine culturel. Au final, la carte globale des collectionneurs parisiens dit peu de chose ou plutôt elle souligne avec force le caractère bourgeois et socialement parfaitement intégré de la pratique de la collection.

Autre indice de cette mutation : la multiplication des manuels qui comme les manuels de savoir-vivre se proposent de guider de façon très pratique les lecteurs dans le monde de la collection. Les premiers sont publiés par Demmin, un proche de Philippe Burty, dans les années 1860. Consacrés aux terres cuites et aux armures, ils sont réédités plusieurs fois mais sont cependant à l'évidence réservés à une élite de collectionneurs déjà très informée[239]. C'est véritablement à la fin des années 1870 que naît un marché éditorial dans le domaine. Ris-Paquot, très actif, publie en 1878 un guide dont le titre est explicite : *Manuel du collectionneur des faïences anciennes, ouvrage initiant les amateurs et les gens du monde à la connaissance rapide des faïences anciennes, françaises et étrangères*[240]. Durant les années 1880, quantité de manuels sont publiés notamment chez Renouard et au premier chef le monumental *Grammaire de la curiosité. L'art intime et le goût en France* de Spire Blondel en 1884, suivi du non moins monumental *Livre des collectionneurs* de Maze-Sencier[241]. On ne peut dénombrer alors les ouvrages dédiés à telles ou telles collections : éventails, céramiques, bibelots…[242] Avec les années 1890, les manuels sont de plus en plus ouvertement dédiés aux petits collectionneurs, inscrivant en cela la pratique dans les plaisirs du home et les passes-temps artistiques. Le long « Memento du collectionneur », inséré dans l'ouvrage *Le bien-être chez soi*, est exemplaire de cette démocratisation[243]. Clairement destiné à la petite bourgeoisie, le manuel donne tous les éléments pour se faire collectionneur « sans risque » et avec une « fortune modeste ».

Tout aussi parlants sont les inventaires après décès et faillites. Non seulement ils confirment cette diffusion mais ils montrent une pratique plus étendue encore à partir des années 1860-1870. Si quelques inventaires ne présentent pas dans la décennie 1860-1870 de collections, sans doute par un effet de l'âge ou de prisées qui ne permettent pas d'identifier un ensemble d'objets, après 1870, tous les inventaires qu'on peut qualifier de bourgeois présentent des collections. C'est vrai dans toutes les strates de la bourgeoisie, des agents de change et employés de banque aux banquiers et grands

239 Voir notamment Auguste Demmin, *Guide de l'amateur de faïences et porcelaines*, Paris, Jules Renouard, 1861 ; Auguste Demmin, *Guide des amateurs d'armes et armures anciennes, par ordre chronologique depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Paris, Jules Renouard, 1869. Voir en outre la correspondance de Philippe Burty, BnF, NAF12996 et « Correspondances et notes de Philippe Burty sur la céramique, 58 feuilles ».

240 Ris-Paquot, *Manuel du collectionneur des faïences anciennes, ouvrage initiant les amateurs et les gens du monde à la connaissance rapide des faïences anciennes, françaises et étrangères, orné de 56 sujets en couleur retouchés à la main, et de plus de 90 dessins et monogrammes en noir dans le texte*, Paris, Renouard, 1878.

241 Spire Blondel, *Grammaire de la curiosité. L'art intime et le goût en France…,* Paris, E. Rouveyre, 1885 ; Alphonse Maze-Sencier, *Le Livre des collectionneur. Les ébénistes, les ciseleurs-bronziers, les tabatières, la dinanderie, l'horlogerie, la céramique, les peintres en miniature…,* Paris, Librairie Renouard, Vve H. Loones, 1885.

242 Paul Ginisty, *Le dieu bibelot,* Paris, Dupret, 1888.

243 Paul Bichet, *L'art et bien-être chez soi, guide artistique et pratique*, Paris, Marpon-Flammarion, 1890, p. 113.

commerçants, des petits rentiers aux médecins[244]. Les comptabilités des années 1900 confirment cette généralisation : Eugène Aubry – présent dans l'annuaire de Ris-Paquot – collectionne les peintures et Madame se lance dans une succession de collections de bibelots et d'animaux[245], le docteur Richelot – absent lui des annuaires – se lance au début des années 1880 dans une collection frénétique de chinoiseries et d'antiquités, Mme Paul Pettier débute une collection d'objets en ivoire – généralement de petits éléphants –, le docteur Vimont des céramiques dont des anciens pots de pharmacie…

Être bourgeois, c'est collectionner ou tout le moins débuter une collection. Cette relative démocratisation de la pratique entraîne un changement assez profond de la nature des objets collectionnés et par là des pratiques et de leur sens.

III.b.Commerce et motifs des collections modestes

L'impossible taxinomie

En 1878, le tapissier Jules Deville fait l'histoire d'un phénomène encore récent : « C'est à partir de 1860 que la mode d'avoir la passion du bibelot, de la collection a pris son essor. Jusque-là quelques familles possédaient une galerie de tableaux, quelques vases de Sèvres, quelques potiches […]. Il y a des collectionneurs sérieux comme il y a des collectionneurs amateurs […]. À côté des savants collectionneurs de médailles, de vases étrusques, d'armes, de tapisserie, de meubles, on est tout étonné de connaître des collectionneurs de chiffons, de chaufferettes, de boutons, de clous, etc., etc. Mais, où le respect et l'étonnement laissent place à la critique, c'est lorsque l'on est forcé d'écouter, de la part d'un collectionneur amateur, ces longues dissertations, ces fastidieuses demandes d'approbation à la capacité de celui qui a su trouver ces tristes imitations achetées pour des sommes si minimes »[246]. Et de conclure que cette « passion de la curiosité » a pour résultat « la potichomanie », c'est-à-dire dans ce cas « l'étalage désordonné d'objets sans valeur et sans utilité. » L'évolution des annuaires confirme cette profonde mutation : en 1861, les collectionneurs de tableaux anciens, collection pratiquée de longue date et légitimée par les institutions culturelles, dominent largement : 192 collectionneurs de tableaux et sculptures sont identifiés contre seulement 65 « amateurs d'objets d'art et de curiosités ». Le renversement est spectaculaire : en 1892, ils ne sont plus que 362 – soit seulement près de 15 % – à se présenter comme collectionneurs de tableaux ou d'estampes. Si l'effet de sources est là encore manifeste, il montre une rupture suffisamment claire pour être significative. Car il faut ajouter que deux tiers de ces collectionneurs de tableaux et estampes se spécialisent autour de thème et non d'artistes ou de périodes comme c'était le cas chez les amateurs cinquante ans plus tôt. Les collections de tableaux sont ainsi réunies autour « des chevaux et des haras » ou encore du « sport ». On renonce à donner les mille et uns thèmes déclarés par ces nouveaux collectionneurs.

Pour conjurer ce désordre, Ris-Paquot et Renard construisent une nomenclature pour classer les collectionneurs : céramique, conchyliologie, livres, médailles, monnaies, sculpture, timbres-poste, insectes et tableaux. Elle ressemble étrangement à la nomenclature des collections des XVIIe et XVIIIe siècles relevée par Krzysztof Pomian – l'exception toutefois des timbres-postes et des insectes – réunis auparavant sous le terme de curiosités naturelles[247]. On peut y lire le désir de rendre

244 AP, D2U1/345, 7 avril 1869, M. Fernand Mallet, employé de la maison de banque, domicile 7 rue Laval.
245 Eugène Aubry-Vitet apparaît, mais avec comme spécialité les « livres », ce que tempère son inventaire après décès.
246 *Jules Deville, Dictionnaire du tapissier, critique et historique de l'ameublement français depuis les temps anciens jusqu'à nos jours,* Paris, Claesen, 1878, « préface ».
247 Krzysztof Pomian, « Collections : une typologie historique», *Romantisme, revue du dix-neuvième siècle*, « La collection », n°112, 2e trimestre 2001.

lisible l'annuaire mais aussi le désir de se rattacher au monde des amateurs. En pratique pourtant, cette nomenclature s'avère inopérante : très peu de collectionneurs répondent à ces catégories et tous souhaitent préciser par le menu leurs centres d'intérêt. Les catégories énoncées par les collectionneurs donnent à la fois les dominantes dans la collection du dernier quart du siècle et le cadre d'appréhension de ces collections. Au premier chef, c'est la catégorie de la période qui apparaît dominante même s'il faut noter que le terme générique d' « ancien » couvre prés de 20 % des collections. Mais alors que dans les années 1860, le gothique et le renaissant sont de loin les périodes les plus recherchées, le XVIIIe siècle et l'Empire dominent. Passion croissante pour l'histoire, passion pour la culture matérielle d'un monde révolu et qu'on rêve comme un âge des sociabilités mondaines, enfin passion pour des personnages sentimentaux expliquent cet engouement. L'autre catégorie qui émerge de ces collections est l'intérêt pour les objets exotiques. Plus de 15 % des collectionneurs accumulent les objets « d'Extrême-Orient », de « Chine » ou du « Japon ». Ces deux catégories n'ont rien de surprenant dans une économie de la collection qui repose sur la rareté et l'unicité de l'objet, et sur lesquelles nous reviendrons. Il faut encore ajouter qu'au final, ces deux catégories pourtant très englobantes ne recouvrent guère que 35 % des collections. Pour le reste, les collections défient tout classement systématique. On assiste de façon manifeste à une hyperspécialisation, par thèmes, par régions ou par type d'objets – de la tabatière aux armes, du cabochon aux pièces de monnaie. On le comprend, avec la mutation sociologique du monde des collectionneurs, tout devient collection, la légitimité reposant sur l'affirmation d'une passion bien plus que sur celle d'un goût. Le collectionneur et polygraphe Alphonse Maze-Sencier qui publie en 1885 un ouvrage de près de 1 000 pages consacré aux collectionneur confirme et légitime cette évolution. Après avoir rappelé tous les motifs possibles de collection, il cite le baron Feuillet de Conches, grand collectionneur des années 1860, épris de tous les genres de curiosités et notamment de « verres à boire allemands et hollandais »[248] : « Tous les genres de collections sont possibles, peut-être quelques-unes d'entre elles pourraient-elles bien ne pas valoir le temps qu'elles ont coûté. Encore, pour le dire en passant, vient-il un jour où les objets les plus indifférents empruntent de circonstances inattendues un certain intérêt. »[249] Rappelant que « les collectionneurs ont rendu de grands services aux lettres, aux sciences et aux arts » en sauvant meubles et porcelaines du passé et en faisant un travail d'érudition, il légitime les collections d'objets non encore reconnus et la primauté de la « passion » sur l'érudition. Après une liste interminable de noms d'amateurs remarquables, l'auteur propose une nomenclature adaptée aux nouvelles collections. Elle est on le devine, infinie : tabatières maçonniques, timbres-postes, tapis, reliures, râpes à tabac parfois grivoises, poteries, perruques, peignes, éventails, statuettes, montres et pendules, souliers, jouets, émaux, faïences, armes et armures… Dans chaque section, un objet est célébré par une gravure : un bras d'applique, une tabatière en écaille, une clé à peigne, une lampe arabe de mosquée, une soupière en forme de mitre, cafetière allemande, gants de Richelieu, boîtes à mouches, couteaux à devises… Pour la seule catégories des collections de « couteaux, fourchettes et ciseaux », plus de 60 collectionneurs son présents avec mention de leur spécialité – avec manche en ivoire, du XVIIe siècle, avec figures religieuses ou grivoises…[250]

Ce fractionnement infini de la collection se lit dans les inventaires où même si les descriptions sont souvent trop imprécises, on devine dans le salon que la réunion de « pierres curieuses, objets

248 Rue des Mathurins, P. L. Jacob, Paul Lacroix, *Annuaire des artistes et des amateurs*, volume 2, Paris, Vve J. Renouard, 1861.
249 Maze-Sencier, *Le livre des collectionneurs*, Paris, Librairie Renouard, 1885, « Les collectionneurs d'aujourd'hui », p 12 et sq.
250 *Ibid*, « Curieux de couteaux, fourchettes et ciseaux », p. 814 et sq.

d'antiquité, pistolets, couteaux » prisés ensemble 200 francs en 1878 constitue une sorte de collection de collections…[251] La spécialisation des collections n'est en effet pas exclusive. Il apparaît bien que le goût de la collection est changeant. Les inventaires montrent ainsi des réunions de bribes de collections inachevées. Ainsi chez le commerçant enrichi dans la confection Duhamel dont la « vitrine » du salon est prisée en 1876 : une pièce est le clou de sa collection, « Une tête Hercule marbre, travail romain du 2e siècle prisée 300 francs », pour le reste c'est une petite collection de verres anciens de Venise, des objets en plombs – médailles, serrures… – et de bibelots d'Orient[252].

Après 1860, les ventes à l'hôtel des enchères de Drouot accompagnent cette passion fragmentaire et changeante. À côté des grandes ventes de collections se succèdent des ventes non seulement de collections déjà constituées – collections de poteries, de fourchettes, de portraits de Napoléon Ier ou de Rachel… – mais aussi des ventes organisées pour ces collectionneurs spécialisés et modestes[253]. Sur un mode épique, Edmond Bonnaffé résume cette évolution en 1895 : « à partir de 1830, on commence à reprendre du courage. Déjà le marché s'élargit ; quelques collections célèbres, celle d'Erard (1832), de Jacques Laffitte (1834), de la duchesse de Berry (1837), tombent dans le domaine public. Bientôt l'école française contemporaine fait son apparition sur le marché ; le XVIIIe siècle sort de terre à son tour, ramenant ses peintres, ses graveurs et ses livres. De 1840 à 1850, les ventes se succèdent rapidement : le Comte Perregeaux, Aguado, Debruge-Duménil, le maréchal Soult, Armand Bertin, Patureau, – j'en passe et des plus renommés – versent dans la circulation des trésors de leurs galeries. Tableaux, estampes, émaux, livres, faïences, médailles, l'antiquité, le moyen âge et les temps modernes, la grande et la petite curiosité arrivent pèle-mêle et inondent la place. Le torrent est irrésistible, il entraîne la mode et la foule ; les ventes engendrent l'amateur, l'amateur engendre les ventes, l'un pousse l'autre et, le marchand aidant à tous les deux, le commerce de la curiosité prend des proportions inouïes. »[254]

Cette mutation se lit de fait dans le commerce de la rareté qui se structure à partir de 1860 et sur lequel nous reviendrons. Notons simplement que le commerce de « collections » qui propose des embryons déjà constitués de collections émerge dans les années 1880. Au milieu des années 1880, quelques grandes maisons parisiennes annoncent cette spécialité. Lannoy, 5 boulevard Malesherbes, « achète et se charge de la liquidation amiable de collections particulières » et Fabre et Cie en font de même[255]. Ces collections sont bien souvent des collections plus vastes divisées. Fait significatif, le *Dictionnaire du commerce* de 1901 ouvre une rubrique « commerce de collections »[256]. L'auteur y note que la « spécialisation, encouragée par toutes les manies, toutes les modes et tous les caprices, devait suivre le mouvement de division économique et commerciale de notre époque, et chaque amateur trouva boutique où s'approvisionner. La mode, en adoptant tel genre de bibelot, neuf ou vieux, vrai ou faux, beau ou laid, chinois ou japonais, cher ou non, a favorisé la création de commerces spéciaux, qui ont pour objet la formation, la vente et la dispersion des collections. Entre tous, le plus jeune, et non moins important, celui des timbres-poste, s'est fait une place importante sous le nom de philatélie. Le commerce des collections et les transactions des collectionneurs occupe à Paris plus de 150 maisons importantes d'antiquaires (170 au Bottin), plus du double d'objets d'art et curiosités, et

251 AN, ET/LXVI/1602, inventaire après le décès de Mme Roux née Klein, 24 septembre 1878, 72 rue de Rome, « Salon : pierres curieuses, objets d'antiquité, pistolets, couteaux, 200 francs ».
252 AP, D11U3/1175, dossier n°17120, faillite Duhamel, 1876.
253 Le commissaire-priseur Escribe est un des artisans de ces ventes à destination des petits collectionneurs ; voir par exemple la vente Roussel (expert-marchand), d'une centaine d'armes relativement bon marché ; AP, D42E3/43, avril 1862. Sur Drouot voir le chapitre 10.
254 Edmond Bonnafé, *Le commerce de la curiosité*, Paris, Honoré Champion, 1895, p. 73 et p. 125-126.
255 *Annuaires Bottin-Didot du commerce*, 1882 et 1893.
256 *Dictionnaire du commerce…*, 1901, « Collections (commerce de) ».

2.000 brocanteurs et bibeloteurs très divers. Beaucoup ont installé des magasins confortables et même luxueux, avec galeries et dépendances. En estimant seulement à 10.000 fr. la moyenne des affaires pour chaque maison considérable, on aurait déjà 25 millions : chiffre qui ne paraît pas atteindre la moitié du chiffre réel. À ce premier chiffre, exact ou rectifié, il faut ajouter le montant inconnu des transactions particulières (car tout collectionneur, boutiquier ou non, est doublé d'un marchand), et aussi ce qui passe sous le marteau des commissaires-priseurs, au nombre de 82. » Il faut enfin noter que dans la tradition des cabinets de curiosités, de nombreuses collections sont constituées d'objets d'histoire naturelle : minéraux, coquillages, insectes, parfois oiseaux empaillés… Un exemple seulement : quand Achille Grégoire fait faillite, il est à la tête d'une collection de 50 coquillages et d'une collection de papillons sous verre. Les annonces de collectionneurs dans la presse comme les ventes à Drouot montrent dans les années 1870 la multiplication des collections d'insectes, de coquillages, de minéraux…[257] Le *Dictionnaire du commerce* de 1901 enregistre là encore l'émergence de ce commerce : « Comptoir de minéralogie et de géologie. On désigne sous ce nom des maisons qui servent d'intermédiaires entre les acheteurs et les vendeurs de collections géologiques et minéralogiques. Étant en relation avec de nombreux correspondants de tous les pays et les directeurs de mines, elles peuvent fournir les échantillons demandés soit par les collectionneurs amateurs, soit par les musées ; elles font aussi des échanges. » Le succès tient au fait que ces collections sont aisées à constituer mais plus encore qu'elles ne mobilisent pas le goût – trop distinctif .

Bibelots d'étagères et objets de vitrines

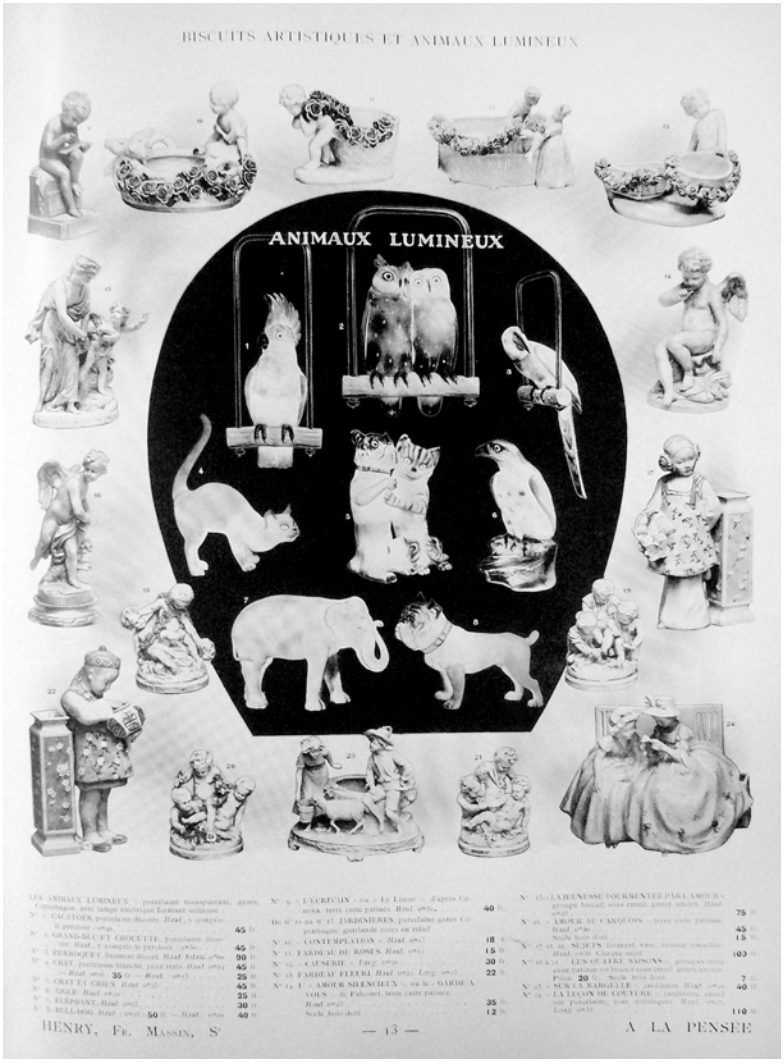
La mutation à l'œuvre est encore plus profonde, comme le signale le *Dictionnaire du commerce et* que le laissent entrevoir les annuaires. À côté des collections qui jouissent d'une publicité, émergent en effet un nouveau type d'objets à collectionner, du moins dans leur classification : les « bibelots », « objets d'étagères et de vitrines ». Si dans les années 1830 apparaissent les « objets d'étrennes », notamment dans les magasins de nouveautés du boulevard, objets à offrir, il faut attendre les années 1850-1860 pour que la catégorie des « objets d'étagère et de vitrine » apparaisse. Il s'agit d'objets issus du commerce et de l'industrie et destinés à être collectionnés, c'est-à-dire réunis dans le temps par un individu. La nouveauté est radicale : il ne s'agit plus d'objets à prétention savante ni d'objets qui se veulent rares. Nait ainsi un nouveau genre de collection dont le seul sens repose sur le fait qu'elle soit réunie par un individu et qu'elle lui raconte quelque chose. Dans le commerce, la catégorie n'est pas lisible dans la mesure où priseurs de faillites comme annuaires regroupent objets d'étrennes et objets de vitrines et de d'étagères sous l'appellation très vague et englobante d' « articles de Paris ». Le langage publicitaire consacre vite le terme. Dès 1855, les maisons Susse, Giroux et l'Escalier de Cristal utilisent dans leurs prospectus les termes d'objets de vitrine et d'objets d'étagères, précisant régulièrement qu'ils sont « à collectionner »[258]. En 1875, la maison Tahan lance un catalogue dédié aux « objets d'étagères ». La comptabilité des Grands magasins du Louvre confirme ce succès : le rayon « articles de Paris » ne cesse de gonfler et apparaît comme le plus rentable dans les années 1870-1890[259].

Cette émergence est tout aussi manifeste dans les inventaires, avec une décennie de décalage. Les priseurs renoncent à détailler ces objets sans valeur mais qui constituent des ensembles. Quelques exemples qui jalonnent la période. En 1869, l'employé de banque Mallet, rue Laval, a « 10 objets

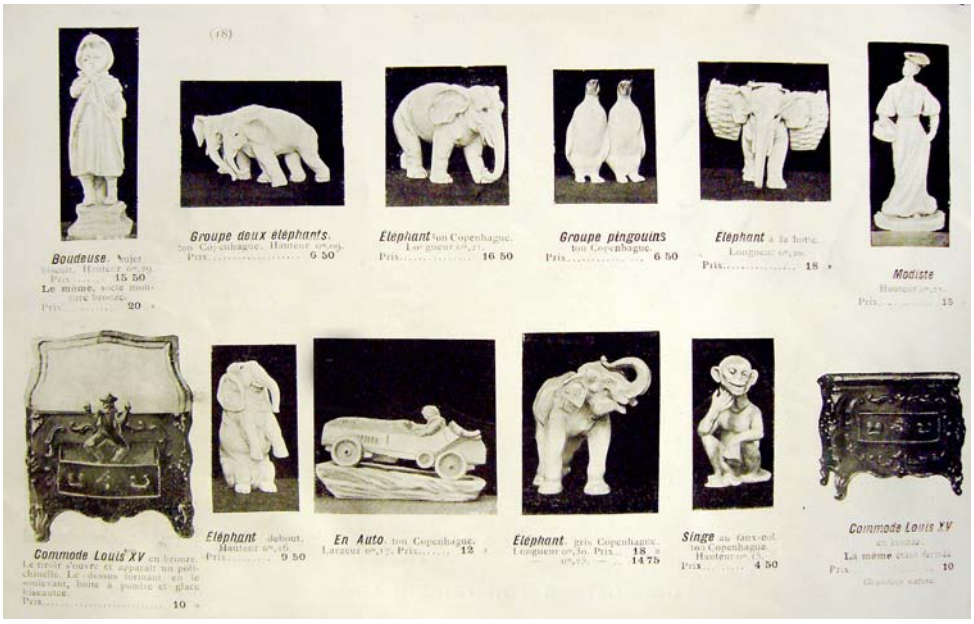
257 « Vente de collections de coléoptères à l'hôtel Drouot », 16 et 17 janvier 1876.
258 BHVP, série actualités, « tapissier », prospectus des maisons Giroux et Tahan ; publicités de l'Escalier de Cristal, *Almanach impérial*, 1855.
259 MS NA 496 BHVP, Comptabilité des Grands magasins du Louvre, 1876-1908.

d'étagères » identifié par le Juge de Paix[260]. En février 1880, chez les commerçants en faillite Godchaux, 123 rue du Faubourg Poissonnière, on relève une « petite étagère acajou et menus objets » prisés à 4 francs seulement[261]. Chez le conseiller d'État Bouffet, rue Miromesnil, petite collection de « bibelots, oiseau, chat, canard en bronze colorié »[262]. Chez les commerçants Jacob en 1893, 23 boulevard Hausmmann, « Dans une vitrine […] 18 pièces (objets d'étagère en faïence porcelaine et petits bronzes) prisées 30 francs »[263]. Quand les Lagarde, 11 place Malesherbes divorcent en 1898, la vitrine style Louis XVI qui contient les bibelots est prisée 150 francs alors que le « lot de bibelots d'étagère, 70 pièces environ » est prisé pour seulement 40 francs[264]. Ces quelques exemples entre les années 1860 et la fin du siècle indiquent deux choses : généralisation de la pratique et valeur médiocre des objets collectionnés. Cette pratique, on l'a deviné, est essentiellement féminine. Gardienne de la mémoire familiale et chargée de l'expression des sentiments au sein du foyer, la maîtresse de maison peut collecter des objets sans valeur vénale ou historique. Ce qui fait sens avec le bibelot d'étagère ou de vitrine, glané aussi bien chez les marchands de curiosités que dans les grands magasins, objets authentiques comme imitations, c'est leur réunion elle-même. Manifestement sans valeur intellectuelle, ces objets expriment un ordre personnel et sentimental. Fleurissent ainsi les collections de poupées et d'éventails modernes ou encore les collections thématiques et notamment autour d'une figure animale. Mme Paul Pettier qui collectionne dans les années 1900 les éléphants sculptés en ivoire n'est pas une figure isolée, loin s'en faut[265]. L'inventaire de la famille Aubry vers 1910-1920, indique bien le partage sexué des collections. Alors que Monsieur essaie de réunir des tableaux anciens et des antiquités, Madame collectionne les chinoiseries assez modestes et a formé une collection d' « environ 85 pièces, objets de vitrine en porcelaine et verre » prisés pour la somme dérisoire de 30 francs[266]. Ce partage est partout : aux hommes les collections qui se donnent comme sérieuses, c'est-à-dire avec une prétention historique ou didactique ; aux femmes, les collections qui n'ont de sens qu'au sein de la famille. L'inventaire du conseiller d'État Gabriel Bouffet est exemplaire de ce partage : dans son cabinet, l'Officier de le Légion d'honneur conserve une panoplie d'armes faite d'armes anciennes et exotiques pour une cinquantaine de francs ; dans le petit salon et la chambre, Madame a accumulé vingt bibelots prisés un franc pièce[267].

260 AP, D2U1/345, 7 avril 1869, M. Fernand Mallet, employé de la maison de banque, domicile 7 rue Laval.
261 AP, D11U3, 20 février 1880, n°8271, inventaire Godchaux, 123 Faubourg Poissonnière, « chambre à coucher de Mme une petite étagère acajou et menus objets, 4 francs. »
262 AN, ET/CVIII/1405, 22 novembre 1890, inventaire après décès de Mme Veuve Bouffet, 46 rue Miromesnil, épouse de Gabriel Alexis Bouffet, officier de la Légion d'Honneur, conseiller d'État, directeur de l'administration départementale et communale au ministère de l'Intérieur.
263 AN, ET/LXXXVII/2008, inventaire de M. Eugène Jacob, 7 décembre 1893, 23 boulevard Haussmann.
264 AN, ET/LXVI/1830, 26 novembre 1897, divorce, M. et Mme Lagarde, 11 place Malesherbes au 2e étage.
265 AN, Fonds Pettier, Au troupeau d'éléphants, Thessier, 21 rue de Rome, achats « d'éléphants en ivoire » (1905-1908).
266 AN, 572AP/22, inventaire Aubry, 12 rue du Rocher, Galerie de tableaux de Monsieur.
267 AN, ET/CVIII/1405, 22 novembre 1890, inventaire après décès de Mme Veuve Bouffet, 46 rue Miromesnil, épouse de Gabriel Alexis Bouffet, officier de la Légion d'Honneur, conseiller d'État, directeur de l'administration départementale et communale au ministère de l'Intérieur.



[Fig. 4. 36] Bibelots à collectionner, catalogue Henry, À la pensée, 5 Faubourg Saint-Honoré, vers 1905. BHVP, série actualités, « Grands magasins ».



[Fig. 4. 37] Bibelots à collectionner. Novelty, 11 rue Notre-Dame de Lorette, vers 1905. BHVP, série actualités, « Grands magasins ».

Galeries, vitrines et agrafes : musées d'appartement

Les mutations des objets collectionnés comme la partition sexuée des collections conduisent à une mutation de la mise en scène des collections dans les appartements. Soulignons d'abord une évidence : les galeries et les cabinets de curiosités au sens propre sont très rares dans les appartements haussmanniens. Même dans les hôtels ou simulacres d'hôtel comme celui du docteur Richelot, le salon où l'antichambre servent à exposer les collections. Henry Havard propose dans un article qui

s'étale sur plusieurs numéros de la revue *L'Illustration* des modèles d'exposition de collections[268]. Il note que « le cabinet de curiosités et la galerie de tableaux » sont « plus élevés » moralement et plus « distingués » que le fumoir ou la salle de billard. « Ajouterons-nous que, de nos jours, ils sont pour le moins autant à la mode ? C'est présentement, en effet, un besoin presque général que celui de collectionner les œuvres d'art, écrit-il en 1883. On pourrait presque dire que cela tourne à la manie. » Le principal souci étant la mise en lumière de ces collections, Havard recommande une grande verrière qui permet un éclairage zénithal le plus propice comme le montrent alors les musées à mettre en valeur les tableaux. Lucide par rapport à son lecteur, il précise que les coûts de chauffage sont très élevés et plus encore qu'il faut composer avec l' « éclairage latéral » qui « est le plus usité dans nos habitations à étages multiples ». Il suffit d'installer les collections dans une pièce de 4 mètres de large, de supprimer les rideaux, et de procéder à l'installation suivante : « Contre l'appui de la fenêtre est placée une première vitrine qui peut recevoir des plaquettes, des ivoires sculptés, des émaux, des bijoux et d'autres petits objets réclamant une lumière intense, alors que, dans le coffre de cette vitrine, on peut placer les casiers d'un médaillier ou les portefeuilles d'une collection d'estampes. Au milieu de la pièce, une seconde vitrine plus grande, plus haute surtout, toute en glace, abritera les statuettes, les pièces d'orfèvrerie, les terres cuites, les émaux de grande taille, toutes les pièces en un mot qui demandent à être vues sous leurs diverses faces, et dont on pourra ainsi faire le tour. Enfin sur la paroi pleine, les toiles et les panneaux de taille différente, les panoplies, les cadres de toutes sortes recevant une lumière encore intense, mais déjà mitigée et plus discrète, seront bien à leur place et formeront un fond de décor riche et coloré. » Ces simulacres de galeries et cabinets de curiosités sont des meubles plus que des pièces véritables. On les trouve ainsi dans un coin de salon, le cabinet de travail de Monsieur, le fumoir ou encore dans le petit salon voire l'antichambre. Jules Deville soucieux de placer les objets au sein de l'appartement précise que dans le boudoir il convient de mettre « des consoles en bois sculpté et doré dans les angles avec dessus de marbre et sur lesquelles seront vite placés tous ces petits sujets en porcelaine de Saxe ou de Sèvres. Une table en marqueterie de bois, légère, ou en marqueterie de cuivre et d'étain genre Boule ; enfin un petit Dunkerque, c'est-à-dire ce petit meuble qui n'est ni une étagère, ni une vitrine, ni une console, mais qui cependant en remplit l'office, complétera l'ensemble de l'ameublement. »[269] Dans le fumoir, il convient d'exposer « des tableaux, des statuettes posées sur de petites crédences, ou quantité de ces petits objets plus ou moins anciens qui constituent une collection, sortes d'objets appelés communément bibelots ; il n'y à rien là à critiquer de cette passion de notre époque, et leur place y est toute naturelle ; quel fumeur n'éprouve pas de satisfaction en fumant son cigare de voir toutes ces curiosités, tous ces petits riens qui indiquent toujours le goût ou même la passion de celui qui le reçoit dans son intimité. »[270] Les manuels de savoir-vivre indiquent à partir des années 1870 la place de ces petites collections. Elles confortent le partage sexué des espaces et des collections : dans le bureau et le salon les collections sérieuses, dans le boudoir ou la chambre, « un petit meuble-étagère en bois sculpté et doré genre Louis XV ou genre Boule ; il renfermera tous les menus souvenirs de voyage et surtout les jolis bibelots récoltés dans une chasse intelligente aux

268 *L'Illustration*, 3 mars 1883, Victor Havard, « Comment installer un atelier ou une galerie chez soi », p. 133-134. On retrouve des textes similaires dans Victor Havard, *Grammaire de l'ameublement… op. cit.*, volume 2, « L'art dans la maison. Des galeries de tableaux et cabinets de curiosités », p. 226-227 et 228-230.
269 Jules Deville, *Dictionnaire du tapissier… op. cit.,* « Boudoir », p. 245.
270 *Ibid.,* « fumoir », p. 236.

curiosités anciennes et modernes. »[271] Plus encore, dans les années 1880-1890, les dépôts de brevets indiquent la recherche de moyens pour présenter ces bibelots un peu partout. Paul Bichet, pratiquant le rédactionnel publicitaire, écrit en 1890 : « Le hasard vient de nous mettre entre les mains un appareil nouveau dont l'ingénieuse et étonnante simplicité a attiré notre attention à un tel point, que nous nous sommes empressé d'en reproduire ici le dessin, persuadé que, par là, nous nous rendrons aussi agréable qu'utile à nos lecteurs, vu l'embarras dans lequel on se trouve fort souvent de suspendre quelques objets. L'usage de cette monture remplace avec beaucoup d'avantage les agrafes que l'on emploie ordinairement pour accrocher les plats ou les assiettes contre les parois des appartements. Cet appareil breveté se trouve à Paris, quai Voltaire. »[272] Henri de Noussanne recommande en 1896 « que les menus objets qui, bien choisis, sont parfois curieux, s'éparpillent un peu partout »[273].

La manifestation la plus évidente de cette mutation des collections est l'apparition conjointe de la vitrine et du petit Dunkerque ou « étagère à bibelots ». Ce dernier, du nom magasin de petits meubles à main à la mode à la fin du XVIIIe siècle n'a pour fonction que de présenter ces bibelots accumulés. Dès les années 1840-1850, les magasins de meubles à main et de meubles fantaisie sur les boulevards les commercialisent, suivis dans les années 1860 par tous les tapissiers parisiens.



[Fig. 4. 38] Étagère à bibelots.Planche extraite du catalogue de démonstration de la Maison Adolphe Giroux, boulevard des Capucines, vers 1860. Bibliothèque des arts décoratifs.





[Fig. 4. 39] Étagère et buffet à bibelots. *Le Garde-Meuble, ancien et moderne,* albums de chromolithographies publiés par Désiré Guilmard vers 1855-1860.

271 Marie de Saverny, *La femme chez elle et dans le monde*, Paris, Aux Bureau de Journal La Revue de la Mode, 1878, p. 196.
272 Paul Bichet, *L'art et bien-être chez soi, guide artistique et pratique*, Paris, Marpon-Flammarion, 1890, p. 113.
273 Henri de Noussanne, *Le goût dans l'ameublement*, Paris, Firmin-Didot, 1896, p. 230 et sq.



[Fig. 4. 40] Vitrine à bibelots et collections d'histoire naturelle. Eugène Atget, « Intérieur de Mr B. : Rue de Vaugirard » in *Intérieurs parisiens, début du XXe siècle : artistiques, pittoresques et bourgeois*, 1910, BnF, Est. Oa 173 rés.

La vitrine plus encore que l'étagère manifeste l'avènement de ces nouvelles collections. Meubles nouveau au XIXe siècle, le terme apparaît à en croire Alain Rey en 1853 pour désigner « une petite armoire vitrée où l'on expose des objets de collection ». Point de traces effectivement avant la fin des années 1840 de ces meubles dans les catalogues. On le voit apparaître dans les années 1860 dans tous les inventaires et scellés observés, soit dans les pièces de réception, soit dans les chambres. Manuels de tapissier comme d'ameublement recommandent le recours à ces meubles dans lesquels il faut notamment « abriter soigneusement ces petits personnages exquis, ces petits groupes amoureusement modelés, qui firent au dix-huitième siècle donner au royaume de Saxe le nom « de royaume de Porcelaine » »[274]. La mise sous vitrine accentue la fragilité et la préciosité de ces bibelots. La forme de ces vitrines dit en effet ce que les habitants attendent d'elles. Jules Deville en donne la définition en 1878 : « Indépendamment des meubles de boule ou des meubles d'entre-deux en bois, à portes vitrées on a fait aussi quelques meubles auxquels on a donné le nom très-bien approprié de vitrines. Certaines vitrines sont construites en bois, d'autres en fer peint ou doré et d'autres enfin en cuivre. Des glaces transparentes maintenues par ces légères carcasses de bois ou de métal laissent voir l'intérieur avec tout le jour possible et permettent de laisser complet à l'amateur l'effet des objets exposés. Quelques-

274 Henry Havard, *L'art dans la maison*, Paris, Rouveyre, 1885, tome 1, p. 235-236 et tome 2 ; p. 133-134, « Le petit salon ».

uns de ces meubles sont même garnis de tablettes en glace et possèdent comme fond une glace étamée. Les vitrines qui se sont répandues de plus en plus dans nos ameublements, sont le plus souvent employées dans les cabinets ou dans les galeries de ces riches amateurs qui collectionnent tous ces petits objets que l'on ne peut laisser à l'air, à la poussière ou à la merci de domestiques maladroits. On fait des vitrines de toutes formes, et de tous styles suivant leur emplacement, à un corps du bas seul ou surmonté d'un corps du haut ; on en fait même qui comme de petites bibliothèques s'attachent à la muraille ; la première qualité de ces meubles est dans l'ajustement des glaces et des châssis qui les maintiennent ; la forme vient après, le contenu étant plus intéressant que le contenant »[275]. Il s'agit bien de souligner le caractère cohérent des collections et de mettre en valeur leur caractère précieux, du moins aux yeux des propriétaires. C'est donc logiquement que toutes les vitrines sont capitonnées ou recouvertes de peluches. Le caractère fragile et salissant de la matière en font un écrin. En outre, le système de tablettes en glace et le miroir en fond de meuble donnent à voir les objets en lévitation et sous toutes leurs coutures, procédant ainsi à une puissante décontextualisation, phénomène intimement lié à la collection[276]. Comme les objets fragiles de la mémoire familiale placés sous des cloches de verre puis les photographies sous des glaces, les objets intouchables prennent une valeur de souvenir en même temps qu'ils deviennent images. La vitrine résout la tension entre plaisir de jouir seul de sa collection et désir de monstration. On comprend dès lors comme le note élégamment Jules Deville que les vitrines coûtent souvent beaucoup plus cher que les objets qui y sont rassemblés. Rappelons-nous, parmi quantité d'exemples, que chez les Lagarde, place Malesherbes, la vitrine de style Louis XVI est prisée 150 francs alors que le « lot de bibelots d'étagère, 70 pièces environ » seulement 40 francs[277]. Tous les magasins de meubles, quel que soit leur prestige, proposent des vitrines, ameublement convenu d'un salon ou d'un petit salon[278]. Tous les styles sont possibles et toutes les formes – jusqu'à la courante imitation de chaise à porteurs –[279], dès lors qu'ils s'accordent ou au contraire jouent le contraste avec la collection réunie. Accompagnant la miniaturisation des bibelots apparaissent dans les années 1890 des vitrines en réduction qui font de l'appartement une maison de poupées… Elles renferment aussi bien les collections masculines que féminines. Le docteur Richelot, collectionneur sérieux d'antiquités, commande plus de 8 vitrines, de styles Louis XV ou Renaissance, pour grouper ses objets de la Renaissance et du moyen âge[280]. Madame Aubry mère achète elle une petite vitrine aux Grands Magasins du Louvre[281] alors que la belle-fille dans le même temps fait éclairer à l'électricité sa vitrine afin que resplendisse sa collection de chiots, tortues et chats en porcelaine, verre, pierres gravées, bronzes…[282]. Chez les Pettier, chez le docteur Vimont

275 Jules Deville, *Dictionnaire du tapissier…op. cit.*, « vitrine, meublé vitré », p. 101.

276 Voir l'étude littéraire : Susan Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Duke University Press, 1993.

277 AN, ET/LXVI/1830, 26 novembre 1897, divorce M et Mme Lagarde 11 place Malesherbes au 2e étage, « Dans l'antichambre ».

278 BHVP, série actualités, « meubles », « tapissiers », catalogue de la maison L. Simon, « buffet vitrine » et « petites étagères pour bibelots d'étagères », 1876 ; catalogue Au Bûcheron, « vitrines », p. 603 et catalogue de la maison Alif, vers 1900, « vitrines à collections ».

279 Voir par exemple le catalogue de la maison Alain, À la Ville de Rome, vers 1890, modèles de chaise à porteurs vitrées pour collection.

280 AN, Fonds Richelot, facture de Beaulieu, « Façon d'une vitrine dorée (36), Réparation et peinture d'une petite vitrine (16) » (26 mai 1905) ; Bouet Ed. 17 et 19 rue Vignon, Réparation d'Objets d'art, Réparateur antiquaire, réparations de porcelaines de Saxe et de Sèvres, miniatures, éventails, Réparations de faïences françaises et italiennes, terres cuites, marbres, bronzes, « Une petite vitrine à réparer refaire les morceaux manquants remonter entièrement fournir des glaces et tablettes sceller une statuette bronze avec forte tige (70) » (26 mars 1902) ; Husson et Destres, Destres et Caron successeurs Maison Ducrot fondé en 1765, Dorure, miroiterie, encadrements Spécialité de bois sculptés anciens Commission exportation, 10 rue Grange Batelière, « Une vitrine Louis XIV ancienne dorée (60) ; Les mêmes » (17 mai 1905) et « Une petite vitrine Louis XIII ancienne bois noir guilloché (100) » (17 novembre 1903) et « Une vitrine ancienne (100) » (26 novembre 1901).

281 AN, Fonds Aubry, « Une vitrine, 120 francs » (16 décembre 1902).

282 AN, 95 Fonds Aubry, Gaz-électricité, manufacture d'appareils d'éclairage, bronzes, lustres, candélabres, girandoles, appliques, suspensions, installation générale de l'électricité et du gaz, magasins d'exposition et atelier de sculpture, 16 rue de l'Entrepôt, « réparation de l'électricité dans le petit salon, courts-circuit dans l'applique pour les « lampes éclairant la vitrine » (31 mai 1906).

comme chez les Aubry et Richelot, les vitrines célèbrent ces petits rien accumulés avec patience et qui racontent un peu de leurs propriétaires.

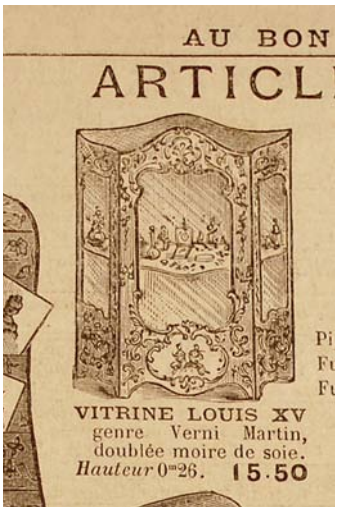


[Fig. 4. 41] Vitrines garnies de peluches et glaces. Catalogue Au Bûcheron, fin des années 1890.





[Fig. 4. 42] Vitrine à bibelots style Louis XV avec plateaux en verre, Galerie des Champs-Elysées, ameublement, 72 avenue des Champs-Elysées, vers 1880 et vitrine à bibelots de fabrication anglaise, Kirby, Beard et Cie, 5 rue Auber, vers 1900. BHVP, série actualités « meuble ».







[Fig. 4. 43 et 4. 44] Vitrine miniature à bibelots miniatures, catalogue Le Bon Marché, vers 1890 et vitrine à bibelots style Louis XV avec plateaux en verre, catalogue de la maison Krieger, Damon et Colin, rue du Faubourg Saint-Antoine vers 1900. BHVP, série actualités « meuble ».

III.c. Formation de soi : entre monologue intérieur et plaisirs de l'échange

Quel sens donner à ces objets, parfois sans valeur édifiante, parfois sans valeur financière réelle ? Expression d'une névrose et d'un échec social comme l'a analysé Alain Corbin ? Ou au contraire en suivant Maurice Agulhon la possibilité offerte pour construire de nouvelles sociabilités ?

Sociabilités réinventées : échanges et réseaux de collectionneurs ordinaires

Il reste difficile de saisir les sociabilités des collectionneurs de la seconde partie du siècle tant ce groupe est diffus et, comme on l'a vu, multiforme. Dans les années 1860, il semble que quelques groupes rejouent, à des fins de sociabilité, les amateurs de la fin du XVIIIe siècle et du début du XIXe siècle. C'est le cas des amateurs groupés autour de la *Revue nouvelle des Beaux-Arts* entre 1860 et 1862. Cette éphémère revue a laissé un document rare, arrivé par accident aux Archives de Paris : le carnet des abonnés[283]. Il permet de saisir une autre configuration de la collection et du rapport aux objets dans l'espace parisien des années 1860. La revue, créée par le Marquis de Laqueille en 1861 et installée 19 rue de Taranne, a l'ambition de proposer des sommes d'érudition en histoire de l'art en même temps qu'une chronique des ventes et des salons. Marquée par un antidémocratisme assez prononcé – le marquis de Laqueille est un descendant d'émigré –, la revue condamne la production contemporaine d'objets, jugée « médiocre » par la suite « de la division des fortunes »[284]. S'adressant à des collectionneurs, la revue chronique l'actualité et le marché des objets d'art, objets de haute curiosité, sculptures et peintures[285]. Les 192 abonnés qu'elle parvient à enregistrer durant ses deux années d'existence marque un échec indiscutable. Pour autant, ces 192 noms permettent d'éclairer la dynamique à l'œuvre chez les amateurs d'art et les collectionneurs, dynamique révélatrice de la recomposition du monde de la collection et de la curiosité. Tous les grands collectionneurs sont abonnés dés 1860. C'est le cas du Prince Pierre Soltikof, de Paul Demidoff, de la Veuve Panckoucke, des frères Rothschild, du comte d'Armaillé, de « l'ambassadeur ottoman » Mehemed Djemil-Bey ou encore du couple d'Allemagne. À côté de ces collectionneurs déjà réputés, des peintres collectionneurs, le plus souvent mondains et académiques à l'instar de Léon Viardot, Achille Zo ou Alfred Arago, peintre, Inspecteur général des Beaux-Arts et collectionneur. Il faut ajouter à ces collectionneurs, le commissaire-priseur Charles Pillet, homme très mondain et déjà à la tête d'une étude des plus florissante. Très peu de provinciaux dans cette liste, cinq tout au plus dont l'écrivain Henri Berthoud de Cambrai. Mais ces peintres et collectionneurs installés ne constituent pas la totalité des lecteurs. Un nombre important de bourgeois émergent des 92 noms dont on a pu identifier les professions. Aristocrates ou artistes ne sont donc pas les seuls abonnés : fonctionnaires, industriels, commerçants, notaires et avocats, médecins et dentistes. Si artistes, hommes de lettres, commissaires-priseurs et rentiers fournissent sans surprise une part importante du contingent – capital financier et culturel associé –, des professions nouvelles comme les dentistes ou les photographes sont plus étonnantes. L'embourgeoisement du lectorat traduit la mutation plus générale de la pratique de la collection à partir du milieu du siècle. Mais à regarder dans le détail, on voit apparaître des profils sociaux et naître une sociabilité virtuelle ou réelle autour de cette revue qui organise des expositions et des dîners. Quelques profils sont connus : c'est par exemple le cas de Mme Marguerite Boucicaut, abonnée durant deux ans. Provinciale, venue du monde de la boutique, elle enregistre alors avec Aristide

283 AP, DE1/73-74, 1860-1862.
284 *Revue nouvelle des Beaux-Arts,* 1er semestre 1861, p. 68.
285 Voir Jules Thieury, « Courrier des ventes et de la curiosité », p. 348, p. 377 et p. 341.

Boucicaut les premiers succès du Bon Marché. La collection qu'elle constitue et l'abonnement à la Revue nouvelle des Beaux-Arts peuvent être lus comme un moyen de franchir la barrière sociale et culturelle qui se dresse entre elle et l'aristocratie parisienne. En croisant les noms des abonnés avec les listes des membres de cercles du Second Empire, liste dressée par Charles Yriarte en 1864, il apparaît que nombre d'abonnés sont membres de deux cercles importants de l'époque : l'Union artistique et le Cercle des chemins de fer[286]. Pour ce dernier, composé, dit Yriarte « d'administrateurs de lignes [de chemins de fer], de banquiers, d'agents de change, d'ingénieurs, de notaires, de hauts fonctionnaires, de magistrats, de quelques médecins, voire même de quelques littérateurs égarés dans ce milieu industriel. »[287] Cercle bourgeois s'il en est, ce cercle a à priori peu de liens avec la collection. Pourtant souligne l'auteur dans ce cercle de près de 600 membres, on n'est pas « complétement indifférent au mouvement mondain ; ces administrateurs restent des hommes du monde, quelques-uns sont collectionneurs ». De cette double appartenance « au cercle réduit des abonnés » de la *Revue nouvelle* et au Cercle des chemins de fer, on peut induire le désir d'être dans le « monde ». On peut à minima y voir des stratégies sociales fondées sur la collection, dans une société aristocratique où le goût domine les hiérarchies sociales, et où, au-delà de la fortune, se dessinent des distinctions fondées sur la capacité à apprécier les arts, aussi bien dans leur actualité que sous l'angle de l'histoire[288]. Entre évergétisme et capacité à nouer des liens aussi bien d'affaires que familiaux, la collection est bien ici un instrument social, inscrite dans la continuité des sociabilités bourgeoises de plus en plus formalisées qui voient le jour sous la Monarchie de Juillet comme l'a analysé Maurice Agulhon[289].

Plus simplement, la collection permet de réinventer et d'entretenir des relations sociales, même en dehors de sociabilités formalisées. Spire Blondel qui consacre près de 450 pages à l'*Art intime* est le plus explicite sur l'enjeu social de la collection. Dans un chapitre intitulé « Effet du goût sur les relations sociales », il souligne que rien n'est plus « intéressant, pour l'homme du monde, que d'être en état de reconnaître l'époque d 'un ivoire, de contrôler l'authenticité d'un émail, constater la valeur d 'une pièce d'orfèvrerie, deviner la fabrique d'une majolique, de trouver la confirmation, ou la négation, ou l'explication d'un fait historique, artistique ou industriel »[290]. Plus encore, « L'amateur éprouve alors l'impérieux besoin de communiquer ses impressions, d'interroger ses confrères, de recevoir leurs avis, de profiter de leurs conseils. De là, des correspondances instructives et intéressantes, parfois suivies de visites souvent renouvelées, dans lesquels les uns et les autres tirent toujours quelque profit. » Le chapitre s'achève sur un élan enthousiaste : « on ne s'aime pas toujours, surtout entre collectionneurs […]. On ne se recherche pas moins pour cela, on se lie, on va les uns chez les autres, on fait des échanges, on se rend des services. […] Les anciens avaient inventé l'amitié, qui est gênante, bonne pour des barbares, et nous obligerait, nous sceptiques, à mille œuvres disgracieuses. Mais la sociabilité ! elle exige seulement du "savoir-vivre". Félicitons donc les amateurs de notre époque d'avoir cultivé la sociabilité sous ses meilleurs, sous ses plus aimables et plus utiles rapports. »[291]

286 Charles Yriarte, *Les cercles de Paris, 1828-1864*, Paris, Librairie parisienne Dupray de La Mahérie, 1864.
287 *Ibid*, p. 291.
288 On peut émettre l'hypothèse que la revue périclite justement du fait de sa trop exigeante volonté de distinction : sans image dans un temps où l'image submerge toutes les revues et très parcimonieuse dans le choix des ventes aux enchères relatées, elle ne parvient pas à trouver un lectorat, la majorité des bourgeois étant sans doute peut enclin à supporter de tels sacrifices.
289 Maurice Agulhon « Chapitre X. Cercle et culture » in *La sociabilité dans la France bourgeoise, 1810-1848, étude d'une mutation des sociabilités*, Paris, Colin, 1977.
290 Spire Blondel, *Grammaire de la curiosité. L'art intime et le goût en France*, Marpon et Flammarion, 1884 « Effet du goût sur les relations sociales », p. 357-358.
291 *Ibid*, p. 364.

Cependant pour de nombreux collectionneurs, collectionneurs occasionnels, trop peu fortunés pour pouvoir acquérir des objets qui distinguent ou encore top peu cultivés pour se frotter au monde aristocratique de la collection, ces cercles et cénacles de « protecteurs des arts » sont lointains.

Entre sociabilités et replis des collectionneurs : le plaisir épistolaire

Une forme intermédiaire de sociabilités voit le jour, une forme de sociabilité épistolaire qui permet de réinventer des relations sociales hors des réseaux familiaux et professionnels. Elle s'appuie notamment sur les annuaires et journaux. Les annuaires apparaissent véritablement au milieu des années 1880. Ils manifestent le désir des collectionneurs de se compter, de s'assurer une forme de publicité mais aussi de permettre de nouer des liens dans la perspective d'échanges d'objets qui débouchent sur de nouvelles sociabilités. Comme l'a montré Cyril Grange, les annuaires deviennent dans les années 1880 des instruments sociaux de premier plan [292]. L'annuaire initié en 1879 par Ris-Paquot vise à cela[293]. Collectionneur et journaliste, il publie des ouvrages de vulgarisation à destination des collectionneurs qui comme lui ont débuté dans le courant des années 1860[294]. L'ouvrage connaît pendant dix ans le succès et Renart reprend la publication en 1892. Il définit ainsi le projet et la méthode de l'Annuaire : « Nous faisions appel par de nombreuses circulaires, au bienveillant concours de correspondants […]. Notre *Répertoire*, véritable *Bottin de la curiosité* procurera des indications précieuses à toutes les personnes désireuses de fonder ou de développer une collection, un musée, une bibliothèque ou au contraire voulant faire une vente après la rédaction d'un catalogue. »[295] Enfin, se nourrissant de ses lecteurs à l'instar de tous les bottins mondains du siècle, il précise : « toute communication ou rectification sera reçue avec reconnaissance puisqu'elle nous permettra d'être encore plus complet et plus exact dans les éditions successives que nous nous proposons de donner à notre répertoire ». Le *Répertoire* est vendu par correspondance, comme tous les annuaires mondains ou commerciaux de l'époque. En parallèle, quantité de journaux ouvrent des rubriques dédiées aux échanges, notamment de collection. Très vite, les petites annonces du *Figaro* lancées en 1874 apparaissent comme dominante. Avec un fort tirage et un lectorat très parisien, le journal s'adresse à un lecteur qui pratique la collection. À les parcourir, on peut noter une inflation des petites annonces – qui voisinent avec les annonces de ventes aux enchères – qui proposent des ventes de collections ou des échanges. Tous les grands journaux politiques et financiers, du *Temps* à la *Revue des Deux Mondes*, offrent cette possibilité d'annonces liées aux pratiques de la collection. Jusque dans les Annales du théâtre et de la musique on précise que les « abonnés pourront ainsi profiter, sans bourse délier de l'immense publicité des Annales politiques et littéraires pour les ventes et échanges de meubles, d'objets d'art, de cartes postales… »[296]. Au cours des années 1890, en parallèle, apparaissent les annuaires de Ris-Paquot et Renard et les journaux spécialisés dans l'échange et la mise en relation des collectionneurs, notamment *La curiosité universelle* ou *Le Bibelot* publié par la maison Herzog.

292 Cyril Grange, *Les gens du Bottin Mondaine, 1903-1987, Y être, c'est en être*, Paris, Fayard, 1996, « Histoire d'un livre », p. 21-45.
293 Ris-Paquot, *Annuaire artistique des collectionneurs de la France et de la Belgique*, Paris, H. Laurens, 1879-1889.
294 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 et Ris-Paquot, *Histoire des faïences de Rouen, pour servir de guide aux recherches des collectionneurs,* Amiens, chez l'auteur, 1870. C'est seulement à partir des années 1880 qu'il publie des ouvrages de vulgarisation sur l'économie domestique et les pratiques d'amateurs.
295 Ris-Paquot, *Annuaire… op. cit.*, 1892, p. I-II.
296 Volume 6 Francisque Sarcey, *Quarante ans de théâtre : feuilletons dramatiques…,* Paris, Bibliothèque des Annales politiques et littéraires, volume 6, « Avantages aux Abonnés à partir du 1er janvier 1902. »



[Fig. 4. 45] *La Curiosité universelle, journal hebdomadaire d'annonces pour collectionneurs, autographes, estampes, objets d'art, antiquités, livres, timbrologie, numismatique, héraldique, curiosités, etc., etc.,* 1 rue Rameau, 1893 [création en 1886]



[Fig. 4. 46] *Le Bibelot, journal des occasions en objets d'art et ameublements,* revue mensuelle publicitaire de la maison Herzog, marchands de meubles, d'objets d'art et de curiosités, 46 rue de Châteaudun, 1911. Annonces de la maison Herzog et annonces de particuliers s'y côtoient.

Tout indique que se développe ainsi un commerce social fondé sur ces annonces et annuaires. Les plus de 300 lettres conservées dans les archives de l'antiquaire Boban en attestent : une grande partie de la sociabilité de la collection se constitue par voie épistolaire[297]. Des formes de groupes semi-formalisés se constituent ainsi autour d'objets partagés – artefacts préhistoriques et antiquités pré-colombiennes essentiellement chez Boban. Notons que les lettres reçues par cet antiquaire parisien viennent aussi de Paris et qu'elles mentionnent régulièrement des relations épistolaires entre les différents clients, Eugène Boban facilitant les mises en relation à des fins commerciales. Eugène Aubry entiché de « faïences bleues sur blanc », chinoises comme de Delft, fait photographier ses objets par Louis Schrambach, spécialisé dans les « travaux pour MM. les amateurs », photographies destinées à être expédiées sans que l'on sache s'il s'agit d'échange ou d'une mise en scène du collectionneur, telles que celles que montrent les archives de Boban où les collectionneurs posent volontiers au milieu de leurs acquisitions[298].

Le développement des chemins de fer favorise une mise en relation nouvelle des collectionneurs qui vient compléter les relations épistolaires : la circulation de caisses. Eugène Boban expédie des caisses pleines de curiosités que les collectionneurs font circuler entre eux, chacun se servant et expédiant de l'argent à Boban ou remplaçant un objet par un objet sorti de sa propre collection[299]. Dans le seul cas de l'antiquaire Eugène Boban dans les années 1880-1905, près d'une cinquantaine de caisses circulent ainsi entre amateurs, tissant des liens et des réseaux autour d'objets. La pratique semble courant puisque dès 1862, Champfleury met en scène ces collectionneurs de province et de Paris déclouant leur caisse dans « une impatience fébrile, pris d'infinies précautions en dépaquetant les objets »[300]. Ce plaisir de l'échange est double : plaisir épistolaire, plaisir de la collection. Tout indique ainsi que chez les collectionneurs relativement modestes qui ne peuvent accéder à des sociabilités formalisées et exclusives – clubs, cercles, familiers et acheteurs des grandes ventes aux enchères… –, les relations épistolaires, la circulation de caisses notamment par chemins de fer et les échanges d'objets à distance retissent une sociabilité. S'invente ainsi une façon de concilier plaisir intime de l'accumulation autour de soi d'objets et désir de rejouer une sociabilité d'amateurs sans en avoir véritablement les moyens – en termes financiers ou d'entregent.

La collection comme pratique autobiographique

La collection peut être lue comme une forme d'édification à demeure. Toute la littérature du siècle et notamment les traités de savoir-vivre et les manuels de collectionneurs en font une voie naturelle vers la connaissance des arts, du goût, de l'histoire… Bref, la collection aurait une valeur propédeutique. Pour d'autres, le désir de collection invite aux études. Quelle que soit sa nature, elle devient ainsi un loisir utile selon la terminologie du siècle qui nécessairement ouvre vers d'autres curiosités. Tous les manuels le disent : la collection de timbre – qui prend forme véritablement dans les années 1880 – ne permet-elle pas de découvrir la géographie ? La collection de minéraux ou de fossiles n'est-elle pas une forme d'enseignement de la géologie ? Ou encore la collection de médailles et de toutes les antiquités, un accès immédiat à l'histoire tel qu'on le pense alors ? Paul Bichet, reprenant

297 BnF, Fonds Boban, NAF 21476-NAF 21478. Près de 45 % des lettres reçues par Eugène Boban sont relatives à des mises en relation entre collectionneurs – remerciements comme demande.

298 AN, Fonds Aubry, 95, Louis Schrambach, fournitures photographiques, travaux pour MM les amateurs. Aubry fait photographier ses objets dont douze vues des « faïences bleues sur blanc » (10 avril 1902).

299 BnF, Fonds Boban, NAF 21476-NAF 21478. Toute la correspondance mentionne en permanence l'échange de caisses contenant des moulages, des morceaux d'antiquités, des pierres taillées… (Voir par exemple lettre d'Auguste Pilloy mars 1885 ; Chabas, juillet 1876, Fornier, février 1874…). On peut dénombrer plus de quarante lettres qui évoquent ces échanges et le bonheur de les recevoir et de les ouvrir.

300 Champfleury, *Le violon de faïence*, Paris, Marpon et Flammarion, 1862, p. 46 et sq.

en 1890 le discours convenu note : « l'art du collectionneur est un art charmant, plein d'agréables surprises[…] ; c'est un plaisir délicat, c'est une source de joies intimes, que l'art de grouper dans son intérieur, soit des tableaux, soit des meubles, soit des estampes, soit des bibelots rares. Si vous avez l'intention de former une collection, avant de commencer, étudiez dans des volumes spéciaux l'époque, le genre et le style du bibelot que vous cherchez. »[301] Les nombreux courriers envoyés à Eugène Boban le disent en filigrane : collectionner est une manifestation d'une passion intellectuelle désintéressée et édifiante. Le jeune Léopold Marx, ingénieur des Pont-et-Chaussées, annonce ainsi en 1899 à l'antiquaire Eugène Boban avoir décidé, après hésitations, de se lancer « dans la collection sérieuse » de médailles et monnaies et que ses premiers achats le poussent « à remonter jusqu'à la Révolution », nouvelle passion pour lui[302]. Que la collection mène à l'étude ou qu'elle appelle l'étude, lecture et collection vont de conserve. L'hygiéniste Rengade qui consacre un chapitre à la collection, au milieu des considérations sur le chauffage, l'éclairage et l'hygiène alimentaire, ose renverser la donne, la collection n'étant alors que la conséquence du goût des arts :« en développant le goût du beau, du pittoresque et du rare, la pratique habituelle, ou même le simple culte des arts, a pour fatale conséquence d'inspirer la passion des objets qui par quelqu'une de ces qualités se distinguent des choses communes, et le désir bien naturel de les posséder »[303]. On le devine, la proposition inverse est vraie : posséder une collection, c'est manifester le fait d'avoir du goût, d'être capable d'une passion désintéressée pour le goût, à un moment où, comme l'a noté Edmond Goblot, la bourgeoisie découvre les arts et en fait une obligation sociale[304]. Ce que souligne aussi Edmond Goblot en 1925, c'est que les art sont mobilisés pour éduquer corps et âme. La collection, comme le piano ou les travaux de dames, éduque la main ; comme la visite au musée, elle éduque l'œil. Le raffinement des corps et des gestes passe par la collection.

Collectionner manifeste aussi un rapport désintéressé aux choses. Une grande partie de la littérature du siècle sur les collectionneurs les déconsidère renvoyant cette pratique à l'espérance de s'enrichir par la spéculation. L'explication ne tient pas. D'abord, comme l'a montré Colin Campbell, la consommation ostentatoire et irrationnelle inventée par les dandys et reprise par une partie des grands collectionneurs qui font primer leur passion sur la raison économique, vise au contraire à manifester sa distance d'avec le monde du philistin et de l'épicier où le contrôle de la dépense règne[305]. Collectionner, c'est sortir de ce régime de la dépense raisonnée. Dans le monde de la collection modeste, soit l'immense majorité des collectionneurs : collectionneurs de fourchettes, de médailles, de verres, de bibelots d'étagère n'attendent pas eux non plus un enrichissement par la collection. On peut sans risque affirmer que le grand commerçant Achille Grégoire n'attend pas dans les années 1860 de sa collection de 50 coquillages, même rares, qu'elle l'enrichisse[306]. Cinquante ans plus tard, l'accumulation d'éléphants en ivoire par Mme Paul Pettier ne vise à l'évidence pas non plus la spéculation. Pourtant la collection a bien un sens économique. D'abord, collectionner signe sa capacité à établir un rapport désintéressé aux choses. Spire Blondel peut ainsi écrire en 1884, reprenant le discours de tous les manuels de collectionneurs des années 1880 : « la meilleure des conclusions à tirer c'est que, de toutes les distractions propres à faire oublier les côtés matériels

301 Paul Bichet, *L'art et bien-être chez soi, guide artistique et pratique*, Paris, Marpon-Flammarion, 1890, « Memento du collectionneur », p. 115 et sq.
302 BnF, Fonds Boban, NAF 21476, lettre de Léopold Marx du 16 octobre 1899.
303 Dr Jules Rengade, *Les besoins de la vie et les éléments du bien-être. Traité pratique de la vie matérielle et morale de l'homme dans la famille et la société…*, Paris, La librairie illustrée, 1887, « collections artistiques », p. 750 et sq.
304 Edmond Goblot, *La barrière et le niveau, op. cit.*
305 Voir Colin Campbell, *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*, Blackwell, 1995 [1987]. Voir les chapitres 10 et 11.
306 AP, D11U3/326, M. Achille Grégoire, commerçant, 56 rue Saint Lazare, 18 septembre 1860.

de l'existence, celles que procure l'Art intime offrent les plus réels, les plus précieux avantages. L'Art intime, en effet réconforte notre âme et nous attache au foyer domestique ; il nous crée un milieu dans lequel la pensée travaille, où le rêve se développe, où les heures s'écoulent en paix. » Le caractère distinctif de la collection est en filigrane : collectionner même modestement c'est être capable d'échapper au « monde matériel », c'est-à-dire au monde de la nécessité où les objets ne sont que pratiques – pense-t-on – alors qu'ils sont dans la collection sortis de leurs usages. La décontextualisation à laquelle procède l'acte de collectionner marque paradoxalement la distance du collectionneur au monde matériel. Collectionner, comme l'a vu Jean Baudrillard, n'est en rien synonyme d'accumuler. Russel W. Belk lit la collection de la fin du XXe siècle comme la « quintessence de la consommation », c'est-à-dire la capacité à acquérir des objets purement inutiles[307]. On peut y voir la racine des « tactiques » et « ruses » des consommateurs relevés par Michel De Certeau : à une culture industrielle et uniformisée, répond une mise en ordre intime du monde, une recomposition de la culture qui manifeste une capacité d'appropriation.

Au siècle de l'avènement des produits en série, la collection propose et permet de sortir du régime de la marchandise pour entrer dans celui des sémiophores, selon l'expression de Krzysztof Pomian. Une grande partie des collections sont en effet fondées sur la réunion d'objets uniques, issus d'un autre régime de production que celui du multiple. Mais même lorsqu'il s'agit de collections de bibelots de vitrine, fabriqués en série et commercialisés sur les boulevards, il s'agit de créer de l'unique. C'est alors la réunion elle-même des objets qui est singulière ; c'est la collection avec son ordre particulier, avec l'histoire de chaque objet qui sort du régime de la marchandise.

On l'a vu, pour être un objet de soi, pour que le sentiment et la mémoire se cristallisent dans les objets, l'homme du XIXe siècle veut que ces derniers n'appartiennent plus au monde du multiple industriel. Par la collection, masculine comme féminine, se réinvente ainsi un monde d'objets qui permet d'échapper, pour reprendre l'expression de Spire Blondel, « aux côtés matériels de l'existence » et ainsi échapper à son statut de parvenu. La collection peut ainsi être lue, en suivant la thèse de Mary Douglas sur la consommation, comme le processus abouti d'une mise en ordre de la marchandise qui conduit à construire sa personnalité[308]. Si comme l'auteur le note, consommer c'est faire des choix et manifester des prédilections qui forment au final une identité, collectionner apparaît comme un aboutissement dans la mesure où seules ces questions sont en jeu, les questions pratiques étant évacuées. Plus qu'aucune autre consommation, la collection forge une personnalité et marque une appartenance.

Ce qui donne donc sens aux collections réunies dans les intérieurs de la seconde partie du siècle, c'est bien l'individu qui a produit cet ensemble unique. Les études sur les self-fashioning – ou techniques de soi – dont un des plus brillants et récents exemples est le travail de Maya Jasanoff, ont montré que la collection relevait d'une écriture de soi, d'« un discours à soi-même », pour reprendre l'expression de Jean Baudrillard[309]. Les objets, tout particulièrement modestes, n'ont le plus souvent de sens que pour celui qui les a réunis[310]. On comprend mieux dès lors que les priseurs pourtant méticuleux renoncent le plus souvent à décrire les collections dans les vitrines

307 Russel W. Belk, *Collecting in a Consummer Society*, Londres et New York, Routledge, 1995, p. 148 et sq.
308 Douglas, Mary et Isherwood, Baron, *The World of Goods: Toward an Anthropology of Consumption*, New York, Norton, 1979. Voir en complément, Shelton, Anthony, *Collectors:Expressions of Self and Other. Contributions in Critical Museology and Material Culture*, Londres, Horniman Museum and Gardens, 2001.
309 Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 149.
310 Sebastien Marcoux « The Refurbishment of Memory » in Daniel Miller (dir.), *Home Possessions : material culture behind closed doors*, Oxford, Berg, 2001, p. 69-86.

ou les étagères, se contentant de signaler « des bibelots d'étagères » ou des « objets de vitrine »[311]. Car l'ordre secret des objets n'est souvent lisible que pour le possesseur. C'est vrai aussi bien pour les collections de fourchettes que pour la collection d'éléphants de Mme Paul Pettier. En ce sens, ces collections modestes fonctionnent comme des autobiographies. Les spécialités énoncées dans les annuaires de Ris-Paquot en 1892 et 1894 tendent à confirmer ce rôle d'écriture de soi dévolue à la collection. Les collections en lien avec les professions deviennent monnaie courante pour des hommes dont l'identité sociale repose sur la profession. Il s'agit parfois à l'évidence d'un nécessaire travail d'érudition. On ne s'étonnera pas de trouver ainsi Ernest Lavisse, 5 rue de Médicis, alors directeur de l'École Normale collectionnant les « livres d'histoire » ni de voir Yves Guyot, l'auteur du *Dictionnaire du commerce* publié chez Guillaumin en 1901 accumuler, à côté des « médailles, des objets d'art et des tableaux », des « ouvrages économiques » ou encore l'ingénieur des mines Gustave Noblemaire, 58 rue de la Boétie, les « documents sur les voyages et les chemins de fer ». Dans le cas des médecins et dentistes très représentés dans la cohorte de ces collectionneurs, la dimension potentiellement utilitaire de la collection disparaît pour laisser place à l'affirmation de son existence sociale et professionnelle. Deux exemples sur des dizaines : le dentiste Chompret, 182 rue de Rivoli, collectionne les « gravures et tableaux ayant trait à l'art dentaire » ; le docteur Gabriel Ancelet, 104 rue de Rennes, un peu de « moyen âge », « des objets du Japon » mais surtout des « boîtes de médecine » de tous les temps et de toutes les provenances et le pharmacien et fabricant de produits pharmaceutiques Léon Comar, 86 rue d'Assas, les « livres et les pots à pharmacie ». Signe encore plus fort de cette écriture de parcours personnels par le truchement des collections, la recherche de documents relatifs à l'histoire familiale ou à l'origine régionale. Camille Blanchard, 226 boulevard Saint-Germain, s'attache aux documents concernant sa famille ainsi que des objets et des documents relatifs « aux Hautes Alpes et en particulier le Briançonnais ». Jean Bertot, 1 boulevard Henri IV collectionne des documents sur la chanson – il publiera un ouvrage – mais aussi des objets et documents « d'intérêt breton et normand » ainsi que des objets d'art. Au 12 boulevard Beaumarchais, Jules Béranger rentier originaire de Normandie par son père et de l'Eure par sa mère et membre de la Société de numismatique collectionne les « monnaies et jetons sur la Normandie » ainsi que les « livres et gravures sur le département de l'Eure »[312]. Charles Barbarin, 1 rue Vauquelin, s'attache aux objets d'art et aux objets et documents historiques sur « le Berry et le Bourbonnais ». On pourrait multiplier les exemples qui disent cette façon d'écrire ou de réécrire l'histoire familiale via les collections. Travail de généalogie et collection se confondent ici. L'intérêt pour les personnages célèbres est aussi très marqué : on écrit sa propre histoire dans l'ombre d'une « grande figure »[313]. On fouille alors les généalogies à la recherche de personnages illustres auxquels se rattacher. Louis Koch, neveu de Juliette Drouet la maîtresse d'Hugo, collectionne dans son appartement 13 rue Cerisaie « tous les objets se rattachant à Victor Hugo ». Les collections politiques sont elles aussi courantes : passion pour Napoléon ou nostalgie de l'Ancien Régime s'y manifestent[314]. Enfin, dernier trait saillant de ces motifs de

311 Voir par exemple AN, ET/LXVI/1830, 26 novembre 1897, divorce, M. et Mme Lagarde, 11 place Malesherbes au 2e étage.
312 *Bulletin numismatique*, 1905, p. 67-72.
313 Voir sur ce phénomène d'identification, le travail de Judith Lyon-Caen, *La lecture et la vie. Les usages du roman au temps de Balzac*, Paris, Tallandier, 2006.
314 Napoléon vient naturellement en tête des personnalités dont on collectionne reliques ou représentations. Le sceau du politique est ici présent : pour exemple le sénateur vendéen Paul Le Roux, 155 boulevard Haussmann, étiqueté « conservateur » accumule plusieurs « collections napoléoniennes populaires ». Le baron de Bourgoing, candidat officiel dans la Nièvre sous le Second Empire se fabrique un panthéon à la gloire de Napoléon III dans son hôtel 11 rue Théodule Ribot : « souvenirs populaires et photographies militaires du Second Empire, objets et pièces relatives à la famille impériale et à la Maison de l'Empereur ». Durlot dont ne sait rien mêle régionalisme et culte de

collection énoncés par les collectionneurs eux-mêmes : la recherche de collections singulières qui affirment cet ordre secret, lisible essentiellement par le collectionneur lui-même. Louis Picard, rue de Rivoli, ne se consacre qu'aux « couteaux et fourchettes anciennes » ; Paul Biollay, conseiller référendaire à la Cour des Comptes, se consacre à la collection, dont on conviendra de l'originalité, « des cheminées de la Renaissance ». Nicora consacre lui son temps à la collection des « plaques de cheminées anciennes ». Le médecin François Martin-Guelliot, 99 boulevard Raspail, collectionne ce qui est encore relativement original : des « poupées en costume populaire des provinces françaises et étrangères ». Il est difficile de résister au vertige de ces mille et unes idées de collection : timbres-postes, soldats de plomb, enseignes, plats à barbe, figurines de cire, monnaie papale ou cartes postales. En 1862, Edmond Texier décrivait avec amusement et forts détails pittoresques des collectionneurs de « gilets de nos aïeux », de « timbres-poste » et de « bouchons de carafe »[315]. Ce qui est pittoresque et dérisoire en 1862 est la norme trente ans plus tard.

Les collections disent la singularité des parcours et affirment la singularité d'une passion, qui trouve sa légitimité dans une histoire intime. Ainsi, les collections dans de très nombreux cas ne dissimulent pas leur extraction sociale et signent même l'avènement d'individus qui revendiquent leur histoire. Il faut noter que toutes ses collections – y compris les collections de bibelots d'étagères – sont de cette façon déliées des question de goût. À la différence de la collection de tableaux et d'estampes ou même d'objets d'art, la collection de ces motifs singuliers ne fait pas craindre la faute de goût ni même l'escroquerie dans la mesure où le sens n'est réellement lisible que pour le collectionneur – ou la collectionneuse. La multiplication infinie des motifs évite enfin une concurrence pénible ; les collections de « fourchettes », « poupées régionales », « objets des expéditions polaires » ou encore petits chiens de faïence ne s'inscrivent pas dans une compétition publique qui a comme finalité l'évergétisme mais dans le cadre d'une passion intime, revendiquée comme telle. Jean Baudrillard a donné une lecture des plus fortes de la collection. L'objet qui est collectionné est décontextualisé comme on l'a vu, et prend alors « un statut strictement subjectif »[316]. Poursuivant ce raisonnement, l'auteur du *Système des objets* a noté un élément central sans lequel ces collections sont muettes : « on se collectionne toujours soi-même » écrit-il. Car si la collection est « une succession de termes », « le terme final en est la personne du collectionneur ». On a pu voir dans la collection un désir d'une totalité rassurante. Rien n'est moins sûr ; le caractère nécessairement inachevé de la collection – et les comptabilités privées en attestent – est au contraire l'affirmation de l'individu qui réunit les objets. Achevée, la collection n'a plus de sens dans la mesure où elle ne donne plus de place à l'individu[317].

Dans ce sens, les collections mêmes modestes ne sont donc pas des imitations ratées des grandes collections d'art mais bien, non seulement des façons de se former, mais aussi d'écrire des autobiographies, écritures qui n'échappent pas naturellement à la fiction autobiographique. La collection est d'autant plus une pratique autobiographique qu'elle appelle de longues heures de face à face avec sa collection. Tous les manuels de collectionneurs donnent des recettes pour entretenir, nettoyer, restaurer, mettre en scène les objets acquis, les ranger patiemment dans des vitrines, dans un ordre cohérent, au moins pour le collectionneur[318]. Dans un bureau, brosse à dents à la main ou dans

Bonaparte : il collectionne rue de Lisbonne les objets et les pièces « sur la Champagne et sur Bonaparte dans l'Aube ». Les très nombreux nobles qui accumulent des pièces du XVIIIe siècle sont aussi des formes de manifestes politiques. Un seul exemple dit ce projet : le duc La salle de Rochemaure, 21 rue de l'Université, compose une « collection des objets ayant servis à Louis XVI et à sa famille dans la prison du Temple » ainsi que « de nombreux objets ayant appartenus à des souverains : faïences et porcelaines anciennes, ivoires ferronneries, armures ».

315 Edmond Texier, *Les choses du temps présent*, Paris, Hetzel, 1862, Chapitre VII « Collectionneurs et bibliomanes », p. 140 et sq.

316 Jean Baudrillard, *Le système… op. cit.,* « Le système marginal : la collection » p. 120-150.

317 *Ibid*, p. 130.

318 Ris-Paquot dans *Le mobilier et les objets qui s'y rattachent (*Paris, Henri Laurens, 1893, p. 106 et sq.) insiste sur l'emballage et

un salon, plumeaux en main, l'entretien silencieux et la mise en ordre de la collection s'apparentent étrangement à la rédaction d'un journal intime. En 1884, Spire Blondel énonce en filigrane cette finalité de la collection : la collection est un « compagnon » tout au long de la vie et pour « l'homme vieillissant », c'est le moyen, « entouré, dans ce paradis de ses yeux et ce ses goûts, de tout ce qu'il comprend et de tout ce qu'il aime », de vivre heureux et de se remémorer son histoire, inscrite dans la collection réunie[319]. Émile Bayard reprend le même propos dont le titre à lui seul dit le programme : *L'art de soigner les œuvres*. Lyrique, l'auteur déclare : « par le souvenir qui s'attache à chacun de nos […] bibelots non achetés en bloc, non fournis par un quelconque tapissier mais acquis un à un, au gré de la trouvaille, nous vivons doublement leur charme. L'intimité vivante ne se réalise qu'au prix de la beauté inséparable d'une pensée », celle, on l'aura compris, du collectionneur[320]. On comprend mieux dès lors l'absence – au premier abord surprenante – de collections dans les testaments. L'ordre secret de la collection ne se transmet pas : soit les objets quand leur nature le permet sont dispersés dans une ventes aux enchères, sorte de consécration d'une vie, ou devenant insignifiants avec la mort du collectionneur, homme ou femme, ils redeviennent une simple série d'objets ordinaires.

À côté des collections qui manifestent un désir d'existence dans l'espace public en tant que protecteurs des arts, ou tout simplement par intérêt, existe une multitude de collections modestes, conservées jalousement dans les appartements parisiens. Cette puissante démocratisation, comme nous l'avons vu, fait de la collection un pan obligatoire de la culture matérielle bourgeoise. Ces milliers de petites collections, parfois de quelques pièces, sont difficiles à décrypter, pour les priseurs de l'époque comme pour l'historien d'aujourd'hui. Les cadres d'appréhension des collections mis en place depuis les musées sont peu efficients dans le domaine. On peine à voir la dimension d'evergétisme, la figure du protecteur des arts ou encore du spéculateur dans ces collections d'œufs d'autruche, de minéraux, de fourchettes et couteaux du XVIIIe siècle, de chiens en faïences bibelotés sur les boulevards, tous réunis sur une étagère ou une vitrine à bibelots. C'est qu'en réalité, comme l'ont montré Jean Baudrillard et plus récemment Russel W. Belk, ces collections modestes, sans qualité si ce n'est pour quelques amateurs, manifestent un rapport à la culture matérielle et à soi. En collectionnant des objets, même issus du commerce et de l'industrie, ces collectionneurs réinventent un ensemble qui devient unique. De là, les collections peuvent devenir personnelles et la collection apparaît comme une voie d'appropriation du monde de la marchandise. En cela, elles s'apparentent à la pratique de l'autobiographie : lente constitution d'une collection, toujours inachevée, qui doit à la fin faire sens. Plaisirs d'un dialogue intime avec les objets qui relève du plaisir du monologue intime et de l'écriture de soi tout au long d'une vie. On a pu lire la collection – de Jean Baudrillard à Alain Corbin – comme la traduction d'un échec social. Cependant, ces collectionneurs réinventent une pratique qui résout la tension entre plaisirs de l'autobiographie et désir de sociabilités par le jeu de la circulation de lettres et de caisses, façon de redoubler les plaisirs de la découverte à demeure et de l'écriture intime.

---

l'entretien des collections ; il est en outre l'auteur de *Manière de restaurer soi-même les faïences, porcelaines, cristaux, marbres, terres cuites, grès, biscuits, émaux*…, Paris, Chez l'auteur, 1872. Voir en outre, Paul Bichet, L'art et bien-être chez soi, guide artistique et pratique, Paris, Marpon-Flammarion, 1890, « Memento du collectionneur », p. 115 et Émile Bayard, *L'art de soigner les œuvres*, Paris, Ernest Gründ, 1928 [ouvrage rédigé avant guerre].

319 Spire Blondel, *op. cit.,* « Effet du goût sur les relations sociales », p. 357-358.

320 Émile Bayard, *L'art de soigner les œuvres… op. cit.*, p. 12 et sq.

IV.La collection de soi et des autres : images, empreintes et reliques

Dans ce processus de fabrication matérielle de la mémoire, il est des objets importants : les images, les empreintes et les reliques des corps. Leur production – qui implique les individus eux-mêmes – échappe en partie aux circuits traditionnels du commerce. Fabriquées au cours de la vie ou durant les quelques jours qui suivent le décès, ces traces ont un pouvoir évident de suggestion et de remémoration. En une période où l'iconosphère, pour reprendre l'expression de Philippe Hamon[321], ou encore la culture visuelle et tactile[322] connaît des bouleversements profonds, la bourgeoisie renouvelle des techniques anciennes ou s'empare de nouvelles pour produire des traces de son existence et des supports du souvenir.

Les images ont ce privilège, comme les textes, de migrer aisément, spatialement mais aussi d'un support à l'autre. C'est vrai avec les moulages et plus encore avec la photographie et en particulier après 1860 où les multiples lui confèrent un caractère utopique. Cependant, règne du multiple ne veut pas dire décontextualisation ; il convient au contraire d'être plus attentif encore aux espaces de ces objets. Contexte social d'abord mais aussi spatial. Le travail de Stéphane Michaud, Jean-Yves Mollier et Nicole Savy sur les usages de l'image au XIXe siècle en est un des exemples les plus stimulants[323]. Le travail de Philippe Hamon sur l'imagerie – terme dont la connotation péjorative dit le désir d'englober toutes les images – a su replacer l'image dans ses espaces – musée, exposition, atelier, intérieur… – et dans son environnement culturel[324]. De la même façon, les travaux sur l'histoire de la photographie ont d'emblée, sans doute parce que la photographie échappait à l'histoire de l'art, intégré la question des usages des images comme celle de leurs processus de fabrication[325]. Ce renouveau historiographique a pourtant souvent laissé de côté les usages et la place des images dans les intérieurs et en particulier ceux et celle des images familiales[326].

Cette absence s'explique sans aucun doute par un effet de source : elles sont occultées dans les inventaires, les images familiales possédant un statut à part. Benou, avocat et commissaire-priseur, précise en 1835 dans son *Traité des prisées et des ventes* : « les portraits de famille ne doivent pas être inventoriés ; on en trouve le motif suffisant dans la vénération qu'on doit à ses ancêtres, et d'ailleurs, quelle valeur leur donnerait-on ? Ils ont rarement de prix pour une personne étrangère [sauf] s'il est peint par un maître »[327]. Au milieu du siècle, cet usage s'étend. Le notaire et polygraphe Demolombe se fait porte-parole de toute la société quand il écrit dans son *Traité des successions* publié en 1859 qu'« il est un certain nombre d'objets qui, bien que n'ayant pas été exceptés par un texte spécial des règles ordinaires du partage, n'en sont pas moins placés en dehors de ces règles, soit par suite de

321 Philippe Hamon, « Introduction » dans *Imageries : littérature et image au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 2001.

322 Alain Corbin, « Histoire et anthropologie sensorielle » dans *Le temps, le désir et l'horreur : essais sur le dix-neuvième siècle,* Paris, Flammarion, 1991.

323 Stéphane Michaud, Jean-Yves Mollier et Nicole Savy, *Usages de l'image au XIXe siècle*, Paris, Creaphis, 1992.

324 Philippe Hamon, *op. cit.*

325 Voir l'étude fondatrice de Gisèle Freund, *Photographie et société,* Paris, Le Seuil, 1974. En complément, voir François Boisjoly (avec le concours de Jean-Luc Pinol), *La photo-carte. Portrait de la France au XIXe siècle*, Lyon, Lieux-dits, 2006 (on verra le site : http://photocarte.ish-lyon.cnrs.fr/) et Jean Sagne, *L'atelier du photographe*, Paris, Presses de la Renaissance, 1984. John Tagg consacre un chapitre à ces photographies familiales, en laissant cependant la question des usages de côté : voir John Tagg, « A Democracy of the Image : Photographic Portraiture and Commodity Production » dans *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988, p. 34-59. Voir en outre, la très belle étude sur le XXe siècle américain d'Elizabeth Edwards, « Photographs as Objects of Memory », in Marius Kwint, Christopher Breward et Jeremy Aynsley (dir.), Material Memories: Design and Evocation, Oxford, New York, Berg publishers, 1999, p. 221-236.

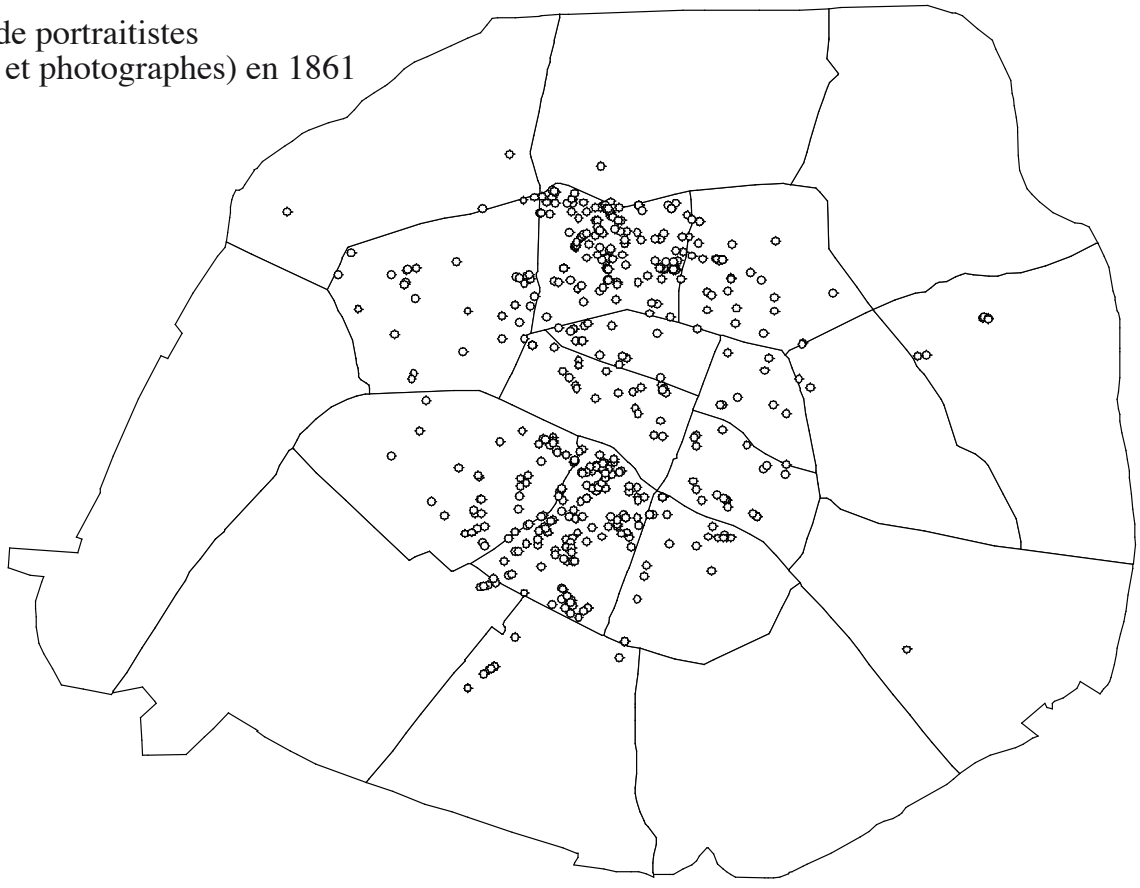
326 L'ouvrage fondateur sur l'histoire de la vie privée publié sous la direction de Philippe Ariès et Georges Duby laisse lui-même dans l'ombre ces questions.

327 G. Benou, *Code et manuel du commissaire-priseur ou traité des prisées et ventes mobilières, par Me G. Benou, avocat et commissaire-priseur*, Paris, E. D'Ocagne, 1835, p. 291. Les vêtements de deuil sont eux aussi écartés des prisées, cf. p. 293.

leur caractère essentiel, soit en vertu des traditions les plus anciennes, soit enfin en vertu de l'usage […]. Qui voudrait prétendre, par exemple, que les tombeaux de famille doivent entrer en partage, à l'égal d'un pré ou d'un bois ? […] Il ne faut pas trop étendre sans doute ces sortes d'exceptions [mais] les portraits de famille ! les portraits surtout des père et mère, et des proches parents ! nous ne saurions adhérer à une doctrine, qui les assimile au reste du mobilier de la succession ! et il importerait peu, selon nous, que le portrait fût l'œuvre d'un grand maître, et qu'il eût une valeur artistique considérable; est-ce le portrait de Cujus ou d'un parent proche ? il n'y a pas à en considérer le mérite ni la valeur ; et on doit toujours le placer *extra bona*. »[328] *Le Journal du Palais* souligne aussi en 1867, moment où la jurisprudence est enregistrée, que « souvenirs de famille, tels que décorations, armes, portraits, etc., objets placés hors du commerce et dont le prix, comme le dit notre arrêt, a surtout une valeur d'affection » sont placés hors des prisés même si leur partage s'avère de ce fait souvent « délicat »[329]. Or, le traitement particulier de ces objets nous invite justement à les regarder attentivement comme des objets essentiels à la culture matérielle bourgeoise.C'est donc avec un triple regard, à la fois sur la fabrication de ces images, leurs usages et leur place dans les espaces privés que nous voudrions questionner ces objets à part. Enfin, si les usages comme les processus de production de la photographie et de la peinture diffèrent, ils appartiennent bien à cette même « iconosphère » du privé. Ils appellent dès lors une analyse croisée, les deux techniques se prolongeant et se répondant.

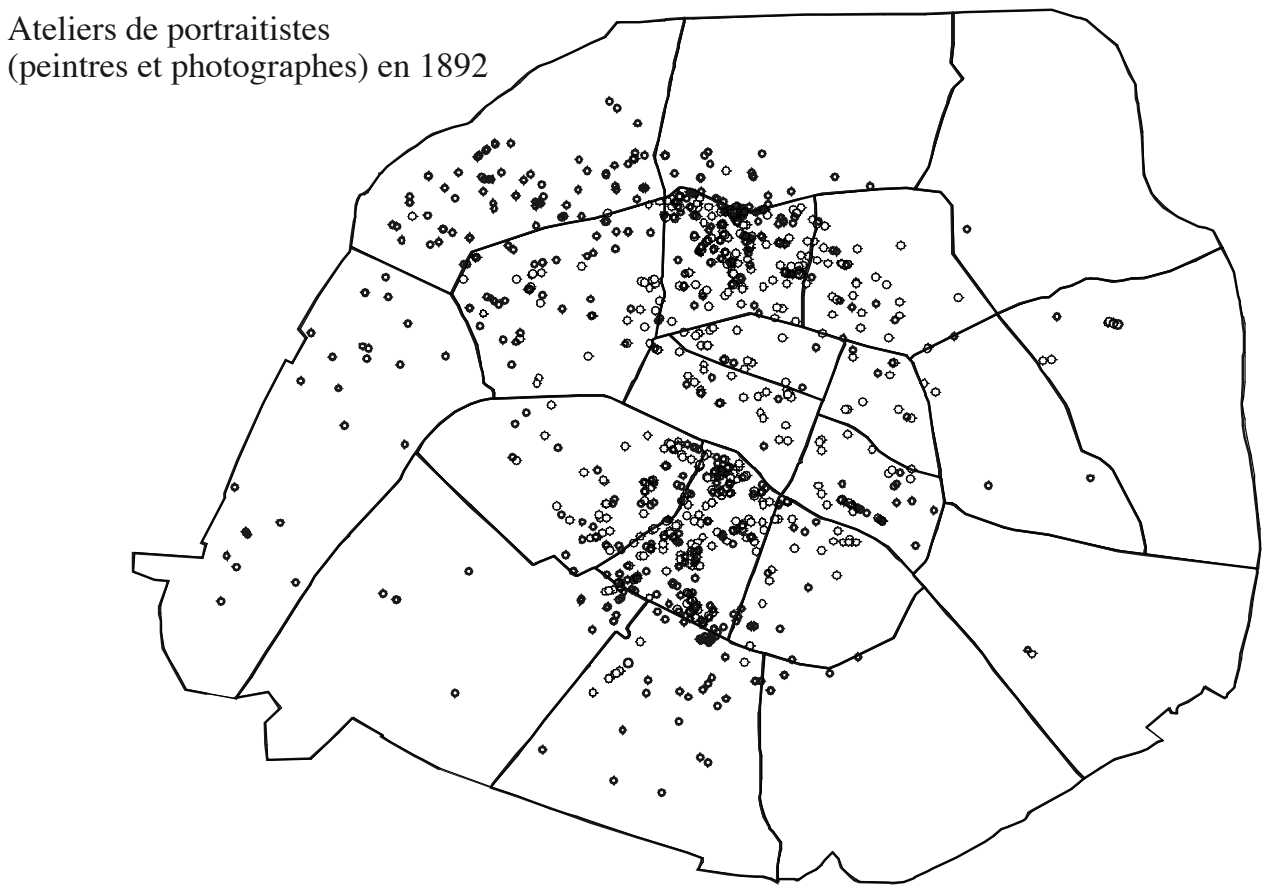
IV.a.Le portrait bourgeois : production, support, usages

Le marché du portrait



[Fig. 4. 47] Carte. Localisation des ateliers de portraitistes (peintres et photographes) en 1861 d'après l'*Annuaire Bottin-Didot du commerce* de 1861. Sélection de 525 ateliers.

328 Charles Demolombe, *Traité des successions,* Paris, A. Durand, L. Hachette, 1859-1867, p. 691.
329 *Le Journal du Palais,* 1867, p. 911.



[Fig. 4. 48] Carte. Localisation des ateliers de portraitistes (peintres et photographes) en 1892 d'après l'*Annuaire Bottin-Didot du commerce* de 1893, échantillon de 600 peintres (patronymes de A à F) sur environ 3 200.

Le succès du portrait au XVIIIe siècle et plus encore au XIXe siècle est indissociable, comme l'a noté Gisèle Freud[330], de l'ascension de la bourgeoisie. À la fin du XVIIIe siècle, les premiers portraits issus d'une machine – le physionotrace – connaissent leur âge d'or en concurrence avec les portraits découpés sur carton noir, dit « à la silhouette » [331]. La miniature sur ivoire est en vogue tout au long du XVIIIe siècle et jusque dans les années 1830 [332]. La diffusion des portraits prend toute son ampleur au XIXe siècle[333]. Si ces images sont généralement absentes des inventaires après décès, tous les scellés et les inventaires après faillites avec fuite montrent systématique des portraits de famille.

Cet attachement au portrait se joue sur deux modes et en investissant deux techniques : l'une ancienne, et c'est sans doute là la raison de son succès, la peinture à l'huile. L'autre, nouvelle, le daguerréotype puis la photographie. Dépeindre le paysage des portraitistes parisiens au milieu du siècle est malaisé tant il est diffus. Des peintres aux photographes, Paris est conquis par ces fabricants d'images de soi[334].

Arrêtons-nous d'abord sur les peintres-portraitistes. Le terme de « portraitiste » est lui-même

330 Gisèle Freund, *Photographie et société,* Paris, Le Seuil, 1974, texte issu d'une thèse soutenue en 1936 intitulée *La Photographie en France au XIXe siècle : essai de sociologie et d'esthétique.*

331 Le terme vient du nom du contrôleur général des finances de Louis XV et grand consommateur de portraits découpés dans du carton, Étienne de Silhouette. Voir la récente et très riche présentation du phénomène : Emma Rutherford, *Silhouettes, ou l'art de l'ombre*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2009.

332 On peut voir dans l'hôtel particulier des Grobet-Labadié, négociants marseillais, près d'une cinquantaine de miniatures sur ivoire soigneusement réunies dans des vitrines. Elles sont autant des souvenirs familiaux qu'une collection.

333 Si les monographies sont nombreuses sur les portraitistes du XIXe siècle, il n'existe pas, à notre connaissance, de synthèse sur le portrait ordinaire ou même bourgeois au XIXe siècle. Un travail aborde cette question – mais avec un public aristocratique : Thierry Herselin, « Portraits et portraitistes mondains : le portrait féminin à Paris 1870-1914 », mémoire de maîtrise d'Histoire de l'art, Strasbourg, 1994.

334 Sur la photographie, voir le très stimulant travail d'Elizabeth Anne McCauley, *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris, 1848-1871*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1994.

imparfait ; quantité de peintres qu'on peut qualifier de peintres de quartier, produisent aussi bien des paysages, des copies de tableaux de maîtres et parfois des décors peints dans les intérieurs que des portraits[335]. Il faut imaginer que le Paris des années 1850-1860 est un lieu où, d'Ingres à l'obscur Charles Desgrange, toutes les strates de la bourgeoisie trouvent à se faire portraiturer. Au Salon de 1844, sur 2 000 œuvres, 673 sont des portraits de bourgeois [336]. Ce nombre ne cesse d'augmenter malgré le succès de la peinture d'histoire et il faut ajouter au salon, les nombreuses expositions de portraits organisées par des groupes d'artistes, des marchands de tableaux. Dès 1837, Delphine de Girardin note « la fureur des portraits » et « des portraits de famille » qui s'empare de la bourgeoisie parisienne[337]. Ce monde – au final peu connu – des peintres portraitistes est parfaitement décrit par Balzac en 1839 dans une nouvelle qui suit le peintre Pierre Grassou dans ses œuvres, du portrait jusqu'à la production de faux de maîtres. Balzac confirme le succès de ces peintres : « Au commencement du mois de décembre de cette année, époque à laquelle les bourgeois de Paris conçoivent périodiquement l'idée burlesque de perpétuer leur figure, déjà bien encombrante par elle-même, Pierre Grassou, levé de bonne heure, préparait sa palette »[338]. La nouvelle détaille les techniques et le jargon des portraitistes surnommant leurs clients bourgeois « d'un paquet de breloques tintinnabulant » qui les font vivre de « melon » ou « gras ». Vingt ans plus tard, le goût du portrait n'a pas passé. Le journaliste flâneur et bohème, Victor Fournel, déambulant dans Paris voit monter une marée de portraits comme une « épidémie ». Pour désigner son vertige devant les « myriades de bourgeois de tous les âges et de toutes les formes » dans « les rues, les passages et les impasses, partout où il y a une circulation quelconque, une place sur un mur, sur une fenêtre, à une devanture », Fournel forge le terme de « portraituromanie »[339].

Les peintres sont en effet très nombreux. Sur quelques 600 peintres présents dans le Bottin-Didot de 1861, nous en avons écarté 70 dont on sait qu'ils œuvrent uniquement dans le paysage ou la peinture d'histoire. Nous avons procédé sur un échantillonnage de 600 – sur 3 200 – en 1892, et là encore écarté environ 90 spécialisés. La cartographie de ces artistes – et artisans – souligne le caractère bourgeois de ce commerce. L'évolution de leur implantation sur trente ans pointe leur lien avec la vie bourgeoise : ils suivent la conquête de l'ouest par la bourgeoisie et jusque dans les quartiers les plus reculés du XVIe arrondissement et les nouveaux quartiers bourgeois, notamment au sud du Luxembourg. Ces peintres, dont une grande partie travaille en boutique ou en arrière-cours avec des serres qui permettent un éclairage zénithal, s'intègre dans un paysage plus vaste de services et de commerçants qui travaillent pour les espaces domestiques. Le prix du portrait lui-même dit le caractère commerçant de cette pratique : on paie généralement suivant la taille, le nombre de mains, la quantité de drapés… autant de critères qui ne prévalent pas au Salon. Les poses sont volontiers raccourcies : à partir d'une esquisse, le peintre travaille à une mise en couleur qui approche la grisaille et le plus souvent sur un fond noir à la façon des portraits d'honnêtes hommes inaugurés par la Renaissance. En 1858, les tarifs pour des portraits chez les « peintres bourgeois » qui ont fait le choix du commerce débutent à 20 francs – il s'agit de rapins débutants – jusqu'à 300 francs, « mains comprises », soit des sommes accessibles jusque dans la petite bourgeoisie[340]. La moyenne semble être au début des années

335 AP, D11U3/920, dossier n° 6141, faillite du 10 octobre 1878, Émile Dupouy, peintre en décors, 154 rue Oberkampf. Quand il débute en 1865, il fait aussi bien des portraits que des fresques.
336 Voir Joan Borrrel, *L'artiste-roi. Essai sur les représentations*, Paris, Aubier, 1990, p. 136.
337 Delphine de Girardin souligne la cohue bourgeoise qui se presse pour voir les « tableaux de famille » au Salon. Vicomte de Launay, (Delphine de Girardin), Lettre du 22 mars 1837, « Visite au salon », *Lettres parisiennes*, Paris, Charpentier, 1843, p. 102.
338 Honoré de Balzac, *Pierre Grassou,* 1839.
339 « La portraituromanie, considérations sur le Daguerréotype », dans Victor Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris, Plon, 1858, p. 384-385 (chapitre 19).
340 Victor Fournel, « La portraituromanie, considérations sur le Daguerréotype » dans *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris, Plon,

1860 entre 200 et 250 francs. « Quant au bourgeois parisien, écrit Fournel, à moins d'être décoré ou membre d'une académie, il n'ose encore se faire dresser une statue en pied, de son vivant, et il s'en tient au buste ou au médaillon. Il s'en tient surtout au portrait. Entrez à une exposition quelconque, vous êtes sûr d'y voir une foule de messieurs fort laids, et de dames […] qui se sont fait représenter sur la toile dans des attitudes superbes et avec des expressions héroïques. »[341] Ces « Van-Dycks à prix modéré », cette « classe d'artistes méconnus, dont on dit beaucoup trop de mal […] sont ces braves gens qui font de si jolis portraits, doux, léchés, mignons, luisants, aussi propres que la prunelle de l'œil, où l'on peut se mirer comme dans un parquet bien verni. Leurs œuvres sont toujours exposées […] au coin des passages, sur les boulevards, avec l'adresse du peintre et le prix de la chose »[342].

La zone des boulevards concentre une large partie de ces peintres de portraits. Se faire peindre, c'est soit aller en famille chez le peintre de quartiers, soit se rendre sur les boulevards, haut lieu de la « portraituromanie » bourgeoise, avec ses peintres et ses photographes. Si l'on observe sur l'ensemble de la seconde partie du siècle le nombre de portraitistes ainsi que la présence dans les appartements, il apparaît de façon avec évidence que les portraits à la peinture à l'huile ne sont pas délaissés. Le nombre de portraitistes augmente bien plus vite que la population parisienne : 320 % entre 1860 et 1893. Cette évolution s'explique même, à rebours, par le succès de la photographie. De plus en plus populaire, pour être à la fin du siècle présente dans toutes les familles d'Occident et jusque dans les plus petites communes rurales, la photographie réactive l'intérêt de la bourgeoisie pour les portraits à l'huile sur toile ou bois précieux. Il faut ajouter à la peinture à l'huile, la permanence dans la grande bourgeoisie des bustes et des médaillons en ronde-bosse.

L'arrivée de la photographie n'introduit donc pas une rupture fondamentale dans le paysage du portrait. L'enjeu est alors de se fabriquer une image en même temps que de se construire une généalogie visuelle, question qui hante la nouvelle bourgeoisie en recherche de légitimation historique. Avant l'avènement de la photo-carte en 1856, la passion du portrait photographique s'est emparée de la bourgeoisie. Le daguerréotype répond en effet à cette demande. Il combine tous les avantages : le temps réduit de pose du physionotrace, la précision de l'huile académique et le support précieux des miniatures. En outre, son prix relativement élevé – entre 50 et 300 francs dans les années 1840 –, le maintient dans la sphère bourgeoise. Le succès de ces ateliers de portraits est fulgurant. En 1849 déjà, environ 100 000 daguerréotypes sortent des ateliers parisiens. On connaît la diatribe de Baudelaire en 1859 qui dit ce succès : « à partir de ce moment, la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal » [343]. On dénombre une quinzaine de daguerréotypistes à Paris en 1845, 39 en 1859, 160 en 1856, plus de 200 photographes en 1861 et presque autant d'amateurs. Le collodion, note Ernest Lacan en 1861, « en fournissant le moyen d'opérer avec une promptitude plus grande, multiplie le nombre des portraitistes » et « de tous côtés, des ateliers se fondent, des réputations s'établissent » [344]. En évoquant les années 1850, Alexandre Ken écrit : « Au point de vue de l'art, c'était laid, c'était atroce […] mais cela plaisait fort au bourgeois qui, pour 6

1858, chapitre 19, p. 385. Ces tarifs sont confirmés par les publicités et les rares factures de peintres disponibles. Voir le peintre Adolphe Marie-Alexandre, 35 boulevard des Capucines, qui facture en 1859 220 francs un portrait (Archives privées Debuisson). Les copies de portraits sont environ de moitié prix. Voir AP, 2AZ 15, Fonds Asse, marchand papetier et marchand de couleurs, 8 rue du Bac, livre de commande 1867-1868. Une « copie à l'huile d'un portrait d'homme, un cadre pour le dit (doré) épaisseur dito, grand chapiteaux fait exprès sur modèle, redorer 2 petits cadres anciens, remise à neuf d'un petit cadre abîmé, nettoyage et vernissage de 3 petits tableaux, emballage et mise en toile sous paille » sont facturés 307 francs. Commande du 18 janvier 1868.

341 Victor Fournel, *Ce qu'on voit… op. cit.*, p. 385.

342 *Ibid,* Chapitre 19 « La portraituromanie, considérations sur le Daguerréotype. p. 386

343 Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie », dans « Lettres sur le Salon de 1859 », *Revue française,* tome XVII, 1859.

344 Ernest Lacan, « Photographie », dans le *Dictionnaire du commerce… op. cit.,* 1861.

ou 10 francs, possédait un portrait sur argent et colorié ; un monument de famille »[345]. La progression se poursuit jusqu'à la fin du siècle[346]. Dans les années 1870, le Bottin-Didot enregistre plus de 320 photographes portraitistes et ils sont près de 400 au début des années 1890. Pour donner une idée de ce vertige, en 1872, la maison Disdéri & Cie délivre plus de 2 400 photos-cartes par jour. Ce n'est pas le lieu de faire l'histoire internationale de cet objet mais il convient de noter son succès fulgurant dans toutes les bourgeoisies du monde, signe fort de cette attente d'une nouvelle classe en demande d'images de soi. Encore faut-il souligner que les photographes ne remplacent pas les peintres qui travaillent de plus en plus à partir de photographies, épargnant ainsi à leurs clients les longues séances de pose [347]. Quantité de portraitistes à partir des années 1870 proposent de réaliser les portraits « d'après photographie »[348]. La Maison Alexandre, 36 rue de Dunkerque, fait ainsi sa publicité à la fin des années 1890 : « Portraits peints à l'huile d'après photographies. Peintures artistiques. La maison Alexandre afin de faire apprécier les reproductions de portraits d'après photographies qui lui ont valu des milliers de chaleureux témoignages de satisfaction, offre, à titre de Prime gratuite, un premier portrait gratis à tout lecteur de cet annuaire qui lui enverra une photographie et 1,50 francs pour frais du panneau d'acajou, emballage et expédition »[349]. Boulevard des Batignolles, en 1900, le peintre-photographe Pierre Tossyn revendique parmi une trentaine d'autres les « spécialités de portraits, à l'huile, au pastel et au crayon, d'après nature et d'après photographie »[350]. Loin d'éclipser la peinture de portrait, la photographie la nourrit, comme elle nourrit tout le travail des peintres d'atelier.

Les cadres de la mémoire



[Fig. 4. 49] Modèles de cadres pour photographies et miniatures. Planches extraites du catalogue de démonstration de la Maison Adolphe Giroux, boulevard des Capucines, vers 1860. Bibliothèque des arts décoratifs.

345 Alexandre Ken, *Dissertations historiques, artistiques et scientifiques sur la photographie*, Paris, Librairie nouvelle, 1864, p. 53.
346 Sur la question, voir le travail d'Elizabeth Anne McCauley, *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris, 1848-1871*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1994.
347 L'article « photographie » du *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, indique : « Rien de plus utile en effet pour un peintre de portrait que la photographie de la personne dont il veut reproduire les traits ».
348 *Annuaire Bottin-Didot du commerce,* 1890-1893. Voir en complément la revue *La Lumière électrique.*
349 *Annuaire-jouet-Bazar*, 1897, p. 239.
350 Voir les publicités dans H. Lapauze, Max de Nansouty, A. da Cunha, H. Jarzuel, G. Vitoux et L. Guillet, *Le guide de l'Exposition de 1900*, Paris, Flammarion, 1900.



[Fig. 4. 50] Cadre pour photographie, années 1860. Cuir gauffré et doré, fond en velours. Coll. part.

La demande de médaillons, de peintures sur ivoire ou sur cuivre se maintient dans la seconde partie du siècle comme en attestent les inventaires mais la technique et le support qui reçoivent le suffrage de la bourgeoisie est bien la toile qui apparaît comme la quintessence du portrait et le support le plus durable[351]. L'intérêt est suffisamment fort pour que dans les années 1880, on demande aux peintres de peindre des ancêtres de la génération précédente saisis par le daguerréotype.

Le prestige de la peinture à l'huile explique l'investissement dans ces images, objets à part et exceptionnels qu'on ne commande que quelques fois dans une vie. Si les images ne sont pas d'un coût très élevé, avec le prix des cadres, l'objet dans son ensemble atteint vite des sommes importantes. Les frais d'encadrement pour le portrait de Mme Bordes s'élèvent en 1878 à 120 francs, soit près du tiers du prix du travail du peintre[352]. En 1904, le docteur Richelot, plus attaché encore aux objets, désireux de faire encadrer le portrait de sa femme avec un cadre ancien, dépense 1 050 francs pour le « cadre pour le portrait de Madame tout agrandi aux mesures et avec châssis intérieur »[353]. Les tarifs des peintres autour de 1900, à en croire leurs publicités, s'élevant en général à environ 1 000 francs, cadre et portrait ayant donc le même coût. Les lourds cadres en bois doré avec bronzes anoblissent tout autant que la peinture à l'huile.

Si l'investissement pour faire de la peinture à l'huile un objet meublant est réel, c'est encore plus vrai pour la photographie. Au milieu du siècle, le daguerréotype a l'avantage d'être une image unique. Il faut se garder ici d'une lecture téléologique : le caractère unique des premières images photographiques facilite à l'évidence sa diffusion tout comme la cherté de son support métallique. Long temps de pose, support fragile et pesant qui dans la hiérarchie des matières trouve aisément sa place et enfin caractère unique sont au milieu du siècle des qualités. Ces reflets sur cuivre, souvent argentés ou dorés grâce à la galvanoplastie, n'apparaissent pas à la bourgeoisie comme des images vulgaires comme les voyait Baudelaire contempteur de ces narcisses d'un nouveau genre. Ce désir de posséder une image qui soit en même temps un objet explique que, longtemps après l'invention des supports de papiers albuminés, les photographes continuent à proposer des images aux sels d'argent mais sur support métallique. Le basculement dans le multiple photographique au début des années 1850 – et la photo-carte de visite en est l'emblème et la version commerciale –, ne va pas sans problème. Les photographes ont en effet soin de donner à ces images le caractère d'objets, d'autant plus que leur prix s'effondre. À la fin des années 1850, pour 20 francs – et le prix reste stable jusqu'aux années 1880 malgré l'inflation –, on peut avoir une série de douze images[354]. Cette émergence menace

351 AN, 572AP/22, inventaire Aubry, 12 rue du Rocher. Madame Aubry conserve précieusement « 12 portraits miniatures de famille » (Mémoire).

352 AP, D1U1/899, scellés du 8e arrondissement (nouveau), Famille Bordes, comptabilité et factures, 72 rue de Naples. Factures 1878-1881. Janvier 1878, « Papeterie Geoffroy, 2 rue de l'Échelle, Un cadre, 6 francs ; Un porte-cadre LB, 9 francs » et Binnechère, 13 rue du Quatre Septembre, « fabrique et magasin d'encadrements de luxe, en velours, bronze cuir et bois, gaînerie de fantaisie, albums, maroquinerie, haute nouveauté ».

353 AN, Fonds Richelot, AB/XIX/4226 dossier n°1, facture de l'antiquaire-tapissier Beaulieu, décembre 1904.

354 Voir François Boisjoly (avec le concours de Jean-Luc Pinol), *La photo-carte… op. cit.,* et *Dictionnaire du commerce…,* 1861, article « photographie ».

le rapport à l'objet : « coup décisif, écrit Nadar dans ses souvenirs, l'apparition de Disdéri et de la carte de visite qui donnait pour quelque vingt francs douze portraits quand on avait payé jusque-là cinquante ou cent francs pour un seul » [355].

Pour pallier cette virtualité de l'image qui aux yeux de la bourgeoisie supporte mal le poids des années et des souvenirs, les photographes vont s'ingénier à faire des images, des objets et si possible imputrescibles. Les cartes dès les années 1850 sont volontiers émaillées. Mais c'est surtout un investissement sans précédent dans les encadrements qui dit ce désir de matérialité. La faillite de Disdéri témoigne de cette demande de la clientèle pour celui qui plus qu'aucun autre participe à la dématérialisation des images : le notaire qui prise son mobilier industriel et sa marchandises note la présence de plus de 100 passes-partouts et cadres surdimensionnés et qui s'apparentent à des écrins[356]. Le modèle le plus courant est ainsi constitué d'un cadre en bois, parfois additionné de plâtre, peint ou d'un cadre en bronze doré puis sous un sous-verre plat ou bombé, d'un second cadre en bronze ou en imitation d'écaille, enfin, d'un fin cadre de velours. Les archives privées montrent cet investissement dans les encadrements de portraits. Dans les années 1860, les cadres coûtent parfois dix fois plus cher que l'image elle-même. En 1860, l'auteur dramatique et bourgeois Eugène Scribe dépense 65 francs de cadre pour une photographie payée 20 francs chez Nadar[357]. La comptabilité du marchand Asse montre aussi ce travail courant de mise en valeur des photographies[358]. Quarante ans plus tard, Mme Eugène Aubry-Vitet dépense 60 francs pour 6 cartes albums – c'est-à-dire des grands formats – chez Braun, successeur de Mayer et Pierson, 18 rue Louis-Le-Grand et autant chez Béna, « encadrements en tous genres », 20 rue de Babylone[359]. Le docteur Richelot vieillissant fait lui encadrer la photo de ses quatre enfants – dont sans doute un décédé en bas-âge – dans un large et coûteux cadre « en bois sculpté doré style Louis XIV »[360]. Ce désir de donner une matérialité à ces portraits vise à les intégrer au mobilier. Par la forme, le style généralement Louis XV ou gothique du cadre, par le poids et les matières utilisées, ces images deviennent des objets mobiliers. C'est encore plus manifeste chez les photographes et les encadreurs qui proposent à partir de 1860 de construire des « monuments », la pyramide étant le plus courant[361]. Au besoin, on crée des meubles *ad hoc*, véritables autels. Asse produit régulièrement des objets à mi-chemin entre papeterie et mobilier : petits chevalets en bois ou en bronze, « paravent maroquin Lavallière foncé pour recevoir [des] portraits de fils », etc.[362] Les brevets les plus étonnants disent ce souci de mettre les images en objets[363].

Les chemins de la mémoire et la pratique du ressouvenir passent par un objet qui doit avoir une présence matérielle dans l'appartement, qu'il s'agisse de peinture sur toile ou de photographies sur papier.

355 Nadar (Félix Tournachon dit), *Quand j'étais photographe*, Paris, Reprint Booking International, 1994 [1900], p. 1178.
356 AP, D11U3/212, dossiers n° 12920 et n° 12926, faillite et liquidation 1856, Inventaire après faillite d'Eugène Disdéri.
357 BnF, NAF22576, Fonds Scribe, années 1850-1861, dépense de décembre 1860.
358 AP, 2AZ 14 et 2AZ15, Fonds Asse, livres de commandes, 1865-1868.
359 AN, 572AP95, fonds Aubry-Vitet, factures 1902.
360 AN, Fonds Richelot, Husson, Destres et Caron successeurs, Maison Ducrot fondé en 1765, « Dorure, miroiterie, encadrements, Spécialité de bois sculptés anciens, Commission exportation », Téléphone 21069, 10 rue Grange Batelière, « une photo (4 enfants) sous cadre Louis XIV bois sculpté doré (40) » (31 décembre 1910).
361 Voir Bertrand marie, *La photographie sur la cheminée*, Paris, Métaillé, 1998, p. 71.
362 AP, 2AZ 14 ASSE, archives du marchand Asse, livre de commandes, 1865-1867. « 10 mai 65, Doit Mr Deschars, 2 photos grandes mises sous verre et sous passe-partout, bords chagrins, 2,55 ; […] 2 juin 1865, doit à Mme La Comtesse de la Roche Aimon, 34 cours la Reine, 1 grand paravent maroquin Lavallière foncé pour recevoir les portraits de ses fils ». « Doit Mme Hebert au corps législatif, 1 cadre oval en bronze doré à chevalet pour soutenir une miniature, [sans prix], 2 avril 1868 » (2AZ15).
363 INPI, n°53875 25 avril 1862, Chagot aîné, Paris, rue de Richelieu, 73. Insertion des portraits dans les fleurs artificielles.



[Fig. 4. 51] Modèles de cadres pour photographies. Catalogue de Kirby, Beard et Cie, 5 rue Auber vers 1905 et catalogue Henry, À la pensée, 5 Faubourg Saint-Honoré, vers 1905. On notera le choix des images : réductions de peintures du XVIIIe siècle ou portraits d'actrices contemporaines (Sarah Bernhardt). BHVP, série actualités, « Grands magasins ».



[Fig. 4. 52] Modèles de cadre fantaise pour portraits photographiques. Catalogue du Bon Marché, années 1895.

Souvenirs éternels ou la quête du portrait inaltérable

Ces monuments constitués par les cadres et autres matérialisations – et il faudrait ajouter les albums sur lesquels nous reviendrons – visent à constituer un panthéon. Or, qui dit Panthéon dit protection jalouse de ce qui fait mémoire et appelle la dévotion. Si le daguerréotype était une image fragile et quasi latente, elle avait l'avantage d'être inscrite dans le métal. Seule la fragilité de la couleur déposée sur ces images métalliques fait problème dans les années 1850[364]. Avec l'avènement du tirage sur papier, la photographie perd non seulement de sa matérialité mais aussi de son inscription dans une durable. On trouve ainsi plus de 70 brevets déposés en 1855 et 1870 pour rendre « inaltérables » les photographies[365]. Les observateurs de l'Exposition universelle de 1855 se félicitent de cette

364 INPI, n°12863, 26 février 1852, Moyens perfectionnés propres à fixer les couleurs et rendre les portraits du daguerréotype inaltérables et indestructibles, par Allouis, bijoutier, 7 rue Jacob.

365 Voir par exemple : INPI, n°37337, 1858, Saujon et Garnier, représentés par Léon, Paris, rue Saint-Etienne du Mont, 24, « Procédé de photographie inaltérable » et n°53919, 3 mai 1862, Moisson et Gittard, Héricy (Seine-et-Marne), « Procédés de vitrification des images sur verre » ; n°94464, 15 mars 1872, M. Pietkiewicz « pour une boîte moule servant à repousser les portraits-cartes photographiques émaillés ».

innovation[366]. Les brevets disent le projet : en 1860, il s'agit d'« un procédé de photographie sur émail par le feu. Les principe de l'invention consiste dans la fixation par le feu des images photographiques sur toute espèce d'émaux, ce qui donne à ces images une grande inaltérabilité, par suite une durée indéfinie et les rend inattaquables »[367]. Durant toutes les années 1860, on cherche à produire des photographies « photogéniquement indélébiles » et les brevets précisent bien qu'il s'agit de protéger ses souvenirs et notamment « les portraits »[368]. L'exposition universelle de 1867 consacre ces techniques et récompense notamment Jamin pour « ses photographiée émaillées » qui rendent « les images indélébiles »[369]. La technique de vitrification est généralisée dès la fin des années 1860 ; la quasi totalité des publicités de photographes précisent qu'ils produisent des images « inaltérables », au charbon ou vitrifiées[370]. La « céramique photographique » sert aussi bien pour les images d'album familiaux que pour les cimetière qu'elles commencent à peupler dans les années 1880[371].

Si la vitrification dans le verre ou l'émail de la porcelaine apparaît comme le moyen de figer le temps, se développe en parallèle une technique qui permet de noyer les photographies dans une masse de verre. Le verre – ou le mica – ennoblit l'image et plus encore offre une image suspendue dans le temps et dans l'espace par la transparence du verre[372]. Dès 1856, date de consécration des petites cartes de visite, on trouve le moyen de « transformer les images photographiques en peintures indélébiles, coloriées et fixées » par la vitrification « sur des boules concaves de cristal (presse-papier) […] sur des bracelets, sur des broches et sur des boîtes de montres »[373]. Le brevet déposé par Genoud en 1872 est explicite quant à la finalité de ces presses-papiers photographiques : l'image, même une carte de visite, est prise « dans un bloc de verre de la manufacture des glaces de Saint-Gobain » puis transféré par la chimie. En 12 heures, écrit-il « j'obtiens un presse-papier photographique de toute beauté » et « l'image est à l'abri de toute destruction, ce qui la rend tout à fait inaltérable »[374]. Dans un traité publicitaire publié 1885, Théophile Geymet, dont la maison « fait le presse-papier et le faux-émail », note que la photographie permet de « fixer […] sur la matière vitrifiable, contre laquelle le feu ni le temps ne peuvent rien, les portraits les plus ressemblants. »[375] En outre, la fonte de l'émail crée un « fondu de demi-teintes » qui rivalise avec la peinture à l'huile. Enfin, ces techniques permettent d'envisager ces portraits d'êtres chers sur tous les supports. Si tôt Dagron propose des boutons de manchettes et autres bijoux avec portraits[376], il devient possible dans les années 1880 de fixer des portraits sur tous les objets quotidiens en céramique. Alors que la maison Geymet « a déjà recouvert de reproductions photographiques d'innombrables porcelaines », l'auteur note qu'« il faut très peu de temps pour vitrifier un portrait sur une tasse à café »

366 Henri Boudin, *Le palais de l'industrie universelle, ouvrage descriptif ou analytique des produits les plus remarquables de l'exposition de 1855…*, Paris, Chez l'auteur, 1855, p.275.

367 Un exemple mais partout les mêmes : brevet n°26030, 15 ans, 1er septembre 1860, Sieur Jacot Besançon, « Pour un procédé de photographie sur émail par le feu ».

368 INPI, n°53919 3 mai 1862, Moisson et Gittard, Héricy, Seine-et-Marne, « Procédé de vitrification des images photographiques sur verre » ; INPI, n°1545, certificat d'addition, 16 janvier 1864, par les sieurs Maréchal (Charles-Raphaël), peintre, et Tessié du Motay (Cyprien-Marie), chimiste, rue de Paris, n° 4, à Metz (brevet du 17 janvier 1863), « pour une méthode de production d'images photographiques photogéniquement indélébiles ».

369 Hippolyte Gautier, *Les curiosités de l'Exposition universelle de 1867 suivi d'un indicateur pratique…*, Paris, C. Delagrave et cie, 1867, « Jamin et ses photographiée émaillées >rendre les images indélébiles, etc. », p. 98.

370 BD1860 Lebrun procédé d'Alloui breveté sgdg, portraits inaltérables pouvant se laver et nettoyer 65 rue du Bac

371 Voir M. Geymet, *Traité pratique de céramique photographique*, Paris, Gauthier-Villars, Bibliothèque photographique, 1885.

372 INPI, n°54599, 21 juin 1862, Delas, 23 rue Saint-Honoré, « Application sous mica d'épreuves obtenues par la photographie, l'impression et la peinture ».

373 Jean Martin Herman Hammann, *Des arts graphiques destinés à multiplier par l'impression considérés sous le double point de vue historique et pratique*, Paris, J. Cherbuliez, 1857 citant M. Legros, dans son *Encyclopédie de la photographie* de 1856, p. 437.

374 INPI, n°95379, Genoud, 24 mai 1872, « Presse-papiers photographiques établis en verre, cristal et émaux », avec addition en janvier 1873.

375 Théophile Geymet, *Traité pratique des émaux photographiques,* Paris, Gauthier-Villars, 1885, p. 15.

376 On trouve encore ces pratiques dans les années 1890 : BD1893, P. Adry, 13 rue Béranger, « photographies microscopiques sur ivoire, couteaux à papier, objets d'étagères, etc. »

note l'auteur-publicitaire[377]. Le succès de ces modèles de presse-papiers s'explique par ce pouvoir de protéger les images de façon visible tout en rendant les images visibles. Il faut imaginer des bureaux ou des secrétaires peuplés de ces figures en suspension et, sans qu'on sache le succès de ces produits, des bibelots, assiettes, tasses ou théières portant le portrait des êtres chers.

Cette inquiétude quant au caractère durable des images se traduit par un retour puissant, outre des imitations de miniatures à partir de photographies et réalisées sur ivoire, de techniques qui ont fait leurs preuves et notamment la peinture à l'huile, ce que confirme l'effectif considérable, saisi plus haut, des peintres de portraits dans Paris[378]. Techniques et publicités montrent ce retour et l'expliquent. En janvier 1890, un procès pour escroquerie se tient au tribunal de la Seine[379]. Manifacier et Bourdel, gérants de la maison Le Progrès universel, rue Niepce (sic), sont accusés d'abus sur les abonnements et d'escroquerie quant au vin vendu en « briquettes sèches […] appelée Rops-Borry »… Leur spécialité est le portrait de famille. Ils proposent une série de solutions qui visent toutes à se prémunir contre les effets du temps. « Beaucoup de personnes, écrivent-ils, voyant les ravages faits par le temps aux photographies de personnes qui leur sont chères, s'empressent-elles d'en faire faire un agrandissement inaltérable au charbon ». Ils proposent aussi ce qui alors redevient central : « Portraits peints à l'huile sur panneau bois, d'après photographie. Ce que nous offrons au public est un travail vraiment artistique, d'une grande perfection d'exécution et d'une ressemblance absolue, c'est l'œuvre des plus éminents artistes portraitistes de Paris. Il ne faut pas confondre nos peintures à l'huile avec ces grossières enluminures qui ressemblent plutôt à des images d'Épinal. Le succès toujours grandissant de nos Portraits peints à l'huile, d'après photographie, est la meilleure preuve de la satisfaction du public. Nombre de personnes après avoir essayé d'une, nous ont ensuite envoyé à faire le portrait de parents ou d'amis de qui elles avaient la photographie. Chacune peut ainsi se constituer une intéressante galerie de portraits de famille peints à l'huile, ce luxe de bon goût étant, grâce à la modicité de nos prix, à la portée des bourses les plus modestes. »[380] Ces commerçants indélicats tentent de capter une demande nouvelle qui se lit dans toutes les publicités : la reproduction à l'huile de portraits photographiques. Notons que les portraits à la sanguine ou au pastel, eux aussi légitimes et durables, réalisés d'après photographie connaissent la même vogue[381]. Double fonctions : assurer la pérennité et s'inscrire dans la tradition des galeries familiales aristocratiques[382].

Dans le même temps, les bustes connaissent un regain d'intérêt. Outre que les techniques nouvelles mises au point dans les années 1830 permettent la miniaturisation, on propose à partir des photographies de défunts de faire des bustes, plus nobles et, dans un espace urbain toujours plus saturé de statues comme l'a montré Maurice Agulhon, plus propres à la commémoration. Pour exemple, Pinedo rue du Temple, « statuaire-bronzier, statuettes, bronzes, vases, coffrets, écritoires de style » réalise des bustes dans toutes les matières « d'après photographie »[383]. Peints en imitation de

377 Théophile Geymet, *Traité pratique… op. cit.,* p. 79.

378 INPI, n°25955, 1856, Albitès, photographie sur ivoire ou émaux ; *Annuaire Bottin-Didot du commerce,* 1860, Numa-Blanc, miniatures théographiques sur ivoire, breveté sgdg, 29 boulevard des Italiens. *La Grande Encyclopédie* de Berthelot souligne en 1885 à l'article « Photominiature », le succès de ces procédés « de peinture des photographies leur donnant l'aspect de miniature sous verre. »

379 AP, D2U6/91 1890, Paul Émile Manifacier, Auguste Bourdel, J. B. Audebert ; Comptoir du Progès universel, 19 rue Niepce, Paris.

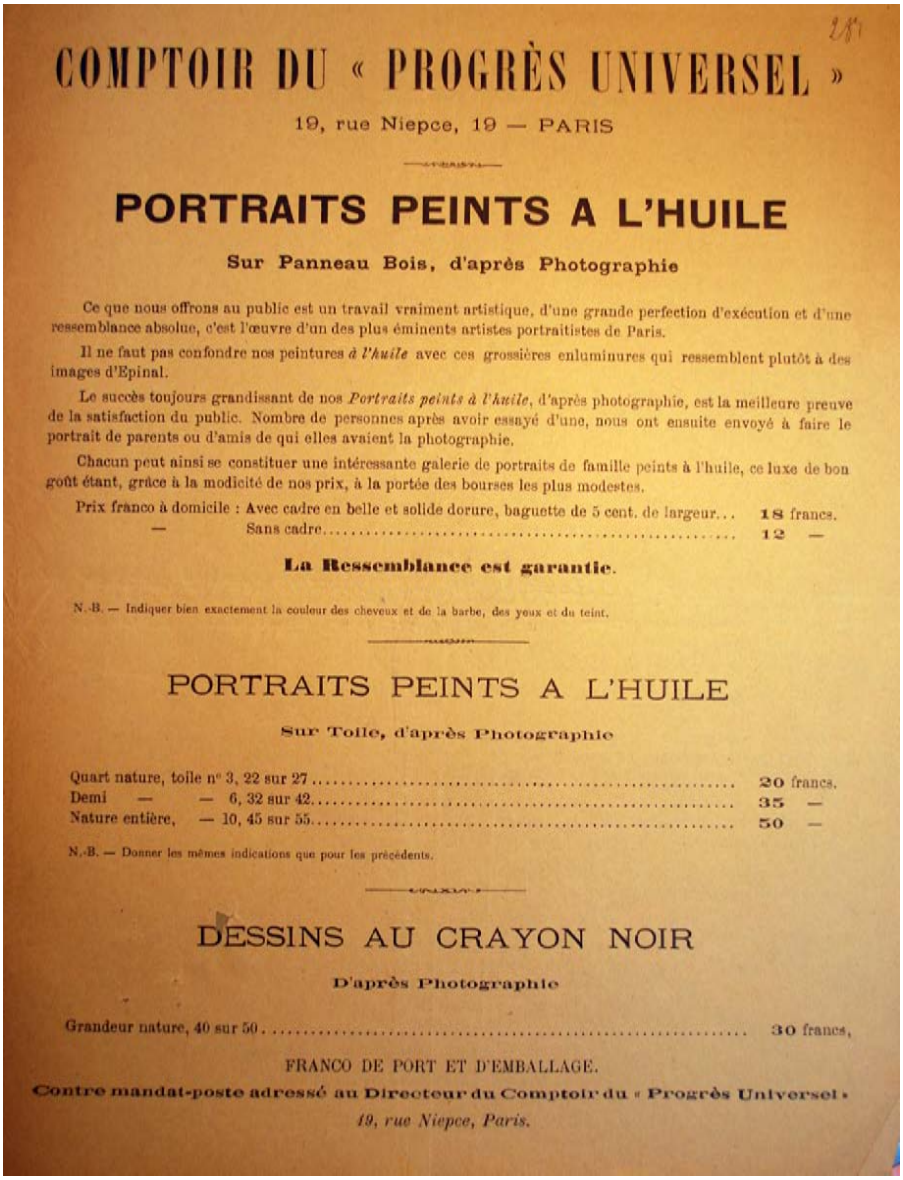
380 « Prix franco à domicile : avec cadre en belle et solide dorure, baguette de 5 cent. De largeur : 18 francs ; Sans cadre : 12 francs. La ressemblance est garantie. NB : Indiquer bien exactement la couleur des cheveux et de la barbe, des yeux et du teint. Portraits peints à l'huile sur toile, d'après photographie. Quart nature, toile n°3 22 sur 27 >20 francs, Demi n°6 32 sur 42 : 35 francs, Nature entière n°10 : 45 sur 55 : 50 francs, Dessin au crayon noir d'après photographie Franco de port et d'emballage. »

381 Le Comptoir du Progrès universel propose ces traitements graphiques. Voir en outre le Journal de Jules-Émile Scrive qui porte, le 27 octobre 1886, chez le peintre Schrevere « les photographies de papa et de maman pour en faire faire des pastels. Je m'entends avec lui pour 125 F par portrait. »

382 Voir par exemple, BD 1893, « Alexandre C. portraits d'après photographies, reproduction de tableaux 36 rue de Dunkerque ».

383 Publicité dans Ris-Paquot, *Annuaire des amateurs… op. cit.,* 1914, p. 199, « bustes en bronze d'après photographie », « Pinedo,

marbre – matière du monument par excellence – ou patinés – façon de figer l'effet du temps –, ces objets sont faits visiblement pour défier le temps. On l'a deviné, le succès de ces images et objets réalisés d'après photographies repose sur un double aspect : d'une part, ces objets sont pour l'avenir des objets testimoniaux, d'autre part, ils fonctionnent à rebours, inscrivant la famille dans le passé de la tradition aristocratique.



COMPTOIR DU « PROGRÈS UNIVERSEL »

19, rue Niepce, 19 — PARIS

PORTRAITS PEINTS A L'HUILE

Sur Panneau Bois, d'après Photographie

Ce que nous offrons au public est un travail vraiment artistique, d'une grande perfection d'exécution et d'une ressemblance absolue, c'est l'œuvre d'un des plus éminents artistes portraitistes de Paris.

Il ne faut pas confondre nos peintures *à l'huile* avec ces grossières enluminures qui ressemblent plutôt à des images d'Epinal.

Le succès toujours grandissant de nos *Portraits peints à l'huile*, d'après photographie, est la meilleure preuve de la satisfaction du public. Nombre de personnes après avoir essayé d'une, nous ont ensuite envoyé à faire le portrait de parents ou d'amis de qui elles avaient la photographie.

Chacun peut ainsi se constituer une intéressante galerie de portraits de famille peints à l'huile, ce luxe de bon goût étant, grâce à la modicité de nos prix, à la portée des bourses les plus modestes.

Prix franco à domicile : Avec cadre en belle et solide dorure, baguette de 5 cent. de largeur... 18 francs.
— Sans cadre..... 12 —

La Ressemblance est garantie.

N.-B. — Indiquer bien exactement la couleur des cheveux et de la barbe, des yeux et du teint.

PORTRAITS PEINTS A L'HUILE

Sur Toile, d'après Photographie

Quart nature, toile n° 3, 22 sur 27..... 20 francs.
Demi — — 6, 32 sur 42..... 35 —
Nature entière, — 10, 45 sur 55..... 50 —

N.-B. — Donner les mêmes indications que pour les précédents.

DESSINS AU CRAYON NOIR

D'après Photographie

Grandeur nature, 40 sur 50..... 30 francs,

FRANCO DE PORT ET D'EMBALLAGE.

Contre mandat-poste adressé au Directeur du Comptoir du « Progrès Universel »

19, rue Niepce, Paris.

[Fig. 4. 53] Publicité pour le Comptoir du Progès universel (Paul Émile Manifacier, Auguste Bourdel, J. B. Audebert), 19 rue Niepce, Paris. Pièces du procès, AP, D2U6/91 1890.

Captations réelles et symboliques des galeries aristocratiques

Comment interpréter cette consommation de portraits de famille et cet attachement à la matérialité de ces images ? Alain Corbin suggère qu'il s'agit « d'une fondation des généalogies boutiquières, fièrement affichées »[384]. Cette généalogie empruntée est bien en même temps une captation de la tradition aristocratique et du désir de fabriquer des racines à un arbre généalogique encore peu touffu. La question des faux tableaux de famille permet de comprendre ce processus. Le phénomène se déploie dans la littérature tout au long du siècle et accompagne la montée de la « portraituromanie », généralement pour condamner de façon plus ou moins ironique les nouveaux et les faux nobles puis les parvenus. Le *Livre des Cents-et-uns* publié en 1832 donne la matrice de ces textes. Cherchant une location, Émile Deschamps visite avec un domestique un appartement dans le faubourg Saint-Germain : « en descendant, je lui demandai pourquoi on avait laissé, dans des chambres démeublées deux douzaines

137 rue Vieille-du-Temple, statuaire-bronzier, statuettes, bronzes, vases, coffrets, écritoires de style, Portraits d'après photographie ».
384 *Histoire de la vie privée… op. cit.*, tome 4, p. 392.

de grands portraits de famille - « Oh ! monsieur, c'est la famille de tout le monde ; ils sont à louer avec le reste... […] Mon maître actuel s'étant fait marquis en 1816, avait acheté des aïeux sur le quai, pour 20 ou 25 000 francs… À présent ceux qui en ont vendraient leurs vrais aïeux pour moins que ça, n'est-ce pas, monsieur ?… - Eh ! mais, mon cher, vous êtes un savant et je vois que vous marchez avec le siècle. »[385] À nouveaux nobles, nouvelle généalogie rendue tangible et manifeste par les portraits. La littérature tout au long du siècle reconduit cette fabrication des ancêtres en bourgeoisie. Soixante-dix ans plus tard, Marcelle Tinayre, femme de lettres et collectionneuse déplorant la généralisation du faux, atteste de la permanence du motif : « et les portraits, les pastels surtout, les figures pâlissantes de jeunes femmes poudrées qui furent, naguère, de jeunes hommes ! Un restaurateur indélicat a effacé la moustache naissante ou l'ombre du rasoir ; il a modifié la coiffure et le vêtement, et Chérubin est devenu Suzanne, Des Grieux est devenu Manon, parce que la clientèle réclame des portraits de femmes et que le portrait masculin est déprécié ! »[386] Si l'on sait que la mémoire est toujours une reconstruction, la récurrence de ce motif invite davantage encore à tenter d'identifier cette pratique qu'il ne faut pourtant pas surévaluer, les textes littéraires en quête d'effets pittoresques et romanesques amplifiant le phénomène. Par définition, il reste difficile de saisir ces accommodements avec l'histoire familiale et on ne peut attendre ces informations des notaires et des commissaires-priseurs. Quelques indices permettent cependant de formuler des hypothèses. Il faut pour cela se tourner vers le commerce. Les archives des marchands de tableaux semblent montrer que les portraits de famille y sont absents. Cependant, à partir des années 1850, on trouve chez tous les marchands des tableaux de famille anciens, le plus souvent du XVIIIe siècle dont on peut imaginer qu'ils ont été abandonnés ou vendus durant la Révolution. Un parcours dans quelques boutiques en atteste. En 1854, Latapie fait une faillite spectaculaire suite à la reprise des affaires par son fils. L'établissement « important » et « garni de marchandises d'une valeur considérable » écrit le syndic, est situé 58 rue de Rivoli[387]. Sa boutique est garnie de tableaux, 122 au total. À côté des très nombreuses copies – notamment des tableaux hollandais du XVIIe siècle à 15 francs –, le marchand détient plus de 35 portraits. Portraits de « femmes » et « d'hommes », le plus souvent du « temps de Louis XV » ou de « Louis XVI ». Même constat plus de vingt ans plus tard dans la boutique de Jérôme Léger, dans la très élégante rue Le Peletier mais aussi en 1862 chez le plus modeste antiquaire Eugène Bertrand, 20 rue des Martyrs[388]. Le premier propose à sa clientèle onze portraits « anciens » de femmes et d'hommes, généralement montés dans des cadres ovales, la forme la plus courante pour les petits tableaux de famille. Le second offre lui cinq portraits à l'huile et un pastel d'« inconnu » précise le notaire. En 1886, Récappé, l'un des plus grands marchands parisiens détient dans son immense magasin rue Paul-Louis Courrier près de 80 portraits, sans doute d'inconnus là aussi puisque pour les autres le notaire précise le nom de la personnalité représentée[389]. Dernier exemple, dix ans plus tard en 1896 : François Rosarie et Jean-Baptiste Fauriaux, marchands d'antiquités, possèdent des dizaines de tableaux et de dessins de famille et en sus des peintures sur cuivre – « portrait d'homme » –, sur ivoire ou sur or[390]. Là encore, les objets sont prisés à très bas prix : entre 15 et 80 francs selon les supports. Que penser

385 Émile Deschamps, « Les appartements à louer », dans *Paris livre des cent-et-un*, Paris, Ladvocat, 1832, tome 8, p. 57.
386 Marcelle Tinayre, « L'Antiquaille » dans *Madeleine au miroir, Journal d'une femme*, Paris, Calmann-Lévy, 1912, p. 92.
387 AP, D11U3/187, dossier n°1 11941, faillite d'octobre 1854, Latapie, marchand de curiosités, 58 rue de Rivoli.
388 AP, D11U3/531, faillite du 22 août 1866, Jérôme Léger, marchand de curiosités, 19 rue Le Pelletier ; D11U3/377, faillite des 7 et 11 mars 1862, M. Bertrand Thiébaut Eugène, Marchand de curiosités, 20 rue des Martyrs.
389 AP, D11U3/1222, n°19356, faillite du 23 janvier 1886, Paul Recappé, marchand de curiosités, 9 rue Paul Louis Courier. On peut relever notamment la présence d'« Un pastel Enfant cadre doré (20 francs) », d'« Une gravure ovale cadre doré (20 francs) », d'« Un pastel homme cadre ovale (10 francs) », d'« Un pastel homme cadre doré (10 francs) », d'« Un plat vieux cuivre (10 francs) » et d'un « tableau vieille femme (10 francs).
390 AP, D11U3/1618 n°16322, faillite du 23 avril 1896, Jean-Baptiste Fauriaux et François Rosarie, antiquaires.

de cette présence de tableaux de famille anciens chez tous les marchands de curiosités, les antiquaires et plus rarement chez les brocanteurs ? Une chose est certaine, la bourgeoisie parisienne consomme ces objets et ils rejoignent les appartements. S'agit-il seulement de portraits qui viennent comme les portraits des grands hommes peupler les intérieurs ? Goût pour les antiquités ? La comptabilité du marchand Asse, 28 rue du Bac, laisse imaginer des pratiques qu'on pourrait pudiquement qualifier d'appropriation. Marchand de couleurs, il s'occupe aussi de papeterie, de ventes et locations de bibelots d'art et de tableaux que de travaux de gravure. En outre, il se charge de revernir et rafraîchir les tableaux. Les vapeurs d'oxyde d'azote et de soufre de l'éclairage au gaz et la suie des éclairages à l'huile et au pétrole contraignent à un entretien régulier. Chez Asse, ce sont très majoritairement des portraits qui sont amenés pour être « décrassés »[391]. Cette comptabilité souligne l'attention portée aux tableaux de famille, objets de décoration autant que de piété familiale. Cependant, il semble que les limites de ces « décrassages » soient floues. En 1867, pour le comte de Grancey, Asse procède à « un dévernissage, un réentoilage d'un tableau portrait de famille, repeint le fond et revernis »[392]. On trouve de cette façon une dizaine de repeints pour la clientèle aristocratique de Asse ce qui laisse imaginer chez d'autres des remaniements plus importants.

Cette intense circulation des portraits anciens, vrais comme faux, dans le Paris de la seconde partie du siècle révèle le poids dans l'imaginaire bourgeois de ces objets, marqués à la fois par le prestige aristocratique et le prestige des tableaux anciens. Dans les inventaires, les nombreux « portraits » qui ne sont ni des portraits de famille, ni de personnalités portent cette double marque.

La fabrique de la galerie familiale : bourgeois en pose, bourgeois à l'œuvre

La bourgeoisie participe à la fabrication de ces portraits et les portraitistes se doivent de répondre à ces attentes. Indiscutablement, le portrait en buste ou en pied sur fond noir est celui qui est plébiscité en photographie comme en peinture[393]. Tout se passe comme si l'avènement de la photographie ne changeait pas les modèles esthétiques réclamés par la bourgeoisie. La raison en est simple : les deux techniques répondent au même besoin de portrait sur le même mode. Victor Fournel le formule autrement : en entrant chez le photographe comme chez le peintre, les « bourgeois, citoyens de Paris » viennent « dans les ateliers, avec leurs goûts, leurs idées, leurs préférences, leurs vues à eux sur la matière, qu'ils cherchent, naturellement encore, à faire prédominer, avec la majestueuse obstination du bourgeois convaincu. »[394] Une peinture condense les attendus esthétiques : le portrait de Louis-François Bertin, directeur du *Journal des Débats,* peint par Ingres en 1832 est largement diffusé en gravure à partir de 1844[395]. Manet y voit le « bouddha de la bourgeoisie cossue, repue et triomphante » et les Goncourt un « Jupiter-Prudhomme » [396]. Les vœux de Delphine de Girardin formulés en 1837 semblent exaucés[397]. Après avoir souligné qu'elle ne blâme pas « la manie des

391 AP, 2AZ14, fonds Asse, livre de commandes. « Doit M Charles de Biancourt à Montfonrt, devernissage, nettoyage et revernissage de deux grands tableaux de M et Mme Biancourt à 76 francs […] 122 francs, 12 août 1867 » ; « Doit Mme Rougeville 14 rue de Varennes, vernis et nettoyage de 2 grands tableaux ; vernis et nettoyage de 2 plus petits, remis et encadrement d'un grand, 76 francs, 6 mai 1867 ».

392 AP, 2AZ14, fonds Asse, livre de commandes. « Doit M le Comte de Grancey, dévernissage, réentoilage d'un tableau portrait de famille repeint le fond et reverni, 35 francs, 30 mars 1867 ».

393 Au début du siècle, les peintres proposent encore des « colonnes généalogiques ou héraldiques ». Voir Aubin Louis Millin, *Dictionnaire des beaux-arts*, Paris, Crapelet-Desray, 1806, p. 521.

394 Victor Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris, Plon, 1858, p. 384-385.

395 Il est gravé par le buriniste à la mode sous la monarchie de Juillet, Louis-Pierre Henriquel-Dupont en 1844. L'image est diffusée par la Maison Goupil et Cie, grand marchand d'estampes parisien. Voir BnF, Cabinet des estampes, Ef-269-Fol. Ainsi que les archives du musée Goupil à Bordeaux qui en possède plusieurs exemplaires.

396 Edmond et Jules de Goncourt, *Journal des Goncourt, deuxième volume (1862-1865), mémoires de la vie littéraire,* Paris, G. Charpentier, 1888, 15 mars 1864.

397 Vicomte de Launay, (Delphine de Girardin), Lettre du 22 mars 1837, « Visite au salon », *Lettres parisiennes*, Paris, Charpentier, 1843, p. 102-103.

tableaux de famille », comprenant « fort bien qu'on se plaise à garder un souvenir de ceux qu'on aime, et qu'une image puisse être précieuse, lors même qu'elle n'est pas jolie », elle condamne les bourgeois qui se font peindre à côté d'un tombeau ou guéridon sur lequel sont déposés « chapeau et gants jaunes ». Le modèle à suivre est en effet un « jeune homme, mieux inspiré, qui pose son chapeau et ses gants jaunes sur une chaise de velours d'Utrecht. » La pose, plus que jamais stéréotypée, est en effet partie prenante de cette « culture somatique des corps » analysée par Alain Corbin[398]. Elle est ici essentielle car ces portraits sont parmi les seuls objets pour lesquels la bourgeoisie joue un rôle dans la production. En cela, ils expriment à la fois la perception du corps et celle d'une esthétique proprement bourgeoise. Dans les premiers temps de la photographie, la raideur vient des longs temps de pose. [399] Afin de conjurer cette raideur, se met en place une gestuelle qu'on retrouve tout au long du siècle. Elle vient à la fois des traités de peinture qui depuis le XVIIe siècle s'évertuent à définir une grammaire des gestes et de la gestuelle éloquente du théâtre. En photographie, conseille le *Roret*, « la tête ne devra jamais être dans la même direction que les épaules […]. Les mains devront être placées le plus près possible du corps et jamais trop en avant de celui-ci […]. Les bras devront tomber naturellement et sans raideur […]. Lorsque l'on voudra faire un portrait en pied, la personne qui pose devra s'appuyer sur un meuble » [400]. Les questions de la gestuelle et de la posture deviennent d'autant plus complexes en photographie qu'on découvre un avantage de cette dernière sur la peinture : le nombre de mains à peindre et le cadrage ne changent pas le prix. On pose donc en pied d'autant qu'à partir des années 1850, le flou ne menace plus. Tout un langage de signes, investissant en particulier les mains, va se mettre en place, en correspondance avec le statut social et l'âge des portraiturés [401]. Il faudrait ajouter là encore le portrait de Monsieur Bertin dont on connaît la rhétorique gestuelle, investie dans les puissantes mains, capables d'exprimer le parcours de ce « fils de ses œuvres ». La gravité des coloris, le vêtement, l'attitude – celle d'un homme pressé de quitter l'atelier pour retourner à ses affaires – et le mélange de majesté et de familiarité se retrouvent dans tous les portraits. Pour les femmes, ce sont des gestes plus délicats de piété, de sentiments – la rose à la main – ou la sobre attitude de la femme maîtresse d'elle-même. De là, et c'est ce qui fait la renommée des photographes, la nécessaire « rectification » – selon le terme de l'époque – du photographe pour mettre le client à son avantage. Fournel se gausse de ces « bourgeois de Paris et d'autres lieux » devenus ainsi « fantômes de bourgeois en grande tenue, qui ont l'air de songer à la postérité, et des bourgeoises coquettes qui sourient éternellement »[402]. [voir fig. 4. 54] Au XIXe siècle, le corps concentre, on le sait, tous les regards ; le maintien et le *self-control* se lisent dans les photographies. Alors que les manuels de savoir-vivre à destination de la nouvelle bourgeoisie codifient les gestes de chaque instant de la

398 Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 149.

399 En 1851, le *Manuel Roret de la photographie* indique ainsi : « le modèle sera assis sur un siège pesant et solide, […]. L'expression de la physionomie devra être gracieuse, naturelle, et ne jamais déceler la contrainte et la raideur malheureusement trop ordinaire à une personne qui se préoccupe de l'idée qu'elle pose ». « Règles photographiques que l'on doit suivre pour faire des portraits » dans Nicolas-Edme Roret, *Photographie sur métal, sur papier et sur verre*, Paris, Librairie encyclopédique de Roret, 1851, p. 141, cité par François Boisjoly, *op. cit.* p.

400 *Ibid.*

401 « Un portrait sans mains n'existe pas pour les bourgeois, écrit Fournel. La posture et l'expression des mains les préoccupent au plus haut degré. Les uns se font représenter la dextre sur la poitrine ; les autres, négligemment repliée sur la ceinture, ou tombant le long de la cuisse ; d'autres encore, assis et le coude rejeté en arrière sur le dossier d'une chaise, comme le portrait de Schubert. » Victor Fournel, *op. cit.,* p. 386.

402 Victor Fournel, *Ce qu'on voit…*, op. cit., p. 388. Sur cette imitation et les effets de miroirs entre la littérature et la photographie, et plus généralement sur la place de l'imitation dans la culture du siècle, voir Philippe Hamon, *Imageries, littérature et image au XIXe siècle,* Paris, José Corti, 2001 et particulièrement le passage consacré aux jeux de miroir entre le mime Debureau et Nadar, p. 57 et sq. Si prendre la pose n'est pas nouveau, avec la photographie tout se joue en un instant. Les albums offrent donc des exemples au secours des clients : chez Nadar, le « panthéon » propose aussi bien la rêveuse Sarah Bernhardt, le bohème Gustave Doré que le très respectable François Guizot.

vie [403], les albums photographiques jouent le rôle de guide pour réussir son entrée dans le monde de l'image. Le photographe doit avoir soin, dans les gestes comme dans les attributs, de conformer les gestes du client à son statut social ; « rien de plus poignant que d'être ce qu'est tout le monde » notait Balzac [404]. Se mettre en scène nécessite une attention accrue à soi et à son apparence. Ce souci est partout dans la société ; la presse regorge de publicités contre la calvitie, pour des teintures, appareils dentaires, pommades anti-rides, etc. Dans l'atelier du photographe, de nombreux miroirs et un attirail de maquillage et de coiffure permettent de contrôler son apparence. Il s'agit de produire des portraits pour la postérité ce qui accentue cette attention à soi. Pour la peinture, le modèle esthétique est à chercher du côté de la peinture hollandaise du XVIIe siècle. Les portraits sont généralement en buste, le corps se détachant d'un fond sombre. Forçant le trait, Victor Fournel souligne la demande la plus pressante : « le martyre commence dès la première séance, quand il s'agit de leur faire prendre une pose raisonnable. Tous voudraient être peints de face, avec la lumière tombant en plein visage. Pas de profil, c'est trop mesquin et trop anguleux ». En outre, « ces messieurs tiennent essentiellement à ne laisser perdre aucun détail de leur physionomie […]. Ils ont droit à une vue d'ensemble, puisqu'ils payent ce qu'il faut : pourquoi supprimerait-on d'un coup la moitié de la tâche ? »[405].

Dans ces images-objets, les vêtements sont investis d'une grande attention. Sans détailler le vestiaire bourgeois mis en scène dans ces images, notons simplement que ces images faites dans un simulacre d'intérieur et à destination des intérieurs mettent en scène des bourgeois habillés pour la ville : redingote et gilet, haut-de-forme, pantalon, chaussures vernies qui se distinguent du godillot, cravate en soie et breloques [406]. Pour les femmes, crinoline et corset [voir fig. 4. 64]. En peinture, note Fournel, l'adaptation des modèles de la Renaissance comme de la peinture hollandaise à ces silhouettes nouvelles ne se fait pas sans difficulté. Mais le corset reste incontournable car « c'est qu'avant tout duchesses et financières tiennent à ce qu'on voit, au premier coup d'œil jeté sur leur portrait, qu'elles appartiennent au monde comme il faut. […] Il semblerait à les voir et à les entendre qu'elles posent pour des gravures de mode. »[407] Il faut dire que les lames d'acier fixent à la fois une gestuelle et une inaptitude au travail. Robes sombres, bijoux discrets, châle de qualité et chapeau marquent le rang social [voir fig. 4. 67].

Aux vêtements s'ajoutent les accessoires, qu'on retrouve aussi bien dans les ateliers de peinture que de photographie. Avec le daguerréotype, ils jouent d'abord un rôle orthopédique pour les longues poses. Avec l'avènement de l'albumine, fauteuils néogothiques, Louis XV ou Renaissance [voir fig. 4. 56 ; 4. 58 ; 4. 4. 65 et 4. 66] donnent une contenance et deviennent des attributs culturels. Si, dans les premiers temps, quelques meubles et une tenture suffisent, rapidement des colonnes, des balustrades et des ponts rustiques font leur apparition [voir fig. 4. 64]. Une véritable industrie de l'accessoire se développe qui propose des rochers en liège aggloméré [408], des colonnes en menuiserie, des prie-Dieu de fantaisie. Dans les années 1860, ces éléments suffisent à faire tableau, l'arrière-plan demeurant d'un gris uniforme. C'est à partir des années 1870 que prolifèrent les évocations de palais ou de paysages

403 On verra par exemple le chapitre intitulé « Les gestes » dans le traité de la baronne Staffe, *Usages du monde…,* op. cit., p. 161 et *sq.*, qui définit les gestes des repas, des réceptions, le baisemain, le *shake-hand*, etc.

404 Honoré de Balzac, *œuvres complètes*, Paris, Vve A. Houssiaux, 1870, tome XV, p. 474.

405 Victor Fournel, *Ce qu'on voit…, op. cit.* p. 387.

406 Philippe Perrot, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie. Une histoire du vêtement au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 1981, p. 208 et *sq*. Sur le vêtement dans les portraits, je me permets de renvoyer à mon article, Manuel Charpy, « La bourgeoisie en portrait. Albums familiaux de photographies des années 1860-1914 » dans *La Revue d'histoire du XIXe siècle*, « La bourgeoisie : mythes, identités et pratiques », sous la direction de Sylvie Aprile, Manuel Charpy et Judith Lyon-Caen, p. 147-163.

407 Victor Fournel, *Ce qu'on voit…, op. cit.* p. 390.

408 Voir par exemple le catalogue de la maison Charles-Mendel, *Construction des accessoires de pose*, par H. Fines, peintre-décorateur, s.d. (vers 1890). Les annuaires Bottin-Didot indiquent une explosion de ces fabricants d'accessoires et de décors dès le début des années 1870.

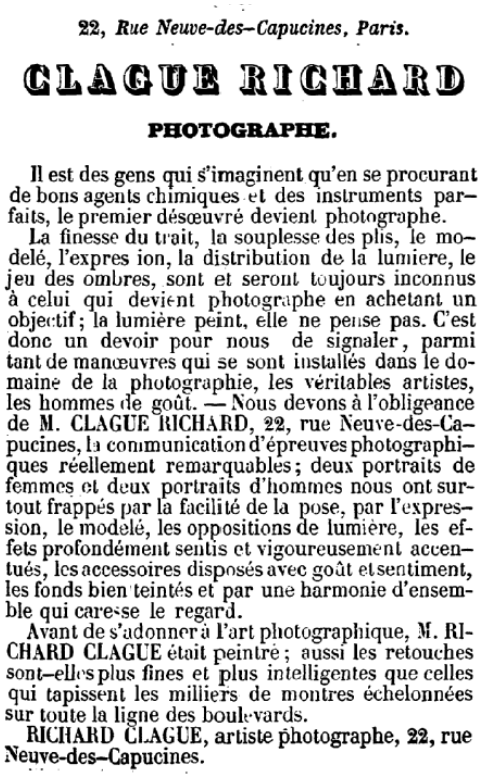
bucoliques réalisées par des peintres en décor venus du théâtre [voir fig. 4. 63]. La bourgeoisie qui vit dans des décors historiques et exotiques s'en empare avec bonheur. À la fin du siècle, Xanrof écrit ironiquement : « pour les personnes dont la situation sociale ne comporte aucun uniforme, […] qu'elles s'en rapportent, pour le choix d'un fond heureux et original, au goût artistique et sûr des photographes : ces messieurs ont de jolis décors représentant, par exemple, une fenêtre du plus pur style gothique moderne, encadrée de fleurs en caoutchouc […] ou, encore, un parc anglais orné de colonnes tronquées où l'on s'accoude d'un air si naturel […]. Aux gens à l'humeur voyageuse […], ils offrent de durs rochers, recelant un coussin pour s'asseoir, des bateaux en carton […]. Ils ont aussi des canons de bois pour les braves, des prie-Dieu d'occasion pour les ecclésiastiques, et des Bottin qui représentent, selon les circonstances et la profession des gens, des livres de science, de littérature ou de comptabilité » [409]. Il faut ajouter que photographies comme peintures sont très majoritairement individuelles. Le portrait de groupe est rarissime, et concerne le plus souvent des fratries. Mari et femme seront réunis dans l'album ou sur le mur de la chambre à coucher. Si l'affirmation de l'individu n'est pas étrangère à cet état de fait, la décence et sans doute aussi la difficulté à codifier les gestes et à disposer les décors pour plusieurs personnes expliquent la rareté de ces poses.

Quant à l'esthétique, elle est de façon troublante similaire pour les deux techniques. À lire Fournel mais aussi à observer tous les tableaux de famille conservés dans la bourgeoise parisienne[410], deux soucis guident les choix esthétiques en photographie comme en peinture. D'une part, le désir d'un travail précis et soigné – la valeur travail est ici à l'œuvre – et d'autre part, le souci de faire primerle dessin sur la couleur. Fournel écrit : « ce qui effraye surtout les bourgeois, ce sont les ombres du modelé ; ils ne voient là que du noir, qui rembrunit et attriste la figure. Cette nuit sur leur face les désole et les navre. La moindre tache dans la physionomie du tableau les alarme ; chaque pli leur semble une ride. Pas de demi-teintes, mais une carnation uniformément blanche comme une buffleterie, et délicatement nuancée de rose aux pommettes ! Pas d'empâtements : cela est raboteux et grossier ! Les dessins des journaux de dames et de tailleurs, voilà leur secret idéal ! C'est propre, c'est soigné […] c'est fini ; les cheveux sont artistement arrangés (peintres n'oubliez jamais ce grand point dans le portrait d'un bourgeois, et faites-vous coiffeurs pour lui plaire) ; les cils, les ongles, les yeux sont nettement dessinés et coloriés avec amour »[411]. On comprend pourquoi la grisaille de la photographie est si facilement adoptée. Les photographes savent tôt trouver cette lumière diffuse qui chasse les ombres du tableau afin d'éviter de faire « saillir les reliefs » et de projeter « des ombres sur les yeux, sous le nez et de faire avancer le menton » [412]. Le portrait qui doit faire souvenir et monument doit nécessairement s'inscrire dans une esthétique néoclassique, proche de la statuaire.

Le très grand succès des appareils portatifs et familiaux à partir des années 1880 du français Dubroni – « photographie à l'usage de tous » – puis dans les années 1890 de Kodak ne changent pas cette esthétique des images du souvenirs, en particulier pour les portraits[413]. Les albums d'un Bonnard à la fin du siècle jouant du flou et des hors-champs ne correspondent pas à l'esthétique dominante[414]. Dans l'immense majorité des familles, il s'agit de produire des monuments pour le ressouvenir dans

409 Xanrof (pseudo de Léon Fourneau), *Revue Illustrée*, 12e année, n°17, 15 août 1897 p. 134-138.
410 Voir la série de tableaux au Cabinet des Estampes du Musée Carnavalet ainsi que la collection privée de Mme Roxanne Debuisson, la fréquentation des antiquaires restant le meilleur moyen d'apercevoir cette production ordinaire.
411 Victor Fournel, *Ce qu'on voit…, op. cit.* p. 390.
412 Article « Photographie » du *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, Paris, Larousse, 1866-1877.
413 AP, Scellés Bordes, facture pour un « Appareil Dubroni, photographie à l'usage de tous, dépôt unique à Paris, 9 rue Auber. 13,70 francs de petit matériel » (1878). Autour de 1900, c'est manifestement la maison Kodak qui domine le marché ; voir par exemple AN, Fonds Aubry, factures de la maison Kodak, Paris, 1898-1902.
414 Voir la très bonne exposition du Musée d'Orsay, Albums de famille : figures de l'intimité, 2003.

l'espace privé : les photographes amateurs se fondent dans l'esthétique du portrait photographique et pour les paysages et monuments tachent d'imiter au plus près la peinture. Plus encore, les portraits ne changent pas sauf accident : seuls les fonds derrières – monuments, paysages, … – signalent qu'il s'agit de souvenirs de vacances ou de réunions en plein air. On peut sans danger suivre les propos de Pierre Bourdieu – par ailleurs peu attentif aux usages domestiques des images produites et à leur matérialité – quand il notait à propos des photographes des années 1970 que « plus des deux tiers des photographes sont des conformistes saisonniers qui font de la photographie soit à l'occasion des cérémonies familiales ou des réunions amicales, soit lors des vacances d'été. » Il notait encore la fonction essentielle de ces images : enregistrer des moments fondateurs de la vie familiale et de ce fait « renforcer l'intégration du groupe familial en réaffirmant le sentiment qu'il a de lui-même et de son unité. »[415]



22, *Rue Neuve-des-Capucines, Paris.*

CLAGUE RICHARD

PHOTOGRAPHE.

Il est des gens qui s'imaginent qu'en se procurant de bons agents chimiques et des instruments parfaits, le premier désœuvré devient photographe.

La finesse du trait, la souplesse des plis, le modelé, l'expres ion, la distribution de la lumiere, le jeu des ombres, sont et seront toujours inconnus à celui qui devient photographe en achetant un objectif ; la lumière peint, elle ne pense pas. C'est donc un devoir pour nous de signaler, parmi tant de manœuvres qui se sont installés dans le domaine de la photographie, les véritables artistes, les hommes de goût. — Nous devons à l'obligeance de M. CLAGUE RICHARD, 22, rue Neuve-des-Capucines, la communication d'épreuves photographiques réellement remarquables ; deux portraits de femmes et deux portraits d'hommes nous ont surtout frappés par la facilité de la pose, par l'expression, le modelé, les oppositions de lumière, les effets profondément sentis et vigoureusement accentués, les accessoires disposés avec goût et sentiment, les fonds bien teintés et par une harmonie d'ensemble qui caresse le regard.

Avant de s'adonner à l'art photographique, M. RICHARD CLAGUE était peintre ; aussi les retouches sont-elles plus fines et plus intelligentes que celles qui tapissent les milliers de montres échelonnées sur toute la ligne des boulevards.

RICHARD CLAGUE, artiste photographe, 22, rue Neuve-des-Capucines.

[Fig. 4. 54] Publicité pour la maison Clague Richard, 22 rue Neuve-des-Capucines, 1855 (*Almanach impérial*).



Planches d'un album photographique d'une famille parisienne, années 1860-1870 (Coll. part.)

[Fig. 4. 55] Enfant et chef de famille.

415 Pierre Bourdieu, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit, 1965.



[Fig. 4. 56] « Ad. Braun & Cie, 3, boulevard des Capucines, Paris. (Successeur de Mayer et Pierson). Les portraits cartes ou autres peuvent être agrandis jusqu'à la dimension nature ». Années 1860.
[Fig. 4. 57] «Photographie de Pierre Petit, 31 place Cadet, Paris ». Années 1870.



[Fig. 4. 58] « Photographie de E. Flamant, ex-opérateur de Mr le Comte Aguado. 50 rue Notre Dame des Victoires, derrière la Bourse, Paris ». Années 1860.
[Fig. 4. 59] Pose à la Byron. -6. « Photographie Chambay, Grand Hôtel, 12 boulevard des Capucines, Paris ». Années 1870. Pose « à la Schubert ».





[Fig. 4. 60] « Photographie de Franck, 18 rue Vivienne, Paris ». Années 1870.
[Fig. 4. 61] « Photographie de Huguet-Moline, seule représentant du Panthéon de l'ordre Impérial de la Légion d'Honneur pour le département de l'Hérault, Montpellier ». Années 1870.





[Fig. 4. 62] « Photographie de E. Flamant, ex-opérateur de Mr le Comte Aguado. 50 rue Notre Dame des Victoires, derrière la Bourse, Paris ». Années 1870.
[Fig. 4. 63] « Photographie Vaillat, S. Bureau successeur, 44 Palais Royal et 28 rue Montpensier, Paris ». Années 1880.



[Fig. 4. 64] « Trinquart, 23 rue Louis-le-Grand, Paris & Bade ». Années 1870.
[Fig. 4. 65] « Trinquart, 23 rue Louis-le-Grand, Paris & Bade ». Années 1870.



[Fig. 4. 66] « Disdéri et Cie, photographe de S. M. l'Empereur, 8 boulevart des Italiens, Paris ». Années 1860.
[Fig. 4. 67] « Disdéri et Cie, photographe de S. M. l'Empereur, 8 boulevart des Italiens, Paris ». Années 1860.



SALON DE 1875 — *LA PHOTOGRAPHIE DE BÉBÉ*, tableau de M. Édouard Richter, publié avec l'autorisation de MM. Goupil et Cie, propriétaires du droit exclusif de reproduction.

[Fig. 4. 68] La production des souvenirs. Gravure d'après « Édouard Richter, *La photographie de bébé* (Salon de 1875). Avec l'autorisation de Goupil et Cie, propriétaire du droit exclusif de reproduction ». Gravure extraite de *L'Univers illustré*, 1876, p. 377.

IV.b. Les usages du portrait dans la sphère domestique



[Fig. 4. 69] Portraits dans un intérieur. Tableau d'ancêtre (à gauche), collections de photographies sur le piano et bustes familiaux sur la bibliothèque. Photographie d'un intérieur bourgeois avenue de Friedland vers 1880. Coll. part.

Images multiples et liens familiaux

Ces images produites reste à comprendre leur matérialité et leur inscription dans la sphère intime. On a situé, depuis Gisèle Freund, l'origine du portrait photographique au XIXe siècle dans le physionotrace, première machine à fabriquer des portraits. Une autre origine peut être identifiée dans les machines à produire des multiples. En la matière, la première machine ne concerne pas les portraits en image mais les bustes. Il s'agit du « tour à portraits », étrangement absent des histoires du portrait. Mis au point à la fin de la première décennie du siècle, le tour à portrait permet à l'aide d'un système

mécanique de précision de faire des copies exactes de médailles et bas-relief dans des matières qui ne peuvent être moulées[416]. La machine connaît encore un grand succès lors de l'Exposition universelle de 1855 : présentée par M. Blanchard, elle débite « avec une rapidité remarquable la réduction des bustes sur bois, ivoire et même sur marbre. »[417] Le physionotype lancé en 1835 s'avéra assez largement être une escroquerie ; cependant si l'escroquerie fonctionna c'est que Sauvage et Dieudonné, l'inventeur et le commerçant fondateur du « Musée des contemporains », proposaient de prendre les empreintes des visages de façon « infaillible » en quelques secondes et de multiplier à l'infini les bustes[418]. Leur publicité dit le projet : « le Physionotype est un véritable bienfait pour les familles ; ne seront-elles pas empressées de profiter d'une invention qui permet au fils, à l'épouse et au père de se survivre à eux-mêmes ? et de retrouver dans une empreinte inaltérable les traits d'une mère, d'un enfant, enlevés à leur amour. »[419] Parallèlement, le moulage des bustes et le procédé Collas et Sauvage permettent de réduire et de multiplier les bustes familiaux. On a parfois oublié que les grands fondeurs parisiens – Susse et Barbedienne notamment – proposent tous à partir des années 1840 de réduire et multiplier les ronde-bosses familiales. Le catalogue Barbedienne est exemplaire qui annonce en 1875 : « atelier de réduction. […] Par les procédés Collas, on sculpte le bois, l'ivoire, le marbre, la malachite et toutes les matières plastiques. Réduction de bustes, portraits de famille, médaillons pour broches, bijoux, etc. »[420]. L'atelier fonctionne toute la seconde partie du siècle, preuve de son succès[421]. La photographie à partir du milieu des années 1850 rencontre, on le sait, un succès fulgurant du fait même de sa capacité à offrir des multiples, sous forme de cartes de visite ou de cartes albums. Les photographes s'emparent de ce besoin de multiples, au-delà de la prise de vue et proposent largement de reproduire des multiples « de portraits », à domicile s'il le faut, de façon à partager les images des ancêtres[422]. Si dans le dernier quart du siècle on fait peindre à l'huile des portraits photographiques, dans le même temps les portraits à l'huile – authentiques ou pensés comme tels – sont reproduits en série par la photographie. Pour exemple, Pierre Petit un des photographes à succès dans la bourgeoisie parisienne annonce faire « tous les anciens portraits en peinture sur toile, reproduction fidèle dans toutes les grandeurs »[423]. Les archives privées éclairent les usages de ces multiples : il s'agit de pouvoir tisser et renforcer les réseaux familiaux. Aubry fait ainsi multiplier les « portraits de salon de Madame » et de lui-même, soit des grands portraits photographiques destinés à être distribués lors de la grande réunion familiale arrivant le mois suivant[424]. On trouve les mêmes usages chez le Lillois Jules-Émile Scrive : à la mort de sa femme, il fait faire des copies en « portraits-cartes d'album » du portrait de sa femme, copies qu'il distribue dans la famille et chez les amis[425].

416 Louis-Georges-Isaac Salivet, *Manuel du tourneur*..., Paris, Roret, 1816, « Le tour à portrait », Chapitre VIII, p. 435 et sq. Voir en complément, *Bulletin de la société d'encouragement*, septembre 1816, « tour à portrait », p. 199 et sq.

417 Michel Alcan et Charles Laboulaye, *Dictionnaire des arts et manufactures, description des procédés de l'industrie française et étrangère...,* Paris, A. Decq, 1861, p. 668 « Tour à portrait ».

418 « Physionotype, Instrument à l'aide duquel on réduit un tableau, en calquant, pour ainsi dire, sur l'original. On fait aussi des portraits au physionotype. Il s'est dit particulièrement d'un appareil avec lequel on moulait en plâtre la figure d'une personne vivante. Le physionotype n'a point donne les résultait annoncés. » *(Dictionnaire de l'Académie française,* 1847).

419 *Notice sur le physionotype inventé par M. F. Sauvage*, Paris, Imp. de Baudouin, 1835.

420 AN, 368AP/2, Fonds Barbedienne, Catalogue de la maison Barbedienne, 1875, p. 71.

421 BHVP, série actualités, « mouleurs », Catalogue de la maison Barbedienne, 1885, p. 94 et Catalogue 1911.

422 APP, BA1020, Juillet 1869, Carte publicitaire « Maison Mayer, photographie artistique et industrielle, propose des reproductions de portraits, d'objets d'art, de peinture à l'huile et à l'aquarelle. Portraits et reproductions à domicile. »

423 *Annuaire Bottin-Didot du commerce*, 1893, rubrique « peintre », Pierre-Petit 17, 19 et 21 place Cadet, tous les anciens portraits en peinture sur toile, reproduction fidèle dans toutes les grandeurs, ne sont livrés qu'à l'entière satisfaction des clients ».

424 AN, Fonds Aubry, 95, Photographie Walery, hôtel privé, 9 bis rue de Londres, à la lumière électrique, « 6 portraits de salon de Madame, 60 francs et 6 portraits de salon de Monsieur, 60 francs » (3 février 1902).

425 *Journal de Jules-Émile Scrive*, « Mai 1889, Mardi 30. Je vais chez le photographe Carlier porter le portrait de Mathilde pour en faire des portraits-cartes d'album. […] ; Mai 1889, Dimanche 12. J'ai porté à Nelly la bague camée dur que j'avais donnée étant fiancé, je lui donne un portrait de Mathilde. Je porte également chez Valentine le petit écrin contenant la broche 3 perles entourées de roses que Mathilde avait fait arranger dernièrement. J'envoie un portrait à Léonie Mariage, femme d'Émile LeBlan, l'amie de Mathilde. J'en

Les multiples, qu'ils s'agissent de portraits photographiques, de reproductions de peintures, de bustes permettent de construire dans tous les appartements des généalogies visuelles. Sans le multiple qui irrigue l'arbre généalogique, pas de possibilité de reconstituer ces romans familiaux sous forme d'albums, au mur ou sur une étagère. La circulation des multiples permet et alimente l'appréhension des histoires familiales et partant la conscience pour l'individu de s'inscrire dans une lignée. Le multiple industriel apparaît bien ici comme le moyen d'une mise en image de la famille comme d'une matrice de l'individu.

Portraits au mur, portraits d'albums : usages publics et usages privés des portraits

Dans cette économie du multiple, la carte de visite connaît un large succès dès 1856. Son histoire est maintenant connue[426]. Elle explique largement le succès de l'image photographique et est constamment utilisée jusqu'à la Grande Guerre[427]. Dans les intérieurs, elles donnent une forme tangible aux fréquentations[428]. Dans les antichambres, elles sont en général placées dans une corbeille, une boîte ou un vide-poche pour recevoir ces images à moins qu'elles ne soient collectées tout autour d'un miroir œil-de-bœuf, composant ainsi une forme de vanité sociale[429]. À la charnière entre vie mondaine et vie familiale, la photo-carte de visite trouve un public bourgeois[430]. Mais en réalité, très rapidement l'usage mondain recule et suite à l'engouement de la fin des années 1850 et du début des années 1860, la carte de visite se dépouille de ses photographies qui rejoignent, elles, les intérieurs. Dans la bourgeoisie, le modèle dominant à partir du début des années 1870 devient le format « carte album », grand format qui peut au choix s'encadrer ou se placer dans un album. Louise d'Alq en 1885 enregistre le changement des usages de la carte photographique : « il est tellement passé dans nos usages de s'offrir mutuellement des photographies, qu'il n'est pas hors de propos de dire ce que le savoir-vivre exige en ces circonstances particulières. On n'offre jamais, à moins qu'on ne soit très proches parents, très intimes, et que la demande en soit faite d'une façon spéciale, de grandes photographies, dites de cabinet, ou médaillons, ne pouvant se placer dans un album ; la famille ou une amie intime a seule le droit d'avoir votre portrait en vue sur le mur ou la cheminée. »[431] La carte destinée aux usages mondains devient en moins de vingt ans, une carte-souvenirs. À mi-chemin, les cartes participent à la montée du sentiment amoureux. Dans les traités de savoir-vivre, les seules distinctions entre carte de visite et photographies concernent la rupture des fiançailles. Les familles doivent alors veiller à ce que « les photographies qui ont parfois été échangées [soient] spontanément rendues » [432]. Lorsque les fiançailles deviennent mariage, les photographies rejoignent les secrétaires, espaces du secret et de l'intimité, ces premiers pas de la vie d'un couple n'appartenant pas de plein droit à la vie

donne à madame Druart, à madame Vital à qui j'en avais promis. »

426 Voir le sujet, le travail essentiel de François Boisjloy, *op. cit*. et le travail fondateur d'Elizabeth Anne McCauley, Disderi and the Carte de Visite Portrait Photograph, London et New Haven, Yale Publications in the History of Art, 1985 et Cartes-de-visite: Precedents and Social Influences, Bulletin du California Museum of Photography, n°4, 1987.

427 Dans l'intense vie mondaine du Second Empire, un membre de la haute société distribue plus de 1 000 cartes par jour aux alentours du jour de l'an. Fréderic Rouvillois, *Histoire de la politesse de 1789 à nos jours*, Paris, Flammarion, 2006, p. 162. Les livres de commande du papetier Asse indiquent une pratique presque aussi importante dans la bourgeoisie. AP, 2AZ14, livre de commande du marchand Asse (28, rue du Bac) du 27 mars 1865 au 30 août 1867.

428 Les comptabilités montrent quantité de commandes de cartes de visite : Henri Bernard dépense en 1873 109,50 « Portraits-cartes et cartes de visites » (AN, ABXIX3496, Fonds Bernard, décembre 1873) et les Bordes se font faire des cartes photographiques chez Pierre Petit en 1880. On trouve les mêmes commandes chez Aubry et Pettier.

429 Baronne Staffe, *Usages du monde, règles du savoir-vivre dans la société moderne*, Paris, Flammarion, 1899 [1891], « La carte de visite » p. 280 et *sq*. Les inventaires enregistrent très fréquemment ce dispositif après 1860.

430 Pour exemple, l'usage d'échanger des cartes de visite avec les prêtres explique les nombreux portraits d'ecclésiastiques en photo-carte. Voir Baronne Staffe, *op. cit.,* p. 282.

431 *Louise d'Alq, Le maître et la maîtresse de maison, Paris, bureaux des Causeries familières, 1887 (1885), c*hapitre X « Photographies », p. 282-284.

432 Baronne Staffe, *op. cit.,* p. 119.

de famille. Évocatrice, la carte doit respecter la bienséance : « un homme, écrit Louise d'Alq, ne doit pas offrir à une femme sa photographie en tenue négligée ou dans une pose trop familière. En résumé, cet échange d'un souvenir que rien ne peut remplacer, est une des plus charmantes innovations de notre temps. » Plus encore, ces images deviennent images de famille. Dès 1858, Victor Fournel écrivait : « le daguerréotype est fait pour les souvenirs de famille. Voilà son unique domaine ; qu'il n'en sorte pas, et personne ne songera à l'attaquer sur ce terrain » [433]. Son vœu se réalise en partie dès les années 1860. Les albums faits au départ pour collectionner les cartes de visite dans les grandes maisons deviennent de véritables autels familiaux. Constitués d'épaisses feuilles dorées, reliés en cuir épais et damasquiné, frappés aux initiales de la famille, ces albums hésitent entre le livre et la vitrine[434]. Une attention particulière est apportée aux serrures, dans la continuation de ce que nous avons vu sur la culture du secret appuyée sur la petite serrurerie. Dunneufour qui dépose un brevet de « Système de serrure pour albums photographiques » en 1862 explique sa raison d'être : L'utilité de cette invention se comprendra facilement si l'on songe combien de fois on peut laisser sur un bureau, un meuble, sans avoir le temps de le refermer un album, un portefeuille, un livre même, contenant des dessins, des papiers, d'affaires ou de familles, qu'on ne voudrait pas voir exposés à tomber sous la main d'un enfant ou d'un domestique. »[435] Clés et fermoirs de bronze protègent la mémoire familiale. On dédie parfois une console à cet objet. En velours, en argent, en écaille, ils tâchent de faire oublier le caractère industriel de la photographie et deviennent vite des objets d'étrennes recherchés. Le marchand fournit ainsi à longueur d'année des albums avec « fermoirs en vieil argent », dorés sur tranches et accompagnés de leur support qui permet de les tenir inclinés et ouverts[436]. Les revues féminines recommandent de prendre d'assaut, aiguilles ou crochets en main, ces « objets si chers »[437]. « Ce fut le temps, écrit Walter Benjamin, où les albums de photographies commencèrent à se remplir. On les trouvait de préférence dans les recoins les plus glacés des maisons, sur la console ou le guéridon de la chambre d'amis : [s'y] distribuent des figures comiquement fagotées – oncle Alex et tante Rika, Gertrude quand elle était petite, papa en première année de faculté et enfin, comble de honte, nous-même en Tyrolien de salon, jodlant, agitant son chapeau sur des cimes peintes » [438].

Dans les albums, la famille se met en scène sur un mode sentimental : complicité des frères et sœurs [voir fig. 4. 57], joie simple des enfants et des nurses [voir fig. 4. 62]. Les albums offrent l'image d'un bonheur familial inscrit dans la durée et rythmé par les temps forts de la vie de famille – fiançailles, mariage, communion [voir fig. 4. 60]. Encore faut-il rappeler que dans beaucoup de familles, il existe plusieurs albums : l'un sert l'histoire familiale, d'autres rassemblent photographies des amis, des propriétés, des animaux et des célébrités dont on s'est entiché. Dans les familles bourgeoises, dès les années 1860, il est d'usage d'aller au moins une fois l'an chez le photographe, particulièrement pour

433 Victor Fournel, *Ce qu'on voit…,* op. cit., p. 400.

434 Nous voudrions remercier ici George A. Miles, conservateur du département photographique de la Beinecke Manuscript and rare book library (Yale University, New Haven) qui nous a ouvert les collections de tous les fonds photographiques relatifs au XIXe siècle.

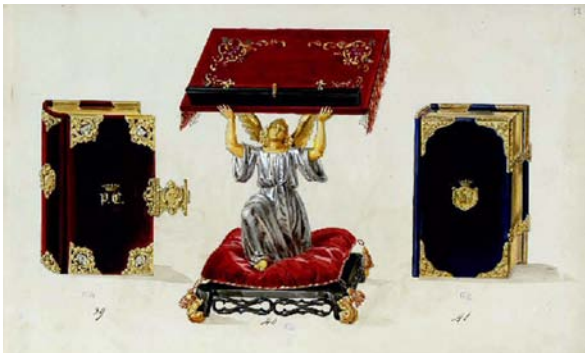
435 INPI, n°52690, 20 janvier 1862, Dunneufour, 18 rue du Faubourg-du-Temple, Système de serrure pour albums photographiques. Le début des années 1860 voit de très nombreux dépôts, par exemple : n°54941, 7 juin 1862, « Album photographique à encadrement à biseau » ; n°55391, 28 avril 1862, Scherff frères, 18 rue Quatre-Fils, « Genre d'album photographique » ; n°56786, 26 décembre 1862, « Perfectionnements dans la composition des albums photographiques » et n° 84227, 30 janvier 1869, Munch, « pour une cassette-album photographique ».

436 AP, 2AZ34, liquidation du marchand Asse 1869 et 2AZ14, livre de commande, 1867-1869, « Doit à Mme Georges Bïolemann, 108 bd Haussmann, 2 albums pour photographies, 36 francs » ; « Doit à Mme Blin, rue Martignac 11, 4 albums de photographies, 8 douzaines de photographies magiques, 4 pinceaux, total 80 francs, 21 décembre 1866 », « Doit Mme Robert, 1 album, des photographies magiques, 1 pinceau, 5 janvier 1867. » Ces objets sont en général traités en « vieil argent ».

437 *La Mode illustrée, journal de la famille*, p. 29 Dimanche 28 janvier 1883, « albums en broderie », p. 29.

438 Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie,* Paris, Société Française de Photographie, 1996 [1931], p. 17. Voir aussi le passage consacré aux albums photographiques et au nouveau regard sur le social qu'ils induisent, dans Philippe Hamon, *Imageries*, op. cit., p. 42.

y faire les portraits des enfants [voir fig. 4. 56 et 4. 57]. La photographie offre l'expérience intime de se voir aux différents âges de la vie [voir fig. 4. 58 et 4. 59] [439].





[Fig. 4. 68] Le panthéon familial : modèles d'albums familiaux pour photographies. Planche extraite du catalogue de démonstration de la Maison Adolphe Giroux, boulevard des Capucines, vers 1860. Bibliothèque des arts décoratifs.

[Fig. 4. 69] Modèle de présentation d'albums avec broderies et pieds en bronze, *La Mode illustrée,* 1883.





[Fig. 4. 70] Albums du début des années 1880. Coll. part.

Dès les années 1880, toute une génération découvre – expérience nouvelle – les images d'au moins trois des générations qui l'ont précédée. Une nouvelle conscience du passé familial et sans doute au-delà du temps se construit. Louise d'Alq en 1885 raconte cette expérience : « les liaisons du monde sont éphémères ; […] les déplacements, les circonstances de la vie, mille autres motifs rompent les liens ; plus tard l'album est comme un agenda animé. En le feuilletant, on retrouve devant ces figures connues, aimées parfois, parfois aussi indifférentes, détestées, toutes les impressions des années écoulées… Celui-ci est mort jeune ; il a laissé des regrets… […] que de bonnes causeries on avait faites ensemble ! … Ah ! comme celle-ci était jolie alors ! Elle a bien changé ! Voilà plus loin sa photographie faite dix ans après ; quelle différence !… […] C'est ainsi que nous revoyons ce cher passé, que nous évoquons des souvenirs »[440]. L'art moyen qu'est la photographie n'est pas un art populaire, il est un art familial. Pierre Bourdieu décrypte cette lecture tantôt intime, tantôt familiale

439 Xanrof traduit cette expérience sur le mode caricatural : « Rien ne fera plus de plaisir à un monsieur grave et compassé, que de retrouver, en feuilletant l'album d'une maison amie, un document où on le voit, à six mois, se livrer avec l'innocence du premier âge, à d'aimables tripotages de ses petons dans ses menottes. De même une jolie femme, reine d'un salon par la grâce et la beauté, sera toujours agréablement surprise quand on lui mettra sous les yeux un portrait d'elle à l'âge ingrat où, maigrichonne et la bouche mal close, elle avait la charmante silhouette d'un jeune pingouin qui appelle sa mère », Xanrof, *op. cit.*, p. 134-138.
440 *Louise d'Alq, Le maître et la maîtresse de maison,* Paris, bureaux des Causeries familières, 1887 (1885), chapitre X, « Photographies », p. 282-284.

de ces images : « la lecture des vieilles photographies de mariage prend souvent la forme d'un cours de science généalogique lorsque la mère, spécialiste en la matière, enseigne à l'enfant les relations qui l'unissent à chacune des personnes représentées. On s'inquiète de savoir comment étaient constitués les couples ; on analyse et compare le champ de relations sociales de chacune des deux familles ; on remarque les absences, indice de brouille, et les présences qui font honneur. Bref, la photographie de mariage est un véritable sociogramme et lue comme telle. » Dans les années 1890, le succès des appareils amateurs enrichit ces albums. Dans le même temps, se crée une sociabilité des amateurs bourgeois à l'occasion d'excursions hors de la ville [441]. Cette expérience de soi, prolonge celle de l'écriture promue par la bourgeoisie dans l'autobiographie et l'échange épistolaire.

La place occupée dans les appartements par les portraits encadrés, qu'ils soient photographiques ou peints, dit leurs usages. Si l'on revient au milieu du siècle chez le veuf Leroy, rue Le Peletier, on découvre ainsi plus de 9 portraits de famille – 5 en peinture et 4 en daguerréotype[442]. Dans l'antichambre, évocation de la galerie aristocratique des ancêtres, on trouve les portraits de M. et Mme Leroy, ses parents, « dans leurs cadres ovales en bois doré », à côté d'une « vierge à l'enfant ». Dans la première chambre à coucher, celle de Mme Leroy, on trouve un portrait de « M. Jules Leroy fils ». Ici, la chambre maternelle est le lieu de la glorification des descendants. Dans « la chambre à coucher de Monsieur », on trouve les portraits à l'huile du couple, doublés par deux « daguerréotypes de famille ». Enfin, dans le cabinet de toilette, sans doute aménagé sous la direction de Mme Leroy, s'exprime la piété et le sentiment : on y trouve « deux gravures et dessin cadres en bois de palissandre Mr de Rambour, curé de Sedan et portrait de Madame Robert », mère de Mme Leroy. Les usages bourgeois de ces images se répètent, à quelques aménagements près. En 1860, le commerçant en porcelaine Achille Grégoire, 56 rue Saint-Lazare, expose aussi dans son antichambre les portraits de ses parents, dans son cabinet, il retient une boîte remplie de « 7 médaillons portraits », dans la chambre à coucher de Madame, « 2 toiles peintes » représentant le couple et dans celle de « Monsieur Grégoire », « 4 cadres dorés en bois contenant des portraits de famille »[443]. On pourrait multiplier les exemples, des grandes fortunes aux petites. Le schéma se reproduit en effet chez Delpit en 1877, veuve de capitaine de vaisseau[444], chez le veuf Bouffet 46 rue Miromesnil en 1890[445] ou encore chez la veuve Antier 54 rue Caumartin en 1897[446]. Dans la partie réservée aux sociabilités, antichambre et parfois salon, ce sont donc les aïeux que l'on célèbre, à la fois à la manière aristocratique mais aussi dans le sens d'une glorification toute bourgeoise des grands-parents. Le face à face avec les images du couple et des enfants se joue plus volontiers dans l'intimité de la chambre à coucher ou du cabinet. Ermance Dufaux, sévère, le confirme en 1883 : « la place des portraits de famille est au salon. Cependant si ce sont des œuvres médiocres, il est mieux de les reléguer dans une chambre à coucher […]. Les photographies resteront dans l'album ; à peine s'il est fait exception pour deux ou trois des plus notables ; encore l'élégance du cadre doit-elle sauver la vulgarité de ce genre de portrait. »[447]

441 On pourra notamment voir à ce sujet, Christian Joschke, « Aux origines des usages sociaux de la photographie, la photographie amateur en Allemagne entre 1890 et 1910 », *Actes de la recherche en sciences sociales, Représentations du monde social*, n° 154, septembre 2004, p. 53-65.

442 AP, D11U3/191, dossier n° 11499, faillite du 5 avril 1854, Banque Leroy, De Chabrol et Cie, 16 rue Le Pelletier.

443 AP, D11U3/326, M. Achille Grégoire, commerçant, 56 rue Saint Lazare, 18 septembre 1860.

444 AN, ET/LX/950, mai 1877, Inventaire après décès de Madame Veuve Delpit, femme de Delpit lieutenant de vaisseau, 74 rue du Faubourg Saint-Honoré.

445 AN, ET/CVIII/1405, 22 novembre 1890, inventaire après décès de Mme Veuve Bouffet, 46 rue Miromesnil, épouse de Gabriel Alexis Bouffet, officier de la Légion d'Honneur, conseiller d'État, directeur de l'administration départementale et communale au ministère de l'Intérieur.

446 AN, ET/LXVI/1830, 22 septembre 1897, inventaire Mme Veuve Antier, rentière, veuve de M. Antier, Huissier honoraire, 54 rue Caumartin.

447 Ermance Dufaux, *Le savoir-vivre dans la vie ordinaire et dans les cérémonies civiles et religieuses*, Paris, Garnier frères, 1883, p. 16.

Louise d'Alq confirme cette migration de ces images de mémoire : « dans une chambre à coucher, des photographies, des portraits de famille, tout ce charmant fouillis des souvenirs du cœur y trouve sa place, quelle que soit la qualité de l'œuvre », voire même sur « les murs du cabinet de travail »[448]. Si les Aubry appellent sur un mode aristocratique leur petit salon « le salon des portraits », dans la majorité des appartements les aïeux sont aux salons et amis et familles proches dans les albums ou dans la chambre à coucher[449].

Tableaux et photographies font l'objet d'un soin particulier. Régulièrement, les tableaux sont rentoilés, nettoyés, dévernis et revernis et les photographies sont changées de cadres, retirées, agrandies. La « mémoire longue », propre aux classes aisées se perpétue ici[450]. Quant aux albums, régulièrement réorganisés, ils racontent l'histoire – souvent perdue pour l'historien – des mutations successives des familles, occultations y comprises.

Analyser ces portraits de la bourgeoisie, c'est s'interroger sur la façon dont un groupe social se donne à voir et se regarde dans l'espace du privé. Peinture et photographie sont mobilisées pour produire ces objets de souvenirs. Sans surprise, on les retrouve dans les testaments et massivement à partir des années 1880. Transmettre ces images, c'est transmettre l'histoire de la famille et construire du même coup une expérience intime du temps. Alors que le regard gagne une place centrale à la fois dans les relations sociales mais aussi dans l'expérience intime de la conscience de soi, tableaux et photographies sont des objets essentiels à l'expérience du privé et à la construction d'une identité. En d'autres termes, ces images ne sont pas uniquement des représentations, elles participent pleinement à la production de l'individu du XIXe siècle.

IV.c. L'ultime trace : cheveux, portraits et masques

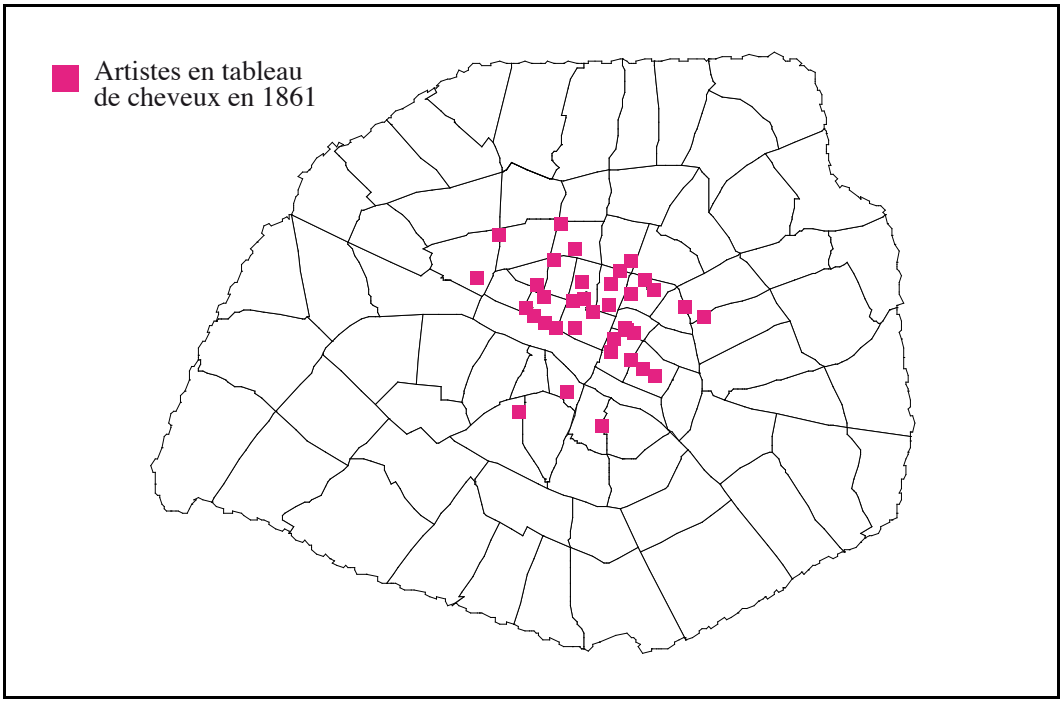
Les portraits en photographie ou en peinture sont si envahissants dans la société parisienne que, même s'ils apparaissent peu dans les inventaires, leur présence les rappelle à l'historien. À côté, quelques objets plus discrets disparaissent le plus souvent : ce que nous pourrions appeler les reliques. Suite à l'impulsion donnée par les travaux sur la mort à l'âge moderne dans les années 1970-1980, les travaux récents sur la mort au XIXe siècle, et en particulier ceux de Bruno Bertherat et d'Emmanuel Fureix, ont mis à jour la transformation du rapport à la mort en même temps que ses usages publics[451]. Les mutations à l'œuvre dans l'espace public, dans l'espace politique sous la Restauration et l'espace urbain de la seconde partie du siècle, se jouent en parallèle dans l'espace privé. Comme l'a noté Emmanuel Fureix, le temps des funérailles est le moment où se cristallisent conceptions du passé, du présent et de l'avenir dont le testament est la traduction[452]. Ce moment particulier trouve sa place dans les intérieurs de la bourgeoisie. Alors que tout au long du XVIIIe siècle, les cimetières se sont transformés, notamment en ville, et que les recherches se sont intensifiées pour produire des traces éternelles des morts – voir les « morts vitrifiés » de l'architecte Pierre Giraud en 1801 –, le cimetière

448 *Louise d'Alq, Le maître et la maîtresse de maison, Paris, bureaux des Causeries familières, 1887 (1885), p. 67.*
449 AN, 572AP/22, inventaire Aubry, 12 rue du Rocher, « salon des portraits ».
450 Béatrix Le Wita relève l'omniprésence de ces supports de la mémoire dans les familles bourgeoises parisiennes dans les années 1980. Béatrix Le Wita, *Ni vue, ni connue. Approche ethnographique de la culture bourgeoise*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'Homme, 1988, p. 142-149. On verra notamment les photographies prises par l'auteur.
451 Bruno Bertherat, *La morgue de Paris au XIXe siècle (1804-1907) : les origines de l'institut médico-légal ou les métamorphoses de la machine*, thèse de doctorat, Université Panthéon-Sorbonne (Paris), sous la direction d'Alain Corbin, 2002 et Emmanuel Fureix, *La France des larmes, deuils politiques à l'âge romantique (1814-1840),* Seyssel, Champ Vallon, 2010.
452 Emmanuel Fureix, « Présent, passé, futur : la mort et le temps politique (1820-1830) » dans *Revue d'histoire du XIXe siècle*, « Le temps et les historiens », n°25, 2002.

devient au XIXe siècle le lieu qui « concentre toute la piété des morts »[453]. Mais à ces tombes de plus en plus ouvragées et ornées d'images indestructibles – gravures puis photographies prises dans la faïence – ou de portraits en bas-reliefs, répond une pratique privée de la piété pour les morts. Dans les intérieurs, des reliques visent à célébrer la mémoire des défunts.

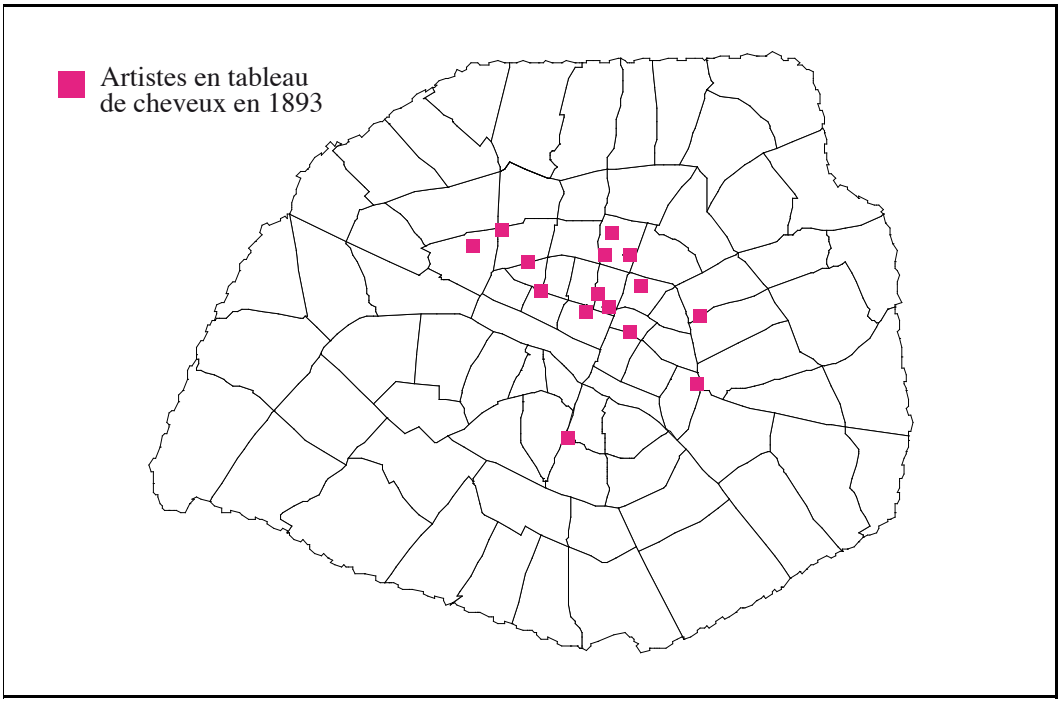
Tableaux de cheveux : des reliques en bourgeoisie

Conserver les traces des siens a une forme absolue : l'embaumement. Dans les années 1840 le rêve est resurgit. Gannal qui fait breveter sa technique d'embaumement lance une large campagne de réclame en 1845 : « le procédé d'embaumement, découvert par M. Gannal, offre un moyen facile et certain de remplir le vœu de quelques familles, pour conserver intact le corps des parents que la mort leur a fait perdre. […] Aussi, depuis qu'elle est mise en pratique, les demandes d'embaumement sont devenues nombreuses, comme si la mémoire du cœur n'avait attendu qu'une plus grande certitude dans les moyens, pour faire respecter, par le temps, les restes de ceux qu'on aimait. »[454] En 1860 encore, la Compagnie générale des funérailles propose des embaumements avec « techniques brevetées »[455]. Tout laisse à penser que ces techniques ont été très peu utilisées, sauf quelques cas anecdotiques. Reste qu'elles traduisent le désir de conserver intactes les traces des morts. À la relique absolue qu'est la conservation du corps se substituent d'autres reliques, et singulièrement les cheveux.



[Fig. 4. 71] Localisation des dessinateurs en tableaux de cheveux en 1861 d'après *l'Annuaire Bottin-Didot du commerce*, 1861.

453 Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, Pairs, Le Seuil, 1977, p. 517.
454 Brevet du 5 mars 1845 ; voir le catalogue de la Maison centrale de droguerie, prix courant général 1845, Paris, Schneider et Lagrand, 1845, 37 rue des Lombards, Maison centrale de droguerie, 1845, p. 108, « Embaumement. ». Voir en outre, Ange de Saint-Priest, *Encyclopédie du dix-neuvième siècle : répertoire universel des sciences, des lettres et des arts, avec la biographie de tous les hommes célèbres,* Paris, Au bureau de l'Encyclopédie du XIXe siècle, 1836-1853, « Embaumement ».
455 *Annuaire Bottin-Didot du commerce*, 1860, Compagnie générale des funérailles, 24 rue Neuve-Saint-Augustin.



[Fig. 4. 72] Localisation des dessinateurs en tableaux de cheveux en 1893 d'après *l'Annuaire Bottin-Didot du commerce*, 1893.



[Fig. 4. 73] Carte publicitaire de Mme Martin, photographe et dessinateur en cheveux, vers 1880.

Philippe Ariès, dans son exceptionnelle enquête en forme de dédales sur l'homme et la mort notait que le Victoria & Albert Museum à Londres possédait dans sa vaste collection de bijoux, quantité d'objets en cheveux partant du « *memento mori* pour aboutir au "souvenir" »[456]. Les cheveux apparaissent au début du XVIIIe siècle, en remplacement des squelettes. « Un grand nombre d'autres bijoux, note Philippe Ariès, répètent, à quelques variantes près, le modèle suivant : c'est aussi un tombeau en miniature […] une scène autour d'un tombeau dans la nature ; une stèle ou une urne funéraire à l'antique et à côté d'une femme éplorée, accompagnée parfois d'un enfant, parfois d'un petit chien. Au-dessus, les feuillages d'un saule pleureur. On reconnaît une *mourning picture* réduite aux dimensions d'une miniature. Le fond et certains traits du paysage sont faits de cheveux »[457]. Nous pouvons trouver sur le même mode des médaillons constitués d'un côté par un portrait miniature sur verre ou ivoire et de l'autre, les initiales du défunt – et parfois simplement de l'être cher – réalisés en cheveux[458]. Philippe Ariès écrit que la pratique se poursuit au XIXe siècle sous la forme de bijoux. Il est vrai que dans nos musées, peu enclins à conserver ce genre d'objets, nous ne trouvons que quelques bijoux de personnalités célèbres[459]. En réalité, la pratique de ces reliques a pris une extension sans précédent au XIXe siècle. La sensibilité romantique n'y est pas étrangère le cas connu de Nerval est loin d'être unique[460] ; toute la

456 Philippe Ariès, *L'homme… op. cit.*, p. 453-454.
457 *Ibid*, p. 454.
458 Qu'il me soit permis de remercier M. Gaubert qui m'a donné accès à sa collection d'objets familiaux.
459 On trouve ainsi au musée Carnavalet, à notre connaissance seul exemple conservé, un bijou qui entrelace des mèches de Marie-Antoinette et de ses intimes.
460 Sur cette sensibilité romantique, voir Alain Corbin « La place du cadavre » dans Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 239 et sq.

bourgeoisie sous la monarchie de Juillet s'adonne à la collecte de ces reliques[461]. Les années 1830 voient se multiplier des objets dont la désignation en « bijoux » dit mal leurs formes comme leurs usages. Si les bijoux en cheveux restent très courant comme en attestent les testaments, apparaissent des objets destinés non plus à être portés sur le corps, comme dans une fusion prolongé avec l'être perdu, mais destinés à prendre place dans les appartements[462]. Ainsi Madame Bovary, dévoile-t-elle son caractère à la fois provincial et sentimental en collectant les cheveux de sa mère : « quand sa mère mourut, elle pleura beaucoup les premiers jours. Elle se fit faire un tableau funèbre avec les cheveux de la défunte »[463]. Cette pratique est en réalité tout aussi urbaine et la bourgeoisie parisienne du milieu du siècle a volontiers recours à ces tableaux de cheveux. Nous l'avons dit, les inventaires sont le plus souvent muets à ce sujet. Notaires et commissaires-priseurs s'abstiennent de toutes saisies et dans le meilleur des cas signalent des « portraits de famille » sans détailler ni la forme ni la technique. Parfois cependant, les notaires se font assez précis pour laisser apercevoir ces objets pour peu que le caractère inaliénable de ces objets ne soit plus de mise. C'est le cas du banquier Leroy, installé en 1854, 16 rue Le Peletier. Ce banquier, associé aux puissantes et influentes familles de Chabrol et Delessert, crée une maison de banque à Paris et investit dans les draperies de Sedan et les obligations russes. En 1854, le début de la guerre en Crimée le met en faillite ; il préfère fuir en Belgique plutôt que d'affronter ses très nombreux créanciers [464]. Les notaires n'ayant pas trouvé de légataires procèdent à une prisée complète. Dans la chambre à coucher, au premier étage, ils notent la présence de « deux tableaux en bois noir à médaillon, portrait en cheveux de Mme Leroy », sa mère. Ces reliques répondent au désir de produire des reliques organiques et qu'on voudrait en même temps éternelles, ce que rendent possible les cheveux imputrescibles. Le cheveu apparaît en outre comme la parfait synthèse entre les restes physiques et les objets ayant appartenus aux défunts, sorte de fusion entre le Saint Ombylic et la Sainte Couronne. La culture catholique imprègne à l'évidence ces pratiques : dans une société où la vénération des reliques reste présente et où le marché des reliquaires chez les antiquaires et les marchands de curiosités trouve une clientèle considérable, il est naturel que l'on s'attache à des fragments de corps[465]. Le pouvoir surnaturel du contact avec les reliques est remplacé par un lien charnel avec les morts. On doit noter, en outre, que les cheveux prennent une place considérable dans la culture des apparences au XIXe siècle, alors que le port de la perruque disparaît. Il suffit pour s'en convaincre de parcourir les publicités dans la presse au milieu du siècle où les dépôts de dessins et modèles : on trouve partout des lotions pour faire repousser les cheveux, des teintures contre les cheveux blancs, etc. Enfin, les cheveux, à la différence des reliques traditionnelles, se prêtent à tous les travaux. Les revues d'économie domestique et de mode suggèrent parmi les ouvrages de dames, la confection d'objets en cheveux. Dès 1837, le *Manuel complet des Demoiselles*… considère l'activité comme souhaitable. On conseille de broder des « chiffres en cheveux » mais aussi de faire des tableaux. « Je choisi un paysage orné de ruines pour apprendre à mes jeunes lectrices cet art gracieux, parce qu'il les mettra en état d'imiter tous les tableaux possibles. Je pense qu'elles apprécieront cet heureux travail, si difficile en apparence, si facile en réalité, si fécond en charmans cadeaux ». Il s'agit de créer des « cadeaux » pour les amies intimes mais aussi comme c'est longuement souligné de faire

461 AP, D11U3/ dossier n° 3016, faillite du 19 mars 1842, marchand d'objets en cheveux.

462 À notre connaissance, le seul travail sur la question est celui de Marcia Pointon sur la France et l'Australie : « Materializing Mourning: Hair, Jewellery and the Body », in Marius Kwint, Christopher Breward et Jeremy Aynsley (dir.), Material Memories: Design and Evocation, Oxford, New York, Berg publishers, 1999, p. 39-57.

463 Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 1857.

464 AP, D11U3/191, dossier n° 11499, faillite du 5 avril 1854, Banque Leroy, De Chabrol et Cie, 16 rue Le Pelletier.

465 Voir le commerce des momies (BnF, NAF 21477, Fonds Eugène Boban) et dans les faillites d'antiquaires, l'omniprésence « reliquaires ». En complément, voir Yves Gagneux, *Une histoire des reliques dans Paris et la région parisienne au XIXe et au XXe siècles*, Paris, Éditions du Cerf, 2007.

des « souvenirs »[466]. À l'aide d'une « pâte » faite de cheveux broyés et de « cheveux d'une même personne, [décolorés] avec une infusion alcoholique » il s'agit de figurer du lierre, des colonnes brisées, des ruines…, autant de figuration du souvenirs sentimental, autant de vanités mélancoliques. Le Manuel recommande de monter ces tableaux sur des feuilles d'ivoire, inscrivant ainsi la pratique dans l'histoire du portrait miniature. *Le Journal des Demoiselles,* parmi tant d'autres, explique ainsi en 1848 à ses lectrices que « pour faire des tableaux en cheveux » il faut acheter « une feuille d'ivoire sur laquelle on calque ou l'on fait un dessin au crayon. On prend des cheveux de plusieurs couleurs, que l'on lie séparément, on les fait bouillir ensemble dans une eau de savon et on les rince. On en conserve de longs, les autres on les coupe très-fins (sans les mêler), pour en faire une espèce de poudre que l'on mêle avec une dissolution de gomme adragant, et qui forme une pâte liquide dont on commence à ombrer et à colorer le dessin. Les feuilles des arbres se font avec des cheveux longs que l'on a frottés de colle de poisson et que l'on coupe en espèce de petits lozanges. Le ciel se peint à la sépia ou à l'encre de Chine. »[467] Au final, ces travaux sont en réalité assimilables à des reliquaires familiaux : les cheveux viennent le plus généralement des enfants à différents âges. Sentimentalisme, goût des reliquaires, collecte des traces familiales et goût pour les objets à l'aspect artistique favorisent le développement de ces objets. Au milieu du siècle, bagues et colliers sont encore au goût du jour mais comme le note William Duckett dans son *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, véritable encyclopédie des idées reçues et des pratiques en cours, « ce commerce, qui doit son origine à l'emploi des perruques, a pris chez nous depuis trente ans une extension considérable. C'est que, outre des perruques, des tours, des faux-toupets, on fait avec les cheveux une foule d'ouvrages, tels que bagues, bracelets, colliers, etc. ; on voit même exposés dans les magasins de nos artistes en cheveux des tableaux et des monuments dont cette unique matière fait tous les frais. »[468] En 1854, quand Leroy fait faire deux portraits de sa femme – sans doute d'après un daguerréotype –, l'artisanat des tableaux en cheveux a déjà pris un essor important. Lors de l'exposition des produits de l'industrie en 1849, c'est la maison Lemonnier, sise 13 rue du Coq-Saint-Honoré et créée en 1824, qui est consacrée. Le rapporteur 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. » Le rapporteur condamne cependant cette réduction en poussière des souvenirs : « On a trop oublié que ces ouvrage n'ont de mérite que par la présence des cheveux, et qu'ils seront toujours d'autant plus estimée que, tout en conservant le caractère de souvenirs, ils seront à la fois plus simples, plus élégants et plus corrects. M. Lemonnier satisfait, en général, à ces exigences du bon goût et de la convenance ; il a présenté des ouvrages dont l'exécution correcte et sévère est appropriée à leur origine et il leur destination. Il est entré, nous le regrettons et nous espérons que c'est par exception, dans la voie des compositions et des grands tableaux, auxquels il est impossible d'attacher aucune valeur artistique. »[469] En 1851, c'est encore

466 Mme Celnart, Nouveau manuel complet des demoiselles ou arts et métiers qui leur conviennent, et dont elles peuvent s'occuper avec agrément…, Paris, Roret, 1837, « Chiffres en cheveux », p. 230 et « Tableaux en cheveux », p. 232
467 *Journal des demoiselles,* Paris, 1848-2, p. 346.
468 William Duckett, « Cheveux (commerce des) », *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, Paris, Firmin-Didot,1853.
469 *Rapport du jury central sur les produits de l'agriculture et de l'industrie exposés en 1849*…, tome 3, **Paris,** Imprimerie nationale, 1850, p. 690-691.

la maison parisienne Lemonier qui se distingue à l'exposition de Londres[470]. Classée dans la catégorie « cuirs et peaux », la maison a droit à un long rapport dans la sous-catégorie « cheveux et crins » : « la fabrication des ouvrages en cheveux comprend, celle des perruques, toupets, nattes […] et les tissus, bracelets, cordons et autres articles montés en or et argent, comme ornements de toilette. Cette dernière industrie a pris naissance sous l'Empire ; elle fut importée par des prisonniers anglais, qui s'en firent un moyen d'existence. […] La maison Lemonier père imprima à cette industrie un mouvement bien plus actif, qui contribua à la formation d'un assez grand nombre de fabriques. Le goût, la variété des modèles, en firent bientôt une des branches importantes de la bijouterie. […] La variété des modèles [de MM. Lemonier et Cie], le bon goût de leurs articles, le soin apporté à la monture en font presque un objet de luxe. Cette maison en livre de fortes quantités à l'exportation ; elle établit aussi des tableaux en cheveux, dont les dessins sont le plus souvent des sujets allégoriques, commandés par un sentiment religieux ou comme un souvenir de famille. Ce genre, s'il ne peut être classé parmi les objets d'art, a néanmoins le mérite d'être exécuté avec beaucoup de soin et de talent. »[471] La retenue quant au caractère artistique de ces objets est fondée : ce n'est pas en tant que décoration que ces objets rencontrent un succès mais en temps que « souvenirs de famille ». Cependant, le succès des tableaux fait que les artisans en cheveux continuent à présenter de grands tableaux. Afin de faire la démonstration de son talent, Osmer-Jérosme présente à l'Exposition de 1855 un « tableau, dessiné en cheveux et représentant d'après Hackerts une vue des environs de Bernay (Normandie) »[472].



[Fig. 4. 74] Maison Osmer-Jérosme, tableau de cheveux à l'aiguille, «Vue des environs et chaumière deBernay (Normandie), d'après le tableau de J.-P.. Hackerts, 1855. Gravure extraite de Charles Joseph N. Robin, *Histoire illustrée de l'Exposition universelle, par catégories d'industries, avec notices sur les exposants*, Paris, Furne, 1855, p. 378.

Les cheveux ne sont pas réduits en poudre mais brodés à l'aiguille, le tableau mêlant ainsi puissance d'évocation et préservation des reliques. Le journaliste souligne cette nouveauté : « ce travail ne présente aucune analogie avec la plupart des tableaux ouvragés d'après l'ancienne méthode, qui consistant à agglutiner les cheveux les uns contre les autres, aboutissait souvent à des croquis funèbres et décolorés bons tout au plus à décorer les monuments du cimetière. La broderie innovée par Mme

470 Léon Laborde, *Travaux de la commission française sur l'industrie des nations*, Paris, Imprimerie impériale, 1854, tome V, p. 49-50.
471 La France, note encore le rapporteur exporte : « il s'en vend beaucoup en Angleterre et en Espagne. C'est à Paris et à Lyon que sont les ateliers les plus importants. Plus de 1,500 ouvriers sont occupés aujourd'hui à la confection des bracelets, garnitures de broches, médaillons, bagues et autres. »
472 Charles Joseph N. Robin, *Histoire illustrée de l'Exposition universelle, par catégories d'industries, avec notices sur les exposants*, Paris, Furne, 1855, p. 378.

Omer-Jérosme conserve au tableau sa perspective, au coloris sa fraîcheur ; et, sans aucun doute, elle excitera l'émulation des pensionnats et des communautés, qui s'empresseront d'imiter ce genre de travail » Le comte de Laborde, défenseur du bon goût, est plus sévère avec ces productions tout en ne niant pas l'importance de la relique : « la douleur est respectable, alors même qu'elle ne sait pas se respecter. Consacrer des cheveux, souvenir précieux d'une personne regrettée, à faire des paysages avec ruines et moulins à eau, c'est ridicule ; tisser des cheveux, en faire des étoffes pour envelopper des portefeuilles, que dis-je, pour garnir des cravaches, c'est un procédé horrible. » Il condamne sans appel ce « trafic sentimental […] qui accuse un chiffre d'affaires considérable » et souhaite voir le triomphe des bijoux de deuil car la « douleur a sa coquetterie »[473]. À l'occasion de l'Exposition de Londres en 1862, la maison Lemonnier rebaptisée Beaufour-Lemonnier, semble ne pas avoir entendu les récriminations de Laborde et préfère répondre à la demande commerciale. Elle présente ainsi des « flacons, garnitures de peignes, chapelets, livres d'heures, foulards et broderies » et une vaste « collection de bijoux ornés en cheveux »[474]. Elle expose naturellement des tableaux qui sont censés faire la démonstration de la qualité de son travail : « le Panorama de la ville de Rio de Janeiro, d'après Eugène Ciceri ; le Jour de la Toussaint, d'après le tableau de Bouguereau ; les Trois Couronnes (roses, lauriers et cyprès), d'après Reigner. » Lemonnier propose en outre « la découverte qu'il vient de faire d'une application nouvelle de la photographie aux ouvrages en cheveux, qui offre la ressource précieuse d'une ressemblance certaine pour les portraits et les reproductions appelés à figurer dans les sujets eu cheveux pour tableaux et pour bijoux. » Trois ans plus tard, il fait déposer un nouveau brevet pour dix ans. Il s'agit là aussi d'un brevet de « photocalcomanie » qui permet la traduction d'une photographie en tableau de cheveux et qui garantit « une ressemblance certaine » des tableaux en cheveux[475]. Le succès du portrait photographique excite les imaginations industrielles. Dès la fin des années 1850, les brevets se multiplient qui conjuguent photographie et ouvrages en cheveux, à l'instar d'Alexandre Trémiot, dessinateur en cheveux, 16 boulevard Clichy, qui dépose en 1859 un brevet pour un « portrait-ornement » en cheveux fait à partir d'une photographie[476].

Car la maison maison Lemmonier est loin d'être la seule à Paris. En 1858, on peut dénombrer à Paris 41 « dessinateurs », « peintres » ou « artistes » en cheveux selon les classifications[477]. Dûment distingués des coiffeurs – appelés parfois « coiffeurs-artistes en cheveux », ils proposent tous la confection de tableaux et autres objets. On fait ainsi des tableaux à plats – portraits, paysages, etc. – mais aussi des tableaux en relief ou des sortes de petites maquettes. Dans les années 1860, pour une vingtaine de francs et une mèche de cheveux, on peut se faire confectionner ces reliquaires.

Le livre de commande du marchand de couleurs et papetier Asse, 28 rue du Bac, au cœur du très élégant quartier Saint-Thomas d'Aquin montre en outre que ces objets sont commercialisés bien au-delà des ateliers de dessinateurs en cheveux. Pour exemple, Asse vend en 1867 deux « arrangement[s] de cheveux par un artiste et mis sur moine blanche et dans un cadre bois noir avec cercle » ainsi que « 2 cadres en bois noir et arrangé de cheveux, 1 cadre moins grand idem, 1 boîte maroquin faux cheveux, 1 très petit cadre avec cheveux » à M. Perrin, 42 rue de Grenelle Saint-Germain[478]. Ici, Asse n'est qu'un intermédiaire et il commande ces travaux à M. Poiclou, « artiste en cheveux » avec qui il travaille depuis le milieu des

473 Comte de Laborde, « Les Beaux-Arts », in Charles Dupin [dir.], Exposition universelle de 1851, travaux de la Commission française sur l'industrie des nations, volume 8, Paris, Imprimerie impériale, 1856, p. 892-893.
474 *Rapport de l'Exposition universelle de 1862*, Londres, Section française, catalogue officiel publié par ordre de la Commission impériale, 1862, « Beaufour-Lemonnier, bijoutier et dessinateur en cheveux, [n°2359] ».
475 INPI, 1865, n°7860.
476 INPI, 1861, Alexandre Trémiot, dessinateur en cheveux, 16 boulevard de Clichy.
477 *Annuaire Bottin-Didot du commerce*, 1858.
478 AP, 2AZ14, Fonds Asse, Livre de commande du 27 mars 1865-30 août 1867.

années 1840[479]. Ce livre de commande montre à la fois la forte demande – 7 objets en cheveux pour ce veuf ou ce père ayant perdu un enfant – et l'importante diffusion de ces objets en ville.

Si ces objets semblent vendus partout dans les quartiers bourgeois, la géographie de ces artisans en cheveux est explicite : ils sont largement concentrés, aussi bien dans les années 1860 que dans les années 1890, du côté des grands boulevards. Cela atteste d'une part du caractère bourgeois de cette pratique mais plus encore du fait qu'ils se confondent dans le paysage commercial avec les portraitistes et en particulier les photographes.

Le succès de ces reliques et le désir pour les fabricants de se démarquer amène au développement des tableaux et des objets volontiers très narratifs. Ils mobilisent les cheveux de l'être aimé et nécessairement quantité de cheveux achetés dans le commerce. La logique de la relique fonctionne encore ici à plein. Tout se passe comme si une mèche de cheveux du défunt suffisait, par simple contact, à faire des mèches d'inconnus des reliques familiales et sentimentales. Avec quelques mèches de l'être aimé, il devient possible d'avoir un portrait en buste, la reproduction d'une toile de maître ou un porte-monnaie. Dès le milieu du siècle, le commerce de certain fabricant montre en effet que ces objets-souvenirs s'exportent, soulignant la nature ambiguë de l'objet [480]. Le succès des grandes compositions est réel, de sorte que les marchands s'approvisionnent en dehors des familles pour compléter les cheveux nécessaires aux « souvenirs ». Ainsi, « les garçons d'amphithéâtre font un commerce de cheveux » utilisés pour des « chaînes, des bagues, des bracelets, etc., tout ce qu'on appelle les ouvrages en cheveux » [481]. Dès 1837, Mme Cénart signale le trafic des cheveux qui se fait et se scandalise de la mise en cause de la relique dans nature même autant que du mélange social qui en découle : « Il en est peu [des matériaux] qui puissent servir à préparer des cadeaux plus précieux, et on n'y suppléerait pas en faisant faire ses dessins par des artistes en cheveux. Ces artistes prétendus préparent à loisir des plaques de cheveux de toutes les nuances, les découpent même à l'avance, jettent de côté ceux que vous leur apportez, et souvent, au lieu des derniers restes d'une personne qui nous fut chère, ils nous livrent la dépouille d'une prostituée ou d'un forçat. »[482] Sur tout le siècle cette angoisse face à la nature des reliques fabriquées dans le commerce perdure. En 1879, le journaliste Charles Monselet publie un ouvrage intitulé *Le Petit Paris*, séries de chroniques de la vie parisienne « négligée ». L'auteur y raconte, non sans ironie, une visite avec une veuve chez le dessinateur en cheveux[483] : « le magasin de cet artiste était orné à l'extérieur de plusieurs vitrines remplies de tableaux exécutés tout en cheveux, représentant pour la plupart des sujets funèbres : mausolées ombragés de saules pleureurs, tertres plantés de croix, tombes surmontées de couronnes, urnes à demi voilées, chapelles entourées de grilles, clairs de lune, etc. […]

– Monsieur, dit la veuve à l'artiste capillaire en ouvrant un petit sac qu'elle portait à la ceinture, voici des cheveux de Jules […] … mon pauvre mari !

L'artiste s'inclina et prit en main les cheveux.

– Jules n'en avait pas beaucoup, comme vous voyez, monsieur… la nature avait été avare pour lui sous ce rapport… Il était forcé de ramener un peu.

479 AP, 2AZ16, Fonds Asse, Registre des fournisseurs et une partie des clients, 1845. Poiclou est installé 39 rue Saint-Anne.
480 *Rapport du jury central sur les produits de l'agriculture et de l'industrie exposés en 1849*, tome 3, **Paris,** Imprimerie nationale, 1850, p. 690-691 : « M. Ernest Camus, rue du Faubourg-Montmartre, n°36, à Paris (Seine). Il a exposé un choix d'objets de souvenir faits en cheveux : cette collection les comprend tous depuis les tableaux destinés à l'exportation jusqu'aux bracelets, bagues et cordons exécutés principalement pour la France. La finesse du travail et la préparation habile des cheveux recommandent les ouvrages de M. Ernest Camus, auquel le jury central accorde une citation favorable. »
481 Article « cheveux », *Dictionnaire du commerce…*, 1861.
482 Mme Celnart, *Nouveau manuel complet des demoiselles ou arts et métiers qui leur conviennent, et dont elles peuvent s'occuper avec agrément…*, Paris, Roret, 1837, p. 238.
483 Charles Monselet, *Le Petit Paris*, Paris, A. Dentu, 1879, « Artiste en cheveux », p. 244-248.

– Oh ! il y en a en quantité suffisante, madame… excellente qualité de cheveux, d'ailleurs… souples, moelleux…. Il avait saisi une loupe pour les examiner. […] Voulez-vous un paysage ou un intérieur ?

– Je ne suis pas encore bien fixée.

– L'intérieur a son agrément ; il permet de reproduire quelques-uns des objets mobiliers chers au défunt… mais le paysage est plus avantageux. [Il] offre plus de marge à notre imagination… On peut utiliser les poils de la barbe du mort dans la composition du ciel et les caprices des nuages… On fait aussi de très-jolis terrains avec de la poudre de cheveux… Le cheveu en longueur produit des peupliers d'un charmant effet.

- Vraiment ? dit la veuve, qui parut enchantée ; mais alors, vous pourriez représenter notre maison de campagne, que Jules aimait tant ?

– Parfaitement, madame ; il vous suffira de me remettre une photographie.

– J'en ai précisément une sur moi. Vous voyez, c'est très-coquet… […] C'est un petit chalet, à Nogent, au bord de la rivière. […]

– Fiez-vous à moi pour avoir quelque chose de tout à fait gentil… un objet décoratif… »

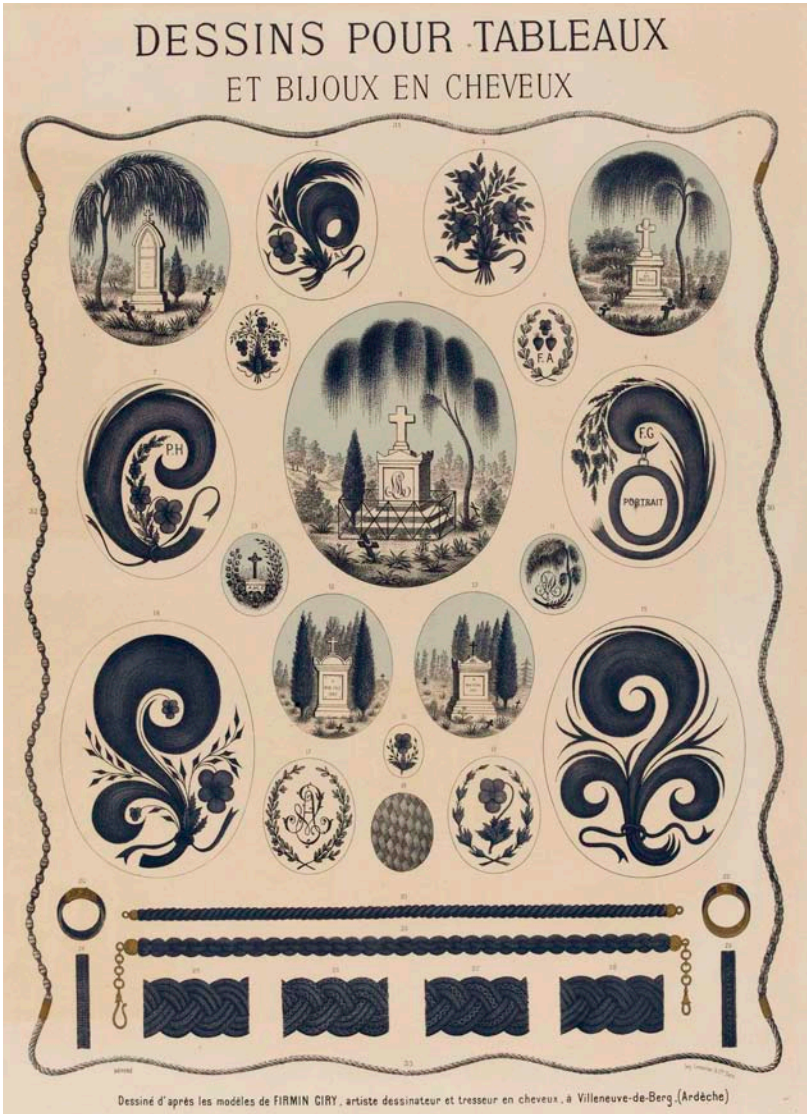
Le caractère absurde de la scène que Monselet souligne en mêlant drame et sentimentalisme n'est en rien une fantaisie. Les tableaux mis en démonstration résument la pratique des années 1850 aux années 1900. Ils sont placés dans des cadres en acajou et sous un verre convexe, à mi-chemin entre le sous-verre et la cloche. Outre les tableaux en vitrine, des catalogues permettent de faire son choix. Les albums les plus importants alors sont les albums de la maison Corné. Ils circulent durant toutes les années 1870-1880. Réalisés par le dessinateur en cheveux Corné 32, rue de Montmartre, ils proposent des centaines de modèles d'« objets de deuils » en cheveux . Dans les années 1880 encore, le marchand Florentin, 55 faubourg Saint-Denis, propose plus de « 500 modèles qui fixent le choix du travail » pour les « dessins, bracelets, chaînes, broches, parures en cheveux, tableaux de famille »[484].





[Fig. 4. 75] Tableau en poudre de cheveux vers 1860, coll. part.
[Fig. 4. 76] Composition en cheveux et photographie, probablement en mémoire d'un enfant mort, vers 1890.

484 *Annuaire Bottin-Didot du commerce*, 1880.



[Fig. 4. 77] Modèles pour tableaux et bijoux en cheveux. Extrait du catalogue de Firmin Giry, Paris, Lemercier et Cie, Dessins pour tableaux et bijoux en cheveux, vers 1880. Lithographie conservée au Musée des Arts et traditions populaires, 69 x 53 cm, numéro d'inventaire 983.22.2 D. RMN.





[Fig. 4. 78] Représentation en cheveux d'un portraitiste peignant un couple… Exemple d'un objet produit par un artisan en cheveux, années 1870, Paris. Coll. part.
[Fig. 4. 79] Ouvrage de jeune fille en cheveux. Travail exemplaire des travaux d'amateurs en la matière. La facture maladroite montre le travail de la jeune fille de la maison qui par ailleurs a inscrit au dos : « fait avec les cheveux de papa, de ses deux frères. Représente papa allant sur les restes de sa sœur, Gabrielle, 1854. » Le support est en porcelaine peinte à l'eau, les arbres sont en cheveux. Coll. part.

La consultation des scellés, véritables instantanés des intérieurs, confirme la permanence de ces objets à la fin du siècle et pourrait laisser penser que la pratique perdure. En réalité, elle perd lentement de sa vigueur à la fin du siècle, notamment dans la grande bourgeoisie. Dans les années 1890, il ne reste que 20 artisans à Paris[485]. En 1891, Mme Paquet-Mille qui s'attache à conseiller les jeunes filles dans le choix d'un métier écrit : « depuis quelques années, il faut le dire, ce travail, n'est guère encouragé, car les tableaux en cheveux, bagues, chaînes et autres "souvenirs et regrets" capillaires, sont presque absolument tombés en désuétude. » Cependant, le travail est encore très bien rémunéré, « les ouvrages d'art en cheveux étant généreusement payés par le destinataire pour lequel ils ont un prix inappréciable »[486].

Pour autant, dans de nombreuses familles, ces reliques du passé sont pieusement conservées. Si l'on commande de moins en moins ce genre de tableaux, on continue à collecter ces reliques, conservées plus simplement sous un cadre en verre avec une photographie de l'être disparu. Jules-Émile Scrive en mai 1889 note dans son journal : « Lalment vient prendre les cheveux coupés sur la tête de ma pauvre femme afin de les nettoyer et que je puisse les conserver. »[487] De la même façon, la collection des dents se poursuit sur toute la période ; il s'agit là cependant généralement de souvenirs de soi ou de ses enfants : les dents de lait sont ainsi montées en bijoux, comme le montre l'inventaire des objets appartenant à Mme Aubry. À côté des « 12 portraits miniatures » de famille, le priseur note la présence d'une « bague or ornée d'une dent d'enfant et deux rubis »[488].

La relative disparition des reliques s'explique par les modifications du rapport à l'organique. La médicalisation de la mort soulignée par Bruno Betherat d'une part et la diffusion des théories pastoriennes qui débouchent sur une méfiance grandissante à l'égard des objets des morts motivent cet abandon[489]. Quand la littérature évoque ces tableaux, c'est dorénavant pour camper un intérieur petit-bourgeois voire populaire, généralement dans une petite ville de province[490]. Le *Dictionnaire du commerce* de 1901 évoque à peine cette pratique, devenue mineure au sein du commerce et de l'artisanat du cheveux[491].

485 AP, D11U3/841, dossier n° 2410, faillite 1890, Félix Dumand, commerçant en cheveux.
486 Paquet-Mille, Nouveau guide pratique des jeunes filles dans le choix d'une profession…, Paris, Lecène, Oudin et Cie, 1891, p. 213-214.
487 *Journal de Jules-Émile Scrive… op. cit*., « Samedi 11 mai 1889 ».
488 AN, 572AP/22, inventaire Aubry, 12 rue du Rocher.
489 Voir « Le miasme sans la jonquille : l'odeur du cadavre à la Morgue à Paris au XIXe siècle », *in* Anne-Emmanuelle Demartini et Dominique Kalifa dir., *Imaginaire et sensibilités au XIXe siècle. Études pour Alain Corbin*, Paris, Créaphis, 2005, p. 235-244.
490 Voir par exemple la description de la petite ville – « Peu importe le nom de la petite ville de province » écrit Coppée – dans la nouvelle *Les Vices du capitaine* où on voit depuis la rue les appartements garnis de « tableaux en cheveux » et de « Napoléons en coquillages ». François Coppée, *Contes tout simples*, Paris, A. Lemerre, 1894, p. 24.
491 Le *Dictionnaire du commerce* de 190 enregistre cette baisse des « ouvrages en cheveux ».



[Fig. 4. 80] Prosper Lafaye, portrait du compositeur Pierre-Joseph-Guillaume Zimmerman, années 1840, RMN.



[Fig. 4. 81] Exemple de masque mortuaire. Masque de Jacques Boucher du Perthes, 1868, aujourd'hui au musée d'Abbeville, (signalé par Yann Potin).

Si la sensibilité face à la mort et la répulsion croissante face à l'organique, chassé avec toujours plus de vigueur des intérieurs, explique le reflux des reliques des défunts, la sensibilité esthétique joue aussi sans doute un rôle. Dans une culture qui cherche dans la peinture ce qu'elle cherche dans le roman, soit à la fois de la fantaisie et de la mimésis, les reliques gardent certes un attrait mais n'ont pas le caractère analogique de la représentation. Dans cette logique, l'empreinte, le moulage sur les morts, connaît un succès sans précédent[492]. Le siècle n'invente pas la pratique du masque mortuaire, loin s'en faut puisqu'elle émerge XIVe siècle[493], mais elle connaît un engouement sans précédent. On voit dans l'intérieur, du pianiste Pierre-Joseph-Guillaume Zimmerman peint par Prosper Lafaye dans les années 1840, le masque mortuaire de Napoléon occuper tout le dessus du calorifère et protégé

492 Voir à ce sujet le catalogue de l'exposition « À fleur de peau » du musée d'Orsay : Édouard Papet, *À fleur de peau le moulage sur nature au XIXe siècle*, Paris, Musée d'Orsay, 2002. L'ouvrage se concentre essentiellement sur le moulage sur le vif mais donne quantité d'indications sur les moulages sur les morts.

493 Philippe Ariès et A. Erlande-Brandenburg cité par Philippe Ariès (*op. cit.,* p. 255), « Le roi, la sculpture et la mort », Archives départementales de la Seine-Saint-Denis, Bulletin n°3, juin 1975, p. 12.

de la poussière sous une cloche en verre[494]. Il va sans dire qu'il s'agit d'une reproduction[495]. Dès les années 1840, les éditeurs comme Dantan ou Barbedienne commercialisent tous ces masques moulés – et notamment le « masque de Napoléon » en plâtre pour seulement 75 centimes.[496]. La présence des grands hommes édifie et émeut. Sur un échantillon de vingt inventaires entre 1862 et 1877, près de la moitié contient des masques de célébrités. Encore faut-il ajouter que les notaires les mêlent aux sculptures en général. Les faillites des marchands de curiosités les montrent aussi partout. Récappé, un des plus importants marchands des années 1880, en propose trois différents à sa clientèle[497]. Les photographies d'intérieur d'Atget, vingt ans plus tard, montrent la permanence de ces objets. Napoléon, Voltaire, Dante, Schiller, le visage moulé d'une inconnue prétendument moulé à la morgue après sa noyade et Beethoven apparaissent comme les plus populaires [498]. Généralement en plâtre blanc ou patiné, ils sont disponibles aussi bien chez les fabricants de sculptures que dans les magasins d'objets en porcelaine. Le fondeur Barbedienne en propose plusieurs à son catalogue de 1875 et notamment le masque de Napoléon Ier en quatre tailles différentes, de la « grandeur originale » au bibelot réduit au quart[499]. Cette diffusion des masques mortuaires des grands hommes favorise sans doute l'intérêt pour la pratique qui dépasse largement les illustrations du temps. Quand on procède au moulage du visage de Flaubert en 1880, il s'agit bien de retenir le visage d'un écrivain célèbre. Mais les visages de sa sœur morte en 1846 et de sa mère morte en 1872 ont déjà été moulés[500].

Si la sculpture perd de son attrait face à la photographie et à la peinture à l'huile pour les vivants, elle est de plus en plus prégnante pour les morts. La matérialité de la sculpture est à même d'assurer la pérennité du souvenir. La multiplication des sépultures avec portraits à partir des années 1820 conforte cette lecture ; la sculpture devient un art qui relève du funéraire. Le banquier Leroy conserve ainsi au milieu de son salon, le « marbre sculpté portrait d'Amédée Leroy », sa mère[501]. Marbres sculptés et polis, véritables tombeaux domestiques, sont cependant rares et restent le fait de la grande bourgeoisie. Pour la majorité des bourgeois parisiens, masques mortuaires ou sculptures d'après dessins ou photographies sont généralement réalisés en plâtre. Bien avant l'avènement de la photographie, la sculpture a cet avantage sur les représentations d'être reproductible par le biais du moulage. À partir d'un masque mortuaire remonté ou non en buste ou en médaillon en ronde-bosse, on multiplie les exemplaires. En outre, les techniques de réduction mises au point à partir de la fin des années 1830 par Collas et Sauvage et proposées par tous les sculpteurs à partir des années 1850 favorisent cet intérêt. Moules et réductions permettent de multiplier la trace de l'absent, en plâtre ou en bronze. Ainsi, dans les années 1870, le directeur adjoint de la Compagnie d'assurances l'Urbaine, François Desfrançois, installé rue Le Peletier, fait-il multiplier les bustes de son fils mort avant trente

494 Le pianiste habite alors square d'Orléans. Photographie RMN.
495 Sur la fortune de ce masque mortuaire, voir Alain Pougetoux, « Le masque de Napoléon : de la relique au bibelot » dans *Le dernier portrait*, Musée d'Orsay, Paris, RMN, 2002, p. 146-157.
496 Voir les extraits du catalogue Barbedienne : *Bulletin de l'Alliance des arts*, Paris, P. L. Jacob-L'Alliance, 1842, p. 199 et *Catalogue des bustes, statuettes, charges et caricatures de Dantan jeune*, Paris, L. Danel, 1862.
497 AP, D11U3/1222, n°19356, 23 janvier 1886, Paul Recappé, Marchand de curiosités, 9 rue Paul Louis Courier [angle Boulevard Saint Germain et Boulevard Raspail].
498 Voir le *Catalogue des moulages en vente au Palais du Louvre, pavillon Daru*, Paris, Imprimerie nationale, 1883. « Le Mouleur devant la boutique duquel je passe tous les jours a accroché deux masques devant sa porte. Le visage de la jeune femme noyée que l'on moula à la morgue, parce qu'il était beau et parce qu'il souriait, parce qu'il souriait de façon si trompeuse, comme s'il savait. », Rilke, cité par Hélène Pinet, « L'eau, la femme, la mort. La mythe de l'Inconnue de la Seine », p. 175-190 dans Emmanuelle Héran (dir.), *Le dernier portrait*, Catalogue de l'exposition du Musée d'Orsay, Paris, RMN, 2002.
499 AN, 368AP-2, Fonds Barbedienne, *Catalogue de la Maison Barbedienne, bronzes d'art, 30 boulevard Poissonnière*, 1875, p. 63.
500 À propos du masque de sa sœur, voir la lettre de Flaubert à Maxime du Camp le 25 mars 1846 dans *Correspondance, 1830-1851*, Paris, Gallimard, collection La Pléïade, 1973, tome I, p. 128. Pour le masque mortuaire de sa mère, voir René Dumesnil, *Flaubert : documents inconographiques*, Genève, P. Caillier, 1948, p. 205.
501 AP, D11U3/191, dossier n° 11499, faillite du 5 avril 1854, Banque Leroy, De Chabrol et Cie, 16 rue Le Pelletier.

ans pour les distribuer à toute la famille et aux amis sous forme, comme il le note, de « réduction »[502]. Il conserve pour lui et sa femme le buste taille réelle.

Masques mortuaires des grands hommes, association entre sculpture et art funéraire et enfin possibilité de multiplier les objets font des masques mortuaires des objets courants. À Paris en 1860, travaillent 45 mouleurs-figuristes. Si une partie d'entre eux réalise des moulages sur le vif, c'est-à-dire sur des personnes vivantes, modèles ou clients, ils sont nombreux à pratiquer des moulages après décès. Le *Manuel complet du mouleur* publié par Roret accorde une large place à ceux-ci dans son édition de 1860. S'adressant aux mouleurs, il dit l'ambiguïté de l'attente du public et un chapitre entier distingue « le moulage sur nature vivante » et « sur la nature morte. »[503] Pour les natures mortes, « les chairs privées alors du ressort que leur donnait la vie, ne peuvent résister à l'effort du plâtre, qui les affaisse de son poids, les boursouffle par sa chaleur, et rend souvent les formes et les traits méconnaissables. La mousseline s'oppose à cette fâcheuse pression ; et si l'on agit vite et que l'on ne fasse pas le moule trop épais, on obtient un creux parfaitement net et fidèle. »[504] Lebrn écrit : « au moment de la mort, les yeux se ferment ou s'enfoncent, le nez et la bouche se dépriment dans leurs contours, les joues se tirent, se contournent, enfin une foule de circonstances altèrent la figure, lui enlèvent son caractère et sa physionomie. Tout l'art possible ne peut réparer ces accidents et rendre l'exacte ressemblance de la personne regrettée. La froideur, l'empreinte de la mort, s'y retrouvent malgré tous les soins. Cependant, si l'on appelle le mouleur quand le visage conserve encore sa chaleur […] ; s'il est aidé par quelques portraits, si du moins une personne familiarisée avec les traits du défunt aide l'artiste à leur rendre en partie leurs formes ; enfin, si l'on agit vite et avec intelligence, on peut encore parvenir à la ressemblance. » Le guide traduit ensuite l'inquiétude relevée au XVIIIe siècle par Philippe Ariès : la peur que la mort ne soit qu'apparente[505]. Enfin, les dernières recommandations deviennent hygiéniques : « si le malade a succombé à une affection putride ou contagieuse, s'il exhale quelque odeur, le mouleur devra lui laver le visage avec du chlorure de soude ou de chaux, mélangé d'un sixième d'eau, et se frotter les mains avec ce mélange avant et après l'opération. Dans tous les cas, si la mort est certaine et si les chairs sont déjà devenues molles, le mouleur fera bien, pour les soutenir autant que possible, de tamponner les cavités, telles que la bouche et les narines, avec de l'étoupe ou du coton. » Les moulages sont réalisés en plâtre, mais aussi en cire, réalisation plus délicate mais plus fidèle. Alors que la pratique des tableaux de cheveux recule lentement, les masques mortuaires restent présents dans la bourgeoisie jusqu'à la Première Guerre mondiale. En 1893, ils sont encore 45 à pratiquer cet art à Paris. Leurs publicités manifestent leur spécialité : pour exemple, Jules Talrich, réalise des « moulages sur nature ou après décès » au 97 boulevard Saint-Germain et E. Fady, des « creux perdu, bon creux, moulage sur nature vivante et après décès, spécialité de moulages sur nature, de mains d'enfants »[506]. La pratique est en effet courante de faire mouler les mains des enfants de leur vivant mais on exécute aussi les moulages mortuaires de mains, généralement croisées sur le devant du corps.

502 AN, MC, ET/CXIII/1282, octobre 1884, inventaire de M. François Joseph Desfrançois, 8 rue Le Peletier.
503 M. Lebrun, *Manuel complet du mouleur, ou l'Art de mouler en plâtre, carton, carton-pierre, carton-cuir, cire, plomb, argile, bois*… édition revue et corrigée, Paris, Roret, 1860 [1829 pour la première édition], p. 45 et sq.
504 *Ibid*, « Nature morte » p. 51-52 et p. 243, « Moulage en plâtre des cadavres ».
505 Philippe Ariès, *Ibid*, p. 389 Le Roret souligne que cette peur perdure dans la seconde partie du siècle : « si l'artiste moule quelqu'un qui vient d'expirer […] qu'il n'oublie point que la mort ne saurait être bien constatée que par la putréfaction, et qu'en bouchant avec du plâtre les voies de respiration, il peut donner une mort véritable à l'individu chez lequel le flambeau de la vie n'est point tout à fait éteint. »
506 *Annuaire Bottin-Didot du commerce,* 1891 et 1893.

L'image d'après : photographies mortuaires



[Fig. 4. 82] Publicité de la maison Samson et Deschamps, 111 rue de l'École-de-Médecine, spécialité de portraits après décès au daguerréotype.

Il était logique qu'après le succès de la photographie des individus à tous les âges de la vie, la photographie enregistre la mort. Elle reprend en cela la peinture mortuaire dont la pratique semble très réduite durant le premier XIXe siècle, même dans la grande bourgeoisie. La difficulté d'organiser la séance et le coût élevé du travail expliquent sans doute ce faible recours aux peintres. Avec la photographie, la pratique du portrait mortuaire s'étend considérablement et ce dès les années 1850[507]. La parenté entre la photographie et la mort n'est alors pas seulement métaphorique. Dès les années 1850, on l'a vu, on cherche à produire des portraits sur supports imputrescibles, à l'épreuve du temps[508]. Les portraits eux-mêmes, on l'a vu, se veulent éternels. Les portraits mortuaires en daguerréotype, moins chers, plus rapides et nécessitant moins de temps de pose que la peinture, ils sont partout. En outre, tout en apparaissant fidèle, l'image peut être retouchée, masquant ainsi les défauts, problématiques dans le cas des moulages mortuaires sur nature. On comprend mieux dans cette perspective l'échec des portraits mortuaires pour stéréoscopes, censés redonner « de la profondeur » aux cadavres…[509] Dès 1855, Eugène Disdéri écrit qu'il a fait « pour [sa] part une multitude de portraits après décès » et avoue : « franchement, ce n'est pas sans répugnance »[510]. Tous les photographes parisiens se proposent de venir à domicile pour réaliser ces clichés[511]. La scène n'est plus le studio mais l'appartement. Le musée d'Orsay conserve deux publicités du début des années 1860, l'une du photographe Millet, installé rue Montesquieu, l'autre de Bertrand, 34 rue Dauphine. Le premier déclare que le personnel « étant assez nombreux pour répondre à toutes les demandes [il peut] se transporter dans tous les points de Paris, des départements, pour installer des élèves, faire des portraits, reproductions, vues de voyages, levées de tombes dans les cimetières et églises et autres monuments, aussi les portraits après décès, le font de jour et même de nuit à l'aide de la lumière électrique ». La publicité de la maison Bertrand proclame elle : « Portraits au daguerréotype, 50 000 portraits faits par lui justifient de la priorité de ses procédés. Portraits après décès. » Ces cas ne sont pas isolés. Tous les photographes des

507 Sur la pratique aux États-Unis, voir l'excellent article de Ruby Jay : « Post-Mortem Portraiture in America », *History of Photography*, n°3, 1984, p. 201-222.

508 Notamment Bulot de Catin en 1854 ; voir François Boisjoly, *op. cit.,* p. 42. En complément voir, Jean-Marc Ferrer et Philippe Grandcoing, *Des funérailles de porcelaine. De l'art de la plaque funéraire en porcelaine de Limoges au XIXe siècle*, Limoges, Culture et Patrimoine en Limousin, 2000. L'ouvrage porte essentiellement sur les peintures à la main mais évoque les photographies en porcelaine.

509 Henri Boudin, *Le palais de l'industrie universelle ou ouvrage analytique des produits les plus remarquables de l'Exposition de 1855*..., Paris, Boudin, 1855, p. 164.

510 Joëlle Bolloch, « Photographie après décès : pratique, usages et fonctions » dans *Le dernier portrait, Catalogue de l'exposition du Musée d'Orsay*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002, p. 116. Voir la synthèse, essentiellement technique, publiée en 1897 : Dr H.-J. Gosse, « La Photographie après décès », *Revue suisse de photographie*, janvier 1897.

511 On compte près de trente photographes sur les boulevards qui annoncent cette spécialité. Voir pare exemple, Gueuvin, 11 boulevard des Italiens qui fait aussi bien la reproduction de tableaux, dessins, gravures et objets d'art que le portrait après décès. Tous précisent, comme Eugène Fondary, 3 boulevard du Nord : « On opère en ville et après décès ».

boulevards – Disdéri, Nadar, Mayer et Pierson, Blanc, Petit… – proposent ce service[512]. Les archives de Nadar ont conservé une lettre de commande d'un portrait mortuaire en 1866. Elle dit la place qu'occupe ces images dans la construction des histoires familiales. « Monsieur, écrit cette Parisienne anonyme, mon beau-père est mort hier et mon mari est dans un désespoir inexprimable. Je désirerais avoir la photographie de son père. Je ne sais si vous vous chargez de ces pénibles séances. Ce serait pour mon mari une grande douceur puisque son père ainsi que lui ont toujours eu pour vous et vos idées la plus grande sympathie […]. Mon pauvre beau-père s'est éteint hier à onze heures. Il n'est pas du tout changé mais je crois que le plus tôt serait le mieux. »[513] Nadar témoigne dans ses mémoires de ces visites. Dans une chambre à coucher des beaux quartiers, il se souvient de l'homme « étendu, déjà rigide, sous les draps blancs dont le haut du corps émergeait, alignant les deux bras sur le linge reversé. On l'avait revêtu, poursuit-il, de sa toilette de gala pour cette unique, suprême réception chez la Mort : le rituel habit noir, lustré neuf, aux plis stricts ; le col blanc, la cravate, le plastron, les gants violets pâle, tout de correction irréprochable : le rasoir venait évidemment de passer une fois dernière sur sa figure de mort. » Le photographe, installé au milieu des « monceaux de fleurs », fait ouvrir les fenêtres et tente de rendre une image présentable[514]. La forte mortalité infantile conduit de nombreuses familles à poser, souvent à côté de l'enfant mort, pour un dernier cliché.

À pister ces images dans les intérieurs, il apparaît qu'elles n'ont pas le même statut que les autres photographies. Elles semblent rares dans les albums et elles sont avant tout destinées à être accrochées sur les murs. Tous les photographes proposent ainsi de très larges cadres, généralement noirs, et les photographies, bien souvent cerclés de métal, sont protégées par un sous-verre. Plus encore que les photographies des vivants, ces images ont le statut d'objet. C'est la Première Guerre mondiale et le rapport à la mort qu'elle institue qui semble interrompre cette pratique, à l'exception des personnalités artistiques, politiques ou littéraires.

Dès les années, dans ce vertige des images et des multiples saisi par Michel Foucault, on réalise grâce à la « photosculpture » à partir des portraits photographiques mortuaires voire des portraits vifs des bustes et masques qui pourront à leur tour être multipliés[515].

Tous ces objets, entre reliques et empreintes, occupent une place particulière dans les intérieurs. Plus encore que les images des vivants, elles possèdent un statut singulier. Les rares inventaires qui notent dans le détail la présence de ces images comme les scellés après décès apposés par les juges de Paix indiquent que ces objets mortuaires n'occupent pas tous les mêmes espaces. Le lien de parenté entre l'habitant et la personne représentée apparaît déterminant. Le portrait en cheveux de Mme Leroy – comme ses portraits photographiques – est pieusement conservé dans la chambre à coucher[516]. Même emplacement pour la veuve Antier près de trente ans plus tard : la photographie de son mari décédé est accrochée aux murs de sa chambre[517]. Mari, femme ou enfant paraissent de façon générale conservés dans la chambre à coucher, par pudeur des sentiments et désir d'un face à face intime. Il faut ajouter que dans les cas encore nombreux où les chambres à coucher sont séparées, c'est dans les chambres des femmes que sont accrochées ces reliques[518]. Les portraits de grands-parents, dont la

512 *Annuaire Bottin-Didot*, 1868. Voir les publicités de photographes, BHVP, série actualités, « Photographie ».
513 BnF, NAF, Fonds Nadar, 24998, lettre n°570. La lettre demeure malheureusement anonyme.
514 Nadar, *Quand j'étais photographe*, Paris, Reprint Booking International, 1994, p. 1109 [Flammarion, 1900].
515 Publicité dans le *Tintamarre*, 1866 : « Étrennes 1867, 35 boulevard des Capucines, portraits en sculpture, bustes, statuettes, médaillons […] la photosculpture exécute après décès, et sur une seule photographie, des statuettes, médaillons et bustes ».
516 AP, D11U3/191, dossier n° 11499, faillite du 5 avril 1854, Banque Leroy, De Chabrol et Cie, 16 rue Le Pelletier.
517 AN, MC, ET/LXVI/1830, Inventaire Veuve Antier, 1897, 22 septembre 1897.
518 Voir par exemple l'inventaire de la Veuve Marcel née Chambers, 34 rue de Londres. AN, MC, ET/XXXIV/1390. Il faut noter que ces indications peuvent globalement être faussées par le taux beaucoup plus important de veuves que de veufs.

mort apparaît sans doute plus naturelle, moins intime et dont la célébration ne cesse de croître, les fait exposer dans les salons et antichambres[519]. Même si les traces sont infimes, on peut ajouter que dans ce processus, ces objets prennent une place de plus en plus réduite et semblent rejoindre plus volontiers les secrétaires que les murs. La présence des images, moulages ou reliques des morts apparaît de moins en moins désirables au quotidien à partir des années 1900, la Grande Guerre modifiant en l'espèce profondément le rapport à ces traces.

Dans le théâtre des objets intérieurs, ces traces sont peu de choses : quelques images et reliques seulement dans chaque appartement. Pourtant leur caractère singulier, leur radicale unicité et leur authenticité – normalement – indiscutable leur confèrent une charge et un rôle considérables. Ces objets sont d'autant plus à part que les modèles sont – nécessairement – impliqués dans le processus de fabrication de ces images.

L'efflorescence des techniques pour produire et multiplier les portraits et les traces de soi dit la demande collective : daguerréotypes puis photographies, tour à portraits, moulages sont autant de moyen de répondre à la demande d'images de soi. La recherche du multiple – en image comme en ronde-bosse – est d'autant plus forte qu'en les faisant circuler au sein des familles, ils matérialisent des liens – comme le fait dans la vie mondaine la photo-carte de visite – et il donne une forme et une présence à l'idée de la famille. Unique par définition, le portrait familial peut être multiplié à l'infini sans que sa nature ne soit changée. Encore faut-il que ces images ou moulages sur vif prennent une matérialité particulière. Jouant de la virtualité et de la volatilité de l'image, la bourgeoisie demande en même temps à ces traces une forte matérialité. Il s'agit bien d'affronter le temps et de produire des traces qui permettront le retour sur son propre passé ou pour les générations à venir le culte de la mémoire familiale. Cuivre argenté, moulage de bronze ou d'imitation de pierre ou peinture à l'huile traversent manifestement le temps. La photographie sur papier apparaît plus fragile : cadres pesants et sous-verres, blocs de verre, photographies émaillées donnent l'impression de suspendre le temps dans un art funéraire tout domestique. C'est d'autant plus vrai quand il s'agit de saisir la dernière image ou la dernière empreinte. Globalement, l'esthétique de toutes ces images accuse ce projet, entre précision néo-classique et, à la fin du siècle un flou spectral. Au rêve improbable d'une relique absolu – le corps du défunt –, succède la pratique de la relique en cheveux qui rend la présence des corps perdus dans les appartements, peuplés de ces créations jusqu'à la Grande Guerre. Susan Sontag a noté – parallèlement à Roland Barthes – que la photographie saisit toujours des choses en train de mourir. À propos des monuments et paysages, elle note : « de même que la fascination exercée par la photographie est un rappel de la mort, c'est également une invitation au sentimentalisme. Les photos transforment le passé en un objet de tendre attention, brouillant les distinctions morales et désarmant le jugement historique dans le sentiment de pathétique général suscité par tout regard sur le passé. »[520] Il en va de même pour les traces de soi, y compris les sculptures : on enregistre ce qui part, qu'il s'agisse de moments familiaux ou d'une image de soi. Toutes les productions de portraits ou objets de soi ont cette spécificité : elles sont dès l'origine des purs supports de mémoire, objets d'un plaisir morbide. S'ouvre ainsi, par les images de soi – photographies, portraits à l'huile, moulages sur vif

519 Voir sur le sujet Vincent Gourdon, *Histoire des grands-parents*, Paris, Perrin, 2001 qui met en lumière pour le XIXe siècle la montée de la figure des grands-parents tendres et attentifs et leur place au cœur de la construction de la famille bourgeoise. Voir en particulier, « La mémoire des grands-parents », p. 129 et sq.

520 Susan Sontag, « Objets mélancoliques », in Sur la photographie, Paris, Christian Bourgois, 2000, p. 106.

– ou des autres, morts ou vivants, sous forme de tableaux ou de cheveux, un travail de la mémoire fondé sur l'émotion et la présence. La matérialité doit donner ici une forme à l'absence et par ces autels familiaux et albums proposer une expérience avec ce qui est invisible. Ces traces, plus que de simples témoins, construisent une nouvelle possibilité d'anamnèse et un rapport nouveau à sa propre histoire aiguisé par ces images du passé. Dans la seconde partie du siècle, portraits et traces de soi et des siens se mettent à peupler les appartements comme les imaginaires. Double mouvement donc : nouvelle appréhension de soi – notamment dans le temps – et inscription dans une mémoire sociale et familiale.

Dans les intérieurs, ces images et reliques racontent l'histoire de familles unies en même temps qu'ils célèbrent, portent et honorent la douleur individuelle. Alors que la mort s'éloigne du quotidien urbain – éloignement des cimetières comme disparition du cadavre dans la ville – le culte matériel des morts dans la sphère domestique apparaît conserver toute sa vivacité jusqu'à la Grande Guerre qui modifie largement cette culture et la façon de la mettre en scène dans le théâtre du privé.

V. La culture matérielle en héritage. Objets et legs

La patiente construction d'objets du sentiment, d'objets de soi et d'une forme d'écriture autobiographique par les objets prend parfois toute une vie. L'étude des testaments – étrangement absente des études sur la culture matérielle voire même de l'histoire de la vie privée au XIXe siècle – donne à comprendre à la fois ce que les propriétaires espèrent quant au devenir de ces objets et d'imaginer leur vie après la disparition des propriétaires.

Avec l'avènement du code civil, le testament est profondément bouleversé. La suppression du droit de tester, « ce meurtre du père, permet et encourage la division des patrimoines et dissout le pouvoir des patriarches » notait Michelle Perrot[521]. Le caractère de plus en plus mécanique de la transmission, avec la définition stricte de la « réserve », fait reculer le recours au testament et dans bien des cas les testaments se limitent à un legs au dernier vivant du couple et aux enfants, en réalité une répétition de la loi. Cependant la « quotité disponible » laisse encore la possibilité de choisir en partie ses héritiers. On prend alors la plume pour définir légataires et objets qui, s'ils sont marginaux en termes financiers n'en n'occupe pas moins une place grandissante.

V.a. La place des objets dans les testaments

Michel Vovelle a relevé l'émergence au XVIIIe siècle de ce qu'il nomme le « beau testament », ce testament rédigé avec soin et qui relève à la fois du matériel et du spirituel. Le XIXe siècle voit reculer cette forme de testament[522]. Non que la sécularisation fasse disparaître tout désir de voir un héritage spirituel se transmettre. Mais comme le note Philippe Ariès à partir de ses souvenirs familiaux personnels, les références à Dieu disparaissent presque totalement et le testament n'est plus le lieu de l'expression du spirituel qui devient orale. Le testament religieux emprunte deux voies qui par le biais du matériel disent le spirituel : le don à la paroisse ou à une fondation de charité et la demande d'entretien des sépultures. En parallèle de cette sécularisation des testaments, la présence des objets dans les inventaires est grandissante, comme l'ont noté Catherine Pélissier pour Lyon et Jean-Pierre

521 Michelle Perrot, *Histoire de la vie privée. De la Révolution à la Grande Guerre*, tome IV, Paris, Seuil, 1997, p. 119.

522 Il convient simplement de signaler qu'en parcourant les testaments du second XIXe siècle, il apparaît que les testaments d'hommes ou de militants politiques conservent cette forme et s'attache à régler leur postérité intellectuelle et morale.

Chaline pour Rouen[523]. L'image peut apparaître parfaite : le bourgeois au seuil de la mort tient des comptes d'apothicaire. Distribuant rentes et actions, il lègue, pour compléter la peinture, des objets de valeur : tableaux, objets d'art… Dans cette perspective, la littérature des XIXe et XXe siècles s'est nourrie des déchirements des fraternités et des sororités à propos des petites cuillers en argent, poncif de la littérature sur la médiocrité de la famille bourgeoise, obsédée par l'argent jusque dans le deuil. Un parcours dans les contestations d'héritage en procédure civile conservées dans la justice de Paix montre que les déchirements autour d'objets sont en fait rarissimes. De tout cela, on a vite conclu que le testament bourgeois était le simple prolongement de la comptabilité familiale, mâtinée de la montée d'un désir d'égalité dans la répartition des avoirs.

L'étude de 112 testaments rédigés entre 1860 et 1897 montre cependant qu'ils connaissent des évolutions qui ont directement trait à l'évolution de la culture matérielle. Nous avons retenu comme testaments, ceux dont les rédacteurs ont en même temps une implantation géographique et une profession qui les classent dans la bourgeoisie ainsi que des domestiques à leur service – domestiques qui apparaissent quasi systématiquement dans les testaments[524]. Ce choix qui ne prend pas en compte le montant des legs, permet de comptabiliser aussi la bourgeoisie qui en fin de vie a déjà pu transmettre une partie de ses biens, considérant la place des objets et non le niveau de fortune en fin de vie. Enfin, les derniers testaments retenus proviennent d'inventaires – moment où ils sont généralement ouverts – effectués en 1908 ce qui explique que les testaments les plus anciens datent de 1897.

La donation entre vifs au détriment des familles de chacun des membres des couples, identifiée par Adeline Daumard dans la première partie du siècle, est encore la règle après 1850. On ne sait s'il faut y voir un témoignage de « tendresse » comme le notait l'auteure de *La bourgeoisie parisienne de 1815 à 1848* mais quoi qu'il en soit, la donation change l'usage des testaments[525]. Le premier effet est manifeste : les testateurs sont très majoritairement des femmes. Sur les 112 testaments, seuls 18 sont des hommes, soit à peine plus de 16 %. L'espérance de vie joue ici un rôle crucial, associée aux donations réciproques entre vifs. On songe à faire son testament lorsqu'on est veuf et surtout veuve et plus encore lorsque, sans enfants, sans ascendants ni conjoints successibles » comme le stipule la loi, la succession peut échapper à la famille. Les testaments consultés sont donc souvent des testaments de personnes seules et âgées.

La féminisation des testaments est encore plus vraie quand on s'attache aux testaments évoquant des objets. Sur les 18 testaments masculins, seuls 5 évoquent des objets. Il s'agit de 4 veufs et d'un homme semble-t-il resté célibataire. À s'intéresser de plus près à la rédaction des testaments, il apparaît évident que c'est à la femme qu'est dévolue la transmission de la mémoire. L'homme ne s'attache aux objets que lorsqu'il est le « dernier vivant ».

La place croissante des objets

La lecture de ces 110 testaments montre qu'ils évoluent et prennent une nouvelle dimension. La présence croissante des objets n'est pas à confondre avec les rentes ni à classer dans la catégorie des avoirs. C'est au contraire toute une culture, un savoir-vivre et un savoir être, une sensibilité et une mémoire qui passent ainsi d'une génération à l'autre. Il ne s'agit pas ici de nier l'importance capitale

523 Voir Catherine Pélissier, *La vie privée des notables lyonnais*, Lyon, Éditions lyonnaises d'art et d'histoire, 1996, p. 210-214 et Jean-Pierre Chaline, *Les bourgeois de Rouen. Une élite urbaine au XIXe siècle*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 1982, p. 125 et sq.

524 Le biais est ici évident : on ne fréquente pas nécessairement son notaire voisin. Nous avons conservé cette approche faute de pouvoir partir des adresses d'habitants et remonter aux notaires, ce que ne permettent pas actuellement les inventaires du minutier central.

525 Adeline Daumard, *La bourgeoisie parisienne de 1815 à 1848,* Paris, SEVPEN, 1963.

de l'argent sous toutes ses formes – en billets comme en rentes, en immobilier comme en terres – mais de s'attacher à comprendre la place nouvelle occupée par les objets.

[Fig. 4. 83] Pourcentage des testaments comprenant des objets pouvant être identifiés

Études	1860-1865 (39 inventaires)	1881-1886 (36 testaments)	1892-1897 (35 testaments)
ET/LXXVII	11,00%	21,00%	34,00%
ET/CVII	13,00%	17,00%	37,00%
ET/CVIII	7,00%	27,00%	43,00%
ET/CXIII	13,00%	31,00%	30,00%
Moyenne	11,00%	24,00%	36,00%

Les testaments olographes consultés ainsi que leurs très fréquents codicilles sont marqués par une place nouvelle accordée aux objets. Immeubles et terres, actions et espèces ont toujours largement le dessus en termes de valeur. C'est vrai dans la période 1860-1865 où ces legs représentent toujours plus de 95 % des valeurs transmises. Les objets n'entrent donc en compte que pour des sommes réduites mais occupent une place sans cesse croissante dans la rédaction de ces textes. La quotité disponible est sans doute plus volontiers convertie en objets, la réserve étant constituée par des rentes et des biens immobiliers.

Les objets ont une place à part dans les testaments. Contrairement aux legs d'argent, d'actions ou même immobiliers, les testateurs ne disent rien de leur valeur financière. L'enjeu est ici ailleurs. On voit ainsi s'installer un modèle de testament bourgeois clairement scindé en deux : d'une part, les questions d'argent, de l'autre le monde des objets d'autant plus marqués par les sentiments et les souvenirs qu'ils sont libérés de toute considération financière. Cela ne veut pas dire que les objets sont nécessairement sans valeur ; il s'agit bien souvent de bijoux puis d'objets en argent – généralement des couverts –, mélange de souvenirs et de valeurs sûres. Pour exemple, la Veuve de Pierre Lebrun, membre de l'Académie française, rentière installée rue de Beaune, lègue 100 000 francs et deux immeubles, question réglée en quelques lignes. L'essentielle du testament concerne des objets : « à Mme Bavoux, à Madame Louise Emilie Michaud, épouse de M. Antoine Joseph Évariste Bavoux, propriétaire, 3 rue de Rivoli : Un service à thé en porcelaine à mille fleurs et doré, deux grands plateaux carrés argentés et guillochés, la garniture de cheminée du salon et un fauteuil Voltaire et une chaise chauffeuse en palissandre recouverts de tapisserie ; à M. Louis Germain Michaud propriétaire demeurant à Paris rue de Clichy n°3 : Une garniture de cheminée du petit salon, comprenant une pendule de Boule ancienne style Louis XIV, deux candélabres, deux flambeaux porcelaine de Saxe ; à M. Constant Amédé Mocquard et son épouse […] 37 rue Caumartin : Un bracelet formant chaînon en or uni, légué à Madame et un coupé légué à M & Mme ; à Mme épouse autorisée représenté par M Gustave Mahot, notaire : une saucière en argent avec son plateau et sa cuillère ; à Mlle Émilie Mocquard célibataire majeure : Une broche bleue carrée montée en or ; à Mlle Marie Mocquard célibataire majeure : douze petites cuillères à café guillochées et une broche rouge, lave de Naples

montée en or ; à M. Felix Pingard chef-adjoint au secrétariat de l'Institut de France : […] et une cave à liqueurs en palissandre ornée d'étoiles. »[526] La même personne – en l'occurrence les Michaud – reçoivent près de 30 000 francs et une garniture de cheminée qui ne peut avoir d'autres fonctions que faire souvenir. Cette montée en puissance des objets et cette partition entre valeurs et souvenirs semble se situer dans les années 1870-1880, moment où la génération née sous la Restauration rédige ses testaments. L'histoire même de cette génération qui a connu l'instabilité politique, les révolutions et la guerre civile joue sans doute un rôle. C'est aussi celle qui a vu la profonde transformation de son environnement par l'industrie et l'urbanisation. Est-ce à dire qu'elle témoigne dans les testaments des années 1860-1880 de la sensibilité d'une génération ? Si ce désir de perpétuer son souvenir et celui de la famille émerge à ce moment-là, c'est sans doute davantage du fait de ces mutations dont on peine à savoir comment elles ont été vécues intimement que d'une sensibilité romantique, par exemple, gagnée dans les années 1830. Enfin, ce qui témoigne d'un changement de sensibilité au-delà d'une génération, c'est que les testaments rédigés entre les années 1860 et la Première Guerre mondiale sont très proches. Ces travaux si particuliers d'écriture relèvent ainsi d'un curieux mélange qui mériterait à lui seul une étude : ils tiennent de l'épitaphe, de la comptabilité domestique la plus méticuleuse, de la facture de tapissier et des mémoires.

V.b. « Les souvenirs de moi » : objets, écriture de soi et postérité

En 1987, Alain Corbin soulignait le peu d'intérêt porté par les historiens aux écrits ordinaires, « monopole des spécialistes de la littérature »[527]. Depuis, les travaux ont fleuri sur ces écrits ordinaires en histoire comme en sociologie. Les testaments sont absents de ces analyses. Ils ne sont pas évoqués par Georges Gusdorf, ni par Philippe Lejeune dont les travaux embrassent avec attention toutes les formes de l'autobiographie du XVIIIe siècle à nos jours[528]. De la même façon, les travaux de Daniel Fabre sur les écritures ordinaires, ces écritures attachées au quotidien, n'en font pas mention[529]. Ils sont pourtant des expériences de cette « écriture du moi » pour reprendre la formule de Georges Gusdorf, qui participent de la construction de soi. On songe sans doute longtemps avant sa mort à son testament ; c'est « sain d'esprit » qu'il doit être rédigé, dit la loi. Dans notre échantillon, les testaments sont rédigés en moyenne neuf ans avant le décès et les nombreux codicilles ajoutés montrent que l'acte testamentaire évolue, se réfléchit, se réécrit. Pour la période observée, plus des deux tiers des testaments possèdent en moyenne deux codicilles.

En outre, l'immense majorité des testaments, notamment féminins, est olographe – ou olographique selon le terme en usage au XIXe siècle –, rédigée dans l'intimité de l'appartement, parfois déposé chez un notaire et plus couramment dans le secrétaire ou l'écritoire[530]. Les testaments mystiques devant notaire sont rares et concernent essentiellement des testaments masculins. Au final, tester c'est s'attacher à rédiger cette ultime écriture de soi, dans l'intimité des appartements.

On ne s'adresse pas directement à son légataire. Seul un cas, celui de la veuve Velat qui rédige son testament comme une longue lettre à « son cher mari » – il faut dire qu'il s'agit de pour elle d'empêcher

526 AN, ET/XXXIV/1390, 23 avril 1881, consentement à exécution au testament de Mme Lebrun, rentière, veuve de Pierre Antoine Lebrun, membre de l'Académie française, 1 rue de Beaune.
527 Alain Corbin, *Histoire de la vie privée. De la Révolution à la Grande Guerre*, tome IV, Paris, Seuil, 1997, p. 426.
528 Georges Gusdorf, *Lignes de vie. 1. Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1990 et Philippe Lejeune, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980.
529 Daniel Fabre (dir.), *Écritures ordinaires*, Paris, Bibliothèque publique d'information, Centre Georges-Pompidou / P.O.L, 1993.
530 Sur les différentes formes des testaments, voir Charles Demolombe, *Traité des donations entre-vifs et des testaments*, Paris, A. Durand, 1863-1866.

sa belle-famille d'hériter – emprunte la forme épistolaire[531]. Pour tous les autres, l'écriture est sans lecteur identifiable si ce n'est soi. En bien des points, le testament est une forme d'autobiographie de fin de vie. Volonté de conjurer la mort, il en avive à l'évidence la conscience. Le désir de voir la perpétuation de soi « dans le souvenir » comme le dit l'expression partout gravée sur les pierres tombales du XIXe siècle, appelle un travail d'écriture minutieux. C'est par le menu que les bourgeois mettent en ordre le passé et tentent de prévoir l'avenir tout en conjurant la dispersion, forme de perte angoissante. Ces travaux d'écriture scellés chez le notaire ou dans un pli cacheté, enfermé généralement dans le coffre Fichet ou une de ces boîtes à écriture qui pullulent, sont des mémoires implicites.

Les testaments étant écrits dans l'intimité et dans un moment que l'enjeu rend dramatique, on serait porté à attendre le dénouement d'une vie. En réalité, comme dans l'écriture épistolaire ou les journaux intimes, l'écriture des testaments est des plus conformiste. Là où l'historien espère trouver les sursauts de l'individu, se succède la banalité des formules et des sentiments. Si les formules sont parfois maladroites, elles se répètent à l'infini.

Au seuil de la mort, le testament construit l'image d'une vie d'ordre, conforme aux attentes du groupe. Une chose est sûre, cette pratique et l'allongement des testaments est à classer parmi les signes de l'affirmation de soi mais aussi parmi les processus qui amplifient et renforcent cette prise de conscience de soi. L'écriture autobiographique fonctionne, qu'elle soit stéréotypée ou non importe peu, dans la mesure où elle est une forme d'objectivation de soi et de sondage de ses ambitions, de ses désirs, de ses joies et désarrois. Comme l'a noté Alain Corbin, le déchiffrement de soi connaît au XIXe siècle une laïcisation sans précédent ; il se fait aussi de plus en plus par le truchement des objets[532].

Des objets en souvenirs

C'est dans ce cadre des activités de diariste et dans l'expression de soi qu'on doit lire l'investissement sentimental des objets dans les testaments. Dans notre échantillon, ce processus est manifeste dès la fin des années 1860. Quelques exemples diront mieux le rapport qui se construit avec les objets.

En 1876, la veuve Duguet loue un appartement 49 rue d'Amsterdam. Elle vit des loyers de son immeuble de rapport du 9 rue Saint-Anne et de ses rentes des Chemins de Fer d'Orléans. Elle lègue, dans un testament exemplaire, ses actions et ses propriétés à ses descendants et à ses sœurs – pour 31 000 francs – ainsi que 4 000 francs à une « fondation charitable » [533] mais aussi quantité d'objets qui valent entre 2 et 200 francs. Après la distribution des bien immobiliers et de l'argent, vient la partie consacrée aux objets. La tradition se perpétue de léguer aux domestiques. Dans ce cas comme dans l'écrasante majorité des testaments, il s'agit des objets contenus dans la chambre de bonne – difficile de voir comme Daniel Roche dans ces legs un moteur de la diffusion de modes. La veuve Duguet lègue à sa bonne « un lit, un sommier, un matelas, un traversin, un oreiller, 2 couvertures en laine et coton, une table en bois blanc, une chaise foncée en paille, un pot à eau, une cuvette et un lit de fer pliant ». La suite est dédiée aux sentiments. L'inventaire rédigé une année avant sa mort est précis : « Comme souvenir à ma chère sœur, ma bague […] et mon grand vase en porcelaine du Japon ; à […] mon beau-frère, mon christ en ivoire et ma cave à liqueur en bois de rose ; à […] Pauline Duguet, mon cachemire long vert et ma bague émeraude et brillant qui a appartenu à ma chère fille et que j'ai portée depuis sa mort ; à Ernest Duguet le grand pastel de ma chère fille. Le grand tableau qui m'a été

531 « Mon bien cher mari » écrit Mme Velat qui poursuit tout son testament à l'adresse de son mari et qui insiste pour que rien n'aille à sa belle-famille… AN, MC, ET/CVII/956 1868, Testament Mme Velat, 13 rue de La Muette, 5 août 1866.
532 Alain Corbin, *Histoire de la vie privée… op. cit.,* p. 426-427.
533 AN, MC, ET/CVIII/1292, testament olographique, 9 mars 1875, inventaire du 9 mars 1876, Veuve Duguet, 49 rue d'Amsterdam.

donné par M. Ledru Rollin et le groupe en porcelaine vieux saxe plus une bague rubis et brillant pour Marie en souvenir de ma fille ; […] À Colleau Augustin, le thermomètre de la salle à manger, ma boîte à thé et le tableau copie de Philippe de Champagne [sic] ; à Julie Bachelot la pendule Louis XVI de la salle à manger ; à […] Paul Colleau une boîte à jeu et mes deux flambeaux Louis XV du salon ; à […] Juliette mon dé d'or et mon flacon rouge et or ; Je lègue […] à Roger mon portrait en miniature et mon volume de lettres choisies de Mme de Sévigné. […] À Frédéric Grillon le miroir ovale qui est dans le salon ainsi que la table à canapé avec son saphir neuf et mes deux petits vases en porcelaine de Chine. […] À Emile Tissier mes 6 petites salières anglaises dans un écrin et les deux coupes en bronze ; à Monsieur Gustave Morins, ma petite théière et mon pot au lait anglais, marqués à mon chiffre ; À M. Tisserand ou Mme mon porte huilier anglais ; Je donne à Delphine Sipard « monsieur », ma petite chienne avec 100 fr de rente annuelle tant que la petite bête vivra – plus la glace du salon ». La liste est interminable de bibelots et d'objets qui doivent entrer en possession des descendants. La « petite chienne » elle-même trouve une place dans ce processus où le sentiment prend d'assaut objets inanimés et animaux. La veuve termine son testament en explicitant son désir de voir sa mémoire perpétuée par ces « modestes souvenirs ».

Ce testament est exemplaire de tous ceux qu'on peut trouver jusqu'à la fin du siècle dans la bourgeoisie. Dans l'aristocratie, l'investissement affectif des objets semble moindre ; on peut faire l'hypothèse que moins les objets ont de valeur, plus le sentiment y prend place et plus le récit des testaments est nécessaire pour leur donner du sens. Aux objets suffisamment explicites, répondent ces « modestes souvenirs » dont le testament donne les clés.

Cette inflation des adjectifs possessifs et des objets menus légués aux membres de la famille et aux proches peut être lue comme une forme d'autobiographie. La veuve Duguet résume sans doute ici une partie de sa vie via les objets et chacun d'eux dit un moment important de la vie de la famille. Dès lors, on comprend ce désir de transmettre au lieu de voir l'ensemble passer par les enchères ou les mains d'un marchand. Les récits qui accompagnent les objets s'allongent. Les testateurs n'hésitent pas à préciser le sens que revêtent ces objets pour eux : Je lègue à ma nièce la « timbale d'argent qui vient de ma mère » écrit Mme Fleury en 1877[534]. Ce dernier objet – en argent ou vermeil – est omniprésent dans les testaments. Cadeau de naissance ou de baptême – catholique comme protestant –, elle est gravée aux initiales ou au nom de l'enfant. Elle sert ensuite à donner le lait à boire aux enfants. Elle représente ainsi le premier âge de la vie – tout au moins pour les Catholiques. À lire les inventaires, les timbales sont présentes dans tous les salons et petits salons bourgeois, signe de bonne pratique religieuse mais aussi d'attachement à l'enfance[535] ; elles se retrouvent donc logiquement dans les testaments étant le seul objet qui accompagne les bourgeois de la naissance à la mort. Elles portent la mémoire et l'attachement sentimental à l'enfance– le lait de l'enfance –, la marque de la famille – les chiffres – et la bonne éducation religieuse – le baptême. Au seuil de la mort, elle apparaît comme un parfait objet de mémoire : tantôt autobiographique, tantôt porteur de l'histoire familiale quand elle vient des aïeux. La veuve du médecin Lecoq, installée 15 rue du Dragon, lègue à Mme Legrand sa belle-sœur « le petit bureau en acajou avec cuivres qui est dans ma chambre, le tapis d'Aubusson fond gris avec bouquets de fleurs des champs au milieu et les quatre chaises en noyer recouvertes de soie,

534 AN, MC, ET/LX/950, Inventaire après décès, Veuve Fleury, mai 1877, 16 rue Malesherbes.

535 Pour exemple, elle trône chez Leroy sur une console du salon. Michel Leiris évoque la place de cette « timbale d'argent chiffrée […] celle qui vous fut donnée lors de votre baptême », de la façon dont on demande aux enfants de la préserver et de la façon dont elle est conservée. Michel Leiris, *La règle du jeu*, tome I-III, Paris, Gallimard 1948, p. 241.

deux fonds blanc et deux fonds vieux rose » en « souvenir de nos rencontres »[536]. On pourrait multiplier les exemples de ces objets chargés de sentiments et qui n'ont d'autre fonction que de sceller au-delà de la mort un lien affectif. La pratique la plus manifeste est le legs de cadeaux. On lègue ainsi des cadeaux reçus dans sa vie aux donateurs eux-mêmes. Par ce retour des objets, on témoigne qu'on a su conserver l'objet et le souvenir du donateur. En le retournant, on transmet un objet qui devient un pur souvenir, trace d'un geste d'amitié en même temps qu'une injonction à conserver le souvenir.

Ces testaments signent l'attachement sentimental aux objets. Les inventaires sont naturellement muets sur ce chapitre et la littérature pauvre. Mais les testaments le montre clairement : l'espace du privé devient une scène sur laquelle évoluent un théâtre d'objets comme autant de *keepsakes*. Le cas de la veuve Duguet est exemplaire : la vaisselle reçue dans sa corbeille de mariage qu'elle lègue à l'une de ses nièces n'est aux yeux du notaire qu'un « service porcelaine à fleurs ».

À l'exception des bijoux – d'or et d'argent – et des objets d'argent qui sont des objets et dans le même temps des placements dont le prix est connus des objets chargés de sentiments et de souvenirs, les objets mobiliers sont d'abord des objets qui font sens avant d'être des objets de prix. Si l'on revient au testament de la veuve Duguet, ses objets les plus chers – ameublements de salon et de salle à manger, série de potiches- sont dispersés en vente. Les testaments rappellent ce qui est prégnant dans la vie matérielle de la bourgeoisie : la possession de quantité de meubles relève d'une obligation sociale, d'une bienséance mais ne sont pas nécessairement porteurs de mémoire. Boîtes, meubles à main, tableaux, vases, images, bibelots, objets faits-main sont mieux à même de perpétuer un souvenir que les objets de prix et on devine que le souvenir trouve refuge dans les objets les plus futiles et les plus petits. Le sentiment fixé sur les objets change leur hiérarchie. Les objets légués aux êtres les plus chers sont ainsi rarement les objets les plus coûteux.

La place du sentiment est son gonflement spectaculaire sont sans doute surévalués du fait de la domination écrasante des femmes dans cette littérature testamentaire. On sait le partage des rôles en la matière : à la femme revient la gestion des sentiments domestiques, leur témoignage et leur transmission. Chez les hommes, soucieux de réussite sociale et davantage chargés de la vie publique, les legs concernent, outre l'argent, d'abord des objets intellectuels : bibliothèques pleines ou vides, livres reliés, pistolets, montres… Même si cette affirmation de soi et le désir de faire vivre les souvenirs est limitée, elle apparaît croissante dans la seconde partie du siècle. De lapidaires au milieu du siècle, les inventaires masculins s'allongent lentement sans qu'on puisse avec précision situer où se joue le basculement des générations. De temps à autre, surgissent quelques indications comme pour Tasseau, employé de banque demeurant 34 boulevard des Batignolles qui lègue à deux amis les « pendules et vases en albâtre qui sont sur la cheminée de ma chambre et que je possède depuis mon enfance, en remerciements des soins portés à ma femme »[537]. Quinze ans plus tard, le testament rédigé par François Desfrançois, le directeur adjoint de la compagnie d'assurances l'Urbaine demeurant rue Le Peletier, révèle le tiraillement entre le désir d'expression de soi et de ses sentiments et la nécessaire retenue. Dans son testament exemplaire de ceux des hommes bourgeois, il fait la répartition des actions, des biens immobiliers, demande la création d'une fondation à son nom dans son village de Haute-Saône et affecte 35 000 francs pour le soutien de l'enseignement laïc, ce qui ne l'empêche pas de finir en priant « Dieu de [le] recevoir en sa miséricorde ». Aucune trace d'objets dans ce premier testament. Mais, en 1882, à l'âge de 72 ans, il rédige un codicille où les objets occupent la place principale. Ce sont sans surprise l'attribution de ses

536 AN, MC, ET/LXVI/1830, Mme Veuve Lecoq, 2 novembre 1897, 15 rue du Dragon, testament de 1896.
537 AN, MC, ET/CVII/958, Tasseau, 2 février 1869, 34 boulevard des Batignolles.

cinq montres, « les ouvrages de sciences, y compris les œuvres de Voltaire, le Dictionnaire de Littré, la Géographie de Reclus » pour son neveu qui fait des études de médecine et « la collection du *Journal des assurances* » légué à son cousin Charles Mangenot. Un deuxième codicille, rédigé trois mois plus tard, vise à préciser les « legs partiels et souvenirs à prendre dans le mobilier ». La liste est alors interminable de petits souvenirs qui doivent perpétuer sa mémoire dans les branches les plus lointaines de la famille : « À Louise Desfrançois, un service, mon grand revolver pour mon fils Paul, le petit bougeoir en bronze pour mon fils Abel, la gravure Alsace-Lorraine pour mon genre Emile Garnier, un rond de serviette argent pour ma petite-fille Marthe ; À mon petit-neveux Crevoisier à Servance : le service argent de mon fils et sa timballe, À Marie Desfrançois, fille de Delphine à Servance : ma troisième montre en or avec sa chaîne […] ; À mes nièces Élise et Émilie Jacquey à Sussey […] 6 cuillers à café argent, 4 paires de draps et 4 taies d'oreiller à choisir ; À mes neveux Desfrançois fils de Constant, Émile : la coupe en bronze, ses enfants, les deux levrettes, Edmond : le vide-poches bronze et l'esquisse de Joseph Blanc (Pastel) »… Les légataires sont au nombre de 32. À son neveu, enfin, il lègue « la chambre dite de Paul comprenant lit et literie, commode, toilette, table de nuit, armoire à glace, pendule Jeanne d'Arc, avec ses deux flambeaux, plus les sièges au petit salon en velours grenat ». « Le but de ce legs, écrit Desfrançois désireux d'être compris, est de mettre à la disposition de mon neveu [cet ameublement] comme souvenir de mon fils ». Desfrançois ajoute des « recommandations à joindre [au] testament », car, explique-t-il, « pour ne pas surcharger mon testament de trop de détails, je me suis abstenu d'énumérer les souvenirs à offrir, en dehors des membres de la famille, à diverses personnes que ma femme et moi nous tenons à ne pas oublier. » La liste est pourtant vertigineuse et montre le désir de ne voir perdre aucun objet : à « Messieurs Doublemard, Troué et Morin, amis de notre fils. À M Doublemard, s'il veut les compotiers, le séchoir à cigares et le cabaret à bière (verre de Bohème) ; À M. Trouvé son médaillon, en plâtre ; À MM. Trouvé et Morin qui ont déjà un buste de mon fils, les plâtres, animaux, bas-reliefs et médaillons, sabres chinois et japonais, le casque prussien, les fleurets et le presse-papier (Lézard en mosaïque). Je désire aussi laisser un souvenir à une petite cousine Mlle Jeanne Petitgirard, je lui destine le petit presse-papier (Groupe d'oiseaux). »

Cette stratégie est récurrente chez les hommes : la distinction entre un testament jugé sérieux, tout entier tourné vers l'argent est additionné de codicilles et de recommandations tout aussi détaillées et sentimentales que les testaments féminins. Le testament de Desfrançois est rare et dans notre échantillon. Cependant, le biais démographique jouant, tout laisse à penser que cet investissement sentimental et ce désir de témoigner par les objets de son affection et de consolider au-delà de la mort ses liens sociaux et familiaux est partagé par les hommes et les femmes.

Les testaments rappellent la place essentielle accordée aux objets dans l'histoire des familles. Loin de ressortir uniquement de la logique de l'avoir, ils sont des souvenirs pour soi qu'on espère devenir des souvenirs de soi. Le sentiment comme la mémoire ont besoin d'objets et les testateurs ne s'y trompent pas.

L'enquête s'arrête là, faute d'archives. Il faudrait pourtant comprendre comment à la fin du siècle l'engorgement des appartements est aussi un engorgement de souvenirs. Il est difficile de saisir ce que deviennent ces objets – leur place, leur conservation dans le temps… À la fin du siècle, les appartements bourgeois sont remplis de ces menus objets qui sont autant de souvenirs, d'objets sentimentaux et d'histoires individuelles. Dans le bruissement des objets du siècle, ils tiennent une place considérable dans l'examen de soi, de ses souvenirs et de sa propre histoire comme dans l'éducation à la vie bourgeoise.

V.c. La transmission matérielle de l'histoire et de la culture familiales

Dans les testaments, se lit en filigrane la volonté de fabriquer la famille. Plus exactement, on perçoit la façon dont la sentimentalisation des objets est indissociable des représentations de la famille bourgeoise. Nous pourrions ici reprendre la double lecture de Maurice Halbwachs : dans les testaments se construisent deux mémoires, largement entrelacées, une individuelle et l'autre « sociale » ou familiale. On le sait, la famille nucléaire bourgeoise, construite autour des parents et des enfants, et accompagnée de domestiques, devient la règle au XIXe siècle. Tous les testaments disent cette volonté d'établir la famille et dans le même temps de maintenir les liens avec les parentèles les plus éloignées. Aux sentiments individuels s'adjoint l'histoire familiale à laquelle les notaires eux-mêmes sont attentifs. Demolombe qu'on a déjà rencontré défendant le caractère extralégal des portraits de familles souligne dans son *Traité des successions* l'enjeu que constitue la conservation de quelques objets au sein des familles. « Reste à savoir à qui doivent être confiés ces sortes d'objets ? À l'aîné ? cela ne nous paraît pas proposable aujourd'hui, en principe […] ordinairement, ils sont remis à l'aîné mais il n'a pas dit que, en droit, ils dussent lui être remis. Les tirera-t-on au sort ? c'est ce qui a été décidé par le Tribunal civil de Caen dans une espèce où les portraits de famille n'étaient pas en nombre suffisant pour que chacun des cohéritiers pût en avoir ; et telle paraît être aussi la doctrine, qui a été consacrée par la Cour de Paris. […] Tous les cohéritiers sont-ils d'accord pour en confier le dépôt à l'un d'eux ? rien de mieux. Ne peuvent-ils pas s'entendre ? le tribunal désignera le dépositaire ; et nous serons sûrs, du moins, que ces précieux objets seront confiés, comme il est nécessaire qu'ils le soient, à celui des cohéritiers, dont le nom sera en meilleure odeur. […] Les croix d'honneur, les armes, les portraits, etc., sont véritablement des titres communs à toute l'hérédité, et qui ne sont susceptibles ni de partage ni de vente. »[538] Tester, c'est tenter de conjurer cette dispersion.

Les objets, archives de famille

Le testament procède de la même logique que le journal ou les mémoires. Comme ces derniers, il est composite, mélange des genres et c'est sans doute là toute sa force. Comme toutes les écritures de soi, il mêle en un même mouvement, l'histoire à l'échelle nationale et l'intime, l'événement comme les détails insignifiants que l'historien sait porteurs des signes du temps, les désirs individuels et les rêves de toute une société. La reconstruction littéraire à laquelle procède le testament est à mettre en parallèle avec la construction matérielle d'une histoire familiale.

Nous ne sommes pas surpris de trouver dans les testaments de la noblesse et plus largement de l'aristocratie, les marques de ce désir de voir se perpétuer l'histoire longue de la famille. Un seul exemple, significatif dans la mesure où la famille concernée est à la fois noble et où elle possède une histoire émaillée de célébrités : celui du testament, rédigé en 1884, par Joséphine de Bougainville, petite-fille du comte de Bougainville, l'explorateur[539]. Après avoir supplié ses enfants de « ne pas se déchirer », elle lègue à son petit-fils « l'armoire vitrée venant de leur oncle Hyacinthe de Bougainville et tout ce qu'elle contient rapporté de ses voyages, oiseaux, pierres, etc. Le portrait à l'huile de leur oncle Hyacinthe de Bougainville ; le buste en terre cuite de leur bisaïeul, l'Amiral de Bougainville » ainsi qu'un écritoire en cuir de Russie. À sa fille cadette, elle « laisse » « les portraits en miniature de son grand-père, la bonbonnière en écaille représentant la grand-mère de Bougainville entourée de ses enfants, le châlet qui est dans l'étagère du salon, une pipe en corail pour fumer l'opium, aussi dans

538 Charles Demolombe, *Traité des successions,* Paris, A. Durand, L. Hachette, 1867, p. 691.
539 AN, MC, ET/CXIII/1282 22 octobre 1884, Veuve de Bougainville.

le salon ; le lit en fer dans lequel mon mari s'est couché jusqu'à son dernier jour et dans lequel sont morts l'amiral de Bougainville, son fils Hyacinthe », ce dernier n'étant, écrit-elle, « qu'une affaire souvenir ». Enfin, c'est à sa fille aîné, Claire de Bassignac, que sont confiés les « trésors » et les archives de la famille : « un christ en ivoire de mon lit, 2 portraits peints à l'huile de son grand-père […] et de sa grand-mère ; le manuscrit « Le voyage autour du monde » de son grand-père, ainsi que tous les cartons contenants les brevets, décorations, lettres et papiers de famille ; l'épée en acier de son grand-père ; le portrait au crayon de son oncle ; le portrait de son oncle Hyacinthe de Bougainville à bord du vaisseau le Scipion […], le vase de porcelaine de Sèvres donné au Baron de Bougainville par le roi Charles X et le meuble fait pour le porter ».

Le parcours des archives notariales permet de rencontrer partout cet investissement familial des objets. Il faut noter ici que la noblesse et la très grande bourgeoisie prospères n'écrivent pourtant que rarement ce désir de perpétuation de la mémoire familiale, au-delà des sentiments[540]. Nous en sommes réduits ici à formuler quelques hypothèses. Les grandes familles installées à la fois dans l'histoire et dans la fortune craignent moins la dissolution de la mémoire ; grandes collections données au musée public et valeurs des objets protègent il est vrai de la dispersion. À l'inverse, la minutie de très nombreux bourgeois à confier les objets à des personnes précises dit cette peur de la dispersion et de la perte de la mémoire familiale.

Lorsque le François Desfrançois rédige son deuxième codicille, il se donne le droit de préciser son projet. Il confie à son neveu le plus âgé, « la garde des papiers de famille et manuscrits laissés par [lui]. » « Ma volonté, précise-t-il, est que ces souvenirs comprenant bustes, portraits et albums ne soient pas dispersés et restent à la disposition de tous les membres qui voudront les consulter aussi est-ce Servance qui me semble le lieu le mieux choisi pour ce dépôt. J'engage fortement mes neveux à s'entendre pour constituer des archives de famille au fur et à mesure que des faits intéressants se produiront et que de nouvelles générations surviendront. J'ai toujours été frappé, en le regrettant, de la négligence des familles qui ne savent rien de leur propre histoire. »[541] Ce désir de constituer des musées familiaux, par la constitution d'archives familiales ou de collections d'objets, est omniprésent. Les historiens ont souligné le caractère décisif qui fait réunir au sein des familles les archives. Au sein des familles bourgeoises, écrits et objets se redoublent ou pour mieux dire se complètent[542].

Les inventaires après 1860 détaillent souvent le chemin parcouru par les objets et insistent sur les transmissions successives, de génération en génération. Les objets tiennent souvent lieu de discours, de témoignages. Ils sont les motifs de la commémoration et de l'anamnèse qu'une culture matérielle fait considérer comme capable de transmettre, tout autant que l'écrit. Leur présence continue dans l'espace quotidien privé apparaît sans doute comme le moyen le plus efficace d'être présent à la mémoire de ses descendants. La veuve Martin est propriétaire de deux immeubles de rapport rue du Château d'Eau[543]. De son vaste appartement 34 rue de la Chaussée d'Antin, elle extrait avec soin les objets à léguer : « Je donne et lègue à Agathe Thiercée dame Coutard que je considère comme ma fille, une décoration voilette de même que les bijoux et l'argenterie dont je n'ai point disposé pour d'autres opérations. Je lui donne également le portait de M. Martin, les deux tableaux peints par

540 Voir par exemple, le testament de la Comtesse Potocka, AP, D2U1/345, scellés après décès de la Comtesse Potocka, 5 place Vintimille, 25 mai 1866.
541 AN, MC, ET/CXIII/1282, Octobre 1884, M. François Joseph Desfrançois, Directeur adjoint à la Compagnie d'assurances l'Urbaine, 8 rue Le Peletier. Testament rédigé en 1882.
542 À notre connaissance, la seule étude d'envergure sur le sujet est celle de Chantal Martinet : « Objets de famille, objets de musée, ethnologie ou muséologie », *Ethnologie française*, 1980, 1.
543 AN, MC, ET/LXXVII/690, 10 octobre 1860, Veuve Martin, 34 rue de la Chaussée d'Antin.

Eugénie Thiercée, et j'offre à Mme Coutharod le petit daguerréotype d'Agathe placé sur un coin de ma cheminée. Je donne à Mme Eugénie Thiercée née Petit six couverts d'argent. Je lui donne aussi mon piano plus six paires de draps à son choix. Je donne et lègue à Madame Raban née Petit, huit couverts à filets et douze cuillers à café marqués F. R. qui me viennent de ma tante. Je donne et lègue à M. Séjournée née Terrillon en souvenirs de son affection, […] un diamant contenu dans un petit étui. Cette bague vient de notre grand-mère commune. Je lui donne également un petit nécessaire contenu dans un étui en maroquin rouge composé d'une cafetière, pot à lait, sucrier et cuillers en argent. Je lui donne également ma commode, mon secrétaire et le tric-trac pareil ayant appartenu à notre oncle Pinard. À Héloïse Michaux à Blois l'écuelle en argent qui est sur mon secrétaire et la pendule en marqueterie de ma salle à manger venant de ma belle-mère. » Nous pouvons aisément imaginer derrière ces testaments les stratégies qui visent à conserver ces objets au sein de la famille et à assurer la survivance de la mémoire.

Ces testaments soulignent aussi l'attention portée aux objets rares. Dans un monde où les objets industriels apparaissent omniprésents, dans la sphère du domestique comme de l'artistique, les objets transmis sont avant tout des objets qui apparaissent hors de la sphère industrielle. Ils sont uniques – portraits, peintures, … –, possèdent une valeur autobiographique – timbale d'argent comme objets sentimentaux – ou encore antiquités, témoins d'un temps révolu. Et lorsqu'il s'agit de produits industriels – petites cuillers, fourchettes, cafetières… –, ils sont frappés des chiffres d'un membre de la famille. Tout se passe comme si la mémoire familiale ne devait trouver refuge qu'en dehors du monde industriel et du multiple.

À la fin du siècle, l'immense majorité des testaments rédigés par les bourgeoises s'attache à cette transmission familiale. Qu'on nous permette une large citation d'un testament. Il est à la fois exemplaire et présente le paroxysme de cette façon d'investir les objets de l'histoire familiale. Il est rédigé le 5 mai 1897 par Mme Antier, quelques semaines avant sa mort. Veuve d'un huissier honoraire, elle loue un bel appartement 54 rue Caumartin à quelques pas de la place de la Madeleine[544]. Le couple n'a plus d'enfants vivants ; la question de la continuation de l'histoire familiale se fait donc pressante. Ce qui se dit de vive voix dans les familles est ici couché, en partie, sur le papier. Après avoir distribué les actions du P.L.M. et les diverses rentes, la veuve détaille ses legs. Elle donne ainsi à sa bonne Mlle Desplanques selon l'usage le linge de maison : « torchons, tabliers, taies d'oreillers, une table à ouvrages en acajou, deux chaises canées, un lit complet en noyer peint, le fauteuil à dos droit qui est dans ma chambre et dont je me sers journellement » agrémentés de 3 % de rentes de l'État. À Paul Daubannay son cousin, 5 000 francs et « son portrait au crayon fait par Rixens en 1892 et signé, une boîte que l'on trouvera dans mes affaires et qui contient des portraits de sa mère et divers petits souvenirs. » À la fille de ce dernier, Alice Daubannay, elle lègue 5000 francs, 3 % de rentes de l'État ainsi qu'un « éventail signé Gatzut qui m'a été donné par sa maman avant mon mariage, le portrait en ministre fait par Gabrielle Debillemont, représentant Madame Daubannay à 14 ans, un nécessaire de poche sur ivoire avec sa garniture en argent doré, ma bague en opale entourée de brillants, plus divers petits objets qui viennent de sa maman, et que l'on trouvera dans mes affaires. » À ses cousines et nièces, c'est une série de bijoux, des boutons d'oreille et des « broches en onyx forme bouton ». À l'adresse de Madame Gossiome, sa nièce : « je lègue […] les objets suivants qui me viennent de Mademoiselle Pauline Demeaux ma grand tante : 2 flambeaux bas argentés Louis XVI, un petit miroir Louis XV et un très petit bougeoir argenté, ces trois objets viennent du mobilier de garçon de

544 AN, MC, ET/LXVII/1830, testament et inventaire Veuve Antier, 1897, 22 septembre 1897.

Monsieur Demeaux ; 4 chaises, un petit canapé, un fauteuil marquise en bois laqué, recouverts de tapisserie d'Aubusson, deux bergères recouvertes en étoffe qui viennent de la chambre de Madame Demeaux, un canapé en bois laqué recouvert de velours frappé vieux rouge, une commode Louis XVI marqueterie et cuivre qui se trouve dans ma chambre, deux flambeaux argentés Louis XVI, puis deux candélabres et une pendule en bronze (la Vierge tenant l'Enfant jésus) qui ont été légués à ma tante Demoiselle Demeaux par sa sœur Madame Bordeaux, les deux noms se trouvent gravés derrière le socle de la pendule, enfin une table de nuit Louis XVI qui est dans ma chambre, une petite théière, un sucrier sans couvercle en vieux Japon, une soupière en Saxe. » L'entrelacement de la mémoire familiale et des objets se poursuit, toujours à l'adresse de sa nièce : « Deux gravures anciennes d'après Greuze qui viennent de ma tante Minet et sont encadrées avec une baguette dorée, enfin tous les objets qui à sa connaissance auraient appartenu à mes parents ; il y a aussi un portefeuille en maroquin rouge à coins d'argent qui en ce moment contient nos actes de famille. Ce portefeuille a servi à Madame Demeaux à transporter pendant la Révolution les débris de sa fortune de Perpignan à Méru. » La nièce n'est pas la seule à recevoir en legs l'histoire familiale. « Je lègue, poursuit-elle, à Mme Bourin, née Lucie Benoist, comme un bien faible souvenir de la très vive affection que je lui porte et à titre aussi de souvenir de famille un huilier en argent (Louis XVI), (la poignée a été rapportée et peut être enlevée n'étant pas de l'époque), cet huilier avait été donné en cadeau de noce à Mme Demeaux, ma bisaïeule. Je lui donne également une marguerite en brillants qui me vient de sa mère et m'a été donnée par Monsieur Benoist en souvenir de ma plus chère amie ; si Mme Bourin venait à décéder avant moi, je lègue ces objets à ses deux filles, ainsi qu'un médaillon en plâtre représentant leur mère et une petite table en vernis martin ayant sur le couvercle une copie d'un tableau de Boucher. Si Thérèse et Geneviève Bourin ne sont pas mariées lors de mon décès, je lègue à chacune une somme de mille francs pour acheter un objet de leur choix que j'aurais été heureuse de leur offrir comme cadeau de noce. » Elle lègue enfin une gravure « représentant *l'Enlèvement des Sabines* […] à Pinboche, excellents amis. » Le testament s'achève sur une demande relative aux sépultures familiales : « Je prie Madame Gossiome ou ses enfants d'entretenir le tombeau de la famille Demeaux-Bordeaux qui est à Méru (Oise) et aussi celui qui se trouve à Asnières. »

On ne saurait mieux investir les objets de sens et de mémoire. Un huilier – notons la précision quant au manche qui n'est pas « d'époque » – et un portefeuille en maroquin deviennent les épisodes d'un roman familial. Cette veuve qui vit au milieu de boîtes et d'étuis s'attache à transmettre, un siècle après, la mémoire nébuleuse d'épisodes révolutionnaires. Il faut noter enfin, la faible valeur de ces objets – un huilier Louis XIV incomplet, des gravures d'après Greuze avec baguettes dorées… – qui portent la mémoire familiale parce qu'ils portent des récits.

À la fin du siècle, si tous les testaments ne disent pas aussi ouvertement les romans familiaux et le désir de voir se transmettre cette mémoire par le truchement des objets, ils accordent tous une place centrale aux objets, au point que, à l'image du testament de Mme Antier, l'ordre des inventaires s'inverse bien souvent. Le « beau testament » bourgeois, pour reprendre l'expression de Michel Vovelle, s'ouvre désormais sur les objets familiaux et leur histoire pour se terminer sur le partage de l'argent. Les objets tiennent un discours implicite : ils marquent l'attachement à la famille et à ses valeurs. Dans bien des cas, ces testaments existent parce qu'il n'y a pas d'héritiers naturels. De ce fait, la question du souvenir et de la mémoire familiale apparaît plus aiguë, mis en danger par l'absence de descendants directs. Si ce biais existe, ces testaments de personnes taraudées par la question de la perpétuation de la mémoire

familiale disent cependant ce qui se transmet sans doute oralement au sein des familles. Les archives privées de la bourgeoisie sont cet ensemble constitué de papiers comme d'objets.

Il faut relever ici une absence dans les inventaires, celle des collections. Nous pourrions nous attendre à trouver partout, au moins à partir des années 1880, des legs de collections, mineures ou à prétention savante. Il n'en est rien. Les testaments de collectionneurs mêmes connus ne font pas mention des collections et à les lire dans le détail, elles ne sont pas démembrées dans différents legs[545]. Tout indique que ses collections rassemblées autour d'un individu ne peuvent lui survivre et perdent leur sens avec la disparition de la personne. Il est alors préférable pour les collectionneurs de transmettre ces collections directement, avant le décès, ou encore de les disperser auprès d'autres collectionneurs. Si elles ne rejoignent pas les musées, et c'est l'immense majorité, ces collections sont remises en circulation, dispersées comme autant de nouveaux motifs pour des collections à venir.

Héritages matériels, héritages culturels

Dernier aspect qui frappe à la lecture de ces testaments : léguer des objets, c'est aussi transmettre une culture. Le discours est là très souvent implicite puisqu'à l'évidence, la bourgeoisie lègue les objets qu'elle possède et qui sont porteurs de sa culture. Mais si on s'attache aux objets choisis plus en détail, les objets légués apparaissent aussi comme des viatiques. Les objets familiaux enjoignent les descendants à apprendre les sentiments familiaux, piliers de la culture bourgeoise.

Ce sont d'abord les objets liés à l'art. Au premier chef, ce sont les tableaux, des portraits de famille mais aussi des tableaux de paysage. Le testament du bourgeois modeste Horace Gide, après le long détail des obligations et biens immobiliers légués, ne s'arrête que sur deux objets pour son petit-fils, bachelier : deux tableaux, qu'on imagine d'un académisme sage, « Les petits pauvres » ainsi que « La chute des feuilles »[546]. Ailleurs, nous trouvons ce que le siècle nomme sous l'expression floue « d'objets d'art » : des vases en albâtre, des sculptures en plâtre patiné, des bibelots. L'art note Edmond Goblot n'est investi par la bourgeoisie qu'à partir des années 1880 : « Les murs des salons se couvrent de peintures ; le livre nouveau, à moitié coupé, est abandonné sur un guéridon ; les partitions les plus récentes et les plus « avancées » sont ouvertes sur le piano. Tout le monde est connaisseur. »[547] Sa conclusion est sans appel : la bourgeoisie est venue à l'art « pour s'en faire une barrière ». Les testaments disent ce désir de transmettre cette sensibilité à l'art dont la bourgeoisie fait un élément de distinction. Léguer des objets d'art, c'est enjoindre ses descendants à apprendre à apprécier les arts. Dans le même registre, le piano est souvent légué – dans 27 testaments sur 110 –, alors même qu'il est le plus souvent loué dans la bourgeoisie parisienne. Comme les boîtes à ouvrage, ils transmettent la culture des arts domestiques, essentiellement féminins. Indifféremment, on lègue aux hommes et aux femmes des écritoires et des nécessaires à l'exercice de l'épistolaire. Sensibilité bourgeoise encore qui pour l'homme verse du côté des affaires et pour la femme du côté de la correspondance familiale.

Pour les femmes, quelques motifs sont récurrents et au premier chef les dentelles. Objets de mémoire et objet d'élégance, elles sont transmises de mère en fille. Les publicités de quelques marchands à la

545 Voir par exemple le testament de M. Belloc, grand collectionneur de poteries, notamment d'Amérique latine. Les seules poteries léguées à sa fille sont celles achetées à Hinsingen et le sont en souvenirs d'un voyage. AN, ET/LXXXVII/1806, Dépôt judiciaire du testament de M. Belloc, Baudrier, notaire 68 rue de la Chaussée-d'Antin, 1er juin 1876. Pour le reste, le testament mentionne simplement : « Je n'ai pas compris dans mon avoir la valeur de mon mobilier, ce qui augmenterait le montant du quart […] je lègue à mon fils Hippolite tout mon mobilier, meubles, linge, chevaux, voitures, harnais, cave, objets d'art, mon linge […] tout le mobilier enfin, argenterie composite ; tout mon linge. »

546 AN, MC, ET/XXIV/1406, Horace Gide, 5 rue Saint-Georges, 4 juillet 1863.

547 Edmond Goblot, *La barrière et le niveau. Étude sociologique sur la bourgeoisie française moderne*, Paris, Félix Alcan, 1925.

fin du siècle proposent de blanchir et remettre à neuf les « dentelles héritées » de nos aïeux[548]. Il faut dire que cette matière condense quantité de valeurs qui sont censées se transmettre de mère en fille : travail patient de broderie, élégance dans le vêtement et mémoire d'un ordre domestique passé. Henri de Noussanne célèbre ces « petits riens », ces « trésors », que l'on retrouve « souvent au fond des armoires d'une aïeule », vieille tapisserie, antique écharpe en crêpe brodé et dentelles[549]. Plutôt que de laisser la transmission au hasard des découvertes et des déménagements *post-mortem*, les femmes lèguent ces dentelles qui peuvent trouver place dans le vêtement comme sur les meubles.

Les legs d'hommes vers d'autres hommes sont rares, du fait même de la rareté des testaments masculins. Ceux-ci sont alors marqués dès les années 1860 par la construction de la masculinité : les hommes lèguent à leurs neveux ou leurs petits fils des livres – des classiques comme des revues et des journaux reliés en cuir – ainsi que des armes. Le prestige des armes participe pleinement encore de la construction de l'identité masculine, les hommes lèguent parfois leurs armes blanches et souvent leurs armes à feu. Il ne s'agit pas des fusils de garde nationale mais bien d'armes de poing, de ces « pistolets » qui participent d'une figure masculine largement mythique attachée à l'honneur et à la défense du foyer.

Enfin, même si les testaments perdent presque totalement trace de référence religieuse – on ne trouve que trois testaments sur 24 entre 1890 et 1900 où le testateur se placent sous l'autorité de Dieu –, les objets religieux disent le désir de léguer une culture religieuse. Dans la majorité des cas, c'est un legs de femme à femme, phénomène connu grâce à la sociologie religieuse du XIXe siècle. Les christs d'ivoire, placés généralement dans les chambres à coucher au-dessus du lit sont massivement présents[550]. Transmis au sein des familles, ils disent l'attachement familial à la piété domestique. Armes de poing et objets d'art, christs et collections de journaux : on ne saurait mieux reconnaître le désir de transmettre les valeurs bourgeoises.

Conclusion chapitre 4

Michelle Perrot définissait la famille comme un « être moral », « qui se dit, se pense, se représente comme un tout. Des flux la parcourent qui maintiennent son unité : le sang, l'argent, les sentiments, les secrets, la mémoire »[551]. Nous ne saurions mieux dire, si ce n'est ajouter que les objets jouent un rôle de premier plan dans ces « flux » qui construisent l'identité bourgeoise. Encore avons-nous laissé dans l'ombre, faute d'archives, la circulation des meubles au sein des familles, qui sont autant de ces « matérialités » de la mémoire identifiées par Maurice Halbwachs. « Qui pour toi se souvient ? » demandait Danièle Poublan à propos des histoires écrites de famille au XIXe siècle[552]. On peut se demander plus encore – car la pratique est généraliser – quels objets, quelles matières se souviennent pour les bourgeois du XIXe siècle. La bourgeoisie, croyons-nous, investit la matière et les objets d'un rôle déterminant dans la construction de son identité. Les objets ici analysés y apparaissent d'abord comme des invitations permanentes à produire des traces de son existence, à sentir et à déchiffrer le

548 AN, Fonds Richelot, publicité de Fulgence et fils, 71 rue de la Boëtie, 1896-1904.
549 Henri de Noussanne, *Le goût dans l'ameublement*, Paris, Firmin-Didot, 1896, p. 228.
550 Aussi bien dans l'aristocratie (AN, ET/CXIII/1282 22 octobre 1884, Mme de Bougainville qui lègue en outre un portrait de Pie IX) que dans la petite et moyenne bourgeoisie (Duguet).
551 Michelle Perrot, *Histoire de la vie privée. De la Révolution à la Grande Guerre*, tome IV, Paris, Seuil, 1997, p. 168.
552 Danièle Poublan, « Qui pour toi se souvient ? Les histoires de famille au XIXe siècle, une mémoire revisitée », *Sociétés et représentations*, n°13, avril 2002, p. 51-68.

monde des objets, à commémorer et, enfin, invite à l'introspection et l'anamnèse. De la même façon que la mémoire dans l'espace public se construit à la fois sur un mode inconscient et sur un mode volontaire – ou pour mieux dire politique –, la mémoire individuelle et familiale en bourgeoisie apparaît comme le fruit d'une stratégie dans laquelle les objets ont une place de choix. Le désir de durer, de maintenir l'unité du groupe et sa mémoire passent par des objets. « Car la principale difficulté de devenir bourgeois, écrit Edmond Goblot, est qu'on ne le devient pas tout seul. Chacun appartient à une famille avant d'appartenir à une classe. C'est par sa famille que le bourgeois né est bourgeois ; c'est avec sa famille qu'il s'agit de le devenir »[553]. Si comme l'a noté Mary Douglas, la consommation produit bien une identité commune, la production à domicile, la transformation d'objets industriels – notamment – en supports de mémoire et leur mise en circulation au sein des familles participe de la construction de l'identité des familles et des individus[554].

Un siècle plus tard, à regarder les objets conservés dans la bourgeoisie parisienne, ces stratégies apparaissent efficientes. Mme O., fille d'une famille bourgeoise du XVIe arrondissement dit ainsi : « Sur la table dans l'entrée [antichambre] sont posées deux potiches de Chine qui me viennent de ma grand-mère maternelle. Au centre, un coffre ancien aux armes [chiffres] de ma belle-famille, entouré de photos et de peintures sur bois, œuvres réalisées vers 1900 par une grande-tante paternelle ». Dans le coin du salon, une console décrite ainsi : « Les coqs [en faïence] sont des cadeaux de mariage, les vases en poire viennent de ma belle-mère. Enfin, dans la salle à manger, « on retrouve un superbe buste de l'ancêtre […] entouré de toute une série de porcelaines bleues et blanches »[555]. Autant de preuves, à un siècle de distance, de cette nécessité et de cette efficacité à inscrire la mémoire dans des objets. À la très grande bourgeoisie et la noblesse qui valorisent la transmission des « vieilles pierres », selon Éric Mension-Rigau, la bourgeoisie investit davantage dans les objets[556]. Par eux, la bourgeoisie dans son ensemble pratique l'autobiographie, la généalogie et le récit individuel et familiale, tout comme dans les textes ce qui autorise à apparenter la production et la collecte de ces traces à une écriture de soi et des siens par les objets[557]. La pratique de la collection elle-même doit être lue dans cette perspective, au moins pour les collections ordinaires qui apparaissent bien comme des écritures de soi, production et collecte des traces de soi en un même mouvement. À la différence de l'écrit cependant, ces objets qui peuplent les intérieurs proposent des récits incorporés, une expérience tactile et visuelle inscrite dans le quotidien. Au final, ce serait une erreur de ne voir dans ces objets que des traces, qu'ils soient souvenirs involontaires ou productions pour mémoire. Présents dans l'espace en retrait de la sphère intime, ils sont autant de techniques de soi qui construisent une sensibilité et une conscience renouvelée de l'individu.

553 Edmond Goblot, *La barrière et le niveau. Étude sociologique sur la bourgeoisie française moderne*, 1925.
554 Mary Douglas et Baron C. Isherwood, *The World of Goods: Towards an Anthropology of Consumption*, New York, Norton, 1979.
555 Béatrix Le Wita, *Ni vue, ni connue. Approche ethnographique de la culture bourgeoise*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'Homme, 1988, p. 146-147.
556 Éric Mension-Rigau, *Aristocrates et grands bourgeois. Éducation, traditions, valeurs*, Paris, Perrin, 1997, p. 125-136.
557 Danièle Poublan, « Qui pour toi se souvient ? Les histoires de famille au XIXe siècle, une mémoire revisitée », *Sociétés et représentations*, n°13, avril 2002, p. 58.

Chapitre 5
Authentiques antiquités : usages domestiques du passé et invention d'une marchandise

Introduction

Débarquant à New York en 1941, Claude Lévi-Strauss raconte sa découverte de la ville[1] : « Pour une part, nous revivions le monde du Cousin Pons où, dans le désordre d'une société en transformation et dont les couches sociales basculaient en glissant les unes sur les autres, [en engloutissant] des goûts et des savoirs. Qu'une génération quitte la scène, qu'un style passe de mode, qu'un autre ne soit pas encore au goût du jour, il n'en fallait pas plus pour qu'un pan du passé de l'humanité s'effondre et que ses débris tombent au rebut : phénomène d'autant plus brutal et saisissant qu'en raison de l'évolution rapide de la société américaine, des vagues d'émigration successives avaient envahi la ville depuis un siècle, chacune y transportant, selon son niveau social, de pauvres ou de riches trésors vite dispersés sous l'empire de la nécessité ; tandis que les immenses moyens, dont la ploutocratie locale avait disposé pour satisfaire ses caprices, donnaient à croire que toute la substance du patrimoine artistique de l'humanité était présente à New York sous forme d'échantillons : brassés et rebrassés, comme le flux fait des épaves, au rythme capricieux des ascensions et des décadences sociales, certains continuaient d'orner les salons ou avaient pris le chemin des musées, tandis que d'autres s'entassaient dans des recoins insoupçonnés. […] Il suffisait d'un peu de culture et de flair pour que s'ouvrent à lui, dans le mur de la civilisation industrielle, des portes donnant accès à d'autres mondes et à tous les temps. » L'ethnographe se prend au jeu, chassant les bibelots anciens avec Dolorès Vanetti, Duthuit, André Breton et Max Ernst.

Cette ville à la proue de la modernité, saturée d'objets de toutes les provenances et de toutes les époques brassés par les modes, les passions collectives et les aventures individuelles semble être l'image la plus exacte qu'on pourrait restituer du Paris de la seconde partie du XIXe siècle. Le New York de Lévi-Strauss s'apparente au Paris des années 1860 par ce désir bourgeois, *ploutocrate,* de se donner accès, via les objets, à des mondes lointains et au passé. Dans un XIXe siècle décrit, à juste titre, comme celui de l'industrie – la place de l'art industriel l'atteste – et des mutations commerciales, une autre nouveauté modifie en profondeur les intérieurs : les objets anciens. Ils sont généralement négligés, dissimulés sous le voile de la notion trop générale d'éclectisme [2] ou par le tapage de la nouveauté. Cependant, il s'agit

1 Claude Lévi-Strauss, « New York post et pré-figuratif », dans *Le regard éloigné*, Paris, Plon, 1983, p. 345-356.
2 Une des rares études à aborder ces objets sous l'angle de leur nature plus que de leur style est celle de Deborah Cohen : *Household Gods, The British and their Possessions*, New Haven, Yale University Press, 2006 et en particulier le bref chapitre « Designs on the Past. Antiques

pour la bourgeoisie du XIXe siècle d'acheter des objets authentiquement anciens. Ce n'est donc pas le rapport au style qui est en jeu mais le rapport à l'objet, à la matière et au passé. Le monde du Cousin Pons, ce monde marginal des années 1830 enfante deux pratiques dans la bourgeoisie de la seconde partie du siècle : le goût de la collection et celui des antiquités, deux engouements distincts mais qui ne cessent de se croiser, car l'intérêt pour les objets anciens déborde largement le monde de la collection. Une « coupe synchronique dans l'ensemble des objets visibles présents », selon le vœu de Krzysztof Pomian[3], menée par le biais des inventaires, des archives privées et de celles des commissaires-priseurs met en exergue, conformément à l'observation de Lévi-Strauss la coexistence dans les appartements de la bourgeoisie parisienne d'objets de toutes les époques. À partir du milieu du siècle, le Paris bourgeois apparaît submergé par les objets venus du passé.

L'intérêt pour les objets anciens est déjà manifeste dans les cabinets de curiosité de l'époque moderne et singulièrement à la fin du XVIIIe siècle[4]. La période révolutionnaire est un moment central dans cette histoire pour les objets comme pour les monuments[5]. Ce que nous voudrions comprendre ici c'est la façon dont cette passion gagne la bourgeoisie, passant de l'espace du cabinet à l'ensemble des espaces privés. Dans cette perspective, il faut considérer l'ensemble des objets mobiliers et plus encore ceux qui sont généralement négligés : mobiliers, fragments d'architecture, …[6] Le marché des œuvres d'art comme celui des livres possèdent des chronologies spécifiques. Dès la fin du XVIIIe siècle, le marché des tableaux est déjà structuré, tout au moins pour une frange réduite d'amateurs. Outre qu'il est traité dans des récentes études, il nécessiterait une étude à lui seul [7]. De la même façon, le marché du livre porté par des érudits-collectionneurs connaît rapidement une structuration[8]. Ici, c'est la passion pour les objets anciens dans leur ensemble qui nous intéresse, notre hypothèse étant que le rapport au temps qui se construit par ce commerce se fait aussi bien via des œuvres d'art que des objets mobiliers.

Nous voudrions comprendre comment ce goût pour les objets du passé s'articule avec le siècle de l'industrie. La présence des objets anciens dans les intérieurs pose la question des usages et des rapports au temps et à l'histoire. Pour saisir cet engouement, il apparaît nécessaire d'interroger ensemble espaces privés et marché. Ce dernier, considéré comme l'espace de consommation et de diffusion des goûts, comme une configuration à la fois économique et culturelle, permet de saisir les

---

as a Faith » p. 145-169. L'essai, brillant, fait cependant débuter la consommation des objets anciens autour de 1900 et, comme par un effet de source, cantonne le phénomène au monde des collectionneurs. La rareté des études sur le sujet est notable, tant en histoire économique qu'en histoire culturelle. Les études les plus abouties sont à la fois succinctes et anciennes. Voir la synthèse économique brève et stimulante d'Henry Mahé de Boislandelle, *Le marché des antiquités en France*, Paris, Presses universitaires de France, 1973 et l'étude riche bien que limitée au seul aspect économique de Janine Capronnier, *Le prix des meubles d'époque, 1860-1956*, Paris, Armand Colin, 1966.

3 Krzysztof Pomian, *Sur l'histoire*, Paris, Éditions Gallimard, 1999, p. 228.

4 Voir en particulier Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise, XVIe-XVIIIe siècle,* Paris, Gallimard, 1987 et « Collections : une typologie historique » dans *Romantisme*, « La collection », n° 112, 2e trimestre 2001, p. 9-11.

5 Sur la construction, balbutiante, des notions de patrimoine à l'échelle de la nation voir Dominique Poulot, *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des idées, 1997 et la synthèse plus récente : Dominique Poulot, *Une histoire du patrimoine en Occident*, Paris, Presses universitaires de France, Collection Le nœud gordien, 2006 et en particulier le chapitre « Une nouvelle authenticité », p. 61-90.

6 À notre connaissance la seule étude sur le sujet est celle de Stephan Muthesius qui par ailleurs adopte un chronologie qui écarte une grande partie du phénomène : Stefan Muthesius, « Why do we buy old furniture? Aspects of the Antique in Britain 1870-1910 », *Art History*, vol. 11, no. 2, 1988, p. 231-254.

7 Pour le XVIIIe siècle, les études les plus récentes sont celles de Charlotte Guichard, *Les amateurs d'art à Paris dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, thèse d'histoire de l'art et d'archéologie, Paris-I Panthéon-Sorbonne, et notamment la deuxième partie consacrée aux collections « De la collection à l'amateur », p. 209-403 et celle de Guillaume Glorieux, *À l'enseigne de Gersaint : Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le pont Notre-Dame*, Seyssel, Champ Vallon, 2002 et en particulier la première partie intitulée « Tableaux et cadres de bois doré », p. 13 et sq. Il convient de noter que Guillaume Glorieux aborde ici quelques aspects du commerce d'objets mobiliers mais la nature des objets, sans doute faute de sources, n'est pas questionnée (p. 159 et sq.). Enfin, sur le marché de l'art au XIXe siècle et les redécouvertes en art, voir le travail essentiel de Francis Haskell, *La norme et le caprice. Redécouvertes en art : aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, Paris, Flammarion, 1986.

8 Frederic Barbier, « Bouquinistes, libraires spécialisés » dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, tome 3, *Le temps des éditeurs, Du Romantisme à la Belle Époque*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1990.

objets dans leurs circulations qui bien souvent fondent leur sens[9]. En d'autres termes, nous faisons le pari qu'il n'y a pas de dichotomie entre commerce et imaginaire et que la compréhension des circuits commerciaux qui amènent les objets jusque dans les intérieurs permet non seulement d'identifier les mutations de cette consommation mais aussi de saisir les mécanismes sociaux, culturels et imaginaires à l'œuvre dans la mesure où les évolutions du marché donnent à voir les attentes des consommateurs dans leurs aspects concrets et imaginaires.

Dans cette perspective, étudier en premier lieu le marché permet de saisir des objets qui demeurent sans cela quasiment invisibles, notamment dans les inventaires où longtemps les priseurs confondent ensemble objets anciens, objets d'occasion et objets de style. L'étude du marché – incluant celle du faux – permet de saisir l'ampleur de cette demande comme les valeurs qui la sous-tendent. Partant de l'espace du commerce, nous nous proposons de remonter, des années 1830 à la Grande Guerre, jusqu'aux intérieurs de la bourgeoisie pour comprendre de quelle façon elle consacre l'antiquité comme élément central de sa culture matérielle.

I. **L'ancien, le neuf et le vieux : naissance d'un marché des objets anciens et construction d'une valeur bourgeoise**

L'histoire de la culture matérielle, considérée sous l'angle des grandes mutations qui témoignent d'un changement de sensibilité, est bien souvent une histoire anthropologique du quotidien et, par un glissement étrange, une histoire sans date[10]. La place, légitime, accordée aux inventaires et à une approche sérielle – dont notre étude se réclame par ailleurs – conduit à ne saisir les mutations que dans la longue durée, sans prise en compte des ruptures parfois brutales, l'effet de source des inventaires jouant encore comme un miroir déformant[11]. Si à l'évidence les mutations anthropologiques s'inscrivent dans la longue durée et dans la succession des générations, tenter d'expliciter les ruptures force à un nouveau questionnement concernant certains phénomènes, notamment dans le champ de la consommation et de la culture matérielle. Certaines mutations se produisent en effet sur un temps relativement court. C'est le cas de la naissance de l'intérêt de la bourgeoisie pour les objets anciens qui, d'après les inventaires apparaît couvrir tout le siècle. Il faut ajouter que les prisées elles-mêmes contribuent à rendre difficile l'identification de cet intérêt tant, selon les commissaires-priseurs et les notaires, la saisie de ces objets varie. Aborder la question de la place des objets anciens dans l'espace privé par le biais du commerce permet de pallier ces difficultés et de saisir quelques césures. Les mutations du marché ne sont pas des indices absolus mais ils reflètent avec bien plus de précision et dans un délai bien plus bref les mutations des sensibilités. C'est donc autant le commerce et ses reconfigurations que les évolutions des prix et leurs cycles qui nous intéressent ici. La passion bourgeoise pour les objets anciens appréhendée à travers les évolutions du marché ne saurait se comprendre sans une mise en perspective incluant la première partie du siècle. La « génération 1830 » joue un rôle décisif dans l'engouement pour ces objets et son étude ne souligne que mieux les ruptures profondes des années 1850.

9 Voir sur le sujet la synthèse récente de Gérard Noiriel, *Introduction à la socio-histoire*, Paris, La Découverte, 2006, p. 58 et sq.
10 Voir par exemple, Annik Pardailhé-Galabrun (dir.), *Naissance de l'intime. 3000 foyers parisiens, XVIIe-XVIIIe siècles*, Paris, Presses universitaires de France, 1988. Ce travail collectif, essentiel dans l'historiographie de la culture matérielle, ne retenant comme point de lecture que l'analyse sérielle d'inventaires et négligeant les mutations du marché, tend à gommer les ruptures au profit des continuités.
11 Dominique Poulot, « Une nouvelle histoire de la culture matérielle ? », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, avril-juin 1997, pp. 344-357.

I.a. Le « bric-à-brac » : confusion des termes et marché indistinct (1830-1850)

« Antiquités » et « antiquaires » : les mots et les choses

Chercher les antiquités dans le commerce parisien de la première partie du siècle revient à essayer de saisir des objets rarement nommés. L'absence de distinction claire entre les pièces anciennes, les pièces de style et les pièces neuves dans les prisées et les ventes aux enchères se retrouve à l'identique dans le commerce. La langue signe cette indistinction. Le terme d'« antiquités » lui-même prête longtemps à confusion. Jusqu'au milieu du siècle – et parfois même au-delà –, le terme désigne « tout ce qui […] reste des Anciens ». La définition de l'antiquité donnée à l'article « archéologie » par Aubin-Louis Millin en 1806 prévaut durant tout le début du siècle : « les monuments mécaniques, tels ustensiles, les armes, etc., sont également importans ; on ne s'en sert que pour expliquer les usages et les mœurs des Anciens. Cette partie de la science s'appelle communément les antiquités, et on nomme antiquaire celui qui la possède. »[12] Il faut dire que les acheteurs d'objets anciens eux-mêmes sont bien souvent, à l'instar du Cousin Pons, des amateurs d'antiquités gréco-romaines. Balzac le souligne en faisant du voyage de Pons à Rome le moment fondateur de sa passion[13]. Durant les années 1830-1840, l'ambiguïté demeure, soulignant l'absence d'une catégorie constituée qui embrasserait tous les objets anciens. À défaut d'un terme entendu globalement, on accole un adjectif notamment pour désigner les objets qui nourrissent le *revival* gothique : les expressions « antiquités celtiques » ou encore « antiquités médiévales » sont ainsi forgées mais, fruits de la sensibilité révolutionnaire au vandalisme, elles s'attachent d'abord aux restes architecturaux. Sur le plan commercial, l'indistinction est aussi de mise. On ne trouve pas encore de « magasin d'antiquités » et le terme d'antiquaire désigne encore la « personne qui s'adonne à l'étude et la recherche d'objets antiques », « le collectionneur, [la] collectionneuse d'antiquités »[14]. En 1823, dans *l'Encyclopédie moderne* de Courtin, le terme est toujours synonyme d'archéologue [15]. Il le demeure durant toutes les années 1830 et 1840, sous l'influence notamment des nombreuses sociétés savantes, particulièrement en province, qui se désignent elles-mêmes comme des sociétés d'antiquaires[16]. Cependant, Courtin signale déjà au début des années 1820 une « corruption », c'est-à-dire un glissement sémantique du terme : « si la qualification d'antiquaire a été […] prostituée, c'est qu'elle a été usurpée par des brocanteurs et par des gens dont l'emploi était d'empailler des oiseaux et de vendre des œufs d'autruche »[17]. Par cette allusion dédaigneuse aux marchands de curiosités, Courtin souligne l'émergence d'un marché mais indique aussi l'absence de distinction entre marché des antiquités et marché des curiosités. Le terme d'antiquaire conserve, notamment sous l'influence

12 Article « archéologie », Aubin-Louis Millin, *Dictionnaires des beaux-arts*, Paris, Crapelet-Desray, 1806.

13 Honoré de Balzac, *Scènes de la vie parisienne, Le Cousin Pons*, Paris, Furne et Cie, 1849, p. 384 et sq. Balzac note : « envoyé par l'État à Rome, pour devenir un grand musicien, Sylvain Pons en avait rapporté le goût des antiquités et des belles choses d'art. Il se connaissait admirablement en tous ces travaux, chefs-d'œuvre de la main et de la Pensée, compris depuis peu dans ce mot populaire, le Bric-à-Brac. Cet enfant d'Euterpe revint donc à Paris, vers 1810, collectionneur féroce, chargé de tableaux, de statuettes, de cadres, de sculptures en ivoire, en bois, d'émaux, porcelaines, etc., qui, pendant son séjour académique à Rome, avaient absorbé la plus grande partie de l'héritage paternel, autant par les frais de transport que par les prix d'acquisition. »

14 Alain Rey (dir.), article « antiquité », *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Le Robert, 2005. Le roman de Walter Scott, *L'antiquaire*, publié en 1816 diffuse et fixe un temps cette définition.

15 Eustache-Marie Courtin, article « antiquaire », *L'Encyclopédie moderne,* Paris, Mongie Aîné, 1823.

16 C'est le cas par exemple de la Société des antiquaires de France créée en 1804 et des Sociétés des Antiquaires de l'Ouest et de Normandie, les plus importantes créées respectivement en 1824 et 1834. Il faut ajouter à ces dernières la Société des antiquaires de Morinie et de Picardie. Ces sociétés qui n'ont de cesse de publier maintiennent longtemps la confusion autour du terme d'antiquaire dans la mesure où leur intérêt pour les architectures du passé et les monuments gagne les objets anciens rapidement. Ces sociétés, bien que savantes avant d'être commerciales, n'en participent pas moins à la diffusion de la sensibilité aux vestiges du passé, objets compris. Voir sur ce sujet Jean-Pierre Chaline, *Sociabilité et érudition, les sociétés savantes en France*, Paris, Éditions du CTHS, 1998 et notamment le chapitre VII « Les activités savantes », p. 271 et sq. Notons que le Larousse donne encore comme définition de l'antiquaire : « Qui est versé dans la connaissance des monuments de l'antiquité » mais ajoute : « Aujourd'hui, on se dit plus ordinairement archéologue. »

17 Eustache-Marie Courtin, article « antiquaire », *L'Encyclopédie moderne,* Paris, Mongie Aîné, 1823.

des sociétés d'antiquaires, jusqu'aux années 1850, cette ambiguïté : il désigne à la fois l'amateur-collectionneur et l'archéologue. La revue créée par le collectionneur et publiciste Eugène Piot en 1842, *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, maintient cette ambiguïté : l'antiquaire est tantôt l'archéologue et historien des monuments du passé, tantôt l'amateur d'objets anciens. Il faut attendre la fin des années 1840 pour que pointe dans les annuaires la rubrique « antiquaire » ; du reste, leur nombre, jusqu'au milieu des années 1850, ne dépasse pas, à Paris, la quinzaine. Cette indistinction langagière autour des termes d'« antiquités » et d'« antiquaires » signe une confusion dans l'appréhension des objets. Dans les prisées, le terme d' « antiquités » est réservé aux pièces de l'Antiquité gréco-romaine. Du fait de cette désignation, il devient difficile de saisir la présence d'objets anciens d'autres époques. Cela est d'autant plus vrai que, durant les années 1830-1840, sous les termes d' « ancien » ou de « vieux » sont confondus les objets usagés et les objets venus du passé. Les objets anoblis par l'histoire et les objets dégradés par le temps sont ainsi confondus. En parcourant les inventaires, il est dès lors impossible de distinguer les objets de seconde main des objets anciens, sauf à considérer que le prix suffit à en préciser la nature. L'absence d'identification précise de ces objets dans la langue et par les commissaires-priseurs tend à indiquer que le commerce comme les acheteurs ne considèrent pas le caractère d'ancienneté des objets comme déterminant.

Brocanteurs et marchands de bric-à-brac : le commerce mêlé de l'occasion et de l'ancien

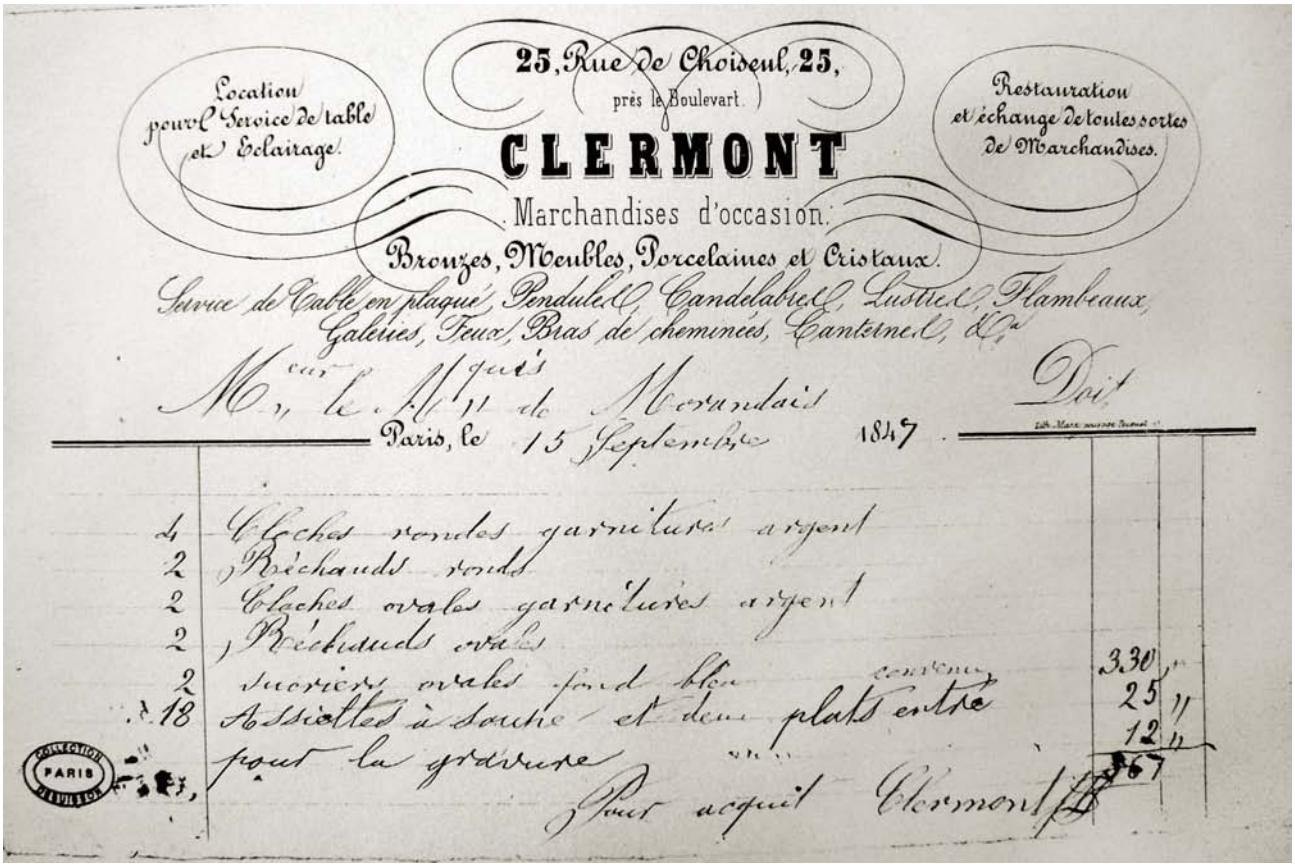
L'indistinction lexicologique se retrouve dans les boutiques : les « magasins d'antiquités » et les « antiquaires » sont introuvables dans les années 1830. Les objets anciens, dispersés au milieu des objets d'art neufs, des objets archéologiques – exhumés notamment dans les fouilles à Naples ou Rome – et des objets de curiosité, le plus souvent des produits de l'histoire naturelle, intéressent d'abord parce qu'ils offrent un caractère artistique et noble du fait de leurs matériaux, du prestige du à leur histoire – illustre possesseur, traces d'une glorieuse civilisation…– ou encore parce que, du fait de leur rareté, ils appartiennent au registre de la curiosité. Si on veut trouver des objets anciens dans le Paris des années 1830, deux commerces s'imposent : les magasins de curiosités et ceux des brocanteurs. Ils sont réservés aux collectionneurs, aux savants, aux hommes de flair – les « loupeux » dit Paul de Kock – qui savent dénicher des chef-d'œuvres au milieu de la ferraille et de la fripe. Au XVIIIe siècle, le terme de brocanteur désigne aussi un marchand de tableaux anciens. Aubin-Louis Millin, archéologue-antiquaire, en donne la définition suivante dans son *Dictionnaire des Beaux-arts* en 1806[18] : « brocanter, signifie vendre ou troquer des tableaux, des pierres gravées, des antiques, des ouvrages de luxe, des bijoux, des meubles d'agrément. Le brocanteur est celui qui exerce cette profession, appelée brocante ou brocantage, et les opérations sont d'autant plus arbitraires qu'elles sont susceptibles de plus de combinaisons mercantiles et plus dépendantes des fantaisies et des modes. […] Il est taxé justement ou injustement de vendre ou de troquer, le plus adroitement et le plus avantageusement qu'il le peut, des tableaux et des objets d'art souvent déguisés et frelatés. Le brocanteur, expert dans tous les moyens de sa profession, fait rentoiler, repeindre, donner à propos à ses tableaux, à ses vases, le caractère respectable de l'ancienneté, ou la fraîcheur et l'éclat d'un âge moins imposant ; il ne se croit point obligé de répondre que ces caractères durent au-delà du temps nécessaire au marché. Il doit encore avoir le talent d'exposer ses tableaux au jour le plus favorable, de les parer d'une bordure qui annonce un ouvrage distingué et précieux ; il sait les vernir de manière à leur donner un éclat qui séduit même en éblouissant les yeux. » Au début du XIXe siècle, le terme est

18 Article « brocanter », Aubin-Louis Millin, *Dictionnaires des beaux-arts*, Paris, Crapelet-Desray, 1806.

aussi volontiers accolé à celui de libraire pour désigner des marchands de livres anciens ; et le terme de fripier désigne encore parfois le marchand d'objets d'art[19]. Durant toutes les années 1830 et 1840, le terme de « brocanteur » conserve ce double sens de marchand d'objets d'occasion et de marchands d'objets anciens. Les « brocanteurs-fripiers de luxe » vendent aussi bien des objets d'occasion que des objets de prestige. C'est par exemple le cas du marchand Garnier, installé en 1833 place Cambrai, qui vend des uniformes militaires réformés comme des costumes luxueux de spectacles du XVIIIe siècle et des armures et costumes chinois anciens destinés à orner des salons privés [20]. De la même façon, lorsque la génération romantique se met en quête d'objets, c'est dans les boutiques de brocanteurs à la marchandise mélangée qu'ils se rendent. Henri Murger décrit la boutique du marchand Salomon-Médicis, « très-connu de toute la bohème artistique et littéraire, avec qui il était en perpétuels rapports », comme un vaste bric-à-brac où sont vendus « des mobiliers complets depuis *douze* francs jusqu'à mille écus. » « Sa boutique, poursuit l'écrivain-bohème s'appuyant sur ses souvenirs, située place du Carrousel, était un lieu féerique où l'on trouvait […] tous les produits de la nature, toutes les créations de l'art, tout ce qui sort des entrailles de la terre et du génie humain […]. Quelques pages copiées dans le *brouillard* de sa tenue de livres pourront, mieux que toutes les explications les plus détaillées, donner une idée de l'universalité de son commerce. » Murger dresse ironiquement la liste de cette marchandise : « le compas dont Archimède s'est servi pendant le siége de Syracuse, 75 fr. », « un vase en porcelaine ayant appartenu à Madame Dubarry, 18 fr. », « acheté à la petite D ses cheveux, 15 fr. », « une paire de souliers napolitains », « acheté à M. M., peintre d'histoire, une série de dessins gais, 25 fr. », « loué à madame la comtesse de G un service de Saxe, 20 fr. », « une garniture de cheminée », « un mobilier moderne 5 000 fr. »[21]. La proximité d'objets historiques, de pièces anciennes et du « mobilier moderne » souligne l'absence de distinction entre les différentes branches du commerce. Balzac dans *Le Cousin Pons* consacre un chapitre intitulé « Iconographie du genre brocanteur » à la description du brocanteur auvergnat Rémonencq, personnage co-substantiel à l'existence du Cousin Pons[22]. Il écrit : « Venu là, en 1831, après la révolution de Juillet, Rémonencq commença par étaler des sonnettes cassées, des plats fêlés, des ferrailles, de vieilles balances, des poids anciens repoussés par la loi sur les nouvelles mesures […]. Puis cet Auvergnat […] acheta des batteries de cuisine, des vieux cadres, des vieux cuivres, des porcelaines écornées. Insensiblement, à force de s'emplir et de se vider […] la nature des marchandises s'améliora. Le ferrailleur suivit cette prodigieuse et sûre martingale, dont les effets se manifestent aux yeux des flâneurs assez philosophes pour étudier la progression croissante des valeurs qui garnissent ces intelligentes boutiques. Au fer-blanc, aux quinquets, aux tessons succèdent des cadres et des cuivres. Puis viennent les porcelaines. Bientôt la boutique, un moment changée en *Crouteum*, passe au muséum. Enfin, un jour, le vitrage poudreux s'est éclairci, l'intérieur est restauré, l'Auvergnat quitte le velours et les vestes, il porte des redingotes ! […] Il a décuplé ses capitaux et ne se laisse plus prendre à aucune ruse, il sait les tours du métier. […] Devenu comédien, il joue l'attachement à ses toiles, à ses marqueteries, ou il feint la gêne, ou il suppose des prix d'acquisition, il offre de montrer des bordereaux de vente. […] Dès la troisième année, on vit chez Rémonencq d'assez belles pendules, des armures, de vieux tableaux […] Ce commencement du négoce de Rémonencq, […] qui, de 1825 à 1831, fit les commissions des

19 Frédéric Barbier, « Bouquinistes, libraires spécialisés » dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, tome 3, *Le temps des éditeurs, Du Romantisme à la Belle Époque*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1990.
20 AN, Minutier central, ET/XXXII/336. Inventaire après le décès de M. et Mme Garnier, 22 avril 1833 ; supplément le 9 mai 1833.
21 Henri Murger, *Scènes de la vie de bohème*, Paris, Lévy et frères, 1862, [1847-1849], p. 182-184.
22 Balzac, chapitre XXIX, « Iconographie du genre brocanteur », *Études de mœurs, Le Cousin Pons,* Paris, Furne et Cie, 1847, p. 466 et sq.

marchands de curiosités du boulevard Beaumarchais et des chaudronniers de la rue de Lappe, est l'histoire normale de beaucoup de marchands de curiosités. […] Après quatorze ans de pratique, il était à la tête d'une fortune de soixante mille francs, et d'une boutique bien garnie. » Ce succès commercial du brocanteur vaut pour tous les marchands d'objets obsolètes et anciens : au glissement du terme, répond l'évolution des marchandises sans qu'il s'agisse encore pour autant d'une spécialisation achevée. Le marchand Clermont, installé 25 rue de Choiseul et fréquenté par une clientèle très aisée, proclame ainsi dans les années 1840 sa spécialité dans la « marchandise d'occasion » ; en pratique il s'agit de la vente de « bronzes, meubles, porcelaines et cristaux » d'occasion et non anciens et de « la restauration et l'échange de toutes sortes de marchandises »[23]. Les brocanteurs de luxe, à l'image de Clermont, sont nombreux dans le Paris des années 1840 mais ils proposent avant tout des objets de luxe à moindre coût.



[Fig. 5. 1] Facture de Clermont, marchand d'objets d'occasion, 25 rue de Choiseul, 15 septembre 1847. Collection Debuisson.

Autre catégorie de marchands dont la désignation comme la marchandise valent pour indice de la place accordée aux objets anciens : les marchands de bric-à-brac, confondus avec les brocanteurs aux yeux des administrations, et en particulier à ceux de la préfecture de Police. Le terme de « bric-à-brac » lui-même devient synonyme de commerce hétéroclite, renforcé par la quasi homophonie avec la locution adverbiale « de bric et de broc ». Glissant de la désignation de « vieille ferraille » pour l'Académie française en 1825 à une « marchandise hétéroclite composée d'objets anciens et neufs et toujours étonnants dans les années 1830 »[24], le terme rencontre un véritable succès sous la monarchie de Juillet. Fixé dans la langue au milieu des années 1830 avec la locution révélatrice « la mode du bric-à-brac », le terme désigne ces lieux où les amateurs peuvent espérer faire des trouvailles. L'expression rencontre le succès jusque dans

23 Collection privée Debuisson, entrée « Choiseul (rue de) ». Factures du marchand Clermont, « 25 rue Choiseul, près le boulevard ». Ses clients identifiés sont des nobles dont le marquis de la Morandais et le comte de Callat. Factures des années 1847-1856.
24 Alain Rey signale l'apparition de la locution « la mode du bric-à-brac » en 1834. Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992.

les vaudevilles[25]. Cette consécration va de pair avec le changement de nature de la marchandise : les marchands de bric-à-brac sont dorénavant des marchands qui proposent aussi des objets de valeur, du fait de leur ancienneté. La définition donnée en 1846 par l'écrivain romantique Charles Nodier confirme cette mutation : « Marchand de bric-à-brac : marchand qui achète et qui revend toute sorte de vieille ferraille, de vieux tableaux, etc. »[26]. La possibilité de trouver des tableaux anciens parmi la ferraille – ici synonyme d'objets usagés d'occasion – attire peu à peu un public nouveau. En 1846, *Le Diable à Paris*, note que, après le boulevard des Filles-du-Calvaire, « hideux et désert », « la vie et le mouvement recommencent sur le boulevard Beaumarchais, à cause des boutiques de quelques marchands de bric-à-brac ». [27] De fait, à la fin des années 1840, les boutiques des marchands de bric-à-brac des quais ou des boulevards, et notamment du boulevard Beaumarchais, renferment un commerce hétéroclite. Quand le marchand Morel fait faillite en 1851, sans avoir pu s'adapter aux mutations commerciales du commerce d'objets anciens, sa boutique du 57 boulevard Beaumarchais contient aussi bien de la ferraille, des chiffons et des poteries brisées qu'un meuble en marqueterie de bois de rose, sans doute Régence, et des dessins de Tiepolo[28]. En 1857, Nestor Roqueplan, dandy et historien de ce commerce écrit : « avant qu'on eût ressuscité le moyen âge, redressé ses arcs-boutants, recousu ses pourpoints, retrempé ses dagues, fourbi ses hauberts, rembourré ses chaises et redit ses jurons, […] il existait une livide industrie, un commerce de cuivre oxydé, de miroirs sans tain, de couteaux sans manche, de broches rouillées, de vieux pots de moutarde, de banquettes éventrées. Ceux qui consacraient leur intelligence d'homme à l'appréciation et à l'achat de ces ordures, s'appelaient du nom modeste de marchands de bric-à-brac. [Ils] couraient les ventes "après décès" ou "pour cause de départ", choisissant la quantité de pincettes et de soufflets crevés qui manquaient à la boutique, puis rentraient se rouiller avec leur ferraille. »[29] Les magasins des brocanteurs et des marchands de bric-à-brac sont durant les années 1830-1840, les lieux où les collectionneurs et amateurs peuvent acheter des objets anciens autres que des objets d'occasion ; mais le mélange des marchandises dans ces boutiques jugées interlopes – tenues dans l'imaginaire par des marchands auvergnats rustres ou des juifs mystérieux – interdisent l'accès de ce marché aux bourgeois et singulièrement à ceux qui n'ont pas la culture pour séparer ferraille et trouvaille.

Les antiquités chez les marchands de curiosités et d'objets d'art

Dernier lieu où l'on trouve des antiquités sous la monarchie de Juillet : les boutiques des marchands de curiosités. À la différence des brocanteurs et des marchands de bric-à-brac, point ici de marchandises dégradées ou d'occasion. Dans ces boutiques, les objets anciens voisinent avec des objets exotiques, des objets d'histoire naturelle et des articles de nouveauté comme de l'argenterie ou des porcelaines

25 En décembre 1834, le théâtre du Palais-Royal présente *1834 et 1835, ou le déménagement de l'année*, vaudeville léger sur le jour de l'an. Les acteurs sont 1834, 1835, le temps, la Saint-Sylvestre, la livraison et enfin, le bric-à-brac, « habillé à la moderne, avec des antiquités de toutes sortes dans les diverses parties de son costume » comme l'indiquent les didascalies. Ce dernier, répondant à 1835 qui l'interroge pour connaître les « nouveautés qu'il propose » répond : « Tout ce qu'il y a de plus vieux et de plus gothique, en meubles, pendules, glaces, armes, objets d'art, etc. » *1834 et 1835, ou le déménagement de l'année*, revue épisodique en un acte, par MM. Théaulon, de Courcy et Nézel, Paris, Imprimerie Veuve Dondey-Dupré, 1835.

26 Charles Nodier et M. Ackermann, *Vocabulaire de la langue française : extrait de la sixième et dernière édition du Dictionnaire de l'Académie. Avec les étymologies, la prononciation et un vocabulaire géographique. Rédigé exclusivement pour les écoles, et adopté par le conseil de l'instruction publique pour l'usage des collèges*, Paris, Firmin Didot frères, 1847. Notons que le dictionnaire de l'Académie française, toujours en retard, définit encore en 1835 la locution « bric-à-brac » comme « vulgaire » et « Marchand de bric-à-brac, Marchand qui achète et qui revend toute sorte de vieille ferraille ». Il convient de noter que Charles Nodier travaille à partir de 1820 avec le Baron Taylor qui joue un rôle central dans la promotion de la peinture ancienne. Voir à ce sujet Francis Haskell, *La norme et le caprice, op. cit.,* p. 159

27 *Le Diable à Paris. Paris et les Parisiens : moeurs et coutumes, caractères et portraits des habitants de Paris...,* Paris, Jules Hetzel, 1845-1846, p. 103.

28 AP, D11U3/139, dossier n° 9999, faillite du 21 juillet 1851. Notons que Tiepolo est redécouvert précisément à cette époque, notamment par l'historien d'art italien Pietro Salvatico. Sur ce sujet voir, Francis Haskell, *La norme et le caprice…, op. cit.*, p. 152-153.

29 Nestor Roqueplan, Chapitre XX « Le Bric-à-brac », *La vie parisienne. Regain,* Nouvelle édition (revue et augmentée ; première édition 1857), Michel Lévy frères, Paris, 1869, p. 159-160.

de luxe ou encore des articles de Paris, de Londres ou de Berlin. En cela, ces boutiques s'inscrivent dans la tradition des marchands de curiosités du XVIIIe siècle[30]. Millin en donne une définition valable pour toute la première moitié du siècle : « On appelle en général curiosités, non pas seulement tous les objets d'art, mais tout ce qui peut piquer la curiosité par la singularité des formes ou des usages ; aussi un amateur ou un marchand de curiosités tient ensemble et près l'un de l'autre, des tableaux bons ou mauvais, des porcelaines, des statues, des vieilles armures, des meubles de boule [sic], des médailles, des petits vases, des colonnes de jaspe, ou d'agate. On appelle ceux qui font ce genre de commerce, marchands de curiosités. »[31] Socialement distincts des brocanteurs et des marchands de bric-à-brac, les marchands de curiosités, inscrits dans une tradition de commerce de luxe à la frontière des beaux-arts et des sciences, jouissent d'un certain prestige social. Pour signer le succès du brocanteur Rémonencq, Balzac le fait passer « à l'état de marchand de curiosités »[32]. Les publicités des marchands de curiosités revendiquent à la fois ce double commerce et ce rang social.



[Fig. 5. 2] Facture d'Escudier, marchand de curiosités, 19 quai Voltaire, 12 février 1839. Collection Debuisson.

Les dossiers de faillites conservés pour la période 1830-1850 sont très rares, ceux des années 1835-1847 étant perdus. Cependant, les cinq dossiers existants confirment cette hiérarchie sociale : tous les marchands débutent dans les années 1830 avec un capital et dans des boutiques louées entre 2 000 et 4 000 francs[33]. Le cas du marchand Claude Chapuis est exemplaire. Marchand de curiosités en activité depuis 1832 et installé au n°16 de la rue Saint-Augustin, il possède en 1847 plus de 33 389 francs – prisée basse – de marchandises[34]. Il vend aussi bien des produits neufs de la maison Christofle et Cie que des coraux, des tableaux anciens, des « vases mandarin montés Louis XVI », des lustres Renaissance et Louis XVI ou encore des meubles gothiques. Le syndic souligne le succès de son commerce : « Le Sieur Chapuis est établi marchand de bronzes et de curiosités depuis 1832. Il a commencé avec un capital de 10 000 francs qu'il a versé dans son commerce. […] En 1837, il a transporté son établissement rue neuve Saint Augustin

30 Guillaume Glorieux, *À l'enseigne de Gersaint…, op. cit.* L'ensemble de l'étude montre la diversité du commerce : tableaux, encadrements, estampes, chinoiseries, curiosités naturelles…
31 Article « curiosités », Aubin-Louis Millin, *Dictionnaires des beaux-arts*, Paris, Crapelet-Desray, 1806.
32 Honoré de Balzac, *Études de mœurs. Le Cousin Pons*, Paris, Furne et Cie, 1849, p. 415.
33 AP, D11U3/67, dossier n°16278, faillite du 7 mai 1830, Pierre Charles Moreau, Marchand d'objets de curiosités, 44 rue Sainte-Anne ; D11U3/97, n°17357, 2 juillet 1847, faillite de Claude Chapuis, Marchand de curiosités, 16 rue Saint Augustin. ; D11U3/155, dossier n°10572, 17 août 1852, Th. Cock, Marchand d'objets de curiosités ; D11U3/175, dossier n°11514, 10 avril 1854, Roques, Marchand de curiosités, 13 passage des Panoramas ; D11U3/187, n°111942, octobre 1854, Latapie et Fils, Marchand de curiosités, 58 rue de Rivoli. Tous débutent entre 1830 et 1835, y compris Pierre Charles Moreau qui fait faillite la même année.
34 AP, D11U3/97, n°17357, 2 juillet 1847, faillite de Claude Chapuis, Marchand de curiosités, 16 rue Saint Augustin. Il s'agit d'une « prisée basse » comme l'indique le commissaire-priseur.

21. Ses frais de maison étaient peu élevés car son loyer n'était que de 1 000 francs. Il paraîtrait qu'il aurait fait des affaires assez bonnes […]. En 1846, il crut pouvoir [agrandir] son commerce. À cet effet, il a pris au mois de juillet de la même année le magasin qu'il occupe au prix de 5 000 francs par an. » Son appartement au 25 de la rue Saint-Roch, dans un bel immeuble du quartier Saint-Honoré, confirme sa réussite. Le profil social des marchands de curiosités indique qu'ils s'inscrivent dans une tradition d'essence aristocratique de la curiosité. D'autre part, les représentations attachées à ces commerces induisent un rapport nouveau à la marchandise ancienne qui voisine ici avec les articles de nouveautés les plus recherchés. Aux yeux de la bourgeoisie, peu encline au milieu du siècle à s'aventurer dans les sombres et crasseuses boutiques des marchands de bric-à-brac, les magasins de curiosités sont sans doute les lieux où se joue la conversion aux antiquités. Les très rares antiquaires qui ouvrent boutique sous la monarchie de Juillet, comme le montrent les parcours retracés par les syndics et contrairement à ce que présente la littérature qui voit en eux des brocanteurs enrichis, sont issus, pour leur écrasante majorité, du monde de la curiosité[35]. Dans ces boutiques où se côtoient des objets neufs à « prix fixe et marqués en chiffres connus », selon l'expression consacrée, et des objets anciens dont le prix est à négocier, les commissaires-priseurs et les notaires relèvent la qualité des objets avec plus de précision. Pour autant, aucun marchand de curiosités sous la monarchie de Juillet n'est spécialisé dans l'ancien : les antiquités sont d'abord étonnantes, décoratives ou rares, au même titre que les cornes de rhinocéros, les articles de Paris – boule à neige, bateau en bouteille, éventail ou jouet –, les faïences chinoises ou les sculptures en bronze auxquelles elles sont mêlés[36]. La boutique du marchand de curiosités – parfois qualifiée de « magasins d'antiquités » – décrite par Balzac dans *La peau de chagrin* restitue bien un casuel de ces boutiques des années 1830-1850. Le magasin, écrit Balzac, offrait un « tableau confus », des « boas empaillés souriaient à des vitraux d'église », « un vase de Sèvres, où Madame Jacotot avait peint Napoléon, se trouvait auprès d'un sphynx dédié à Sésostris », « Madame Dubarry peinte au pastel par Latour […] paraissait contempler avec concupiscence une chibouque indienne », des « instruments de mort, poignards, pistolets curieux, armes à secret, étaient jetés pêle-mêle avec des instruments de vie : soupières en porcelaine, assiettes de Saxe, tasses orientales venues de Chine, salières antiques, drageoirs féodaux. » Ce « chaos d'antiquités » poursuit Balzac, « était une espèce de fumier philosophique auquel rien ne manquait, ni le calumet du sauvage, ni la pantoufle vert et or du sérail, ni le yatagan du Maure, ni l'idole des Tartares » [37]. Le mécanisme de la curiosité prime : on vient chercher dans ces boutiques des choses parfois précieuses, toujours rares et des « objets d'art », autant de catégories dans lesquelles le caractère ancien joue un rôle mais de second plan.

Une pratique marginale sous la monarchie de Juillet

En 1840, Théophile Gautier écrit dans la nouvelle *Le pied de la momie :* « le moindre agent de change se croit obligé d'avoir sa chambre Moyen Age » achetée dans une boutique des boulevards[38]. Un parcours dans les inventaires nuance considérablement ce propos qui semble bien plus celui

35 Voir par exemple le rapport des syndics des faillites des marchands Latapie, Morel, Ribotte et Duhamel qui débutent sous la Monarchie de Juillet ; tous soulignent que ces antiquaires avant de se lancer dans le commerce des antiquités à la fin des années 1840 ont travaillé dans le commerce de la curiosité. AP, D11U3/606, dossier n°10049, août 1868, Morel, marchands d'antiquités et de curiosités ; D11U3/684, dossier n°14364, juillet 1871, Ribotte ; D11U3/1175 dossier n°17120, janvier 1885, James Duhamel.

36 La confusion est de mise aussi à l'Exposition universelle de 1851 où les « marchands de curiosités » présentent aussi bien des objets anciens que des objets de grand luxe. Voir Charles Dupin, *Exposition universelle de 1851.Travaux de la Commission française sur l'industrie des nations*, Paris, Imprimerie impériale, Tome VIII, 1856, p. 209. En introduction, Charles Dupin souligne que c'est « dans les boutiques des marchands de curiosités » que sont apparue « vers 1835 » les objets anciens de luxe.

37 Honoré de Balzac, *La peau de chagrin,* Paris, Furne et Cie*,* 1845, p. 12-13. Le roman est publié pour la première fois en 1831.

38 Théophile Gautier, *Le pied de la momie*, dans *Contes fantastiques*, Paris, José Corti, 1986, p. 149 et sq. La nouvelle est publiée pour la première fois en septembre 1840 dans le *Musée des familles* ; elle est la matrice du Roman de la momie publié en 1858.

d'un bohème s'adressant à ces lecteurs, désireux de marquer sa distinction d'avec les riches collectionneurs épris de « Moyen Age ». Tous les possesseurs d'antiquités authentiques s'apparentent aux collectionneurs que nous avons déjà croisés : aristocrates, grands collectionneurs, artistes le plus souvent bohèmes, tous marginaux, tant par leur nombre que par la façon dont la société bourgeoise les considère. Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc signale le « très petit-nombre d'amateurs » lors de la dispersion du « musée des Petits-Augustins » en 1816[39]. Exactement vingt ans plus tard, Edmond de Goncourt rappelle qu'il n'y avait alors que « quatre ou cinq personnes de Paris », dont sa tante, qui « se trouvaient être […] enamourées de vieilleries, du beau des siècles passés »[40]. Le monde réduit des acheteurs d'antiquités prolonge celui des amateurs du XVIIIe siècle, groupé autour de quelques galeries et de l'hôtel des ventes. Le commissaire-priseur Bonnefons de Lavialle, 11 rue Choiseul, personnage central dans la vente des tableaux et des estampes, est l'un des rares commissaires qui développent au milieu des années 1830 la vente d'objets anciens[41]. En lien avec les grands marchands de curiosités[42], il organise les dispersions des grandes collections d'objets de curiosités, d'objets d'art et d'objets anciens. Les archives de ses ventes permettent de dresser le profil de la clientèle dans les années 1835-1847. Sur un échantillon de quinze ventes contenant des antiquités pour lesquelles 4 acheteurs n'ont pu être identifiés, 8 sont des marchands de curiosités[43]. La clientèle restante apparaît pour l'essentiel composée de collectionneurs de prestige : Durand, Witte, Pourtalès, Hebray, Sauvageot…[44] Venus fournir leur collection, ils leur revient de prélever dans les ventes les objets anciens correspondant à leur passion. Un élément apparaît essentiel ici : ce sont encore les collectionneurs qui structurent le marché et en l'espèce les ventes aux enchères.

Au mitan du XIXe siècle, la sensibilité qui s'est fait jour depuis le début du siècle reste limitée au monde des collectionneurs et des amateurs. Les antiquités se multiplient dans Paris mais elles demeurent invisibles pour la bourgeoisie, mal identifiées et disséminées dans des commerces qui mobilisent un savoir trop singulier pour ne pas effrayer les néophytes. Si le processus de distinction des produits anciens, des produits d'occasion et des produits neufs s'amorce, le paysage commercial

39 Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance, Paris, Bance et Veuve A. Morel, 1858-1875, p. 293 et *sq*.

40 Edmond de Goncourt, *La maison d'un artiste*, Paris, Charpentier, 1881, p. 356.

41 Il est notamment reconnu grâce à sa participation de la vente de la collection Vivant Denon.

42 Il est en affaire sans interruption de 1832 à 1854 avec le Sieur Latapie, Marchand de curiosités, 58 rue de Rivoli ; voir rapport du syndic et liste des créanciers : AP, D11U3/187, octobre 1854, dossier n°111942.

43 Les registres des ventes n'existent qu'à partir de 1856. Pour les années précédentes, il convient donc de procéder à des sondages dans les archives des ventes elles-mêmes. Nous avons choisi de retenir le mois de décembre, mois dense en vente, pour les années 1835, 1837, 1839, 1841, 1845, 1847. Sur ces ventes, seules quinze concernent explicitement des ventes d'antiquités. AP, étude Bonnefons de Lavialle, D1E3/30-59, D1E3/32, D1E3/33, D1E3/35, D1E3/40.

44 Voir par exemple : Jean De Witte*, Description des Antiquités et Objets d'Art qui composent le Cabinet de Feu M. le Chevalier E. Durand, Catalogue des antiquités de son cabinet, par J. de Witte : Vente à Paris, du 25 Avril au 27 Mai 1836. Commissaires-priseurs Lenormant, Bonnefons*, Paris, Imprimerie de Firmin Didot Frères, 1836 (AP, D48E3/30 vente Lenormant, du 25 avril [jusqu'au 27 mai] 1836). Il est à noter que ce sont bien souvent les collectionneurs, à l'instar de De Witte, qui rédigent les catalogues des collections des collectionneurs défunts ce qui tend à souligner le caractère réduit du cercle des amateurs et leurs liens étroits. D'autres ventes rencontrent un véritable succès : *Catalogue descriptif des armures, armes défensives et offensives, meubles et curiosités diverses du moyen âge… composant la collection de M. le Dr A. Hebray,... La vente sera faite en sa maison, rue de Louvois-Richelieu,* Paris, Imprimerie Maulde et Renou, 1837 (AP, D48E3/31) ; *Description des objets d'art du moyen-âge, de la renaissance et modernes, faisant partie des collections de M. le Comte de Pourtalès-Gorgier*, Paris, Imprimerie Panckoucke, 1842 (AP, D48E3/36) ; *Catalogue d'une collection d'antiquités et d'objets d'art du moyen-âge, tableaux de diverses époques, composant le cabinet de M. Covillard et provenant en partie de la collection de M. Comarmond dont la vente aura lieu les mercredi 11, jeudi 12 et vendredi 13 avril 1849*, Paris, Imprimerie Maulde et Renou, 1849 (AP, D48E3/41) ; *Catalogue d'une riche et nombreuse collection de monnaies et médailles anciennes, du moyen-âge et modernes… de tableaux, dessins, estampes, et objets de curiosité, qui composaient le cabinet de M. le lieutenant-général de Gazan, dont la vente aura lieu le lundi 3 décembre 1849 pour les médailles, et le lundi 10 décembre pour les tableaux et curiosités*, Paris, Imprimerie Maulde et Renou, 1849 (AP, D48E3/41) ; *Catalogue des objets d'art et de haute curiosité, antiques, du moyen âge et de la renaissance qui composent les collections de feu M. Le Comte De Pourtalès-Gorgier et dont la vente aura lieu* le lundi 6 février 1865, et jours suivants, Paris, Imprimerie Pillet fils aîné, 1864 (en 1856, Charles Pillet succède à Bonnefons de Lavialle. AP, D48E3/56).

n'apparaît pas encore lisible pour l'immense majorité de la bourgeoisie et de fait encore largement étranger à la culture matérielle privée.

I.b. **L'invention d'une marchandise**

La reconfiguration profonde du marché des objets anciens a lieu au milieu du siècle. Dans la période 1830-1850, les objets étaient le plus souvent classés dans deux grandes catégories, d'un côté les objets en bon état – dont, en pratique, on ne précise pas l'état – et les objets en « mauvais état », « vieux » ou « anciens » englobant ainsi les objets abîmés, usés comme les objets anciens. À partir des années 1850-1860, tous les manuels de commissaires-priseurs recommandent de distinguer avec plus de précision leur état mais davantage encore la nature des objets [45]. Les pratiques commencent à répondre à ces recommandations. Ainsi, le terme « d'ancien » désigne-t-il de plus en plus précisément les objets anciens de valeur. Pour autant, jusque dans les années 1860, les objets sont décrits par leur style – « Renaissance », « gothique », « Louis XV », « Empire » – sans que nous puissions déterminer s'il s'agit de pièces authentiquement anciennes ou simplement de copies de style[46].

Naissance de l'antiquaire, naissance d'un marché

Quand Recappé, rue Paul-Louis Courrier, fait faillite en 1886, le syndic retrace le parcours de celui qui est alors l'un des antiquaires et marchands de curiosités les plus importants et les plus renommés de Paris[47]. Son parcours montre la façon dont le goût des antiquités, passion élitiste et confidentielle encore sous la monarchie de Juillet, s'embourgeoise au milieu du siècle et prend forme sur le plan commercial[48]. Né en 1835, enfant de la bourgeoisie, Recappé s'engage dans des études de droit à Paris puis s'inscrit au barreau. Il travaille entre 1854 et 1856 dans l'industrie de la « fécule et de la conserve alimentaire » mais abandonne vite, « peu intéressé par le commerce ». Selon le syndic ce désintérêt s'explique : « ayant un goût très prononcé pour les meubles et objets d'art anciens, il a commencé comme amateur à acheter des objets de curiosités, ses premières acquisitions ont été heureuses ; il a augmenté sa collection et a été progressivement entraîné à faire du commerce. En 1860, il quitte définitivement le barreau et s'établit marchand de curiosités rue Paul-Louis Courrier où se trouve encore son bureau de vente. […] La véritable passion du Sieur Recappé pour les antiquités lui a fait perdre toute mesure, toute réflexion […]. Il avait des courtiers parcourant tous les pays, achetant pour son compte, qui un tableau, qui le portail d'une église, une vieille fenêtre, un bijou, etc. Au bout de peu d'années, ses magasins ont été encombrés d'une quantité prodigieuse de matériaux, de meubles pour la plupart incomplets ou dépareillés et dont la revente exigeait des frais de main-d'œuvre et de restaurations considérables et hors de proportion avec les ressources du failli. Ces restaurations sont devenues un art poussé aux dernières limites par l'engouement des collectionneurs. Le Sieur Recappé a dû successivement augmenter le nombre de ses dépôts de marchandises et actuellement il a dix (10) grands magasins remplis de matériaux divers. » « Rien ne peut donner idée, ajoute le syndic, débordant ses prérogatives, de l'entassement des meubles bois, tableaux, matériaux de toutes

45 G. Benou, *Code et manuel du commissaire-priseur*, Paris, D'Ocagne, 1835, recommande de considérer si l'objet est « détérioré, s'il est à la mode [ou] s'il a encore de la valeur dans le commerce » ; en pratique le prix synthétise toutes ces informations.

46 La distinction, solidement établie pour les collections d'œuvres d'art et en particulier les peintures et les sculptures, apparaît beaucoup plus floue dès lors qu'il s'agit d'objets de moindre valeur.

47 Il fait partie des rares marchands recommandés par Paul Eudel, en particulier pour « les bahuts ». Paul Eudel, *L'hôtel Drouot en 1881*, préface de Jules Claretie, Paris, Charpentier, 1882, p. 283-292.

48 AP, D11U3/1222, n°19356, 23 janvier 1886, Paul Recappé, Marchand de curiosités, 9 rue Paul Louis Courrier [angle Boulevard Saint Germain et Boulevard Raspail]. La marchandise est évaluée à la somme colossale de 600 000 francs.

sortes formant le stock commercial de votre débiteur. » Ce parcours singulier témoigne pourtant de l'absence de solution de continuité entre le monde des collectionneurs bohèmes et celui du commerce à destination de la bourgeoisie[49]. Recappé est emblématique des transformations du marché : de chineur amateur marginal il devient en moins de quinze ans un marchand en vue.

Au milieu du siècle, le commerce d'ancien n'est plus le fait de brocanteurs enrichis et devient lentement une profession bourgeoise. En 1855, à l'occasion de l'Exposition universelle, le guide *Joanne* de Paris consacre pour la première fois – il semble que ce soit le premier guide français à le faire – une rubrique à l'achat d'antiquités. La confusion avec les marchands de curiosités n'est pas totalement dissipée. Cependant, à la fois par la définition qu'il donne de l'activité nouvelle de ces marchands et par les adresses qu'il recommande, il fait des antiquaires un des nouveaux attraits du Paris à la mode. « En se pénétrant du sentiment des arts, écrit Adolphe Joanne, nombre de personnes riches ont appris à apprécier, non-seulement les œuvres d'art proprement dites, mais tous les objets caractéristiques, toutes les reliques curieuses ou précieuses des temps antérieurs. Convenablement agencés dans un salon, ces objets lui communiquent le relief du grand luxe ; réunis en collection, ils font la gloire de leur possesseur. Ce goût, dont il faut louer notre époque, a fait surgir un commerce nouveau, celui des curiosités. Peintures ou dessins de maîtres, bronzes, médailles, marbres, porcelaines, poteries, histoire naturelle, meubles, étoffes, dentelles, bijouterie, armes, pourvu que tout cela soit ancien et ait un cachet, donne lieu aux recherches les plus actives. Il y a à Paris 200 boutiques, dont quelques-unes sont des musées. Si vous avez un goût dominant, informez-vous des marchands voués à une spécialité. Tout le monde vous dira, par exemple, que Mombro (Rue Basse-du-Rempart, 18) est sans égal pour les vieux meubles ; qu'il y a des collections de soieries et d'étoffes anciennes chez Vail (rue Dupetit-Thouars, 12) ; d'émaux chez Perret (rue Grétry, 2) ; de bijouterie antique et de nielles florentines chez Rudolphi (boulevard des Capucines) ; de porcelaines de Saxe ou vieux Sèvres chez Fontaine Roy (rue Vivienne, 38) ; de curiosités chinoises, à la porte chinoise, chez Houssaye (rue Vivienne), etc. Vous pouvez vous donner l'apparence de l'opulence et du goût en louant des meubles de luxe et des objets de haute curiosité chez Lachenal (boulevard de la Madeleine, 3). »[50] Ce texte paraît au moment même où le commerce des objets anciens se restructure. Si le rédacteur range sous le terme de marchand de curiosités quantité d'antiquaires, il n'en demeure pas moins que l'article identifie avec précision un nouveau métier : le commerce d'objets anciens à destination d'une clientèle bourgeoise.

Les annuaires de commerce enregistrent cette mutation : alors que la rubrique antiquaire ne compte que 13 noms en 1845 – et sur les 13, quatre au moins sont en réalité des brocanteurs –, dès 1861, ils sont 194[51]. Il est difficile de saisir avec précision l'étendue et le succès du marché des antiquités qui se développe dans ces années 1860. L'enquête statistique de 1860, pas plus que celle de 1848, ne possède de catégories consacrées aux antiquaires, ni même aux marchands de curiosités ou aux brocanteurs – alors que les catégories des fripiers ou des revendeuses à la toilette dans la rubrique « vêtement » perdurent – ; ils sont intégrés dans la vente des meubles et des objets d'art, domaine en

49 Le journal d'art *L'Artiste* le signale rue Bellechasse en 1859 et indique qu'il s'est fait une spécialité des « bois sculptés du Moyen-Age ». *L'Artiste, Revue de Paris,* (rédacteur en chef Arsène Haoussaye), V[e] série, Tome 2, 1859, p. 72.

50 « Marchands de curiosités », *Guides-Cicérone, Paris Illustré, son histoire, ses monuments, ses musées, son administration, son commerce et ses plaisirs, nouveau guide des voyageurs, où l'on trouve en outre les renseignements pour s'installer et vivre à Paris de toutes les manières et à tous les prix, publié par une société de littérateurs, d'archéologues et d'artistes,* Paris, Hachette et Cie, 1855, p. 773.

51 Les biais des recours aux annuaires, en particulier dans la première partie du siècle où la pratique de l'inscription est encore limitée, sont connus ; de ce fait, peuvent disparaître les marchands modestes comme ceux, bien installés, qui n'ont pas besoin de cette publicité. Cependant, la confrontation de *l'Annuaire Bottin du commerce* et l'*Annuaire des artistes et des amateurs* édité par Paul Lacroix permet de limiter ces effets.

pleine expansion[52]. Au-delà de la croissance des effectifs, si nous nous attachons aux marchandises proposées dans ces commerces, c'est une mutation profonde qui se fait jour. À considérer la totalité des faillites d'antiquaires, la spécialisation est manifeste. Tous possèdent une majorité d'objets anciens et dans les rares cas où sont mêlés aux antiquités des objets de curiosités ou des bibelots neufs, la valeur de l'ancien l'emporte largement. Se dessine ainsi à la fin des années 1850 et au début des années 1860, un nouveau commerce spécialisé dans ces marchandises, sur les valeurs de l'ancien et dûment identifié par les consommateurs. Dorénavant, les prisées des faillites elles-mêmes relèvent avec précision l'âge des objets. Aux marchands de curiosités voire aux boulangers ou cordonniers appelés pour aider à la prisée, succèdent des experts et des antiquaires. Quand le « marchand antiquaire » James Duhamel fait faillite, le commissaire-priseur nomme avec précision les objets contenus dans sa boutique du 3, cité Gaillard, et différencie copies et objets authentiques[53]. Sur cette faillite de plus de 103 291 francs, somme considérable, 77 000 francs viennent des marchandises et ces dernières plus de 95 % sont des marchandises anciennes ; aucune pièce « abîmée », « vieille » ou « usée ».

Les trajectoires des marchands confirment le succès de cette spécialisation : quelques-uns sont d'anciens brocanteurs enrichis mais une majorité est composée de commerçants prospères[54]. Nestor Roqueplan, jouant volontairement des contrastes, note en 1869 :. « Le fait est qu'aujourd'hui le bric-à-brac est une industrie formidable, que le gros marchand de bric-à-brac possède jusqu'à 500 000 francs de marchandises, et qu'il est propriétaire foncier. Par son importance, il a racheté l'humilité de ses devanciers ; il joint à l'insolence de la richesse un dédain singulier de l'acheteur, une répugnance originale à céder des objets qu'il a tirés d'un grenier, regrattés, vernis, pour lesquels il s'est passionné, et qu'il aime avec des entrailles de père et d'artiste. » [55]

Les structures du commerce des antiquités elles-mêmes se transforment. À côté du « commerce de hasard » – pour reprendre les termes de la Préfecture de Police de Paris [56] – des brocanteurs, le commerce des antiquités s'attache à établir des systèmes d'approvisionnement structurés et réguliers. L'étude des listes de créditeurs dressées par les syndics lors de huit faillites permet de redessiner les réseaux commerciaux en construction[57]. Si on laisse de côté ceux qui relèvent du quotidien[58], le passif se partage entre des emprunts faits aux personnes et aux banquiers – c'est par exemple le cas de Delange, 5 quai Voltaire qui s'est endetté pour près de 30 000 francs auprès du collectionneur

52 *Statistique de l'industrie à Paris résultant de l'enquête faite par la chambre de commerce pour les années 1847-1848*, Paris, Guillaumin et Cie, 1851, chapitre « Meubles » et Émile Cottenet, *Statistique de l'industrie à Paris résultant de l'enquête faite par la Chambre de commerce pour l'année 1860*, Paris, Chambre de commerce, 1864. Il faut cependant noter qu'à partir de la fin des années 1840, la catégorie « d'objets d'art et d'antiquité » apparaît dans les archives fiscales et douanières. Il s'agit d'abord d'enregistrer des importations de pièces antiques.

53 AP, Duhamel, René, Francis, Felix, James, 3, cité Gaillard, marchand antiquaire, D11U3/1175 dossier n°17120. Le faillis échappe aux scellés, à la fois du fait de sa bonne foi et de ses nombreuses propriétés immobilières. Le commissaire-priseur relève notamment chez lui « un grand coffre gothique marqueterie orné de rosaces fin 15e siècle prisé 1 000 francs ; deux coffres décorés d'ornements au petit fer et monture fer prisés 1 000 francs ; une crédence 16e siècle chêne avec case prisée 700 francs ; une table de nuit Louis XVI prisée 200 francs ; un coffret chêne orné de cariatides aux angles fin 16e siècle prisé 200 francs ; […] deux fauteuils 15e siècle en «X» prisés 150 francs ; un coffret Louis XVI avec monture en cuivre ajourée prisé 120 francs ; 2 fauteuils style 16e siècle prisé 100 francs ; 2 caissons de plafons sur bois avec têtes de femmes 15e siècle prisé 80 francs ; un petit tableau sur cuivre Madeleine cadre ancien prisé 30 francs ».

54 La majorité des faillites proviennent d'un investissement excessif des marchands lors de l'ouverture de leur boutique, preuve s'il en est du caractère attractif de ce commerce naissant.

55 Nestor Roqueplan, Chapitre XX « Le Bric-à-brac » dans *La vie parisienne. Regain,* Nouvelle édition (revue et augmentée ; première édition 1857), Michel Lévy frères, Paris, 1869, p. 162.

56 Archives de Police, DA « Brocanteurs ». L'expression est employée dès la fin des années 1830 pour désigner les brocanteurs comme les marchandes à la toilette. Voir en complément, DB371, « Marchandes à la toilette » et « Marché du Temple ».

57 AP, D11U3/1175 dossier n°17120, James Duhamel, René, Francis, Felix, James 3, cité Gaillard ; D11U3/844 dossier n°2588, septembre 1876, Carl Delange, 5 quai Voltaire, marchand d'antiquités ; D11U3/937, dossier n°6938, 29 avril 1879, Mme Lagleize femme séparée de corps et de biens de Baptiste Lagleize, marchande d'antiquités, 12, bd Malesherbes ; D11U3/609 dossier n°10212, 25 septembre 1884, Marie Caillot, 11 rue Lafayette, marchande d'antiquités ; D11U3/1158 dossier de faillite n°16394, Louis Théodore Fromont, 20 rue Pré aux Clercs, marchand d'antiquités ; D11U3/606 dossier de faillite n°10049, Morel, 59, rue de Grenelle Saint Germain, 19 juillet 1882, marchand d'antiquités, déclaration du 4 août 1868.

58 Essentiellement loyer, frais de bouche, de tailleur, de charbon, de la Compagnie générale des eaux et du gaz, etc.

et banquier Gustave de Rothschild [59] – et des transactions avec des brocanteurs et des antiquaires. Les brocanteurs parisiens – le plus souvent en chambre dans la mesure où aux adresses relevées par les syndics ils ne possèdent pas de boutiques – qui se chargent de vider les appartements lors des successions et plus généralement de démarcher à domicile approvisionnent les antiquaires. D'autre part, tous les antiquaires sans exception sont en lien avec des antiquaires et des brocanteurs de province. Carl Delange comme James Duhamel s'approvisionnent à Marseille, Rouen et dans la banlieue parisienne auprès d'antiquaires et de marchands de curiosités ; la marchande d'antiquités Lagleize, installée 12 boulevard Malesherbes entretient pour sa part des relations commerciales régulières avec des brocanteurs de Clermont-Ferrand, de Dijon et de Normandie[60]. Enfin, les plus prospères établissent des liens avec des antiquaires à l'étranger. Le marchand d'antiquités Carl Delange doit ainsi 2 500 francs à « Kichetti, Grand Canal de Venise » pour des antiquités étrusques et des meubles florentins et le marchand James Duhamel doit, essentiellement pour des objets du XVIe siècle, « 200 francs à Van Bol et Ferte, Strada de Roma à Rome », 900 francs à « Varelli, Place du palais-Royal à Naples », 1 168 francs à Chiesa, antiquaire, 1 Vial del Scalo, Florence », 1 763 francs au « Baron [et antiquaire] Picelli à Naples, 1 850 francs à « Riblet, 17 via Borghi Ognissenti à Florence » et enfin, 4 635 francs à « Sambasi, Vittorio Emmanuele à Florence »[61]. L'antiquaire Eugène Boban, dont le courrier commercial met en avant ces échanges internationaux, est dès la fin des années 1860 en lien avec des antiquaires de New York, Mexico et Saint-Pétersbourg[62]. Dernier signe de cette structuration des approvisionnements : tous les marchands sont en lien étroit avec des commissaires-priseurs ou avec des intermédiaires qui ne se consacrent qu'à acheter pour le compte de collectionneurs et d'antiquaires. Pour exemple, la marchande d'antiquités Lagleize est en lien avec l'expert Oppenheimer et le commissaire-priseur Oudard[63]. Il faut ajouter à ces créanciers, la longue liste des artisans chargés de revaloriser et restaurer les antiquités : peintres, ébénistes ou réparateurs de bronzes, de porcelaine et de vitraux[64].

Boutiques luxueuses implantées dans des quartiers à la mode et marchandise sélectionnée, en apparence frappée du sceau de l'authenticité : pour la bourgeoisie parisienne, ces boutiques deviennent fréquentables même sans savoir spécifique, sans le « flair » des amateurs et des collectionneurs de la première moitié du siècle. La naissance d'un marché structuré uniquement sur l'ancien apparaît comme un indice sûr d'une demande bourgeoise nouvelle. Pour que cette demande ait pris corps, il a fallu que dans les représentations bourgeoises l'ancien soit définitivement détaché du commerce dégradant des objets d'occasion, rattaché à l'empire de la nécessité, et dont la fréquentation elle-même vaudrait dégradation sociale. Là encore la langue témoigne des changements d'appréhension de ces objets. Dès la fin des années 1850 les antiquaires ne peuvent plus être confondus avec les brocanteurs[65]. Alors que le terme d'antiquaire désigne de plus en plus le marchand d'antiquités –

59 AP, D11U3/844 dossier n°2588, septembre 1876, Carl Delange, 5 quai Voltaire, Marchand d'Antiquités.

60 AP, D11U3/937, dossier n°6938, 29 avril 1879, Mme Lagleize femme séparée de corps et de biens de Baptiste Lagleize, marchande d'antiquités, 12, bd Malesherbes.

61 AP, D11U3/1175 dossier n°17120, James Duhamel, René, Francis, Felix, James 3, cité Gaillard.

62 BnF, NAF 21478, Fonds Eugène Boban. Sa correspondance révèle des relations régulières avec des antiquaires à New York, Washington, Berne, Florence et Mexico.

63 AP, D11U3/937, dossier n°6938, 29 avril 1879, Mme Lagleize femme séparée de corps et de biens de Baptiste Lagleize, marchande d'antiquités, 12, bd Malesherbes. Elle doit ainsi 678 francs à l'expert Oppenheimer 21 rue de Cléry et 380 francs à Oudard, commissaire-priseur 31 rue Lepeltier pour l'achat de meubles en « marqueterie du XVIIIe siècle » et des « jeux d'échec anciens »

64 Le terme « restaurer » entre dans la langue à la toute fin du XVIIIe siècle pour désigner ces travaux de remise en état des œuvres d'art ; il passe dans le langage des antiquaires à propos des objets mobiliers au sens large dans les années 1830 tout en conservant le caractère imprécis du mode de restauration.

65 Notons qu'il en va autrement dans le commerce d'occasion, qu'il s'agisse des fripiers ou des brocanteurs qui cherchent à s'assurer un approvisionnement régulier et qui pour ce faire font appel, notamment, au déstockage des magasins de nouveautés et aux ventes

aussi bien dans la littérature que dans les nomenclatures du tribunal de commerce – et, fort de son histoire, désigne des « marchand d'objets d'art, d'ameublement et de décoration anciens » à partir du milieu des années 1850[66], le terme de « brocanteur » devient péjoratif. Dès 1856, le très bourgeois *Dictionnaire de la conversation et de la lecture* de William Duckett Père révèle le glissement du terme comme celui du métier : « Brocanteur : ce nom, presque toujours pris en mauvaise part, sert à désigner certains marchands d'objets d'arts et de curiosité, dont la valeur réelle est quelquefois très-minime. » [67] Le terme devient franchement péjoratif chez François Génin, rédacteur au *National*, qui, la même année, dans ses *Récréations philologiques,* n'hésite pas à en faire un mot d'argot voire de patois. Revisitant l'étymologie, il revisite la généalogie du métier : « examinons ensemble les traits caractéristiques du brocanteur. Il achète au hasard, à droite, à gauche, d'individus qu'il ne connaît pas, qu'il ne reverra peut-être jamais, toute sorte d'objets déflorés par l'usage, imprévus, disparates, dont il tire ensuite le meilleur parti qu'il peut ; car, de prix fixe, il ne saurait être question chez lui. Chacun de ses marchés est un traité de gré à gré et débattu verbalement. […] Si vous voyez aujourd'hui au brocanteur un magasin, une boutique, c'est un effet de la civilisation qui finit par tout agrandir et tout organiser ; mais en principe, le brocanteur […] va de maison en maison, comme l'ancienne marchande à la toilette, offrir les objets qu'il suppose de nature à séduire les amateurs. C'est là l'essence du brocantage, industrie cousine germaine de l'usure. […] La racine commune d'*abrocamentum*, d'*abrocator* et de brocanteur, est *bocca* ou *bucca*, la bouche, combiné avec la préposition *ad*, parce que ce commerce interlope ne peut s'exercer qu'en s'abouchant directement, vendeur et acheteur.» [68] La langue enregistre ici avec célérité l'appréhension nouvelle de ce métier et les mutations commerciales : dans les années 1850-1860, le brocanteur est celui qui fait le commerce des déchets. Désormais, même le plus prospère des brocanteurs est associé au monde de la nécessité à l'instar du brocanteur auvergnat du quartier Saint-Avoye décrit en 1861 par F. Gautier, commissaire de Police à Neuilly envoyé par Frédéric Le Play[69] : l'extérieur de la boutique est orné « d'objets de toute nature de la plus grande vétusté » et l'intérieur est garni d'os, de vieux fer, de chiffons et de « marmites cassées ». Le commerce de l'occasion – si présent dans la culture matérielle du XVIIIe siècle et du début du XIXe siècle [70] – est dorénavant distinct de l'ancien, aussi bien dans les structures du commerce que pour les consommateurs. Alors que les boutiques des antiquaires deviennent des lieux à la mode où les bourgeois se plaisent à se mêler aux amateurs, les boutiques des brocanteurs sont

aux enchères des Domaines. Je me permets de renvoyer à mon article sur le sujet : « Formes et échelles du commerce d'occasion au XIXe siècle. L'exemple du vêtement à Paris », dans *Revue d'Histoire du XIXe siècle*, n° 24, 2002.

66 Alain Rey (dir.), article « antiquité », *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Le Robert, 2005.

67 William Duckett Père, *Dictionnaire de la conversation et de la lecture, inventaire raisonné des notions générales les plus indispensables à tous par une société de savants et de gens de lettres*, Paris, Firmin Didot, 1856-1857, p. 734. Malgré son titre qui lui donne une vocation littéraire, l'ouvrage est un guide de la conversation à destination de la bourgeoisie, véritable somme d'idées reçues.

68 François Génin, Chapitre IV, « Brocante, Brocanter, brocanteur », *Récréations philologiques, ou recueil de notes pour servir à l'histoire des mots de la langue française*, Paris, Chamerot, 1856. 2 vol., p. 62-65.

69 F. Gautier, « Auvergnat brocanteur en boutique à Paris » dans Frédéric Le Play (dir.), *Ouvriers des deux mondes,* Paris, Société Internationale des Études Pratiques d'Économie Sociale, 1862, p. 292-293. Sur l'évolution des représentations d'une partie du commerce d'occasion et leur basculement du côté du monde de la nécessité, voir Jean-Paul Aron, "Débris", dans *Le mangeur du XIXe siècle*, Paris, Éditions Michel Laffont, 1973 et Manuel Charpy, « Formes et échelles du commerce d'occasion au XIXe siècle. L'exemple du vêtement à Paris », dans *Revue d'Histoire du XIXe siècle*, n° 24, 2002.

70 L'écrasante majorité des travaux existants porte, y compris pour le XVIIIe siècle, sur le vêtement. Voir Laurence Fontaine (dir.), *Alternative Exchanges : Second-Hand Circulations from the Sixteenth Century to The Present*, New York / Oxford, Berghahn Publishers, 2008. Je me permets de renvoyer notamment à mon article, "Forms and Scales of Second-hand Market in the Nineteenth-Century : case-study of Clothes in Paris". On verra en outre le travail fondateur de Daniel Roche, « Du vol à la revente : un autre aspect de la diffusion des vêtements », dans La culture des apparences. Une histoire du vêtement XVIIe-XVIIIe siècle, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1989, qui, s'il ne retient étrangement qu'un aspect de ce commerce en souligne bien l'omniprésence. Pour le XIXe siècle, voir Philippe Perrot, « Ravitaillement traditionnel et essor de la confection » dans *Les Dessus et les dessous de la bourgeoisie, une histoire du vêtement au XIXe siècle*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1981, pp. 69-92.

plus étroitement surveillées par la Préfecture de Police, leurs propriétaires étant soupçonnés de recel[71]. Les marchands de bric-à-brac quant à eux disparaissent de la taxinomie commerciale au cours des années 1860. Le terme lui-même devient obsolète et péjoratif ce qui fait écrire au *Dictionnaire de la conversation et de la lecture* dans son édition de 1873 : « très-vieille expression, qui ne s'emploie plus que dans cette locution vulgaire : marchand de bric- à-brac » [72]. Dix ans plus tard, Ernest Bosc confirme que le terme, « en général, […] est employé comme terme de mépris ; on l'applique dans la langue usuelle à des objets de peu de valeur »[73]. Pour toute la bourgeoisie parisienne, boutiques d'antiquités et boutiques d'occasion sont dorénavant clairement distinctes par leurs aspects comme par leurs marchandises.

La place de l'ancien chez les marchands de curiosités demeure plus ambiguë. Certains continuent jusque dans les années 1880 à proposer des objets anciens mais il s'agit d'abord d'objets d'art – et en particulier des tableaux[74] – et d'objets de collection. Lambert-Holbard, installé au Palais-Royal, 195 Péristyle de Valois, qui fait faillite en 1879 après quarante ans d'activité, fait figure d'exemple de ces marchands de curiosités héritiers de la tradition du XVIIIe siècle[75]. Son implantation dans le Palais-Royal, haut lieu des cabinets de curiosités et des cabinets de sciences indique cet héritage[76]. Il propose à une clientèle internationale aussi bien des objets neufs – pour l'essentiel des porcelaines et des bronzes – que des objets anciens : quantité de « gravures anciennes », « une lampe étrusque cassée », « un bout de table rocaille ancien », « une psychée bronze fumé Louis XIII », une « terre cuite romaine », « un coffre de bois sculpté Renaissance » ou encore, parmi des centaines d'objets anciens, « une boîte palissandre et une noix de coco graine Louis XIII ». Ces objets, sans doute modestes au vu de leurs prix, apparaissent comme secondaires. Le cœur de son commerce est constitué du commerce d'armes de collection. Les armes constituent ainsi près de 45 % des 2 738 francs de marchandises. En vitrine s'étalent notamment « un casque de chevalier, une cuirasse, 2 gantelets prisés 115 francs », « une canardière anglaise prisée 70 francs », « un fusil à baguette prisé 140 francs » et quantité d'autres fusils anciens notamment du XVIIIe siècle ainsi que quantité d'épées « anciennes » et le plus souvent Louis XV. Il faut ajouter à cela des armes neuves curieuses – « canne épée », sabre en « aluminium » – et des armes exotiques. Ces marchands de curiosités s'inscrivent avant tout dans le champ de la collection. L'ancien répond ici au désir de totalité des collectionneurs. Cependant, chez la nouvelle génération de marchands de curiosités qui s'installent en boutique à partir des années 1860, deux logiques sont à l'œuvre : d'un côté, les marchands se spécialisent dans les produits exotiques ; de l'autre, ils se spécialisent dans le commerce des objets de « l'histoire naturelle ». Nombre de marchands se consacrent ainsi à la « chinoiserie » et mêlent en boutique, le plus souvent alentour la galerie Vivienne et dans les passages, des objets neufs et anciens venus de Chine et de véritables chinoiseries, « imitations » produites généralement à Paris[77]. D'autres se spécialisent dans

71 Archives de la Préfecture de Police, DA « Brocanteurs ». À partir des années 1850, leur commerce est étroitement surveillé. Alors qu'il leur est défendu de vendre des clés et des serrures ainsi que des armes, ils doivent se munir d'un « livre de Police » dans lequel achats et ventes sont consignés. L'obligation de tenir un registre mobilier existe depuis la loi du 4 novembre 1778 pour les fripiers-brocanteurs qui achètent de l'or et de l'argent ; la loi est étendue en juillet 1791 et oblige à tenir un livre. C'est seulement au cours des années 1840 que la Préfecture fait appliquer ces lois (voir DB 371). De rares dossiers relatifs à des cas d'infraction ont été conservés dans les archives du tribunal correctionnel, voir : AP, D2U6/15, « séries d'infraction aux lois sur le brocantage, novembre 1871 ».
72 William Duckett Fils, *Dictionnaire de la conversation et de la lecture…*, Paris, Firmin Didot, 1873, p. 703.
73 Ernest Bosc, *Dictionnaire de l'art, de la curiosité et du bibelot,* Paris, Firmin-Didot, 1883, p. 133.
74 AP, D11U3/175, dossier n°11514, 10 avril 1854, Roques, marchand de curiosités, 13 passage des Panoramas.
75 AP, D11U3 / 928, n°16528, 27 janvier 1879, Lambert-Holbard, marchand de curiosités, 195 Péristyle de Valois (Palais-Royal).
76 Voir Olivier Dautresme, « La "foire perpétuelle" : spéculation, consommation et opinion au Palais-Royal à la fin du XVIIIe siècle », thèse d'histoire en cours sous la direction de Dominique Poulot.
77 AP, D11U3 / 199, n°12347, 8 mai 1855, Dame Begaud Louise Jospéhine, marchande de Chinoiseries, 74 passage des Panoramas ; D11U3 / 392, dossier n°325, 4 juillet 1862, Jean Gabriel Houssaye, marchand de curiosités et chinoiseries, 20 rue Saint-Marc ; D11U3/531, dossier

les objets orientaux[78]. Cette spécialisation par provenance devient courante dans les années 1860. Par exemple, quand l'antiquaire Eugène Boban se lance dans le commerce, il débute, suite à la guerre du Mexique, en vendant rue Du Sommerard des objets de l'Amérique précolombienne. Ainsi, une partie des marchands de curiosités, mais partie seulement, disparaît du paysage du commerce des antiquités pour ne se consacrer qu'aux objets exotiques. Dans le même temps, une autre partie des marchands ne se consacre plus qu'aux objets d'histoire naturelle : minéraux rares, coraux, coquillages exotiques, animaux empaillés, insectes… C'est les cas, pour ne retenir que les plus célèbres, de Nérée Boubée au 3 rue Saint-André des Arts et de la galerie Achille Deyrolle au 46 rue du Bac qui évacuent toutes antiquités de leurs étagères dès le début des années 1860. Il faut noter qu'une partie d'entre eux conserve et développe le commerce des antiquités. Philippe Burty écrit qu'il faut courir ces marchands de curiosités « difficiles à désigner, car ils sont aussi nombreux aujourd'hui, en certains quartiers, que les bottiers ou les tailleurs » pour y trouver des antiquités[79].

Les ventes aux enchères : la fin du neuf et la mise à l'écart de l'occasion

Dans ce parcours à la recherche des antiquités dans la ville du milieu du XIXe siècle, un lieu s'impose : les hôtels des commissaires-priseurs. Ce lieu rencontre le suffrage des amateurs et en particulier celui des amateurs de livres anciens et de tableaux anciens, deux marchés de l'ancien qui, nous l'avons dit, s'organisent dès la fin du XVIIIe siècle[80]. Si les ventes de tableaux et de livres sont structurées dès les années 1790 autour de la maison Sylvestre pour les livres et dans les années 1810 autour de l'hôtel Bullion pour les tableaux et les livres, les ventes d'objets d'ameublement restent beaucoup plus indistinctes. Dans les mêmes vacations, se côtoient encore dans les années 1830 des objets neufs, des antiquités et les marchandises d'occasion les plus diverses. La chronique des ventes, tenue par nombre de journaux et de revues, souligne le mélange des objets mis aux enchères comme annoncé dans la *Revue des Deux Mondes* en 1836 : « , pour les derniers jours de ce mois une vente qui ne peut manquer d'exciter au plus haut degré l'intérêt de tous les gens curieux de meubles gothiques, de verroteries vénitiennes, de faïences » : « vases de Sèvres » neufs, porcelaines de luxe côtoient des poteries attribuées à Palissy et « des meubles de toutes les époques et de toutes les modes » [81]. La restructuration des ventes s'opère à partir des années 1840 lorsque quelques commissaires-priseurs abandonnent l'hôtel Bullion, 3 rue Rousseau, pour se réunir dans l'hôtel des Jeûneurs, rue des Jeûneurs, afin de mettre en valeur les marchandises de luxe qui passent en vacation pour les distinguer des ventes médiocres après décès et après faillites. Les rares traces des ventes des commissaires-priseurs pour l'hôtel des Jeûneurs, constituées par les catalogues, témoignent clairement de ce désir de dissocier les circuits des marchandises de valeur – objets d'art, livres, bijoux et tableaux – de la marchandise d'occasion : pour l'année 1842, les ventes à l'hôtel des Jeûneurs sont au nombre de

n°illisible, 22 août 1866, Jérôme Léger, marchand de curiosités, 19 rue Le Pelletier ; D11U3/966, dossier n°illisible, 2 mars 1880, Dame Brach dite Brag Reine Adèle Lévy, femme séparée de bien de Pierre Brach, marchande de curiosités, 110 rue Richelieu et 41 bd Haussmann.

78 C'est par exemple le cas du marchand Abraham Akoun installé 24 boulevard des Italiens qui s'établit en 1858 pour se consacrer uniquement au commerce « d'articles d'Orient ». Ses 25 159 francs de marchandises sont constitués de tous les objets d'Orient imaginables, des tapis aux sabres en passant par les poteries et les narguilés ; voir AP, D11U3/326, dossier n°17547, 21 septembre 1860, Abraham Akoun, 24 boulevard des Italiens, marchand d'articles d'Orient.

79 Philippe Burty, *Paris-Guide, op. cit.*, p. 958-959.

80 Voir notamment le travail fondateur de Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise, XVIe-XVIIIe siècle,* Paris, Gallimard, 1987 qui s'attache aux catalogues et à leur rédaction ainsi que le travail récent de Charlotte Guichard, *Les amateurs d'art à Paris dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, op. cit. et en particulier le chapitre 4 « Publier la collection » qui s'attache aux ventes aux enchères et aux catalogues. Pour la situation londonienne, voir la synthèse générale de Brian Learmount, *A History of the Auction*, London, Barnard & Learmount, 1985, p. 101-127.

81 « Chroniques », *Revue des deux mondes,* Paris, 1836, p. 255.

206, soit près de 15 % des ventes totales ; elles ne sont plus que de 7 % en 1847 [82]. La récession économique ne semble pas décider seule de ce recul ; il est davantage le signe de la volonté des commissaires-priseurs de ne réserver les ventes à l'hôtel des Jeûneurs qu'aux ventes de qualité. Ce mouvement témoigne de l'intérêt croissant des Parisiens pour les antiquités même si les objets d'art – tableaux, sculptures, etc. – et de valeur –bijoux notamment – dominent largement. Pour autant, tous les témoignages soulignent que « les amateurs et les artistes form[ent] la majorité de la foule » qui fréquente l'hôtel [83]. Les dossiers de vente tenus par les commissaires-priseurs permettent d'apercevoir la clientèle : quelques grands collectionneurs-amateurs – Aguado, Pourtalès ou Roux –, des artistes – peintres ou sculpteurs – et pour plus de 55 % en 1847, des marchands de curiosités, de bibelots et de marchands d'art[84]. Autrement dit, très peu de bourgeois osent acheter à l'hôtel des ventes et les condamnations de la présence étouffante et intimidante « des marchands et des amateurs marchands » – « plus nombreux qu'on ne le souhaite » écrit Paul Lacroix – dans les ventes aux enchères qui se multiplient dans les années 1840-1850 soulignent à la fois la prépondérance des marchands et le désir grandissant de la bourgeoisie de trouver une place dans ce commerce[85].

Le *Code et manuel du commissaire-priseur ou Traité des prisées et ventes mobilières* publié en 1835 marque la nécessaire distinction entre les objets mobiliers anciens dont « la valeur croit avec le temps » et les objets mobiliers dégradés par l'usage[86]. En pratique, ces distinctions sont invisibles jusqu'à la fin des années 1840 et seuls les commissaires-priseurs de renommée comme Bonnefons de Lavialle s'attachent à cette identification minutieuse. Pourtant ces *desiderata* annoncent la montée d'une nouvelle sensibilité. En outre, la loi du 25 juin 1841, sous la pression des marchands de curiosités, si l'on en croit le collectionneur et avocat François-Xavier Galouzeau de Villepin, rédacteur de l'*Encyclopédie moderne*, entérine et confirme la vocation des ventes aux enchères ; elle « interdit formellement la vente des marchandises neuves par l'entremise des commissaires-priseurs »[87].

Les années 1850 sont encore, dans cette partie du commerce, décisives. Le nouvel hôtel des commissaires-priseurs construit en 1852 rue Drouot sépare les circulations à la fois des marchandises et des clients : le rez-de-chaussée est destiné aux brocanteurs et aux objets d'occasion issus des faillites et des ventes après décès ; le deuxième étage vise une clientèle haut de gamme avec des tableaux, des objets d'art et d'ameublement de qualité, soit des curiosités, soit des antiquités. [88]. Il est impossible

82 AP, D1E1/ 27 et 35. Il convient de noter que les registres conservés ne concernent que les années postérieures à 1856. Les sondages sont ici réalisés sur la série de catalogues conservés aux AP, série relativement complète jusqu'aux années 1860, moment où le nombre de catalogues publiés explose littéralement.

83 Champfleury, *Feu Miette, fantaisie d'été*, Paris, Martinon, 1847, p. 13.

84 Échantillon réalisé sur les dossiers de ventes de 1847 des études de Bonnefons de Lavialle (D48E3/39-40) et de Ridel (D42E3/18-19), les deux commissaires-priseurs reconnus pour leur spécialisation dans les objets d'art et de luxe et qui, en pratique, délaissent les ventes de charbon, de vin, de chevaux de réforme…

85 En 1858 encore, Paul Lacroix condamne la présence « des marchands et des amateurs-marchands plus nombreux qu'on ne le souhaiterait », présence qu'il fait remonter à une dizaine d'années auparavant. Paul Lacroix dans *La Revue universelle des arts*, Paris-Bruxelles, Imprimerie de Larroue et Cie, Tome 7, 1858, p. 365.

86 G. Benou, *Code et manuel du commissaire-priseur…, op. cit.*, tome 1 , p. 300 et sq.

87 « Marchandises neuves, législation » dans Léon Renier (dir), *Encyclopédie moderne. Dictionnaire abrégé des sciences, des lettres, des arts, de l'industrie, de l'agriculture et du commerce*, Paris, Firmin-Didot frères, 1849. L'article précise qu'« une loi du 20 juin 1841 interdit les ventes en détail de marchandises neuves, à cri public, soit aux enchères, soit au rabais, soit à prix fixe proclamé, avec ou sans assistance d'officiers ministériels. Cette loi, destinée à protéger le commerce sédentaire contre la perturbation que lui causaient les marchands forains, a souvent été enfreinte à Paris, dans les grands établissements de ventes publiques ; les réclamations adressées par les marchands de bronze et de curiosités au gouvernement provisoire de la république prouvent qu'on n'a pas assez tenu la main à l'exécution des dispositions pénales qu'elle renferme. L'art. 7 porte en effet, et c'est assez pour décourager les délinquants : « Toute contravention sera punie de la confiscation des marchandises mises en vente, et en outre d'une amende de 50 fr. à 3 000 fr., qui sera prononcée par le tribunal correctionnel, solidairement, tant contre le vendeur que contre l'officier public qui l'aura assisté, sans préjudice des dommages-intérêts, s'il y a lieu ». L'avocat Galouzeau de Villepin lui-même collectionneur et amateur d'art est largement impliqué dans la construction de ce marché et apparaît encore très actif dans les années 1860 (voir AP, DE1/74, abonnés de la revue *Les Beaux-Arts, revue nouvelle*, 1860-1862. cf. supra, chapitre 4).

88 Voir Philippe Burty, « L'Hôtel des ventes et le commerce des tableaux », dans *Paris-Guide, 1867*, IIe partie, *La vie*, Paris, A. Lacroix, Verboechoven et Cie, 1867, p. 949 et sq. et Henri Rochefort, *Les petits mystères de l'Hôtel des Ventes*, Paris, Jules Rouff et Cie, 1863.

à partir des registres complets de ventes, conservés depuis 1856, de distinguer les objets relevant des objets d'art et ceux relevant des antiquités. Non seulement les deux appartenances ne sont pas antinomiques mais au-delà les ventes apparaissent largement mêlées ; les ventes de collectionneurs ou les ventes suite à des décès ou des revers de fortune, englobent le plus souvent des objets neufs comme des objets anciens. La spécialisation va cependant croissant. Dès l'année qui suit l'ouverture du nouvel hôtel, Edmond Texier souligne que le commerce des antiquités est sans commune mesure avec celui des objets d'art contemporains : « Aujourd'hui […] chinoiseries, tableaux, tout s'éclipse devant la splendeur du vieux Saxe et du vieux Sèvres. Le vieux Sèvres surtout, cet introuvable phénix de la porcelaine, arrive à des évaluations réellement fabuleuses »[89]. Au milieu des années 1870 et malgré ou à cause de la dépression économique, les commissaires proposent des ventes thématiques autour de périodes données. Alors qu'elles constituent moins de 3 % des ventes en 1858, les ventes spécialisées dans les antiquités représentent plus de 13 % des ventes à Drouot en 1872[90]. Les commissaires-priseurs eux-mêmes se spécialisent : ils sont une dizaine sur les 82 que comptent la corporation parisienne à vendre essentiellement des antiquités et des objets d'art, délaissant aux autres les ventes de charbons, de bois, d'uniformes de réforme ou de vins en vrac[91]. Après la fin du neuf dans les années 1840, les commissaires-priseurs écartant du bâtiment la marchandise d'occasion font de Drouot un lieu dédié au commerce des meubles et objets d'antiquités et aux tableaux[92].

Les archives des faillites soulignent le caractère central qu'acquiert Drouot dans les années 1860 : tous les marchands sont en lien avec l'hôtel, pour y vendre leurs plus belles pièces ou pour s'y approvisionner. Les uns sont liés à l'hôtel par le truchement des experts, à l'instar de Morel 59 rue Grenelle Saint-Germain qui travaille avec Mannheim, expert spécialisé en objets anciens à Drouot qui sert d'intermédiaire avec les commissaires-priseurs et qui réunit pour leur compte des collections[93]. Les autres traitent directement avec les commissaires. Lors de la faillite de la marchande d'antiquités Lagleize, 12 boulevard Malesherbes[94], le commissaire-priseur Oudard représente près de 20 % des dettes et lors de celle du marchand Fromont, le commissaire-priseur Pillet détient encore chez lui « un reliquaire Henri II en argent ébène d'une valeur de 1 000 francs déposé le 26 juillet dernier en garantie d'une créance »[95]. On pourrait multiplier à l'envi les exemples de ces liens commerciaux entre antiquaires et commissaires-priseurs. Cette place grandissante occupée par Drouot dans les transactions d'objets d'antiquités à Paris souligne les nouveaux modes d'approvisionnement et de commercialisation : dorénavant, les filières se structurent avec à la base des brocanteurs-antiquaires et au sommet quelques antiquaires de luxe et des commissaires-priseurs, les marchandises circulant dans cet espace selon la mode et la clientèle recherchée.

Drouot fait figure de nouveau temple pour l'achat d'antiquités. Dans toutes les comptabilités

---

Les deux auteurs, familiers des hôtels précédents comme de celui de la rue Drouot, retracent l'histoire de ces bâtiments.

89 Edmond Texier, *Tableau de Paris*, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1853, Chapitre LXVII, « L'Hôtel des ventes – Le timbre », p. 284-289.

90 D'après AP, D1E1, Registres des ventes pour les années 1858 et 1872.

91 Les trois plus importants étant Me Ridel (AP, D42E3), Me Pillet, successeur de Bonnefons de Lavialle en 1855 (D48E3) et Me Delbergue qui débute en 1851 (D60E3).

92 Les manuels de commissaires-priseurs soulignent cette nécessaire distinction entre les marchandises. Voir Charles Constant, *Code-manuel des commissaires-priseurs et des notaires, greffiers de justice de paix et huissiers considérés comme officiers vendeurs et priseurs de meubles*, Paris, A. Chérié, 1884, p. qui reprend la distinction instituée au cours des années 1860.

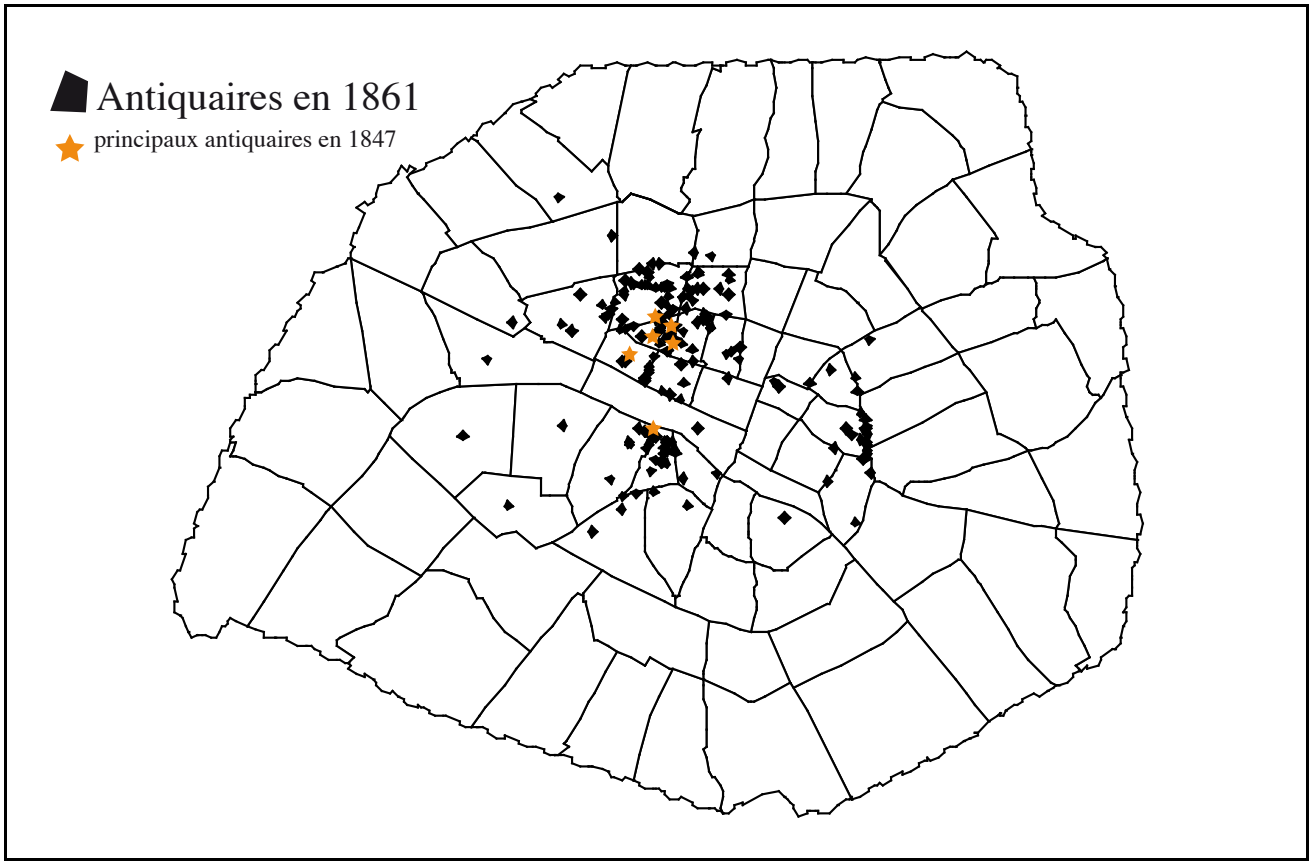
93 AP, D11U3/606, dossier n°10049, 19 juillet 1882, Morel, 59, rue de Grenelle Saint-Germain, marchand d'antiquités. Une large partie du dossier est manquante.

94 AP, D11U3/937, dossier de faillite n°6938, 29 avril 1879, Mme Lagleize femme séparée de corps et de biens de Baptiste Lagleize, marchande d'antiquités, 12, bd Malesherbes. La marchande doit 678 francs à l'expert et mandataire à Drouot Oppenheimer, 21 rue de Clery et 380 francs au commissaire-priseur Oudard, 31, rue le Peletier.

95 AP, D11U3/609 dossier de faillite n°10212, Louis Théodore Fromont, 72 rue Mazarine, et magasin 20 rue Pré aux Clercs, marchand d'antiquités. La prisée de la marchandise s'élève à 18 000 francs.

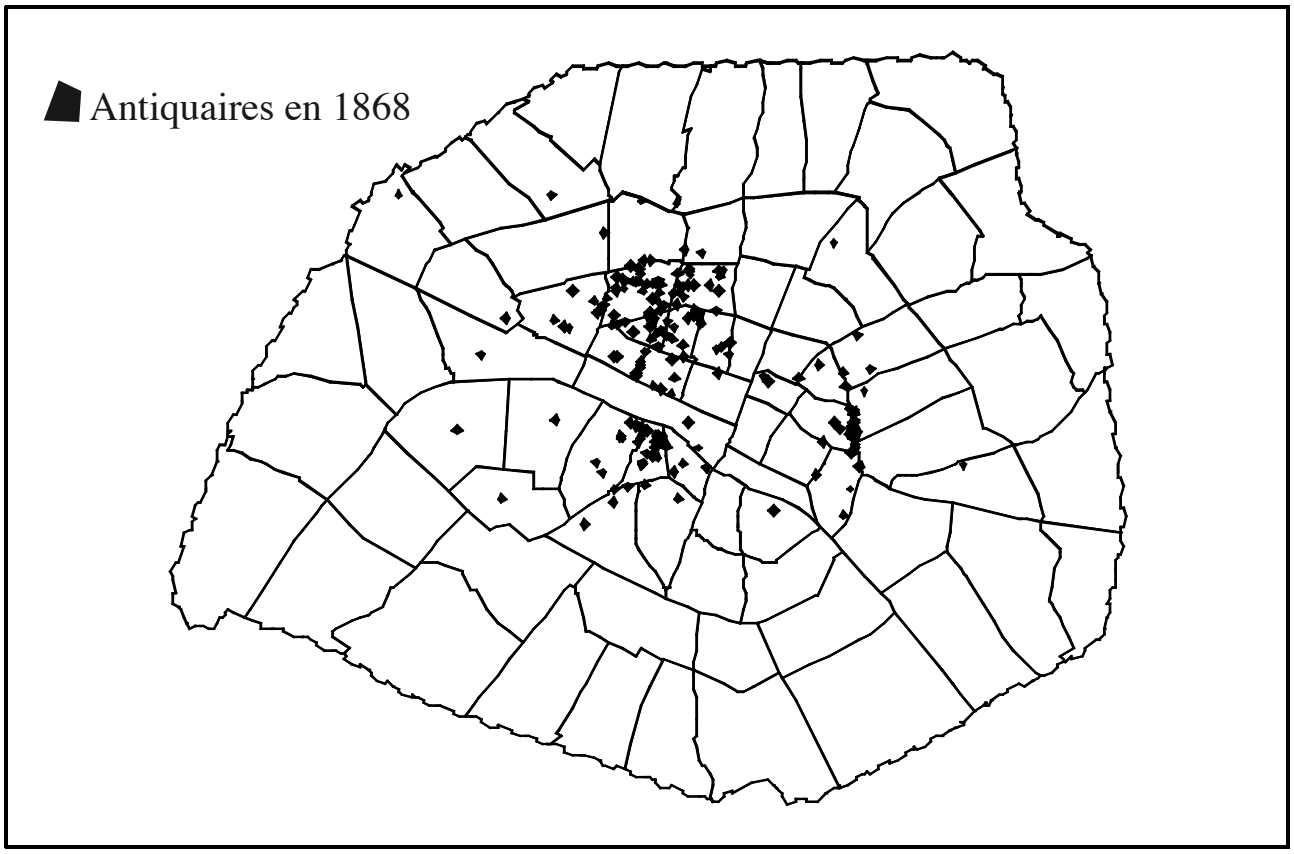
privées bourgeoises, les factures de l'hôtel se multiplient. C'est évident à la fin des années 1850, chez les Darblay[96] ou chez Eugène Aubry[97]. À raison de trois fois par mois en moyenne entre 1858 et 1860 et de cinq fois entre 1862 et 1868, ce dernier achète et parfois vend à Drouot. Rapportés aux autres achats chez les antiquaires comme dans les grands magasins – essentiellement le Bon Marché –, ses achats à Drouot sont rares mais représentent sur la totalité des années 1860 près d'un quart de la valeur de ses achats [98].

Participant ainsi pleinement à la construction du marché – fabrication des prix par le jeu des ventes aux enchères mais aussi par le développement des experts –, l'hôtel des ventes, pivot du commerce des antiquités, installe ces objets au centre des modes, consacrant ainsi leur place dans la culture bourgeoise.

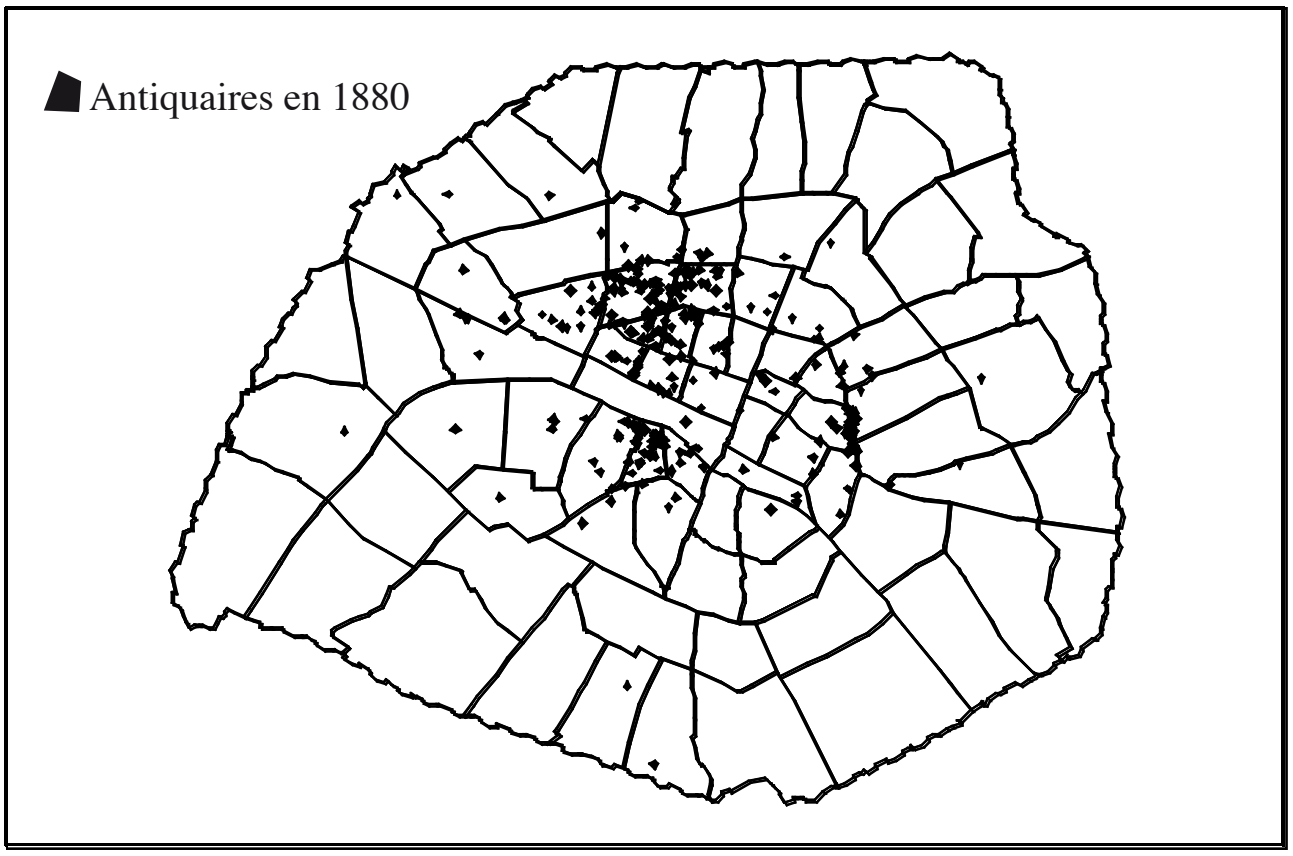


[Fig. 5. 3] Carte. Localisation des antiquaires en 1861, d'après Paul Lacroix, *Annuaire des artistes et des amateurs*…, Paris, Jules Renouard, 1861 et *Annuaire Bottin-Didot du commerce*…, 1860.

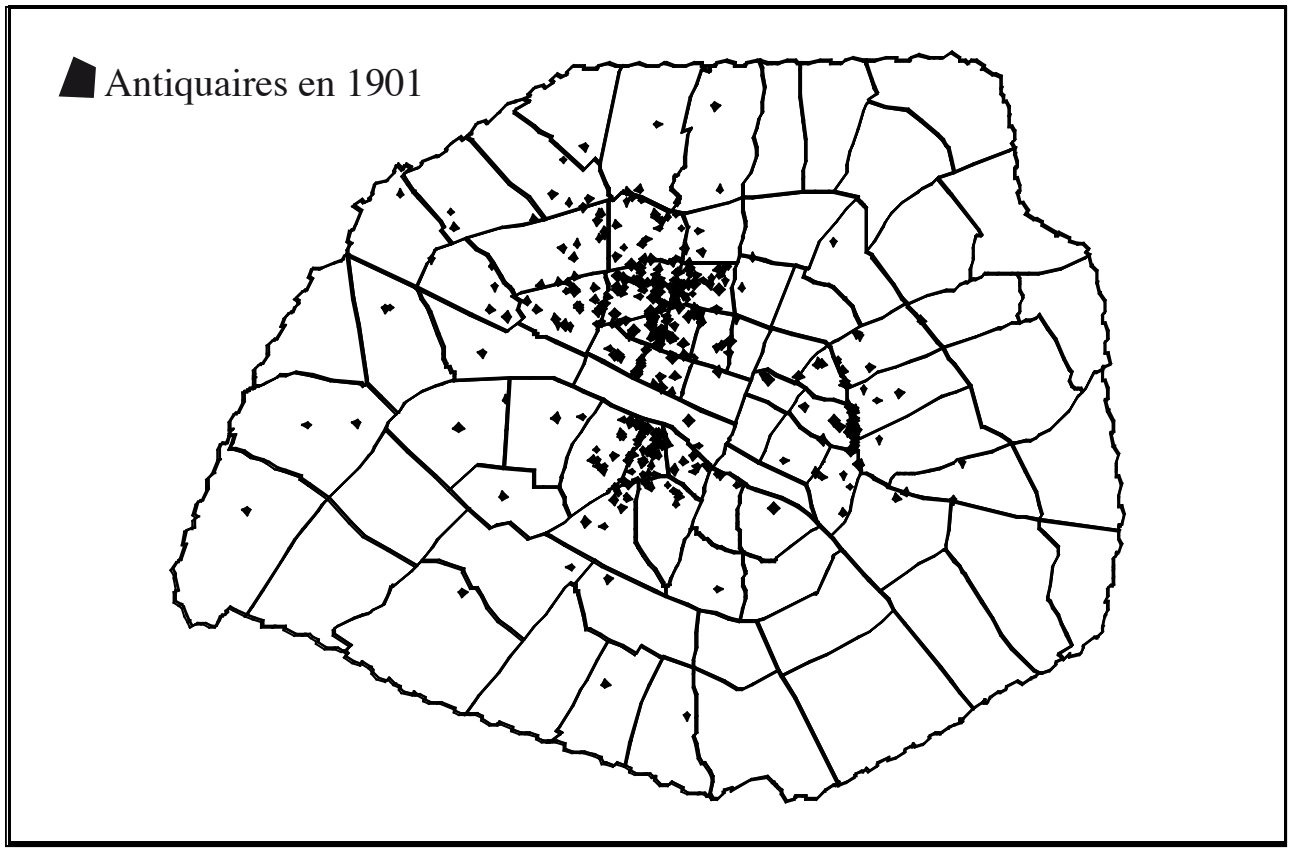
96 AN, Fonds Aubry-Vitet, 572 AP / 22, inventaire et papiers divers. Les archives de la famille Darblay sont conservées dans les archives privées Aubry-Vitet. La famille qui fit fortune dans la minoterie et la papeterie dans l'Essonne et qui possède alors un château à Corbeil-Essonnes ; dans ces archives, on ne sait s'il s'agit de Auguste-Rodolphe Darblay ou d'Aymé-Stanislas Darblay.
97 AN, 572 AP / 22, « Achats Drouot, 1858-1869 ». Le livre de comptes concerne les achats d'Eugène Aubry.
98 AN, 572 AP / 22, « Achats Drouot, 1858-1869 ».



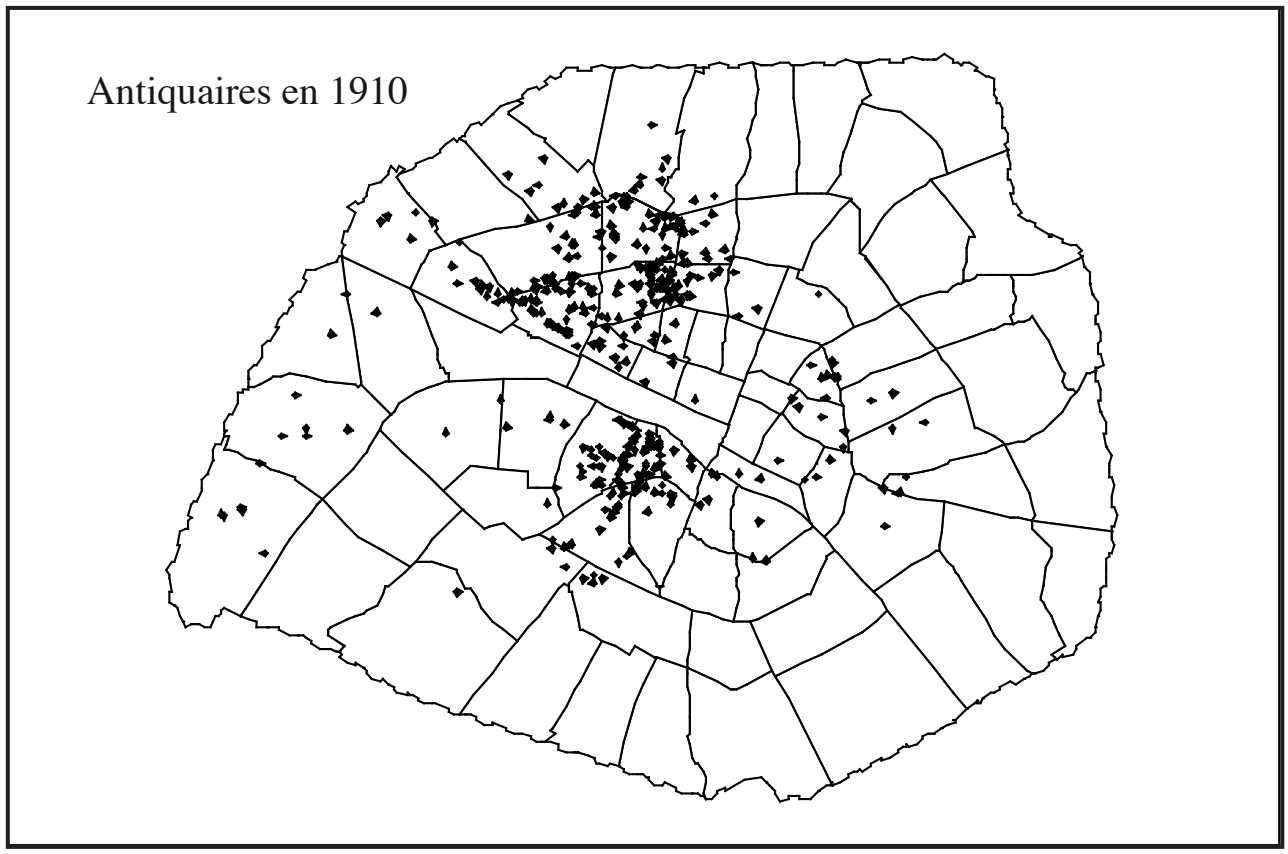
[Fig. 5. 4] Carte. Localisation des antiquaires en 1868, d'après l'*Annuaire Bottin-Didot du commerce*…, 1868.



[Fig. 5. 5] Carte. Localisation des antiquaires en 1880, d'après l'*Annuaire Bottin-Didot du commerce*…, 1880.



[Fig. 5. 6] Carte. Localisation des antiquaires en 1901, d'après l'*Annuaire Bottin-Didot du commerce*..., 1901.



[Fig. 5. 7] Carte. Localisation des antiquaires en 1910, d'après l'*Annuaire Bottin-Didot du commerce*..., 1910.

Le nouveau paysage du marché des antiquités à la fin du siècle

Le dernier tiers du XIXe siècle et le début du XXe siècle voient l'affirmation de la présence des antiquaires dans le paysage commercial de la culture matérielle bourgeoise. Le nombre des commerces

spécialisés dans les antiquités croit rapidement entre 1870 et 1914. Le Bottin-Didot relève 92 magasins d'antiquités en 1880 ; 142 en 1893 ; 188 en 1901 et plus de 416 en 1914[99]. Cette évolution doit se lire en parallèle avec la spécialisation croissante des magasins. Deux mouvements sont à l'œuvre. D'une part, la distinction entre commerce de l'ancien et commerce du vieux – la brocante – amorcée dans les années 1860 se renforce dans les années 1880 de sorte que, si le nombre des antiquaires en 1868 apparaît plus important –122 – qu'en 1880, c'est d'abord que la dénomination comme la réalité du commerce font que les annuaires englobent à la rubrique « antiquaires » des fripiers et des brocanteurs, vendeurs d'objets d'occasion. Le processus de distinction apparaît abouti à la fin des années 1880. Les 142 antiquaires identifiés en 1893 ne se consacrent, pour leur écrasante majorité, qu'à la vente d'objets anciens de prix. Leurs faillites dans les années 1890 en témoignent : ils ont évacué les objets de seconde main, jugés dégradants[100]. D'autre part, les années 1890 constituent un moment d'extension rapide de ce commerce. Autour de 1900, tous les commerçants qui le peuvent se réclament du commerce de l'antiquité, preuve manifeste du succès commercial et de la publicité qu'apporte cette dénomination. Les marchands de curiosités eux-mêmes, les tapissiers spécialisés dans l'ancien et quelques marchands de nouveauté s'inscrivent aussi dans la rubrique réservée aux antiquaires, tentant ainsi, non sans paradoxe, de capter une clientèle nouvelle. Sur l'ensemble de la période, et en prenant en compte ces remarques, les années 1880 apparaissent comme le moment d'une restructuration du paysage des antiquités. La dépression des années 1883-1886 n'y est pas étrangère. Le syndic de l'antiquaire Marie Caillot, 19 rue Lafayette, impute sa faillite à « la crise générale qui frappe plus particulièrement son genre de commerce. » [101] Fille de marchands de curiosités, commerçante d'antiquités depuis 1871 – successivement rue Saint-Roch et Chaussée d'Antin –, elle est d'autant plus frappée par la crise que son commerce reste marqué par le bric-à-brac. Comme le souligne encore le syndic en guise d'explication : sa marchandise n'est pas assez « choisie ». À regarder la dizaine de faillites du milieu des années 1880, on voit effectivement péricliter des commerces qui hésitent encore entre bric-à-brac et antiquités. Cette crise, passagère, accélère la reconfiguration du marché autour des antiquités de qualité.

La fin du siècle et plus encore les premières années du XXe siècle voient une augmentation exponentielle du nombre de ces commerces. Même en retranchant les marchands de curiosités et les tapissiers, il reste plus de 350 antiquaires en 1910. Le succès de l'ancien est tel que des marchands de curiosités s'engagent à nouveau dans ce commerce, l'ancienneté devenant la première caractéristique qui peut rendre un objet curieux. Les marchands de curiosités proposent donc des objets en tous points comparables avec les antiquaires. La faillite de Recappé en 1886 montre que s'il mêle absolument tous les commerces de curiosités imaginables, 67 % des 600 000 francs de sa marchandise sont représentés par des objets anciens[102]. La prisée qui dure cinq jours entiers révèle des pièces anciennes rares, aussi bien médiévales que datant des périodes Louis XIV et Louis XV. C'est encore plus vrai à la fin du siècle. Un nombre croissant de marchands de curiosités se spécialisent dans l'ancien : objets chinois ou turcs sont d'autant plus intéressants qu'ils sont anciens. Sur les 288 marchands de

99 *Annuaires Bottin-Didot du commerce*, 1880, 1893, 1901 et 1914, rubrique « Antiquaires ».

100 Voir AP, D11U3/1422, dossier de faillite n°8967, 7 juillet 1891, Louis Felix Coudray, 17 quai Voltaire, marchand d'antiquités et d'objets d'art ; D11U3/1618, dossier de faillite n°16322, 23 avril 1896, Fauriaux et Rossarie, nom collectif, 242 bis bd Saint-Germain, commerce des antiquités, objets d'art et tapisseries ; D11U3/1702, dossier de faillite n°19209, 25 mars 1898, Simon, 62 rue de Saintonge, marchand d'antiquités et tableaux ; D11U3/1710, dossier de faillite n°19495, 26 mars 1898, Louis Pironin, 5 rue Laffitte, marchand d'antiquités ; AP, D11U3/1778, dossier de faillite n°4848, 19 décembre 1899, Boursier, 57 bd Beaumarchais, marchand d'antiquités.

101 AP, D11U3/1158 dossier de faillite n°16394, 25 septembre 1884, Marie Caillot, Rapport du syndic Cousin.

102 AP, D11U3/1222, dossier de faillite n°19356, 23 janvier 1886, Paul Recappé, Marchand de curiosités, 9 rue Paul Louis Courrier [angle Boulevard Saint Germain et Boulevard Raspail].

curiosités en 1893, près de 130 peuvent être considérés comme des marchands d'antiquités.

Enfin, Drouot poursuit sa mutation et devient une place centrale de la vente des antiquités. Les dossiers de ventes démontrent à la fois l'inflation des ventes mais aussi la place accrue de l'ancien par rapport aux objets de curiosités et aux objets d'art neufs. Les ventes organisées par les commissaires-priseurs, qui regroupent des lots d'objets, sont d'abord des lots d'objets anciens. Au quotidien, uniquement à la salle des ventes rue Drouot, en avril 1880, c'est en moyenne deux ventes par jour ouvrable qui concernent des objets anciens ; en avril 1898, c'est plus de six[103]. Une étude de la valeur de ces ventes montrerait globalement une très forte augmentation, même si dans le détail, l'engouement de la bourgeoisie pour l'ancien amène les commissaires-priseurs à vendre des objets moins prestigieux. Il faut ajouter à cela les ventes faites à domicile, les collections privées et les ameublements luxueux contenant tous des objets anciens.

Dernier pan du paysage de l'ancien à la fin du siècle : les milliers de tapissiers. Ils jouent un rôle décisif dans la vente et la circulation des antiquités à la fin du siècle. L'analyse de leurs faillites dans les années 1880-1900 montrent les liens très forts qui les unissent aux antiquaires. Ces derniers sont en effet les principaux créanciers commerçants des tapissiers, de façon constante entre 1875 et 1914[104]. Preuve de ces liens continus et réciproques, les tapissiers apparaissent aussi dans les créanciers des antiquaires[105]. Ces faillites montrent qu'en règle générale, les antiquaires déposent chez les tapissiers des pièces qui sont ensuite proposées aux clients. La totalité des stocks des tapissiers possède en outre des fragments de meubles et de tapisseries anciennes. La comptabilité du docteur Richelot confirme ces associations : Beaulieu, son tapissier, 10 rue Ballu, est ainsi spécialisé en « curiosités, objets d'art, restauration et reproduction de meubles et boiseries de tous styles » achetés chez les antiquaires[106]. Le *Dictionnaire du commerce* de 1901 fait une place à ce commerce, négligé dans la version éditée en 1861. L'auteur résume la situation à l'article « commerce d'antiquités » : ce « goût […] se généralisa tellement depuis le XIXe siècle que le commerce en a pris une extension considérable. Il n'est pas jusqu'aux particuliers qui n'y trouvent l'occasion de très beaux profits et ne fassent concurrence aux antiquaires de profession.[107]» Au final, autour de 1900, si l'on fait la somme des antiquaires, des marchands de curiosités et des tapissiers qui font le commerce de l'ancien, Paris apparaît, à la façon du New York de Lévi-Strauss, saturée d'objets anciens, dans ses espaces commerciaux comme dans ses espaces privés.

I.c. La fabrication d'une valeur

Les reconfigurations des structures du marché après 1850 indiquent avec précision les mutations de la demande. Observer les évolutions du marché des antiquités avant d'entrer dans les espaces privés permet aussi de saisir le moment où l'ancien prend, au sens propre, une valeur nouvelle. Le prix est ici

103 AP, Ventes des études de : Me Escribe, successeur de Ridel (AP, D42E3/63-64 (1880)) et Duchesne, successeur d'Escribe (D42E3/83-84 (1898)) ; Me Pillet, successeur de Bonnefons de Lavialle en 1855 (D48E3/69 (1880)) et Chevallier, successeur de Pillet (D48E3/82-83 (1898)) ; Me Delestre, successeur de Delbergue (D60E3/36-37 (1880) et D60E3/66-67 (1898)).

104 AP, D11U3/841, dossier de faillite n° 2390, 22 juillet 1876, Auguste Corbin, 22 rue Saint-Placide, tapissier ; il est en relation avec six antiquaires ou marchands de curiosités dont Recappé ; D11U3/841, dossier de faillite n°2383, 21 juillet 1879, Alfred Buron, 38 rue de Boulogne, tapissier ; il est en lien avec trois tapissiers ; D11U3/1371, dossier de faillite n°6583, 22 novembre 1889, Flugel, 61 rue Daumesnil, tapissier ; six antiquaires sont créanciers ; D11U3/1386, dossier de faillite n° 7305, 5 mai 1890, faillite de la maison Charles Heyer et Cie, tapissiers, 45 rue Rochechouart, les experts-antiquaires Oppenheim et Bloch sont présents.

105 AP, D11U3/609 dossier de faillite n°10212, 25 septembre 1884, Marie Caillot, 11 rue Lafayette, marchande d'antiquités. Le tapissier Germond, 84 bis rue de Grenelle, est débiteur de 518 francs auprès de la marchande. Ces liens entre marchands d'antiquités et tapissiers sont vérifiés dans toutes les faillites après 1886.

106 AN, Fonds Richelot, AB XIX 4226, Dossier n°1, Factures du marchand Beaulieu, 1894-1908.

107 Article « antiquités (commerce d') », Yves Guyot et Artour Guermanovitch Raffalovitch, *Dictionnaire du commerce de l'industrie et de la banque*, Paris, Guillaumin, 1901, 2 vol.

considéré, comme l'a montré Patrick Verley[108] comme un indice des rapports aux objets. C'est d'autant plus vrai dans ce marché singulier où l'élasticité des prix est considérable. Les antiquités font en effet partie des très rares produits pour lesquels le coût de production n'intervient pas dans la définition du prix, ni même, à la différence des produits exotiques, les coûts de transport et de commercialisation, ou uniquement à la marge. Seules les œuvres d'art leur sont comparables même si la production et le rôle des commanditaires jouent bien souvent comme un déterminant central du prix[109]. De ce fait, la construction des prix dans ce marché demeure des plus difficile à saisir. Cette forte singularité explique sans doute la quasi absence d'études économiques sur ces objets pourtant si présents dans le paysage commercial du second XIXe siècle. Sans lieu ni filière de production, sans producteurs au sens strict mais avec des inventeurs, ces objets échappent à peu près à toutes les statistiques industrielles et commerciales [110]. Les fluctuations des prix apparaissent fortes dans cette perspective même si, comme nous le verrons, elles suivent des évolutions relativement constantes, plus attachées à la lente évolution d'une sensibilité qu'aux cycles courts des modes. Les archives pourraient donc manquer pour documenter ce commerce sans production. Cependant, l'étude des ventes aux enchères, des prisées lors des faillites – dont on ne doit pas méconnaître les biais – et quelques événements judiciaires permettent de donner des éléments de réponse et de situer le moment où le marché des antiquités semble basculer. Reste alors à comprendre le sens des prix et les cycles qui se dessinent.

La valeur non partagée de l'ancien dans la première moitié du siècle

Avant 1850, la valeur – au sens propre comme au sens figuré – dominante dans la bourgeoisie est le neuf. Si les antiquités font bien partie des consommations luxueuses dès le XVIe siècle, elles demeurent limitées à l'espace savant du cabinet et appartiennent au registre de la collection[111]. En matière d'ameublement, le luxe réside alors dans la qualité des matériaux choisis et l'arrangement de l'ensemble par le tapissier. Alors que Pons, célibataire marginal accumule les objets anciens dans son bric-à-brac privé, César Birotteau, nouveau parvenu de la parfumerie célèbre son ascension sociale et sa Légion d'Honneur en aménageant et meublant entièrement à neuf sa maison rue Saint-Honoré sous la direction d'un tapissier et de l'architecte Grindot[112]. La nouveauté marque l'ascension sociale : dessus de porte en « fonte » moulée, meubles en marqueterie exotique et cheminée et vestibule néoclassiques[113]. Seules traces d'objets anciens : quelques tableaux, à l'âge indéterminé. Les pratiques des tapissiers sous la monarchie de Juillet soulignent le faible intérêt pour l'ancien pointé par Balzac.

108 Patrick Verley, Notes de travail sur les marchés intérieurs français et britanniques, juin 1993. Qu'il me soit permis de remercier Patrick Verley de m'avoir communiqué ses notes.

109 Gerard Reitlinger, « Introduction », *The Economics of Taste, Rise and Fall of Picture Prices, 1760-1960*, London, Barrie & Rockliff, 1961.

110 Comme nous l'avons déjà noté, ces objets ainsi que les activités liés ne sont pas identifiés dans les enquêtes statistiques de 1848 et 1860 ; ils sont englobés dans les « industries de l'ameublement », catégorie qui se focalise en toute logique davantage sur la production. *Statistique de l'industrie à Paris résultant de l'enquête faite par la chambre de commerce pour les années 1847-1848*, Paris, Guillaumin et Cie, 1851, chapitre « Meubles » et Émile Cottenet, *Statistique de l'industrie à Paris résultant de l'enquête faite par la Chambre de commerce pour l'année 1860*, Paris, Chambre de commerce, 1864.

111 Outre les travaux de Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise, XVIe-XVIIIe siècle,* Paris, Gallimard, 1987 qui soulignent le caractère distinctif de ces consommations au XVIIIe siècle, voir Philippe Perrot, *Le luxe. Une richesse entre faste et confort, XVIIIe-XIXe siècle,* Paris, Le Seuil, 1998 et Gilles Lipovetsky et Elyette Roux, *Le luxe éternel. De l'âge du sacré au temps des marques*, Paris, Gallimard, 2003, p. 38-45.

112Honoré de Balzac, *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau*, Pour l'étude du statut social des parfumeurs et leur entrée en bourgeoisie, voir Eugénie Briot, « Le "parfumeur millionnaire", notable et industriel parisien du XIXe siècle » dans « La bourgeoisie : mythes, identités et pratiques », dirigé et édité par Sylvie Aprile, Manuel Charpy et Judith Lyon-Caen, *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n°34, 2007/1, p. 129-145.

113 Honoré de Balzac, *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau, parfumeur, chevalier de la Légion d'honneur, adjoint au maire du onzième arrondissement de Paris*, [1837] dans *œuvres complètes,* Paris, Collection de la bibliothèque nouvelle, 1858, p. 250. Le mobilier est entièrement « renouvelé » et dans la chambre, l'architecte « avait déployé des magnificences de nature à plaire aux braves gens » (p. 316).

À en croire leurs publicités, ils procèdent tous à la « mise au goût du jour », condition pour que les objets conservent leur valeur[114].

Les objets sont ainsi régulièrement réactualisés : changement des tapisseries, des vernis voire des formes pour les meubles et teinture régulière des tentures. Pour une large majorité de bourgeois et même pour une partie de l'aristocratie, l'ancien n'est pas une valeur en soi. Le dialogue imaginé par Balzac entre le cousin Pons et la femme « de Marville », femme du député et membre du conseil général des manufactures, représentante, écrit Balzac, d'une « tribu bourgeoise », rend visible ce décalage dans l'appréhension de la valeur des objets anciens. Balzac, bon connaisseur des prix des objets d'art et des objets anciens – qu'on songe à ces centaines de lettres à Mme Hanska concernant ses achats – souligne les malentendus encore possibles en 1844 à propos de ces objets d'une nature singulière. Sylvain Pons ramène à sa cousine Cécile un éventail ancien déniché chez un brocanteur dans la rue de Lappe. L'incompréhension est complète. Cécile trouve l'objet « trop vieux ». Pons est contraint de s'expliquer sur ce furetage dans les quartiers périphériques : « Pourquoi suis-je allé chercher un éventail, rue de Lappe ! chez un Auvergnat ! qui vend des cuivres, des ferrailles, des meubles dorés ? Moi, je crois à l'intelligence des objets d'art, ils connaissent les amateurs […]. La présidente haussa les épaules en regardant sa fille ». Désireux de partager le bonheur de sa trouvaille et de souligner la rareté de l'objet, Pons raconte sa « chasse aux chefs-d'œuvre ». Son récit est accueilli froidement par la Présidente – la mère – : « Ça vous amuse donc ? demande-t-elle […] Il vaut mieux vous en faire des rentes »[115]. Contre la dépense improductive des objets anciens, la bourgeoisie oppose la rente. Cette incompréhension mise en scène par Balzac peut s'étendre à toute la bourgeoisie. En 1867, Philippe Burty se souvient à la fois du paysage commercial des antiquités vers 1830 et de l'indifférence générale face au vandalisme ordinaire des objets du passé : « Jadis [les marchands] étaient groupés sur le quai de la Ferraille, — lequel n'existe plus. Puis ils campèrent sur le boulevard Beaumarchais, où l'on en compte encore quelques-uns. Sauvageot, dont Balzac a pris les principaux traits pour composer […] le type du cousin Pons […] s'aventurait volontiers dans la rue de Lappe, faubourg Saint-Antoine. C'est là que, dans un lot de ferraille, il trouva la monture de cette escarcelle du seizième […]. C'est là qu'après la vente du mobilier du Petit-Trianon, faite par le Domaine, après 1830, furent dédorés, tordus, brisés, jetés au creuset les cuivres les plus adorablement ciselés des meubles de Gouthières, les torchères de cinq pieds de haut, les lustres, les appliques, les angles de cabinets, etc. Klagmann nous racontait que chaque dimanche un brocanteur de ce quartier empilait en monceaux, au milieu de sa cour, tous ces bois de fauteuils, de chaises, de canapés, d'encoignures, d'écrans sur lesquels les habiles sculpteurs du dix-huitième siècle avaient prodigué les colombes embecquetées, les guirlandes de lierre, les couronnes de myrthe, les torches enflammées, les cœurs percés de floches, les nœuds d'amour. Puis il mettait tranquillement le feu à ce bûcher taillé dans les bois de Cythère, pour en laver les cendres gorgées d'or. »[116] Il y a sans aucun doute un travail de reconstruction dans le récit de Burty mais, de fait, les antiquités ne jouissent pas, du simple fait de leur ancienneté, d'un prestige particulier. Les prix s'en ressentent et indiquent ce faible intérêt. En 1843,

114 Voir les publicités sous forme de cartes conservées dans la collection particulière Debuisson : pour exemple, Eudes tient dans les années 1820 la boutique à l'enseigne « Bazard », 9 quai Voltaire. Il proclame sa pratique du « véritable prix-fixe » pour les marchandises « d'occasion », « toujours au goût du jour » ; Lemasson, « marchand de meubles d'occasion », 12 rue Jacob, « entreprend les raccommodages et les nettoyages des meubles » Les teinturiers-apprêteurs proposent aussi la remise au goût du jour des tapisseries de tenture et d'ameublement ; voir par exemple Ledien, 22 rue Rossini, spécialisé dans les bordures. Collection Debuisson, entrée « Voltaire (Quai) ». Voir en outre, les cartes publicitaires conservées au Cabinet des Estampes du musée Carnavalet (fonds Mœurs / antiquaires) et dans la série Actualité de la Bibliothèque historique de la Ville de Paris, sous-série « antiquaires ».

115 Honoré de Balzac, Chapitre IX. « Une bonne trouvaille », dans *Le cousin Pons*, Furne et Cie, 1847.

116 Philippe Burty, *Paris-Guide, op. cit.*, p. 958-959.

Balzac, attentif au prix des choses, écrit dans la *Muse du département* : les « antiquités coûtaient alors beaucoup moins que des meubles modernes. Au bout de cinq ou six ans l'antichambre, la salle à manger, les deux salons et le boudoir que Dinah s'était arrangés au rez-de-chaussée de La Baudraye, tout, jusqu'à la cage de l'escalier, regorgea de chefs-d'œuvre […] ces catacombes de vieilleries disposées comme chez feu du Sommerard, cet *Old Mortality* des meubles ! »[117] Parisienne exilée en province – à Sancerre – avant de revenir sur Paris, Dinah s'entiche à peu de frais d'objets anciens. De la même façon, à Paris, le Cousin Pons, pionnier des amateurs d'ancien, amasse des objets encore à bon marché. La figure balzacienne en fait un principe : « Pons n'admettait pas d'acquisition au-dessus de cent francs, [il] cachait à tous les regards une collection de chefs-d'œuvre en tout genre dont le catalogue atteignait au fabuleux numéro 1907. De 1811 à 1816, pendant ses courses à travers Paris, il avait trouvé pour dix francs ce qui se paye aujourd'hui mille à douze cents francs. C'était des tableaux triés dans les quarante-cinq mille tableaux qui s'exposent par an dans les ventes parisiennes ; des porcelaines de Sèvres, pâte tendre, achetées chez les Auvergnats, ces satellites de la Bande-Noire, qui ramenaient sur des charrettes les merveilles de la France-Pompadour. Enfin, il avait ramassé les débris du dix-septième et du dix-huitième siècle […]. Le plaisir d'acheter des curiosités n'est que le second, le premier c'est de les brocanter. Le premier, Pons avait collectionné les tabatières et les miniatures. Sans célébrité dans la Bricabraquologie, car il ne hantait pas les ventes, il ne se montrait pas chez les illustres marchands, Pons ignorait la valeur vénale de son trésor. » De fait, le prix des tableaux anciens ne cesse de grimper dans toute l'Europe occidentale à partir des années 1810-1820. Le goût nouveau pour les primitifs de la Renaissance comme pour les Rubens ou les Vermeer se traduit dans les prix : l'augmentation avoisine, – en francs ou en livres constants –, comme l'a montré Gerard Reitlinger, parfois 500 % en une décennie[118]. Dans la première partie du siècle, le prix des objets mobiliers anciens ne suit pas cette courbe, loin s'en faut. Tout d'abord parce que la demande n'est pas la même : l'aristocratie et la Cour ont recours aux tapissiers à la mode. La nouveauté est encore la catégorie dans laquelle se joue la distinction. On achète des objets mobiliers anciens mais les prix n'apparaissent pas déterminés par leur âge mais par la qualité des matériaux employés. Les publicités des commissaires-priseurs– encore très rares pour le mobilier et les objets – se font avant tout sur les matériaux et la rareté des objets mis aux enchères. La logique à l'œuvre est encore celle du cabinet de curiosités ; dans ce cadre, l'ancienneté des pièces est l'un des déterminants de la rareté. Les objets anciens, mêlés aux objets d'occasion et parfois au neuf n'étant pas des valeurs sûres, il reste très délicat de comparer, terme à terme, les prix d'objets en neuf et d'objets anciens. Pour autant, quelques exemples de prix, pour peu qu'on les considère comme les reflets précis de la demande, permettent de caractériser le rapport au neuf et à l'ancien. Pour exemple, une « belle table de la Renaissance » se vend 550 francs aux enchères en 1833[119] ; dans le même temps, *Le Bazar, journal de l'ameublement,* propose de luxueux modèles de tables de salle à manger entre 500 et 800 francs[120]. De la même façon, à la fin des années 1840, les meubles très luxueux fabriqués par les tapissiers

117 Honoré de Balzac, « La muse du département » dans *Scènes de la vie de province*, Partie VI, Paris, Furne et Cie, 1843, p. 646. « Ces trouvailles, écrit Balzac, étaient d'ailleurs autant de ressorts qui, sur une question, faisaient jaillir des tirades sur Jean Goujon, sur Michel Columb, sur Germain Pilon, sur Boulle, sur Van Huysium, sur Boucher […] sur les treizième, quatorzième, quinzième, seizième et dix-septième siècles, sur les émaux de Bernard de Palissy, sur ceux de Petitot, sur les gravures d'Albrecht Durer (elle prononçait Dur), sur les vélins enluminés, sur le gothique fleuri, flamboyant, orné, pur, à renverser les vieillards et à enthousiasmer les jeunes gens. »

118 Gerard Reitlinger, *The Economics of Taste, Rise and Fall of Picture Prices, 1760-1960*, *op. cit*., p. 127. Voir en complément, l'histoire de la redécouverte de Vermeer par Thoré retracée par Francis Haskell, *La norme et le caprice…, op. cit.*

119 AP, étude de Me Ridel, D42E3/4, vente du mois de juillet 1833. Moyenne de prix sur 4 ventes.

120 *Le Bazar, journal de l'ameublement pour ébénistes et tapissiers, contenant chaque fois deux gravures coloriées pour meubles, tapisseries, voitures et selleries*, Paris, 15 octobre 1833.

Henri-Auguste Fourdinois et Fossey dépassent de loin le prix des modèles anciens qu'il copie : ses monumentaux bahuts néogothiques ouvragés se vendent jusqu'au prix considérable de 35 000 francs alors que leur équivalent anciens – tout au moins les rares identifiés dans les ventes aux enchères – ne dépassent jamais les 10 000 francs[121]. Si l'achat d'objets d'antiquités signe la qualité et le savoir de l'acheteur, la richesse se mesure encore à la capacité à acheter du neuf et en particulier à des artisans à la mode – à l'instar de Fourdinois père, Allard, Felix Duban ou Auguste Belloir. C'est d'autant plus évident dans la bourgeoisie commerçante, peu encline à jouir des marques du temps, qui semble placer les valeurs du passé essentiellement dans les tableaux.

La littérature de la seconde partie du siècle, alors que le goût des objets anciens se répand, n'a de cesse de regretter ce temps où l'ignorance laissait ces objets bon marché. Charles Monselet rêve ainsi de cet âge d'or des antiquités où, négligé par la bourgeoisie et sans structure lisible, le commerce des antiquités permettait toutes les trouvailles. Il écrit ainsi à propos de Sauvageot : « obscur employé dans une administration publique, sans autres ressources que ses modiques appointements, [il] était arrivé à former une galerie incomparable, un musée qui occupe aujourd'hui une place d'honneur au Louvre. Ah ! Sauvageot était venu dans le bon moment comme on dit ! Et ce bon moment ne se retrouvera plus ! Il était venu à l'époque où l'on faisait encore des trouvailles dans les arrières-boutiques des chaudronniers de la rue de Lappe, à l'heure où les plats du temps de Henri II valaient 10 fr., où l'éventail de la marquise de Pompadour gisait dans une hotte de vieux clous, où les enfants jouaient avec des ivoires précieux comme avec des osselets, où les admirables pendules de Boule [sic] ornaient les murs suintants des plus sinistres cabarets, où les bahuts gothiques et les buffets de la Renaissance se vendaient au-dessous du prix de l'acajou, où l'on pouvait acquérir au poids de la ferraille, des lanternes délicieusement ouvragées, des sonnettes exquises, des clefs épuisant toutes les complications de l'arabesque, des poignées d'épée merveilleusement inextricables, des armures à la mode de l'Arioste ; où les émaux, les bronzes, les cristaux, les saxes, les faïences, les vernis de Martin, les dentelles de Venise, les tapisseries à sujets étaient dédaignés, dépréciés, ridiculisés, enfouis à la cave ou relégués au grenier. Un bon moment, en effet, pour l'amateur, le connaisseur, le chercheur, le fureteur, le dénicheur ! »[122] Le propos de Monselet pourrait être étendu aux achats d'Alexandre du Sommerard ou aux rares collectionneurs de meubles du XVIIIe siècle. Du Mollay-Bacon, auteur de *Trouvailles et bibelots* en 1880 nourrit la même nostalgie d'un temps où les antiquités se trouvaient à profusion et où seulement quelques élus en connaissaient la valeur. L'auteur qui détaille sur près de 300 pages ses trouvailles sous la monarchie de Juillet se lamente : « Tout ce qui avait quelque valeur a quitté le trottoir et est répertorié, inventorié, catalogué dans les collections particulières ; rien plus ne traîne qui ne mérite de traîner. Il n'en était pas ainsi naguère. Les friches d'aujourd'hui étaient des campagnes fécondes. L'auteur de ce petit livre les a longtemps explorées […]. La révolution de juillet fut, sinon la cause, du moins l'occasion d'un singulier phénomène. Chaque jour, chaque heure, chaque minute amenaient sur le pavé des barricades, à peine remis en place, une foule de précieuses épaves : tableaux, objets d'art, objets mobiliers, livres, estampes, dépouilles opimes des XVIIe et XVIIIe siècles, débris d'un monde raffiné, élégant et spirituel. […] Les connaisseurs étaient rares

121 Sondage fait dans les ventes aux enchères pour les mois de décembre 1843, 1845 et 1847 (ventes Ridel (D42E3/14, 17 et 18-19) ainsi que dans les ventes Bonnefons de Lavialle (D48E3/37, 38, 39-40). Pour les commandes de Fourdinois père, voir les rapports de l'Exposition des produits de l'industrie de 1844 : *Exposition des produits de l'industrie française en 1844, rapport du jury central*, Paris, Fain et Thunot, section « ébénisterie ». Les seules archives restantes de la maison Fourdinois concernent Fourdinois fils : cahiers de commande et dessins conservés dans la réserve de la Bibliothèque Forney (Fol. Rés. 5586) ainsi que le travail d'Olivier Gabet, *La maison Fourdinois : néo-styles et néo-Renaissance dans les arts décoratifs en France dans la seconde moitié du XIXe siècle*, thèse de l'École des Chartes, 2000.
122 Charles Monselet, « Bric-à-brac » dans *Le Petit Paris*, Paris, A. Dentu, 1879, p. 174-175.

alors. L'acquisition de ces objets dont le prix était extrêmement modique, demandait peu d'argent. […] Heureux temps vite écoulé ! »[123] S'il s'agit dans ces textes des années 1880 d'une reconstruction, en partie fantasmatique, de cet âge d'or, il n'en reste pas moins que tout indique que l'ancienneté des pièces – hors la peinture et la sculpture – n'est pas déterminant dans la construction de leur valeur avant 1850. En contrepoint, la multiplication de ces textes dans les années 1880 indique l'achèvement d'une mutation du marché.

La construction de la valeur de l'ancien dans les années 1850-1880

La lente clarification du paysage commercial de l'ancien s'accompagne de la hausse relative du prix des objets anciens rapportée aux objets neufs. À partir des années 1860, ces derniers disparaissent des inventaires des antiquaires. Cette éviction signe une nouvelle recherche d'authenticité. En effet, dès lors que les antiquités deviennent des marchandises convoitées, les objets neufs au milieu d'antiquités sont considérés, quelle que soit leur qualité, comme des « copies » voire des faux. Ce processus de constitution d'un marché structuré et réservé uniquement aux antiquités est favorisé par une demande croissante et plus encore par une augmentation significative des prix des objets anciens. Encore en 1852, on note à propos des appérciateurs que si « l'appréciation des marchandises est de toutes la plus facile, le cours étant un puissant auxiliaire dans cette circonstance », « Il n'en est pas de même pour les objets d'art ou d'antiquité ; c'est toujours avec incertitude que l'appréciateur opère. On ne peut donc raisonnablement considérer leur jugement que comme simple renseignement. On peut, sans injustice, les comparer à des médecins, qui, sans cesse, sont en contradiction. »[124]Dès le milieu des années 1850, l'évaluation de ces objets « sans prix » ne fait pourtant plus débat. Les antiquités, détachées du voisinage compromettant des objets d'occasion, rencontrent une clientèle nouvelle, et leur prix augmente fortement. Cette séparation marque le renversement à la fois des hiérarchies des valeurs de l'ancien et du neuf et du rapport aux objets. Si nous suivons les indices construits par Janine Capronnier, les années 1860 apparaissent comme un moment charnière début d'une forte croissance du prix des objets anciens – et en particulier des meubles[125]. Janine Capronnier a établi, à l'aide des prix annoncés dans les catalogues par les études des commissaires-priseurs Petit et Charpentier, la très forte augmentation des prix entre 1860 et 1877, période qui voit les prix – déflatés – doubler. Dans le même temps, même si Janine Capronnier souligne bien la difficulté à construire des indices sûrs et des points de comparaison valables, la valeur déflatée des meubles neufs n'augmente pas entre 1860 et 1914, voire baisse légèrement. Ainsi, à partir de 1860 les « meubles d'époque » dans le domaine du luxe coûtent globalement toujours plus chers que leur équivalent en neuf – les copies de « style » – et l'écart ne cesse de se creuser jusqu'en 1914. Les témoignages des années 1860 confirment ce renversement du marché. Philippe Burty, lui-même collectionneur et chroniqueur attentif des ventes, écrit dans *Paris-Guide* en 1867, à propos de l'hôtel des ventes : « cet hôtel a été construit sur les terrains vagues qui, en 1848 encore, entouraient l'ancien Opéra, aujourd'hui détruit, et la mairie du IIe arrondissement. Son succès correspondit à ce mouvement financier qui fit de la Bourse, pendant dix ans, un Eldorado de spéculateur. Les fortunes qui s'improvisaient là venaient ici acheter, les yeux fermés, le luxe qui semble la consécration des opérations heureuses. […] Pour être juste, il faut avouer aujourd'hui que les amateurs de rencontre ont à peu près disparu, et que la valeur

123 Du Mollay-Bacon, *Trouvailles et Bibelots*, Paris, Dentu, 1880, p. 7-9.
124 Blaise Andraud, *Dictionnaire du commerce et des marchandises*, Paris, Guillaumin, 1852, « Appréciateur ».
125 Janine Capronnier, *Le prix des meubles d'époque, 1860-1956*, Paris, Armand Colin, 1966.

des pièces de choix établie sur de solides points de comparaison suit un mouvement ascensionnel qui n'a rien de fictif. »[126] Philippe Burty tout comme Janine Capronnier ne retiennent que les objets de luxe. Il s'avère en effet complexe de construire un indice fiable pour les objets de moindre prestige, tant les documents sont imprécis et les prix varient selon la qualité des meubles et objets anciens. Pour exemple, deux armoires décrites comme étant « en chêne richement sculptées de la Renaissance » peuvent valoir, dans la même prisée, entre 67 et 420 francs[127]. Sur la base des seuls prix, il reste donc très délicat de déterminer le moment où, au-delà de la distinction entre neuf et ancien, le marché se retourne pour voir l'ancien coûter plus cher que le neuf.

Les archives judiciaires permettent d'éclairer d'un autre jour le renversement des hiérarchies. Les comptes-rendus de procès publiés par *Le Droit, journal des tribunaux, de la jurisprudence, des débats judiciaires et de la législation* permettent d'identifier un des premiers procès consacré à un litige concernant des antiquités, suffisamment important pour être retenu dans les annales judiciaires [128]. Le seul fait que *Le Droit* qui est d'abord un recueil de jurisprudences rapporte en détail cette affaire indique l'intérêt nouveau pour les questions liées aux objets anciens dans la jurisprudence commerciale. Le procès se déroule en octobre 1858. Il ne concerne pas la bourgeoisie mais encore l'aristocratie de la collection. Il atteste cependant un changement à la fois dans le marché et dans le rapport aux objets anciens. Devant la chambre correctionnelle de la Seine, Hyppolite Boissel de Monville[129], noble d'Empire désargenté et mandataire des collectionneurs Alphonse et Gustave Rothschild, attaque des faussaires. Le juge Labour tente de comprendre la valeur accordée au temps afin de caractériser l'escroquerie relative à deux salières[130] :

« Le Président. — Et quelle eût été la différence de prix si vous aviez acheté ces objets comme étant de fabrication moderne ?

De Monville. — Je puis vous en donner une idée par un exemple : la plus belle des coupes en émail achetées à Arles nous a coûté 7 000 fr. ; elle pouvait en valoir 10 000 avec des preuves d'authenticité plus complètes. Eh bien, cette coupe, je l'ai rachetée depuis 1 500 fr. En général, tel objet moderne qui vaut 500 francs peut se vendre 4 ou 5 000 francs, s'il est reconnu antique.

Le Président. — Ces objets modernes ont-ils la même perfection ?

De Monville. — Oui, c'est là l'excuse ordinaire des falsificateurs ; je puis même dire que l'on fait mieux aujourd'hui qu'autrefois, et qu'on reconnaît les objets authentiques plutôt à leurs défauts qu'à leurs qualités. »

Il ne s'agit pas d'une question de matières ni même de perfection dans le travail mais bien d'ancienneté. Cette évolution du rapport entre prix du neuf et prix de l'ancien, ici mise en exergue, concerne tous les objets, au-delà des objets de grand luxe et des objets signés par des artisans ou artistes reconnus. Un indice apparaît probant pour mesurer cette évolution du marché : celui donné par les archives privées où, pour une même pièce, on peut inférer un même niveau de qualité et d'état. Dans ce cas, le retournement devient manifeste dès les années 1860. Chez Aubry d'abord où

126 Philippe Burty, *Paris-Guide, op. cit.*, p. 958-959.
127 D11U3/937, dossier n°6938, 29 avril 1879, Mme Lagleize femme séparée de corps et de biens de Baptiste Lagleize, Marchande d'Antiquités, 12, bd Malesherbes.
128 *Le Droit, journal des tribunaux, de la jurisprudence, des débats judiciaires et de la législation,* 15 octobre 1858. Ce journal ainsi que la *Gazette des Tribunaux* demeurant la seule source, les archives de la chambre correctionnelle ayant brûlé en 1871. Nous n'avons pas pu trouver d'appel (D3U9), ni de dossier au parquet (D3U7) et les bribes d'archives des procès (D2U6) n'en contiennent pas de traces.
129 Il demeure 26 rue d'Aumale et possède un château à Montville, village dans lequel il est propriétaire de filatures dans les années 1830. Voir *Annuaire Bottin du commerce*, 1832, « Seine-Inférieure » et Annuaire Bottin-Didot du comemrce, 1858, « Paris ».
130 *Le Droit, journal des tribunaux, de la jurisprudence, des débats judiciaires et de la législation,* 15 octobre 1858. Le faussaire mis en cause est Pierrat, restaurateur et ébéniste.

une pendule ancienne pour le grand salon est payée 1 500 francs à Drouot alors que celle du salon voisin, achetée au Bon Marché, ne coûte que 600 francs ; même chose pour les tapisseries ou encore les meubles où les rapports sont au minimum du simple au double. Même hiérarchie des prix dans les achats d'Eugène Scribe, le prolifique auteur de théâtre, qui s'installe dans son hôtel de la rue Jean-Baptiste Pigalle en 1858. Peu enclin à acheter des antiquités – il est dans ses consommations un « bon bourgeois » de la monarchie de Juillet, comme il le note lui-même –, il donne, en 1860, à titre exceptionnel, 400 francs à son tapissier pour l'achat de bronzes anciens et plus de 1 000 francs pour des tapisseries et peintures anciennes alors que dans le même temps le reste des tapisseries de son salon ne lui coûte que 140 francs[131]. Que les bourgeois se meublent entièrement en ancien ou partiellement comme Scribe, il apparaît acquis dès le début des années 1860 que l'ancien coûte autant voire plus cher que le neuf. Toute la littérature des amateurs et chineurs des années 1860-1870 est une longue lamentation sur l'enchérissement des objets anciens et la nostalgie d'un âge d'or où les antiquités s'achetaient pour une bouchée de pain, période qu'ils n'ont en général pas connue. C'est le cas de Nestor Roqueplan mais aussi de Charles Monselet qui écrit en 1877 : « C'en est fait j'y renonce. Je renonce aux joies innocentes du bric-à-brac ; qu'on ne m'en parle plus ! Tout à l'heure, un marchand du quai Malaquais n'a-t-il pas eu le front de me demander quinze cents francs d'un affreux petit crapaud japonais, qui en vaut à peine deux cents ! »[132] L'année suivante, Frébault confirme ce mouvement à la hausse : « Le bric-à-brac s'est démocratisé et depuis ce moment, grâce à la concurrence, il a subi un enchérissement fabuleux. Il y a une quarantaine d'années, un bahut du moyen-âge, une faïence de Rouen, de Moustier, de Nevers, une tapisserie de Beauvais étaient à la portée d'une bourse modeste. »[133]

Les antiquités deviennent, à en croire Janine Capronnier, une nouvelle valeur économique qui profite essentiellement des récessions du siècle. Si cela paraît avéré, en particulier pour les périodes 1865-1869 et 1871-1878, il n'en reste pas moins que sur l'ensemble de la période 1860-1914 les prix ne cessent de grimper[134]. Ainsi, le commerce des antiquités apparaît-il en marge des fluctuations des consommations en neuf. Déflatés, les prix connaissent une hausse très forte sur l'ensemble de la période 1860-1874 puis progressent plus lentement pour enfin connaître à partir de 1895 une relative stabilité[135]. À partie des années 1880, les antiquités apparaissent ainsi installées dans le paysage de la consommation de biens durables privés.

Les cycles des modes en antiquité : cycles longs et les valeurs refuge

L'idée couramment admise qui fait de la seconde moitié du XIXe siècle l'acmé de l'éclectisme voudrait que les prix varient selon les passions du siècle pour tel ou tel style. Cependant si l'on reprend l'étude de Janine Capronnier sous cet angle, il s'avère que seul le Louis XVI et les meubles de l'Empire connaissent un nouvel intérêt à partir des années 1890-1900 ; pour toutes les autres époques, les prix du Louis XIV et du Louis XV sont toujours au-dessus de la valeur moyenne et très au-dessus du prix

131 BnF, Fonds Eugène Scribe, NAF 22576, comptes privés, 1850-1861. En 1848 puis en 1871 il revend son argenterie, se qualifiant alors lui-même de « pauvre et humble bourgeois tel que moi » (1848) et de « paisible bourgeois » (1871) dans son carnet de compte qui s'apparente à un livre de raison. Sur le caractère bourgeois d'Eugène Scribe, voir Jean-Claude Yon, *Eugène Scribe, la fortune et la liberté*, Saint-Genouph, Librairie Nizet, 2000.

132 Charles Monselet, « Bric-à-brac » dans *Le Petit Paris*, *op. cit.*, p. 174-175.

133 Élie Frébault, « Les collectionneurs de curiosités, Les chineurs et les dépeceurs » dans *La vie de Paris, Guide pittoresque et pratique du visiteur*, Paris, E. Dentu éditeurs, 1878. p. 196.

134 Janine Capronnier, Chapitre II. « Comparaisons et commentaires » dans *Le prix des meubles d'époque, 1860-1956*, *op. cit.,* p. 70 et sq.

135 Janine Capronnier, *Ibid.*, p. 65.

des copies de style[136]. Cela reste à nuancer : on trouve en abondance des objets Louis XVI chez les marchands de curiosités et les antiquaires dès les années 1860 mais leur valeur apparaît plus faible que les objets de la première moitié du XVIIIe siècle et notamment de style rococo[137]. Ainsi, la valeur de ces objets est davantage déterminée par le nombre des années que par une question de style. La frontière temporelle significative pour la bourgeoisie tout au long du siècle est la Révolution. Même sous le Second Empire, si les bustes de Napoléon et autres signes impériaux se retrouvent dans les intérieurs, il apparaît que les objets venus de l'Empire n'ont pas les faveurs de la bourgeoisie[138]. Tout se passe comme si, le style impérial – néoclassique comme « retour d'Égypte » – revenant au goût du jour, les antiquités du début du siècle perdaient en saveur. Quoi qu'il en soit, jusque dans les années 1890, la toute fin du XVIIIe siècle et les périodes révolutionnaire et impériale restent négligées. Quasiment inexistants chez les antiquaires dans les années 1860-1880, les objets de ces périodes conservent des prix modiques et servent souvent de bases pour être mis au goût du jour par les tapissiers[139]. Il faut ajouter à cela, si l'on observe les archives des ventes, que les objets gothiques et les objets de la Renaissance – tout au moins la haute Renaissance, avant ce que le XIXe siècle voit comme une crise dans les années 1550-1560 – conservent un prix soutenu tout au long du siècle.

Au final, les prix indiquent, dans leur globalité comme dans le détail des cycles, un intérêt pour les objets marqués par le temps, bien au-delà des styles eux-mêmes. En cela, le regain d'intérêt pour les objets mobiliers Louis XVI et de l'Empire à la toute fin du siècle doit d'abord être lu comme la marque d'un changement d'époque : plus de quatre-vingts ans après l'Empire, distants de plus de trois générations, les bourgeois parisiens appréhendent ces objets comme des objets d'histoire, inscrits dans une durée qui les rend dignes d'intérêt. Détachés de l'actualité, ces objets peuvent devenir des motifs décoratifs et être d'autant plus aisément fétichisés qu'ils ne sont plus lisibles par les acquéreurs. À la fin des années 1880, toutes les histoires du meuble et les manuels à destination de la bourgeoisie achèvent l'histoire du mobilier par le « style Empire », les muant ainsi en « meubles d'époque »[140]. Ris-Paquot, sensible à ces changements culturels et économiques, ouvre dans son annuaire de 1892 une section spécifique réservée aux collectionneurs d'objets Empire. Ils sont 82 à être répertoriés dans la « liste d'amateurs parisiens collectionnant plus spécialement tout ce qui est de style Premier Empire »[141]. Il faut ajouter à cela que le nombre d'objets anciens n'étant pas infini, antiquaires comme amateurs soucieux de distinction ont constamment intérêt à voir les modes se renouveler.

À suivre les chroniqueurs des ventes aux enchères, chaque passion pour une époque chasserait l'autre. Edmond Texier écrit ainsi qu'au début du siècle « on s'arrachait les urnes lacrymatoires, les pots chargés de hiéroglyphes, les lampes funéraires, les statuettes d'argile et de tout le bric-à-brac attribué aux Égyptiens de l'Italie […]. Puis, la girouette a tourné : les Étrusques retombés dans leur repos, se sont enveloppés de nouveau de leur linceul de poussières, et les Grecs, les Romains ont paru

136 *Ibid.*, p. 25.

137 AP, D11U3/97, dossier de faillite n°17357, 2 juillet 1847, M. Claude Chapuis, marchand de curiosités, 16 rue Saint Augustin ; D11U3/155, dossier de faillite n°10572, 17 août 1852, Blaise Gamba, marchand de curiosités, 14 rue des Capucines ; D11U3/175, dossier de faillite n° illisible, 10 avril 1854, Roques, Marchand de curiosités, 13 passage des Panoramas ; D11U3/928, dossier de faillite n°16528, 27 janvier 1879, Lambert-Holbard, 195 Péristyle de Valois (Palais-Royal), marchand de curiosités. Pour ce dernier, les objets anciens représentent 15 % du montant de la prisée ; il s'agit aussi bien d'objets Louis XVI que Louis XIII.

138 Edmond Texier ne croît pas à ce retour en 1852 : « on dit même, et j'en frémis, que les partisans du style Empire s'agitent dans l'ombre et songent sérieusement à faire sur les ameublements une nouvelle levée de glaives et de boucliers. » Edmond Texier, *Tableau de Paris*, « Les Habitations modernes », Paris, Paulin et Le Chevalier, 1852, p. 197.

139 Voir par exemple AP, D11U3/1158 dossier de faillite n°16394, Louis Théodore Fromont, 20 rue Pré aux Clercs, marchand d'antiquités.

140 Paul Bichet, *L'Art et le bien-être chez soi, guide artistique et pratique*, Paris, Marpon et Flammarion, 1890, Chapitre I. « Le meuble ».

141 Ris-Paquot, *Répertoire annuaire général des collectionneurs de la France et de l'étranger*, Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts et Levy, 1892, p. 169.

à l'horizon…[…] toute la friperie classique et archéologique succéda aux poteries étrusques. Puis la mode alla chercher ses favoris plus loin, relativement au temps et à l'espace. […] Le romantisme amène l'invasion des Chinois : potiches, vases à thé, porcelaines chargées de figures bouffies et grotesques viennent peupler les collections. […] Nouvelle réaction : c'est la rage des panoplies, des casques, des masses d'armes et des cottes de mailles : la fureur des reliquaires en ivoire, […] des pièces d'orfèvrerie repoussée ou gravée du moyen âge. Et dire que toutes ces fantaisies successives ont passé par le canal des salles des ventes, qu'elles y ont fait leurs apparitions triomphantes, et qu'elles y demeurent honteuses, ridées, portant la marque ineffaçable de leur vieillesse. […] Aujourd'hui antiquités, chinoiseries, tableaux, tout s'éclipse devant la splendeur du vieux Saxe et du vieux Sèvres. Le vieux Sèvres surtout, cet introuvable phénix de la porcelaine, arrive à des évaluations réellement fabuleuses […]. Nous conseillons au vieux Sèvres de profiter de cette vogue : elle est trop prodigieuse pour durer longtemps. »[142] Soixante-dix ans plus tard, aux lendemains de la Guerre, Léo Larguier, écrivain et historien de Saint-Germain des Près, reprend le motif se souvenant des années 1910 : « un style chasse l'autre et chacun finit par s'épuiser. Le Louis XVI devient aussi cher et aussi rare que le gothique ; l'Empire bat son plein, comme si le bourdon de Notre-Dame sonnait pour le sacre de l'Empereur, et le Louis-Philippe, si décrié, voit enfin arriver son heure. »[143] L'observation à la fois des ventes aux enchères et des transactions des antiquaires confirment ces engouements successifs mais nuance cette vision des objets anciens passés de mode qui, frappés d'indifférence, voient leur cote s'effondrer. Tout au contraire, la passion grandissante pour les objets anciens tout au long du siècle ne cesse de soutenir leur prix. Comme l'atteste le contenu des boutiques d'antiquaires, les motifs d'achat, loin de se chasser, s'additionnent[144]. Le marché des antiquités intègre ainsi continuellement durant toute la seconde partie du siècle de nouveaux objets anciens, avançant de décennie en décennie les objets susceptibles d'être perçus et commercialisés comme des antiquités.

La mise en corrélation des prix des meubles anciens et de la conjoncture économique se révèle féconde pour comprendre le statut singulier de ces objets. Il existe « une correspondance très étroite, écrit ainsi Janine Capronnier, entre les cycles économiques de prospérité et de dépression et les alternatives de hausse et de baisse de l'indice des meubles d'époque, la hausse correspondant à une dépression et inversement. De 1865 à 1869, la dépression qui caractérise la fin du Second Empire correspond à une hausse très accentuée de l'indice. En 1869 et 1870, l'indice du prix des meubles retombe tout à coup, en même temps que se développe la reprise économique. La dépression qui caractérise le début de la Troisième République de 1871 à 1878 correspond à une hausse de l'indice plus lente que la précédente. On note ensuite une baisse de cet indice pendant la prospérité des années 1879 à 1882. À partir de cette date, l'indice des meubles d'époque est relativement stable jusqu'en 1913 ; mais on distingue encore dans ses variations la correspondance avec les cycles telle que nous venons de la décrire : hausse de l'indice pendant les dépressions de 1883 à 1886, de 1891 à 1895, de 1901 à 1903 et de 1908 et 1909 ; baisse du même indice pendant les phases de prospérité de 1887 à 1890, 1896 à 1900, de 1904 à 1907 et de 1910 et 1912. […] Lorsque la prospérité se développe sans crainte d'inflation galopante, d'autres dépenses de luxe ou de confort et des placements et investissements

142 Edmond Texier, Chapitre LXVII, « L'Hôtel des ventes - Le timbre » dans *Tableau de Paris*, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1853, p. 284 et sq.

143 Léo Larguier, *L'après-midi chez l'antiquaire*, Paris, Ides et calendes, 1921, p. 65.

144 Francis Haskell analysant trois générations de collectionneurs de la famille des banquiers Baring souligne que « Dans les demeures privées, plus encore que dans les musées, les peintres favoris des connaisseurs du XVIIIe siècle, tels que Guido Reni, Claude et Wouvermans, voisinaient avec des maîtres admirés de fraîche date, comme les Flamands et les Italiens du XVe siècle, ou les Français du XVIIIe. » Francis Haskell, *La norme et le caprice… op. cit.,* p. 151.

plus rentables écartent une partie des demandeurs potentiels du marché des meubles d'époque. Ce qui paraît expliciter la chute de leurs cours pendant les « booms » du XIXe siècle. »[145] *A contrario*, les périodes de dépression favoriseraient donc l'achat d'antiquités. Il faut nuancer là aussi cette lecture, tant les indices construits par l'auteur ne concernent que de grandes galeries de commissaires-priseurs et de ce fait des antiquités chères. Cet indice n'englobe pas – pourrait-il le faire ? – les milliers de transactions chez les antiquaires, les marchands de curiosités et dans les ventes modestes à Drouot. Il est cependant tentant de voir dans la corrélation entre dépressions et fluctuations de cet indice, un aspect des antiquités : leur caractère de valeur refuge, au sens propre. Nestor Roqueplan le dit dès 1869 quand il note que les marchands s'adressent aux acheteurs bourgeois en ayant soin de mettre en avant le caractère sûr de cet investissement : « Avec quel soin les marchands recherchent ou inventent l'origine illustre du meuble qu'il s'agit de placer ! Quelle minutie ils apportent dans la réparation des détails, afin que l'objet ait toujours une valeur, "si monsieur voulait s'en défaire !" »[146]. Si l'on accepte que le ressort essentiel de ces achats est un rapport au temps et à l'histoire et que dans cette perspective le temps attaché à ces objets en détermine la valeur, leur prix ne peut qu'augmenter[147]. Les reventes spectaculaires à Drouot de vastes collections d'objets anciens achetés bon marché et revendus pour des sommes colossales ont sans doute nourri cet imaginaire[148]. Antiquité, valeur refuge ? Du propre au figuré, il n'y a qu'un pas qu'il est tentant de franchir. Acheter une antiquité, c'est acheter un objet qui ne peut perdre ni valeur financière, ni valeur culturelle.

Les testaments peuvent se lire en ce sens : si les antiquités y sont si présentes, c'est qu'elles sont des valeurs sûres dans l'imaginaire de la bourgeoisie, au même titre que l'orfèvrerie d'or ou d'argent. On comprend mieux l'affolement feint de la rubrique « Mode » du *Journal des Demoiselles* qui note en 1886 : « Mademoiselle, une grave nouvelle qui me vient de source absolument sûre : la mode des meubles anciens tombe, ou du moins est en stagnation ! »[149]. Sur le plan culturel, le goût éclectique de la bourgeoisie au XIXe siècle peut se lire dans cette perspective : les formes du passé, qui plus est les antiquités, ne peuvent se déprécier ayant le cachet, au sens *quasi* administratif, de l'histoire et de l'histoire de l'art. Valeurs sûres sur le plan culturel comme sur le plan financier, les antiquités pourraient être en cela les objets qui répondent parfaitement aux attentes de la bourgeoisie. Nous ne pouvons que suivre l'analyse de Nestor Roqueplan qui écrit à propos de l'intérêt vif de la bourgeoisie pour le « bric-à-brac »: « de nos jours, des esprits mécontents du présent, peu confiants dans les chances de l'avenir, [ont] jeté un regard en arrière sur le passé pour compter avec lui. »[150]

Alors que la collection d'objets anciens sous la monarchie de Juillet relève encore d'une aventure et se nourrit de l'imaginaire du « chasseur » ou du « trappeur » qui oblige à flirter avec les marges de la ville et les commerces incertains, à partir des années 1850 se construit un espace marchand dédié à la bourgeoisie. Les boutiques des antiquaires s'intègrent au paysage commercial bourgeois. La floraison de ces boutiques toujours plus spécialisées dans la mesure où elles se consacrent exclusivement à

145 Janine Capronnier, *op. cit.* p. 60 et sq.. En outre, Janine Capronnier met en évidence que la galerie Charpentier à Drouot connaît un boom sans précédent dans les années 1950, réponse selon elle à l'inquiétude face à l'inflation, avant le franc-Rueff de 1858.
146 Nestor Roqueplan, *La vie parisienne… op. cit.,* p. 165-167.
147 Sur la période, le phénomène est comparable pour la peinture ; Gerard Reitlinger, *The Economics of Taste… op. cit.* p. 127 et *sq.*
148 Voir par exemple les ventes Pourtalès-Gorgier pour les années 1840 ou Demidoff pour les années 1860, chroniquées par toute la presse. Voir *Description des objets d'art du moyen-âge, de la renaissance et modernes, faisant partie des collections de M. le Comte de Pourtalès-Gorgier*, Paris, Imprimerie Panckoucke, 1842 (AP, études Bonnefons de Lavialle, D48E3/36) et les ventes de la collection Demidoff en 1863 puis en 1870, 25 boulevard des Italiens.
149 « Chroniques », *Le Journal des demoiselles*, 3e trimestre1886, p. 27.
150 Nestor Roqueplan, *La vie parisienne… op. cit.,* p. 159.

l'ancien – écartant le commerce des objets obsolètes et d'occasion d'une part et, plus lentement, celui de la curiosité – indique le succès de ces objets auprès de la bourgeoisie. Marchands d'antiquités, marchands de curiosités et l'hôtel des ventes rue Drouot deviennent les lieux dédiés aux objets anciens dans le champ de la consommation. Cette reconfiguration s'accompagne d'une forte hausse du prix des objets anciens. Si toute comparaison est délicate, il appert que dans le courant des années 1860, la demande en objets anciens fait monter leur prix au-dessus des objets en neuf. Au-delà de la succession des styles, les mutations du marché indiquent que c'est un rapport nouveau aux objets qui s'invente. Le caractère ancien des objets devient une composante essentielle des prix et témoigne par là de l'intérêt nouveau porté, dans les intérieurs, à cette valeur. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre l'accélération des *revivals* : à mesure que le siècle avance, les objets du passé reviennent dans le champ de la consommation. Ici s'enracine une structuration des modes fondée sur des *revivals* successifs où la distance temporelle est un facteur déterminant[151].

La structuration d'un marché, en particulier la spécialisation des marchands et des marchandises, permet à une large partie de la bourgeoisie d'accéder, sans véritables connaissances à ce marché encore réservé à quelques bourgeois marginaux au début de la monarchie de Juillet. Les profondes mutations de ce marché entre 1830 et 1860 indiquent en effet avec clarté la demande nouvelle pour ces objets. Consacrées par les antiquaires nouveaux et par l'hôtel Drouot, les antiquités deviennent des marchandises à part entière. Désormais, les antiquités sont intégrées aux parcours de shopping et si ce commerce conserve des singularités en terme de mise en scène de la marchandise comme de localisation, il est identifié et lisible pour l'ensemble de la bourgeoisie, ce qu'attestent conjointement l'inflation du nombre de boutiques identifiées et la hausse rapide des prix. Valorisées, les antiquités peuvent devenir des objets de consommation bourgeoise. Concrètement, la réorganisation du marché, signe sûr de cette demande, permet dans les années 1880 à toutes les strates de la bourgeoisie d'accéder à ces objets.

II. Le passé à demeure : natures et usages des antiquités dans les espaces privés

La nouveauté conserve pour l'historien un attrait tout spécial : elle rend lisibles des ruptures plus sûrement que les obsolescences, rarement spectaculaires. Elle dissimule bien souvent les conflits à l'œuvre au sein d'une culture. L'historiographie sur Paris au XIXe siècle souligne le plus souvent, et à juste titre, les mutations économiques et urbaines profondes qui s'opèrent à partir du Second Empire, mutations qui, sous le double patronage de la technique et de l'économie, transforment la ville et la culture urbaine. Prolongeant cette analyse jusque dans les intérieurs, la majorité des études ne retiennent dans leurs rets que les nouveautés qui préfigurent une modernité à venir[152]. Les vestiges du passé jugés anachroniques sont ainsi écartés. Or, c'est justement le caractère en apparence anachronique qui fait tout l'intérêt et la saveur des objets anciens pour la bourgeoisie parisienne. L'hypothèse est donc ici la suivante : les mutations commerciales, urbaines et techniques qui concourent à modifier en profondeur la culture matérielle se jouent et se racontent sur un autre

151 Ce « système de la mode » se poursuit sur l'ensemble du XXe siècle. Les études les plus stimulantes sur le sujet concernent le vêtement. Voir notamment Alexandra Palmer et Hazel Clark (dir.), *Old Clothes, New Looks: Second-Hand Fashion (Dress, Body, Culture),* Oxford-New York, Berg Publishers, 2005 et Anne Brydon and Sandra Niessen (dir.), *Consuming Fashion : Adorning the transnational Body*, Oxford-New York, Berg Publishers, 1998.

152 Monique Eleb-Vidal et Anne Debarre, *Invention de l'habitation moderne, Paris 1880-1914,* Paris, Hazan, 1998.

mode dans l'espace du privé. Alors que la ville proclame sa modernité – même si c'est par le truchement de pastiches historiques –, la bourgeoisie cherche à inscrire ses espaces privés dans une autre temporalité. Considérer les intérieurs de la bourgeoisie parisienne, c'est embrasser ensemble le double désir de nouveauté et de consommation du passé et considérer le goût des objets anciens comme un trait nouveau de la culture urbaine.

Les mutations observées dans le marché des antiquités laissent deviner une mutation profonde de la place accordée aux antiquités dans les intérieurs. Au-delà de la seule comptabilité, difficile en l'espèce faute d'une identification précise par les priseurs, il convient de s'attacher à la consommation de ces objets à travers la place qui leur est faite dans les intérieurs et à leur mise en scène et en œuvre. L'attention fine à cette installation des antiquités dans l'espace privé permet de comprendre ce qu'on attend de ces objets.



[Fig. 5. 8] Objets patinés. Intérieur parisien (8e arrondissement), vers 1880. BnF, Cabinet des estampes, Oa Collectionneur.

II.a. **Des espaces savants à la dissémination**

De l'objet de curiosité à l'élément de décor

La place des objets anciens dans les intérieurs se modifie profondément au cours du siècle. Dans les années 1830-1840, la majorité d'entre est contenue dans les espaces destinés aux collections que sont les cabinets. Les antiquités sont présentées dans des pièces distinctes chez Charles-Louis-Fleury Panckoucke ou dans une galerie éclairée sur le boulevard, au milieu des tableaux, chez Pourtalès [153]. Les quelques inventaires qui donnent à voir des objets anciens dans la première partie du siècle soulignent le caractère circonscrit et à insolite de ces objets : dans la haute bourgeoisie, les antiquités, de toutes

153 Edmond Texier, *Tableau de Paris*, « Les Habitations modernes », Paris, Paulin et Le Chevalier, 1852, p. 197 et *sq.*

époques, sont confinées dans les cabinets ou dans le vestibule-galerie. Chez l'industriel Aumont rue de Bréda – devenue rue Bleue – les « vases étrusques » et les cuivres de « la Renaissance » sont dans le « cabinet éclairé sur cour » au milieu des peintures et des estampes du XVIIIe siècle et d'une vaste bibliothèque. Autre exemple et même situation au 62 rue de Rivoli chez l'avocat Dreyfus : au milieu d'un ameublement luxueux en neuf, 74 objets de la Renaissance, soit une collection de vases, coupes et petits bronzes italiens. Là encore, tous ces objets sont confinés dans l'espace du « cabinet de Monsieur »[154]. Une mutation s'amorce cependant chez quelques collectionneurs qui ont recours aux antiquités pour élaborer des décors dans l'ensemble de leurs hôtels ou appartements. C'est le cas d'Alexandre du Sommerard ou de Victor Hugo, les deux grands promoteurs du gothique, qui accordent aux objets anciens une place au-delà des espaces savants des cabinets et des galeries ; c'est alors tout l'intérieur qui est gagné par ces objets. L'espace privé devient lieu de reconstitution comme en témoigne le descriptif du musée Du Sommerard livré par le voyageur anglais Thomas Raikes en 1834[155] qui souligne l'interpénétration de l'espace privé et de l'espace du musée ou encore par les guides qui mentionnent le caractère privé du musée[156]. Les témoignages concernant l'appartement de Victor Hugo, dans les années 1830, dans un immeuble Louis XIII, place Royale, « plein de bahuts antiques » et de « beaux ameublements historiques » soulignent le même phénomène[157]. Chez Hugo, aucune des pièces ouvertes aux visiteurs n'échappe à ce goût nouveau : antichambre, salle à manger tendue de tapisserie ancienne, « poêle dissimulé derrière une panoplie dont vingt siècles semblaient avoir été tributaires », grand salon garni de tapisseries gothiques et néogothiques et d'un « étendard rouge brodé d'or, pris en 1830 à la casbah d'Alger. » La génération 1830 invente ainsi un nouvel usage des antiquités : elles quittent l'espace savant des cabinets pour gagner l'ensemble des espaces de réception. Il faut attendre la génération suivante pour que cette évolution soit visible dans les appartements bourgeois. Une investigation dans dix appartements bourgeois – marchands, négociants et financiers – dans les années 1830-1855 montre en effet l'absence totale d'objets anciens[158]. Cette absence provient sans doute du caractère flou, déjà noté, dans la taxinomie de la prisée. Cependant, qu'il s'agisse d'une absence réelle ou d'un biais des archives notariales, dans les deux cas ces objets sont encore marginaux. Dans les années 1860, la rapide diffusion des antiquités dans les intérieurs s'accompagne d'une diffusion dans l'ensemble des espaces de réception. Même dans les intérieurs où ces objets sont rares, ils ne sont dès lors plus cantonnés à l'espace du savoir qu'est le cabinet ou ses substituts bourgeois et masculins que sont le bureau ou le fumoir. C'est

154 AP, Scellés Dreyfus, archives conservées dans le dossier D2U1/345, 14 mars 1868, dépôt de scellés Madame Veuve Clicquot, 24 rue Richer, Julie Guillemin âgée de 81 ans, veuve de Louis Clicquot, négociant en vins de Reims.

155 *Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny. Catalogue et description des objets d'art de l'antiquité, du Moyen Age et de la Renaissance exposés au musée*, Paris, Hôtel de Cluny, 1847 et Alexandre Du Sommerard, *Les arts au moyen âge*, Paris, Imprimé en couleur chez J. Caboche, Garneray et Cie, 1846. Le texte du voyageur anglais Thomas Raikes en 1834 est un des rares voyageurs : « Nous avions maintenant un ticket d'entrée […] Tous les magasins de prêteurs sur gage de Paris semblaient avoir été pillés de leurs débris de meubles mangés de vers, pour compléter la collection qui littéralement bourre cet hôtel vieux gothique […] un échiquier et un homme en cristal de roche, à côté de deux hommes en armure qui semblent encombrés depuis les quatre siècles passés ; la chapelle était présentée avec un mannequin priant vêtu d'une chasuble et d'une étole […] cette exposition burlesque que les vers et les mites lui disputaient » (« We had now a ticket for admission […] Every broker's shop in Paris seems to have been ransacked for remnants of worm-eaten furniture, to complete the collection with which this old Gothic buildings il literally stuffed […] a chess board and men in cristal de roche, at which two men in armour seem to have been puzzling themselves for the last four centuries ; the chapel as it then existed with a mannequin priest in chasuble et etole […] which the worms and moths hold in disputed possession with him [Du Sommerard] ») Le voyageur qualifie l'exposition de « burlesque ». Thomas Raikes, *A portion of the Journal Kept by T. Raikes, from 1830 to 1847*, London, 1856, p. 249.

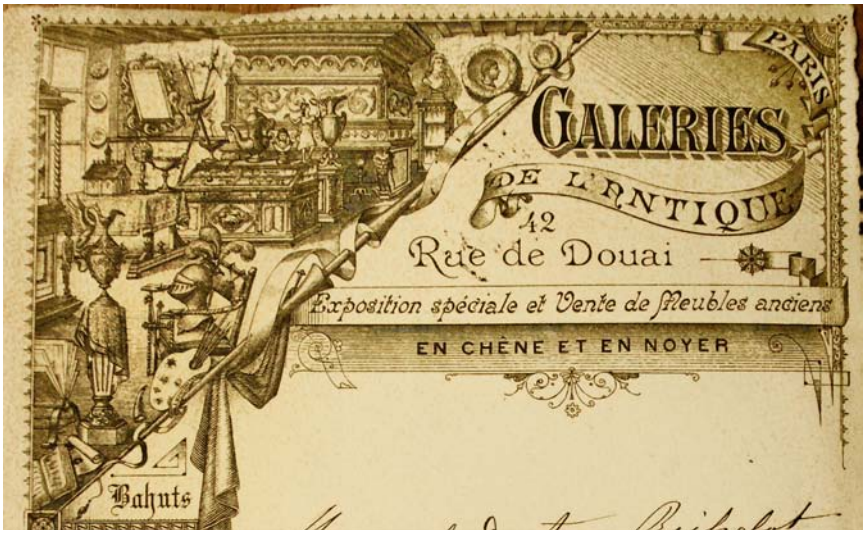
156 *Guide pittoresque du voyageur en France*, Paris, Firmin-Didot, 1838, p. 153. L'hôtel est décrit comme l'« édifice dont les appartements renferment une des plus belles collections de meubles antiques qui existe à Paris ».

157 Eugène de Mirecourt, *Victor Hugo*, Collection les contemporains, portraits et silhouettes au XIXe siècle, Paris, Librairie des Contemporains, 1869 (3e édition), p. 16 et *sq*.

158 AN, MC, ET/CXVI/782, 22 avril 1851, Jean Louis Joseph Douay, banquier, 13 rue du Dragon ; MC, ET/CX/956, 5 décembre 1851, Antoine Aubin Desgranges, banquier, 12 rue de l'Arcade ; MC, ET/III/1572, 31 mars 1851, Pierre Augustin Degas, banquier, 130 rue Montmartre et AP, D2U1/345, scellés après décès, M. Fernand Mallet Banquier, employé de la maison de banque, 7 rue Laval.

par exemple le cas du nouvel appartement du banquier Achille Grégoire qui fait faillite en 1860[159]. Les rares antiquités sont placées dans le vestibule et le salon. Les exemples sont nombreux qui montrent la présence de ces antiquités dans les cabinets mais aussi dans les vestibules qui singent les galeries et où sont présentés aussi bien des tableaux que des meubles anciens – coffres Renaissance, consoles et guéridons Louis XV…– et les salons largement occupés par des objets anciens, du tapis aux meubles en passant par les objets d'art. Les espaces de service sont alors les espaces du neuf et de l'occasion. Les scellés, rédigés après un décès sans héritiers ou suspects en témoignent. C'est manifeste chez le banquier Fernand Mallet, retrouvé gisant seul sur le lit de sa chambre, 7 rue Laval en 1868. Les objets anciens – meubles et gravures principalement – sont dans l'antichambre, le fumoir, le salon et la pièce qui fait office de cabinet si l'on en juge par la présence d'une bibliothèque[160]. Même constat un an plus tard chez Louis-Hector Berlioz dont l'intérieur souligne plus sa filiation avec une famille de médecins catholiques de l'Isère et son goût des honneurs que sa révolution romantique. Après avoir décrit la place du défunt dans la chambre, le juge de Paix s'attache à l'ensemble du mobilier. À côté d'un ameublement très conventionnel – meubles de chêne recouverts de cuir ou de reps vert –, quelques meubles anciens dans l'antichambre et le salon ainsi que des chiffonniers et des secrétaires du XVIIIe siècle dans les chambres[161]. Comme le banquier Mallet ou le musicien Berlioz, tout bourgeois des années 1860 en quête de respectabilité affiche dans ses espaces de réception des antiquités. Il apparaît que dans la période 1860-1880 – sans pour autant qu'un découpage franc soit pertinent –, les antiquités deviennent les éléments constituants incontournables du décor de la vie bourgeoise dans sa partie mondaine et sociale.

La colonisation des intérieurs : la fétichisation des objets du passé



[Fig. 5. 9] Facture des galeries de l'antique, 42 rue de Douai, « exposition spéciale et vente de meubles anciens, bahuts, crédences, buffets, coffres, lits, cheminées, horloges, armoires, bureaux, vaisseliers, sièges, tapisseries, faïences, porcelaines. » 7 décembre 1896. AN, Fonds Richelot, AB/XIX/4226.

En 1883, Guy de Maupassant fait un portrait, mi-charge, mi-élogieux, d'Émile Zola. Il se plaît à souligner la passion intime du réaliste pour l'ancien, y voyant un signe d'embourgeoisement : « Pour les gens qui cherchent dans la vie des hommes et dans les objets dont ils s'entourent les explications des mystères de leur esprit, Zola peut être un *cas* intéressant. Ce fougueux ennemi des romantiques s'est créé, à la campagne comme à Paris, des intérieurs tout romantiques. À Paris, sa chambre est tendue de tapisseries anciennes ; un lit Henri II s'avance au milieu de la vaste pièce éclairée par d'anciens vitraux d'église qui jettent leur lumière bariolée sur mille bibelots fantaisistes, inattendus en cet antre de l'intransigeance littéraire. Partout des étoffes antiques, des broderies de soie vieillies, de séculaires

159 AP, D11U3 /326, dossier de faillite n° illisible, M. Achille Grégoire, Commerçant, 56 rue Saint Lazare, 18 septembre 1860.
160 AP, D2U1/345, scellés après décès, M. Fernand Mallet Banquier, employé de la maison de banque, 7 rue Laval.
161 AP, D2U1/345, Dépôt de scellés, inventaire de Louis-Hector Berlioz, 4 rue de Calais, 4e étage, 9 mars 1869.

ornements d'autel. […] Et pourtant Zola n'est point collectionneur. Il semble acheter pour acheter, un peu pêle-mêle, au hasard de sa fantaisie excitée, suivant les caprices de son œil, la séduction des formes et de la couleur, sans s'inquiéter comme Goncourt des origines authentiques et de la valeur incontestable. »[162] Maupassant donne ici un élément qui peut apparaître comme une tautologie pour comprendre la place des antiquités dans les intérieurs bourgeois : on s'entoure d'antiquités parce qu'elles sont anciennes… Émile Zola apparaît en son intérieur comme le prototype du bourgeois qui cherche la proximité avec l'ancien avant de s'inquiéter de la valeur artistique des objets. À la même période, les rentiers Bordes accumulent patiemment des antiquités dans leur intérieur, 72 rue de Naples, dans le 8e arrondissement. Ils achètent chez Audran, leur antiquaire attitré deux numéros plus loin, des poteries et faïences de Rouen et de Delft, des chaises Louis XIII, un carnet de bal du début du siècle, des gravures anciennes, en d'autres termes toutes les catégories d'objets anciens pour peupler toutes les pièces de l'appartement [163]. Achats aussi d'antiquités dans la bourgeoisie cultivée chez le paléographe Aubry comme chez l'employé Paul Pettier[164]. On ne trouve plus un seul appartement ou hôtel, de l'aristocratie jusqu'à la moyenne bourgeoisie, sans ces objets[165]. Les manuels destinés à la bourgeoisie se multiplient qui délivrent des informations sur l'histoire des meubles : il s'agit à la fois de donner les rudiments historiques qui permettent d'identifier les styles et de proposer des associations cohérentes d'objets anciens selon chaque pièce. Ainsi, Paul Bichet ouvre son guide intitulé *L'art et le bien-être chez soi* par une longue histoire du meuble et de l'ameublement, suggérant des associations possibles d'objets anciens dans une nomenclature complexe autant qu'opaque[166]. Les manuels de savoir-vivre, dans les rubriques consacrées à l'ameublement, enregistrent cette mutation et tentent de donner quelques règles pour mettre en place ces achats dans l'espace privé. En 1883, Ermance Dufaux, dans un manuel destiné à la bourgeoisie récemment arrivée, tente d'organiser cette cacophonie des temps. « Pourtant, écrit-elle, n'allez pas préférer les antiquités romaines du premier Empire, ni les acajous si chers à la première moitié de ce siècle : vous blesseriez le savoir-vivre. La mode le veut ainsi, et en France cela suffit. Cependant il est juste de reconnaître que ces proscrits peuvent encore faire bonne figure chez nous, à la condition de provenir d'héritage. Le crime n'est pas de les posséder, mais de les avoir achetés. Nos tapissiers se piquent d'une exactitude historique, qui ferait honte à plusieurs de nos dramaturges. Pendules, chenêts, pelles et pincettes, ont la couleur locale. Nos habitudes et nos toilettes modernes jurent bien un peu dans ces décors de la vie réelle ; mais comme le pli est pris, nous n'en sommes pas choqués. Un hôtel actuel est un cours d'ameublement pratique. Chaque pièce reproduit une époque différente. Mais comme peu de personnes sont en état d'atteindre cet idéal, l'on se contente d'entasser chez soi, au hasard des enchères de l'Hôtel-Drouot,

162 Guy de Maupassant, *Émile Zola*, Paris, A. Quantin, 1883, Chapitre III. Maupassant ajoute, jouant des contrastes : « Gustave Flaubert, au contraire, avait la haine du bibelot, jugeant cette manie niaise et puérile. Chez lui, on ne rencontrait aucun de ces objets qu'on nomme «curiosités», «antiquités» ou «objets d'art». A Paris, son cabinet, tendu de perse, manquait de ce charme enveloppant qu'ont les lieux habités avec amour et ornés avec passion. Dans sa campagne de Croisset, la vaste pièce où peinait cet acharné travailleur n'était tapissée que de livres. Puis, de place en place, quelques souvenirs de voyage ou d'amitié, rien de plus. Les abstracteurs de quintessence psychologique n'auraient-ils pas là un curieux sujet d'observation ? »

163 AP, D1U1/899, papiers privés de la famille Bordes, 72 rue de Naples. Fatcures Audran, antiquaire, 74 rue de Naples, 1880. En février 1880, Audran, tapissier-antiquaire, fournit « Sous-verre, encadrement, lavage de gravures, rentoilages, restauration et vernis, Tableaux, gravures, dessins, etc. Meubles anciens et modernes, objets d'art ».

164 AN, Fonds Eugène Aubry père Aubry-Vitet, 572 AP / 95 et Paul Pettier, AB XIX 5223, livres de comptabilité.

165 Voir AP, D2U1/ 345, 4 juin 1891, scellés après décès de Mme Jacob, 33 rue Notre-Dame de Lorette ; AN, MC, 20 novembre 1890, ET/CVIII/1405, inventaire Mme veuve Meynial, 20 rue Chorron, 2e étage ; MC, ET/LXXXVII/2008, Baudrier notaire 68 rue de la Chaussée d'Antin, 7 décembre 1893, inventaire après décès, Eugène Jacob, négociant, 23 boulevard Haussmann ; MC, ET / LXVI / 1830, inventaire après décès de la veuve Antier, Me Bournon notaire 9 boulevard des Capucines, Inventaire après décès de Mme Antier, 22 septembre 1897 ; MC, ET/CVIII/1405, inventaire après décès de Mme Bouffet, 22 novembre 1890, veuve de M. Bouffet, directeur de l'administration départementale et communale au ministère de l'Intérieur, 46 rue de Miromesnil.

166 Paul Bichet, *L'Art et le bien-être chez soi, guide artistique et pratique*, Paris, Marpon & Flammarion, 1890, Chapitre I. « Le meuble ».

les spécimens les plus rares, et parfois les plus hétéroclites. Le savoir-vivre est un peu dépaysé dans ce chaos, d'autant plus qu'il y a au fond de ces exagérations un réel sentiment du beau, qui croît et se développe. Quand l'ébullition des esprits sera calmée, l'épuration du goût se fera d'elle-même. Jusque-là, l'essentiel est d'éviter les contrastes trop heurtés, dans la forme et la couleur, et de faire ressortir de l'ensemble une certaine harmonie. Déjà nous avons relégué les faïences artistiques dans la salle à manger. Les crédences et les dressoirs s'égarent bien encore dans les salons et les chambres à coucher ; mais lorsqu'ils sont chargés des vases tourmentés de Palissy, des fines aiguières des imitations de Cellini, l'on ne saurait souhaiter de plus splendides supports. Si l'on veut être franc, cette confusion cadre mieux avec nos mœurs qu'une exactitude scrupuleuse. Il est plus logique de vivre dans un musée que dans un décor historique d'où les costumes sont toujours exclus. Certes, le mobilier fondamental de chaque pièce doit être d'un seul style : l'on serait d'ailleurs étonné d'en trouver qui ne le fussent pas. »[167] En creux, ce texte atteste la dissémination des antiquités dans la totalité de l'appartement. Mêlées aux copies et aux meubles de styles, les antiquités communiquent de leur qualité authentique à l'ensemble du décor. Enfin, la règle qui veut qu'un style soit réservé à chaque pièce est un vœu pieux. La coexistence des antiquités donne au contraire un relief à l'ensemble et multiplie à l'infini les possibilités d'associations romanesques. D'après le Dr Rengade dans son *Traité pratique de la vie matérielle*, les meubles Louis XIV incitent à la tenue, les meubles Louis XV favorisent la discussion. L'association entre ces meubles permet de composer aussi bien l'aspect que les climats d'un appartement[168]. Paul Ginisty, écrivain et collectionneur, peut ainsi écrire en 1888 : « Culte étrangement moderne que celui-là, dont les autels sont les boudoirs où s'étale, dans un amusant pêle-mêle, un joli et chatoyant fouillis de très anciennes choses…Ce n'est pas au passé que nous sommes fidèles, c'est à la "vieillerie" chèrement acquise ! »[169] À partir des années 1880, de très nombreux tapissiers font leur publicité sur leur capacité à meubler les appartements en ancien. Le tapissier n'est plus simplement celui dessine et dirige la fabrication du décor ; il a la charge d'organiser le monde des antiquités dans les intérieurs en jouant des contrastes ou des continuités chronologiques. En outre, si les tapissiers élaborent une partie de leur publicité sur leur capacité à organiser mais aussi fournir en ancien, c'est qu'ils cherchent à toucher ainsi une partie des bourgeois récemment arrivés – par la carrière ou le mariage – et désireux d'entrer sans délai en bourgeoisie.

Dans les appartements des années 1880-1914, les antiquités apparaissent disséminées dans l'ensemble des appartements, jusque dans les salles de bain et les chambres. Hormis les espaces de services, seules les chambres d'enfant semblent leur échapper, la coexistence de la profondeur des temps et du jeune âge se révélant sans doute problématique. Deux exemples à la fin du siècle, deux profils différents de bourgeois, nous permettent de saisir cette place nouvelle. Émile Aerts, commerçant de dentelles, installé dans un vaste appartement au premier étage d'un immeuble 7 place de la Bourse, a placé des antiquités dans toutes les pièces : vestibule, grand et petit salon, salle à manger, chambre conjugale – c'est un « prie-dieu ancien » – et cabinet où s'accumulent livres et tableaux anciens[170]. Alfred Lemaître, « chef de bataillon en retraite et chevalier de la Légion d'Honneur », possède lui aussi quantité d'antiquités dans son appartement du deuxième étage, 48

167 Ermance Dufaux, Chapitre III. « L'Ameublement » dans *Le savoir-vivre dans la vie ordinaire et dans les cérémonies civiles et religieuses*, Paris, Garnier frères, 1883.

168 Dr J. Rengade, *Les besoins de la vie et les éléments du bien-être. Traité pratique de la vie matérielle et morale de l'homme dans la famille et la société…,* Paris, À la librairie illustrée, 1887, p. 173-174. Le médecin distingue les antiquités authentiques et les copies de style ; voir plus largement le chapitre « Les besoins affectifs et sociaux », p. 168 et *sq.*

169 Paul Ginisty, « Introduction » dans *Le dieu bibelot*, Paris, Dupret, 1888.

170 AN, MC, ET/CVIII/1399, 1890, Notaire Prud'homme, 6 rue Gaillon, Émile Aerts, marchand de dentelle, 7 rue de la Bourse, 1er étage.

boulevard de la Tour Maubourg. Ce sont en toute logique des panoplies d'armes anciennes mais aussi des tapis, des faïences, des marines, disséminées dans l'ensemble de l'appartement[171]. Les sondages dans les inventaires à la fin du siècle révèlent que les objets anciens ne sont absents que de quelques appartements de la petite bourgeoisie, notamment marchande ; les petits fonctionnaires et employés des métiers intellectuels apparaissant du fait de leur capital culturel plus sensibles à ces objets.

Pratiques clunisiennes : le pouvoir romanesque et pittoresque du fragment authentique (la pulvérisation du passé)

Après 1880, la demande d'objets anciens est telle que quantité d'objets jusqu'alors délaissés entrent sur le marché – ce qui explique largement le ralentissement de la hausse des prix[172]. Le désir collectif de se meubler en ancien nécessite l'invention de nouveaux objets. Émile Bayard s'offusque de voir ainsi acheter des « meubles délabrés » pour la seule raison de leur « caducité »[173]. Le faux mis à part, de nouvelles pratiques se développent, capables de fournir en antiquité une large clientèle, et qui font consensus entre clients et marchands : les pratiques « clunisiennes ». Le terme est utilisé par les antiquaires et les ébénistes de la fin du siècle, dans un hommage ironique à Du Sommerard[174]. De façon pratique, ce sont des meubles qui sont composés de fragments anciens et de parties neuves. En 1881, Louis-Edmond Duranty met en scène des antiquaires et collectionneurs s'adonnant à cette pratique, composant « des meubles avec des panneaux raccrochés de droite et de gauche »[175]. Jules-Émile Scrive, bourgeois lillois qui séjourne chaque semaine à Paris, note dans son journal en 1888 qu'il s' « occupe de combiner un banc « Renaissance » avec Mme Carlier en « réunissant un certain nombre de panneaux de vieux bois »[176]. Au début du XXe siècle, Émile Bayard, désireux de dénoncer les effets de la démocratisation du goût, en publie quantité d'exemples : une console Louis XIV à un pied devient une table à trois pieds ; une chaise Louis XVI se transforme en deux chaises, l'une conservant le dossier, l'autre l'assise et un fauteuil Louis XV devient un canapé. Bayard note : « Avec un panneau d'armoire, on bâtit une armoire entière […] Dieu sait combien ces armoires, au XVIIIe siècle, étaient vastes, et ne faut-il pas rentrer dans le cadre des appartements modernes ? Alors on coupe tout simplement une armoire en deux, et voici deux armoires avantageusement présentées, naturellement avec une partie fausse, chacune ». André Warnod enquêtant en 1914 sur le commerce des antiquités signale les mêmes procédés : « Il s'agit tout simplement de multiplier une belle pièce ancienne. Était-ce une table, les pieds seront répartis dans quatre tables, qui deviennent ainsi tables anciennes. […] Avec une porte de buffet, on fabrique un buffet tout entier. […] Vous trouvez donc dans la boutique d'un vieil antiquaire un meuble dont une partie porte une marque indiscutable, n'en concluez pas trop vite que le meuble tout entier est d'une valeur indiscutable. »[177] Bayard et Warnod présentent, l'un sur le mode d'une déréliction générale du goût, l'autre sur un mode plus pittoresque, ces pratiques comme des trucages. Il semblerait qu'il en soit tout autrement dans la pratique et dans l'esprit de la bourgeoisie. Il suffit pour s'en convaincre

171 AN, MC, ET/CVIII/1399,1890, Notaire Prud'homme, 6 rue Gaillon, Alfred Lemaître, 48 rue de la Tour Maubourg, 2e étage, chef de bataillon en retraite et chevalier de Légion d'Honneur.
172 Voir Janine Capronnier, *Le prix des meubles d'époque, 1860-1956*, Paris, Armand Colin, 1966, p. 70 et *sq.*
173 Émile Bayard, *L'art de reconnaître les fraudes*, Paris, R. Roger et F. Chernoviz, 1914, Collection « Guides pratiques de l'amateur et du collectionneur d'art », p. 38.
174 Paul Eudel, *L'Hôtel Drouot et la curiosité en 1882*, Paris, Charpentier, 1883, p. 307. Paul Eudel rappelle l'origine de cette pratique en notant que « Du Sommerard le père, le fondateur […] avait fait disposer le mécanisme d'un piano dans son épinette [gothique] ». Au final, d'une épinette gothique, il fait un piano meublant.
175 Louis-Edmond Duranty, « Le bric-à-brac », *Le pays des arts*, Paris, G. Charpentier, 1881, p. 220.
176 Jules-Émile Scrive, 28 et 29 Juillet 1888.
177André Warnod, *La brocante et les petits marchés de Paris*, Paris, Figuière éditeurs, 1914, p. 126.

de parcourir les publicités et annonces d'ébénistes et de tapissiers entre 1900 et 1914. Ces derniers présentent ce travail de transformations des antiquités au grand jour.


LES FAUX TABLEAUX 145

Fig. 63. — *Véritable fauteuil Louis XV.*
Voir à la gravure suivante son truquage avantageux.
9


LES FAUX TABLEAUX 147

Fig. 64. — *Le fauteuil précédent transformé en canapé.*

[Fig. 5. 10] Meuble ancien et version clunisienne. Planches extraites de Émile Bayard, *L'art de reconnaître les fraudes*, Paris, R. Roger et F. Chernoviz, Collection « Guides pratiques de l'amateur et du collectionneur d'art », 1914.



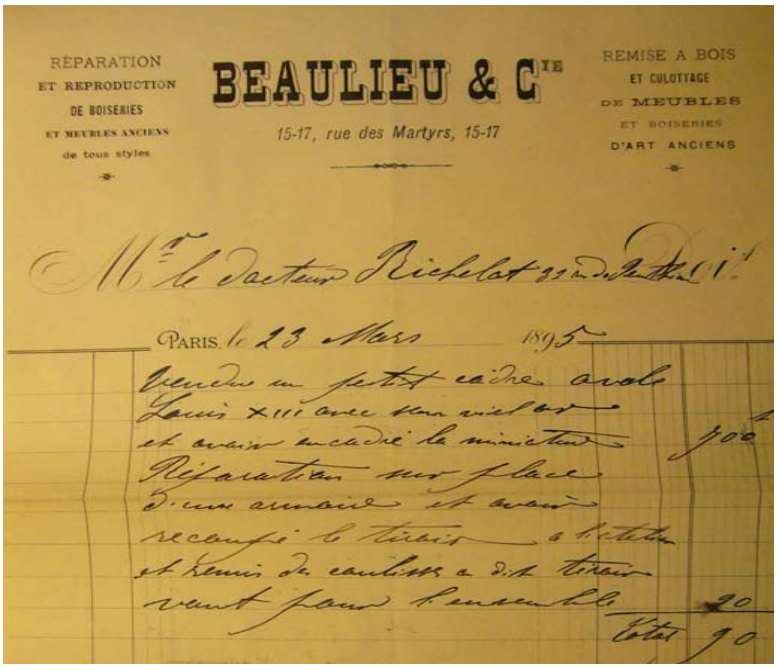
[Fig. 5. 11] «Reconstructions avec de vieux fragments de meubles anciens pour amateurs ». Publicité d'Émile Eymonaud, salle d'exposition rue Constance, vers 1890. BHVP, série actualités « meubles ».

Émile Eymonaud, propriétaire du magasin « À l'art ancien » fait sa publicité sur sa spécialité de « reconstruction avec des vieux fragments de meubles anciens pour amateurs »[178]. Dans le même temps, Edmond Bouet, « réparateur antiquaire », 17 rue Vignon, « reconstitue les parties manquantes » de

178Le Dr Richelot a régulièrement recours à ses services à la fin des années 1890 (voir par exemple AB XIX 4226 Dossier 1, 1898 mars 14) ; voir en complément, *l'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 ; 7 impasse Marie Blanche (Rue Constance, ateliers et salles d'exposition).

meubles, porcelaines ou tapisseries à de maintes reprises pour le Dr Richelot[179]. Il ne s'agit pas de cas marginaux : la reconstruction de meubles entiers à partir de quelques fragments est monnaie courante. Tous les tapissiers et antiquaires tiennent dans leurs stocks des fragments de tapisseries et de meubles anciens[180]. Le docteur Richelot demande constamment à son antiquaire-tapissier attitré, Beaulieu, de reconstituer des meubles avec des morceaux qu'il bibelote ou de tendre de tapisseries anciennes des meubles contemporains[181].

La demande croissante et la pénurie d'objets, notamment de meubles, sur le marché de l'ancien, explique aisément, outre les profits possibles, cette pratique. Il ne s'agit pourtant pas là de faux dans la mesure où la clientèle bourgeoise achète en toute connaissance de cause. En réalité, se joue ici un nouveau rapport aux objets anciens ou plus exactement, le prolongement extrême de ce que nous avons vu naître au tournant des années 1850-1860. S'attachant à décrire les processus de restauration de maisons de campagne par la bourgeoisie parisienne dans les années 1960, Jean Baudrillard souligne que quelques « pierres symboliquement inaugurales » suffisent à reconstruire entièrement une « vieille ferme »[182]. Et de comparer ce processus à celui des reliques : ces maisons de campagne fonctionnent comme une église qui ne devient véritablement église que lorsque des reliques sont enchâssées dans ses murs[183]. La production clunisienne revendiquée de la fin du siècle relève pleinement de cette logique où quelques fragments communiquent à l'ensemble de l'objet son caractère historique et son épaisseur temporelle. La célébration du caractère authentique de ces objets anciens est telle qu'un simple morceau suffit à communiquer une valeur d'antiquité à un objet entier. Ces meubles composites inventés pour la bourgeoisie sont comme des romans historiques[184]. Le XIXe siècle fut indiscutablement le siècle du romanesque. Or, un roman n'est-il pas, pour reprendre la définition donnée par Littré, une « histoire feinte […] mêlant le réel et l'imaginaire » ?


RÉPARATION
ET REPRODUCTION
DE BOISERIES
ET MEUBLES ANCIENS
de tous styles

BEAULIEU & CIE

15-17, rue des Martyrs, 15-17

REMISE A BOIS
ET CULOTTAGE
DE MEUBLES
ET BOISERIES
D'ART ANCIENS

Mr le docteur Richelot 32 rue de Penthièvre Doit

PARIS le 23 Mars 1895

Vendu un petit cadre ovale
Louis XIII avec son vieil or
et avoir encadré la miniature 700
Réparation sur place
d'une armoire et avoir
recoupé le tiroir à l'étalon
et remis des coulisses à dit tiroir
vaut pour l'ensemble 20
Total 90

[Fig. 5. 12] Facture de Beaulieu & Cie, réparation et reproduction de boiseries et meubles anciens de tous styles, remise à bois et culottage de meubles et boiseries d'art ancien, 15-17 rue des Martyrs. 23 mars 1895. AN, Fonds Richelot, AB/XIX/4226.

179 AN, Fonds Richelot, AB XIX 4226 Dossier 1. Factures de Bouet.
180 Voir par exemple la faillite de Coudray qui conserve un lot considérable de « bois vermoulus » et de « bois anciens et morceaux de portes » dans sa remise. AP, D11U3/1422, dossier de faillite n°8967, 7 septembre 1890, faillite de Louis Felix Coudray, 17 quai Voltaire, marchand d'antiquités et d'objets d'art.
181 AN, Fonds Richelot, AB XIX 4226, Dossier 1, factures de Beaulieu.
182 Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Tel Gallimard, 1968, p. 109.
183 Jean Baudrillard, *Ibid*., p. 111.
184 Voir Albert Dérozier, *Recherches sur le roman historique en Europe, XVIIIe-XIXe siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1977 et notamment Maurice Domino, « Les genres et l'histoire. Esquisse pour une problématique », p. 121-152 et Georges Lukacs, *Le roman historique*, Paris, Payot, 2000.

En quittant l'espace savant de la curiosité, les antiquités deviennent des objets courants de l'ameublement bourgeois. Vivre dans un cadre bourgeois, c'est, après la fin des années 1850, nécessairement vivre dans un espace hérissé d'objets anciens dont le marché a consacré collectivement la valeur. Entrer en bourgeoisie, c'est accumuler patiemment ces traces du passé. À la fin du siècle, la fétichisation de l'ancien et sa construction comme valeur dominante dans la hiérarchie des éléments qui caractérisent un objet permet le développement de la consommation d'objets clunisiens, formes de romans historiques. L'objet ancien raconte une multitude d'histoires, peu importe qu'elles soient connues ou rêvées par leurs possesseurs. L'espace privé apparaît ainsi peuplés d'objets bavards et mythologiques, volontiers mêlés entre eux, et qui font du privé un espace consacré à l'historialité que quelques objets suffisent à rendre bourgeois. La construction d'un marché permet cette mutation autant qu'il en est l'indicateur : les antiquités dans les intérieurs se détachent ainsi lentement de leur fonction de monument pour devenir des souvenirs d'un passé – voire les témoins du temps qui passe – ; après 1860, l'antiquité devient un objet porteur de récits, souvenirs d'une histoire de plus en plus fétichisée et paradoxalement nébuleuse.

II.b. **Le temps apprivoisé, l'histoire domestiquée : entre nostalgie et conquête du passé**

Dès la naissance du goût des antiquités (*antiquitas*) – gréco-romaines essentiellement –, ces objets ont pour charge de porter les valeurs du passé et de participer à l'édification du présent. Ceux retenus dans les cabinets et les ateliers sont alors des objets de choix, sélectionnés d'abord selon leur capacité à témoigner d'une culture passée pouvant faire modèle[185]. Le XIXe siècle qui voit se dessiner une nouvelle « charpente temporelle », pour reprendre les termes d'Alain Corbin, modifie profondément le rapport à ces objets[186]. Saisir le sens de ce désir de vivre parmi les traces du passé – désir trop souvent réduit à la notion esthétique d'éclectisme – nécessite de questionner le rapport au temps, au passé et à l'histoire qui se forge dans la bourgeoisie de la seconde partie du siècle. Là encore, un aller-retour entre espace privé et espace public est nécessaire. La nouvelle façon d'appréhender le temps et l'histoire qui se manifeste dans l'espace public éclaire en effet le rapport l'accumulation d'antiquités dans les espaces privés. Alors que s'inventent les monuments historiques et que leur goût se diffuse dans la bourgeoisie, alors que l'historicisme domine dans les sciences humaines, que le temps, notamment des villes, devient chaque jour plus mesuré, alors que le sentiment dramatique du temps qui passe et le désir de conserver des traces de soi grandissent , s'invente et se joue dans les appartements un nouveau dialogue avec le temps[187].

De la valeur historique et artistique à la « valeur d'ancienneté »

Le goût des objets anciens qui se fait jour dans les années 1830 est la matrice de toute la passion du siècle pour les objets du passé. La grande rupture de ces années-là réside dans un intérêt globalisant pour les objets venus du passé. Si l'engouement pour le gothique est bien un moment charnière, ce

185 Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux… op. cit.*
186 Alain Corbin, « Présentation » dans « Les historiens et le temps », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n°25, 2002 ; en complément, voir Alain Corbin, *Le temps, le désir et l'horreur. Essais sur le XIXe siècle*, Paris, Flammarion, 1991 et en particulier « L'arithmétique des jours au XIXe siècle », p. 9-22.
187 Voir Jean Leduc, *Les historiens et le temps : conceptions, problématiques, écritures*, Paris, Le Seuil, 1999 ; François Hartog, *Le XIXe siècle et l'histoire, Le cas Fustel de Coulanges*, Paris, Le Seuil, 2001 et Christian Delacroix, François Dosse et Patrick Garcia, , *Les Courants historiques en France XIXe-XXe siècles*, Paris, Armand Colin, 1999.

n'est pas par la diffusion de ce goût spécifique mais davantage par le goût des objets authentiquement anciens, comme l'a noté Clive Wainwright [188] [189]. Les années 1830 apparaissent en cela comme l'époque d'un profond changement : dorénavant, les périodes qui retiennent l'attention des collectionneurs se multiplient. Il ne s'agit plus d'un intérêt unique pour l'âge médiéval. À bien y regarder, les collections se construisent aussi bien à partir d'objets vestiges de l'Antiquité gréco-romaine, du règne de Louis XIII ou du début du XVIIIe siècle. La tentative pour déterminer les styles ou périodes qui remporteraient le suffrage des amateurs est vaine. L'imprimeur Panckoucke est en cela exemplaire : le cœur de sa collection est constitué de plus de 400 vases grecs et romains mais chacun des cabinets de son appartement renferme les objets d'une époque qu'il s'agisse d'objets et d'œuvres de l'Antiquité, du Moyen Âge, de la Renaissance [190]. Même configuration chez le comte de Pourtalès-Gorgier, grande figure de la collection sous la monarchie de Juillet : les « objets d'art et de haute curiosité » sont aussi bien « antiques, du moyen-age et de la renaissance »[191]. Du Sommerard lui-même présente ensemble dans son hôtel de Cluny « des objets d'art de l'antiquité, du Moyen Age et de la Renaissance »[192]. Le tournant des années 1830 ne réside donc pas dans la démocratisation d'une passion pour le gothique comme peuvent le laisser penser certains travaux qui privilégient l'étude des styles au détriment des coupes synchroniques. Bien plus, il réside dans une passion englobante pour les objets venus du passé et précisément, pour les objets qui semblent appartenir à un régime temporel dépassé. Alfred de Musset peut ainsi décrire et déplorer en 1836 dans *La Confession d'un enfant du siècle,* le goût envahissant des antiquités dans « les appartements des riches [qui] sont des cabinets de curiosités ; l'antique, le gothique, le goût de la Renaissance, celui de Louis XIII, tout est pêle-mêle. […] Nous avons de tous les siècles, hors du nôtre, chose qui n'a jamais été vue à une autre époque ; l'éclectisme est notre goût ; nous prenons tout ce que nous trouvons […] en sorte que nous ne vivons que de débris, comme si la fin du monde était proche. »[193] Cette passion se construit ainsi en parallèle des deux grandes passions pour l'ancien : celle des bibliophiles pour les livres anciens et celle des amateurs pour les tableaux anciens[194]. Qu'il s'agisse de livres, de tableaux ou d'objets mobiliers, plusieurs conditions semblent déterminer le choix des objets. Ils doivent d'abord appartenir à un régime d'historicité qui aux yeux des contemporains est en rupture avec leur monde, c'est-à-dire le plus souvent d'avant le XVIIIe siècle. Ce sont des objets uniques qui sont censés venir d'un monde où l'industrie n'avait pas de place : les objets ainsi amassés dans les années 1830 sont généralement signés de la main d'un artisan – ce qui explique

188 Clive Wainwright, *The Romantic Interior, The British Collector at Home, 1750-1850*, New Haven and London, Yale University Press, 1989, et en particulier p. 1-11.

189 Voir la synthèse de Clive Wainwright, *The Romantic Interior…op. cit.,* qui, si elle se concentre essentiellement sur l'Anglettere, n'en retrace pas moins les linéaments de cette histoire en France.

190 Voir le catalogue de sa collection, dressé par ses soins : Charles-Louis-Fleury Panckoucke, *Collection d'antiquités égyptiennes, grecques et romaines d'objets d'art du XVe siècle, 400 vases et coupes grecs, offrant par leurs sujets la série des travaux d'Hercule et des monuments homériques, Manuscrits et éditions princeps, bibliographie de plus de mille éditions de Tacite, tableaux et gravures de diverses écoles, vitraux, meubles et détails de la vie civile et militaire des Chinois, réunis et classés par ordre de temps et de lieux, avec les décors intérieurs particuliers à chaque pays, par C.-L.-F. Panckoucke, officier de la Légion d'honneur,* Paris, Panckoucke, 1841.

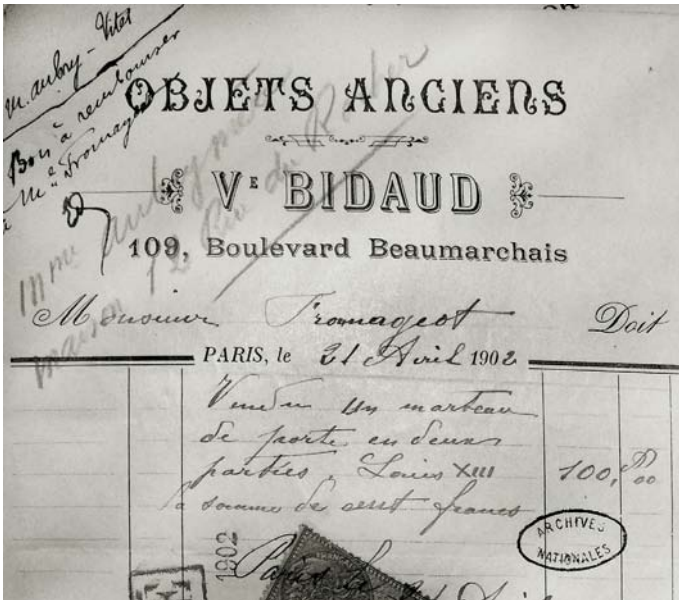
191 Edmond Texier, « Les Habitations modernes » dans *Tableau de* Paris, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1852. La vente des objets diligentées par Charles Pillet en 1865 après le décès du comte permet de confirmer cela ; voir Catalogue des objets d'art et de haute curiosité, antiques, du moyen age et de la renaissance qui compo*sent les collections de feu M. Le Comte De Pourtalès-Gorgier et dont la vente aura lieu... le lundi 6 février 1865, et jours suivants...* Paris, Imprimerie de Pillet fils aîné, (1864). Pour les minutes des ventes, voir AP, D48E3/56.

192 Du Sommerard, *Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny. Catalogue et description des objets d'art de l'antiquité, du Moyen Age et de la Renaissance exposés au musée*, Paris, Hôtel de Cluny, 1847.

193 Alfred de Musset, *La confession d'un enfant du siècle*, Paris, Charpentier, 1840 [1836], p. 33-34.

194 Le marché des tableaux anciens de maître est déjà fortement structuré comme l'ont souligné Francis Haskell et ce depuis la fin du XVIIIe siècle comme l'a récemment montré Charlotte Guichard, *Les amateurs… op. cit.* Il en va de même pour les livres anciens ; voir Frédéric Barbier, « Bouquinistes, libraires spécialisés » dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, tome 3, *Le temps des éditeurs, Du Romantisme à la Belle Époque*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1990.

la passion pour les monogrammes d'ébénistes notamment[195]. En outre, ils appartiennent à un monde politique et social qui n'apparaît plus d'actualité. Cela explique sans aucun doute en contrepartie le délaissement complet des objets des périodex pré-révolutionnaire, révolutionnaire et impériale. Encore d'actualité, ces objets néoclassiques demeurent des objets de mémoire et en particulier de mémoires politiques. Si l'on sait la charge politique du néogothique à la fin des années 1830, il convient pourtant de ne pas surévaluer la dimension politique de la geste des collectionneurs après les années 1830. Le basculement de la génération romantique vers la République n'a ici que peu de sens ; davantage, les objets anciens collectionnés dans les années 1830 intéressent dans la mesure où ils parlent d'un temps révolu, suffisamment ancien pour passer de la sphère de la mémoire à celle de l'histoire. Les ventes aux enchères de la première partie du siècle confirment cet intérêt englobant pour le passé et sa construction comme catégorie. Pour exemple, le commissaire-priseur Bonnefons de Lavialle, du reste comme tous les autres commissaires-priseurs, n'organise jamais de ventes structurées par des catégories historiques. Les ventes sont liées à des types d'objets – bijoux, mobiliers, tableaux, sculptures…– et toutes les époques s'y mêlent[196]. C'est donc le passé, pourvu qu'il soit suffisamment lointain, qui est recherché par le truchement de ces objets. Cependant, les objets sont d'abord des objets porteurs d'une histoire identifiée – appartenance à un grand nom de l'histoire, objet-témoin d'un événement historique… Le fétichisme de l'histoire à la fois événementielle et sentimentale explique, par exemple, la passion des collectionneurs pour les objets de la comtesse Du Barry, dont le destin tragique émeut. Dans le même temps, les objets des artisans de renom sont aussi recherchés : de Palissy à Boulle, on collectionne alors, si possible, des objets frappés de monogrammes ou de poinçons[197].


OBJETS ANCIENS
Vᵉ BIDAUD
109, Boulevard Beaumarchais
PARIS, le 21 Avril 1902
Doit
100,00
ARCHIVES NATIONALES

[Fig. 5. 13] Facture de la Veuve Bidaud, 109 boulevard Beaumarchais, objets anciens, 109 boulevard Beaumarchais, 21 avril 1902. AN, Fonds Aubry-Vitet, 572/AP/95.

195 Voir par exemple François Brulliot, *Dictionnaire des monogrammes, marques figurées, lettres initiales, noms abrégés,…*, Munich, J. G. Gotta, 1832. Les produits des manufactures royales jouissent, à rebours, de peu d'intérêt.
196 AP, D48E3/30-40.
197 « Chroniques », *Revue des deux mondes,* Paris, 1836, p. 255. Le chroniqueur note : « On annonce pour les derniers jours de ce mois une vente qui ne peut manquer d'exciter au plus haut degré l'intérêt de tous les gens curieux de meubles gothiques, de verroteries vénitiennes, de faïences comme tout y est artistement choisi. Vous n'y trouveriez pas un meuble douteux, pas un vase dont l'origine puisse être mise en cause, pas une figure dont le nom soit contestable. C'est tout simplement le cabinet d'un homme de bon goût qu'on vous expose pour le vendre. Nous avons admiré, sur toutes choses, trois vases de Sèvres, envoyés au prince de Welbruck, évoque de Liège, par M. le comte d'Artois, eu retour de quatre chevaux blancs de pur sang. Ces vases, de belle forme antique, et dont la porcelaine est d'une simplicité miraculeuse, se feront remarquer par tous les antiquaires. Après ces joyaux inappréciables viennent des poteries sans nombre de Luca della Robia, que Bernard Palissy a si bien imitées, et des meubles de toutes les époques et de toutes les modes, depuis la chambre secrète de Louis XI jusqu'aux fauteuils soyeux des boudoirs de Louis XV. » Cette sensibilité se traduit dans l'édition ; le *Dictionnaire des monogrammes, marques figurées, lettres initiales, noms abrégés,…* de François Brulliot connaît 5 éditions entre 1832 et 1836. François Brulliot, *Dictionnaire des monogrammes, marques figurées, lettres initiales, noms abrégés,…*, Munich, J. G. Gotta, 1832.

Le passage en bourgeoisie de cette pratique collecte des vestiges du passé et de leur accumulation privée en modifie la nature et le sens. Le cas le plus manifeste concerne les tableaux. Nous avons dit la singularité du marché des tableaux, structuré de bonne heure par les ventes aux enchères et les amateurs et où les tableaux anciens gagnent en intérêt comme en prix. Pour autant, le marché des tableaux connaît une évolution significative : après 1860, tous les tableaux anciens gagnent en intérêt – et en prix. Les tableaux du XVIIIe siècle singulièrement sont recherchés, même lorsqu'ils ne sont pas signés de mains de maître. L'importance de l'identification de l'artiste, élément essentiel de l'estimation d'un tableau, recule – même si dans le même temps la valeur des tableaux de maîtres flambent. Les inventaires comme les ventes aux enchères le montrent : la seule appartenance d'un tableau au passé – « genre Teniers » ou « genre Boucher » – suffit à lui conférer une valeur. C'est dorénavant dans bien des cas, la seule ancienneté du tableau qui en fait la valeur et l'ouverture dans les années 1860 à Drouot d'une salle dédiée à ces tableaux mineurs mais anciens indiquent le désir de meubler son intérieur d'objets anciens, au-delà de considérations esthétiques. Cette mutation qui fait passer de la valeur artistique à la valeur d'ancienneté concerne tous les objets. Il n'est en effet pas indifférent que l'appropriation de la consommation d'antiquités par la bourgeoisie au milieu des années 1850 coïncide avec l'avènement de la notion de monument historique consacrée par les rénovations urbaines en cours[198]. L'invention des monuments historiques dans l'espace public et la diffusion des antiquités dans les espaces privés apparaissent indissociables. Dans le dialogue – monologue devrions-nous dire – intime avec le temps qui se déroule par le truchement des antiquités comme dans le goût et le respect nouveau des monuments historiques s'ancre et se manifeste une forme nouvelle de rapport matériel à l'histoire. Dès les années 1860, les observateurs de l'engouement pour les antiquités font le lien entre ces phénomènes, constituant, à l'instar d'Eugène Piot, les meubles et autres objets mobiliers anciens en « monuments historiques »[199]. Les analyses d'Aloïs Riegl sur la nature du patrimoine et ses mutations au XIXe siècle sont éclairantes[200]. La question de l'espace public, de la construction d'une mémoire collective comme de sa transmission sont, on le sait, essentiels dans ce processus d'élaboration du monument historique. Autant d'éléments en apparence absents des espaces privés. Cependant, à un niveau inférieur, l'apprentissage du monument historique – de la prise de conscience de son existence, la construction du nouveau respect, etc. – empruntent quantité de chemins qui traversent aussi bien l'espace public que l'espace du privé. En cela, accumuler des morceaux authentiques du passé en son intérieur semble tenir d'une double logique. D'un côté, l'antiquité – assimilable à un monument – propose une expérience du temps et de l'histoire à domicile, dans l'intimité d'un cabinet ou d'un salon. Si nous pouvions mieux documenter ce rapport intime à ces objets, il y a fort à parier que nous y retrouverions la même part d'imagination, de méconnaissances et de plaisir d'être en présence d'un témoin du passé que ce qui peut se dérouler dans la construction du rapport au monument historique[201]. L'histoire, même nébuleuse, peut sous cette forme faire l'objet d'une appropriation. Tout se passe comme si, la présence d'objets anciens authentiques suffisait à proposer une expérience – édifiante – de l'histoire. D'un autre côté, cette forme d'appropriation de l'histoire amène un changement de nature des objets et du rapport qu'entretient l'homme du XIXe siècle avec

198 Voir Dominique Poulot, *Une histoire du patrimoine en Occident*, Paris, Presses universitaires de France, Collection Le noeud gordien, 2006. Pour une esquisse de l'apprentissage au quotidien du monument historique, je me permets de renvoyer à ma contribution « De la ville incertaine à la ville minérale » dans Sylvie Aprile et Emmanuelle Retaillaud-Bajac (dir.), *Clandestinités urbaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

199 Voir par exemple Eugène Piot dans *Le cabinet de l'amateur*, mars 1862, p. 11.

200 Aloïs Riegl, *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, Paris, Le Seuil, 1984 [1903].

201 Sur l'expérience de Jules Michelet, voir Dominique Poulot, « Alexandre Lenoir et les musées des monuments français », dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Quarto Gallimard, 1997, p. 1515-1543.

eux. Délaissant les « monuments intentionnels », Aloïs Riegl identifie trois valeurs des monuments historiques – ou trois classes de monuments – : la valeur esthétique, la valeur historique et la « valeur d'ancienneté ». Ces catégories peuvent aisément être transposées au sein de l'espace privé. Une antiquité – une assiette, un bahut, comme une tapisserie – apparaissent dans les grandes collections comme relevant des catégories historiques et artistiques. Dans les intérieurs bourgeois, c'est bien la « valeur d'ancienneté » qui prime. Aloïs Riegl, qui écrit en 1903, note : « le culte moderne des monuments ne se limite pas à la conservation des monuments "historiques", mais […] il requiert une pieuse attention pour les monuments "anciens". » Nous serions tentés de mettre cette proposition en parallèle avec ce qui se joue alors dans les intérieurs meublés d antiquités. Les objets anciens ne sont-ils pas des monuments selon Riegl qui écrit : « dans la classe des monuments anciens entrent […] toutes les créations de l'homme, indépendamment de leur signification ou de leur destination originelles, pourvu qu'elles témoignent à l'évidence avoir subi l'épreuve du temps »[202] ? Riegl, enfin, indique que ces trois catégories sont trois étapes dans l'histoire de la construction « du culte moderne des monuments ». Il nous semble que la consommation d'antiquités en bourgeoisie procède du même phénomène : considérés pour leur valeur artistique et historique, les objets gagnent tout au long du siècle un intérêt à la lumière de l'ancienneté. Dès lors, ils proposent la triple expérience de l'art, de l'histoire et du temps, ce que ne proposent pas les copies de style qui ne s'en tiennent qu'aux formes du passé. Si la bourgeoisie s'empare des antiquités et les considère comme des objets distincts des autres, c'est parce qu'elles peuvent proposer cette triple expérience. Jouir du temps, physiquement, dans l'intimité d'un appartement est un privilège que seules les antiquités peuvent offrir et que seule la bourgeoisie peut s'offrir.

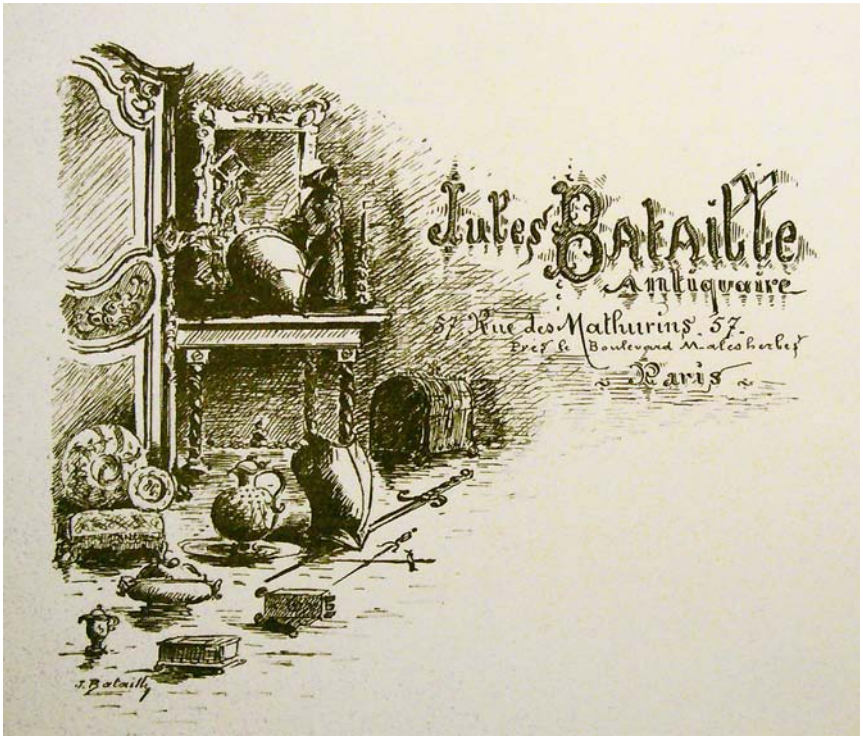
Si l'on poursuit cette mise en parallèle entre monuments publics et antiquités privées, il convient de questionner la place que ces dernières prennent dans la construction d'une mémoire collective. Qu'on nous permette de revenir au texte de Maurice Halbwachs consacré au mobilier, si précis au sujet de leur place dans la construction de la mémoire. Distinguant « mémoire autobiographique » d'une part et « mémoire collective » de l'autre, Maurice Halbwachs souligne le rôle des objets dans cette double construction. Il redonne ainsi une dimension collective à ces objets privés : « notre entourage matériel porte à la fois notre marque et celle des autres. […] Notre culture et nos goûts apparents dans le choix et la disposition de ces objets s'expliquent dans une large mesure par les liens qui nous rattachent toujours à un grand nombre de sociétés, sensibles ou invisibles. On ne peut pas dire que les choses fassent partie de la société. Cependant, meubles, ornements, tableaux, ustensiles et bibelots circulent à l'intérieur du groupe, y sont l'objet d'appréciations, de comparaisons, ouvrent à chaque instant des aperçus sur les directions nouvelles de la mode et du goût […]. Dans un magasin d'antiquités, toutes les époques et toutes les classes s'affrontent ainsi, dans les membres épars et hors d'usage des mobiliers dispersés ; et certes, l'on se demande : à quelle personne ont pu appartenir ce fauteuil, ces tapisseries, ce nécessaire, cette coupe ? mais on songe en même temps (et c'est au fond la même chose) au monde qui se reconnaissait en tout cela, comme si le style d'un mobilier, le goût d'un aménagement étaient pour lui l'équivalent d'un langage qu'il comprenait. »[203] Ce texte, limpide,

202 Sur Aloïs Riegl, Dominique Poulot, « Le patrimoine et les aventures de la modernité » dans Dominique Poulot (dir.), *Patrimoine et modernité*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 47 et *sq.* et François-René Martin, « Le polythéisme des valeurs » dans Dominique Poulot (dir.), *Ibid.*, p. 73 et *sq.* Il est à noter qu'Aloïs Riegl fut stagiaire au Musée autrichien des arts industriels, département des tissus, collection d'anciens, puis travailla en 1899 au Museum of Ornemental Art (créé en 1852 et aujourd'hui appelé Victoria & Albert museum) sur les tissus primitifs, les tapis d'Orient, etc. Ces expériences déterminent sans aucun doute sa capacité à ne pas distinguer les objets du quotidien des œuvres d'art.

203 Maurice Halbwachs, Chapitre V. « La mémoire collective et l'espace » dans *La mémoire collective,* Paris, Albin Michel, 1997 [PUF, 1950], p. 193 et *sq.*

donne une clé essentielle pour comprendre l'engouement pour les antiquités dans la seconde partie du XIXe siècle : l'objet est porteur d'une histoire qui dépasse son possesseur. De ce fait, les antiquités peuvent être lues comme les objets qui peuplent la mémoire collective bourgeoise en construction et l'on sait le caractère déterminant d'une mémoire collective dans la construction d'une identité sociale et culturelle de groupe[204]. L'objet ancien est un patrimoine au sens large – une légende dit Jean Baudrillard –, transmission d'une durée qui dépasse l'histoire même de la famille.

La fable des antiquités et la nouvelle arithmétique du temps



[Fig. 5. 14] Facture de Jules Bataille, antiquaire, 57 rue des Mathurins, 1900. AN, Fonds Richelot, AB/XIX/4226.

L'anthropologie historique a souligné de longue date les transformations profondes du rapport au temps au cours du XIXe siècle et en particulier au temps quotidien. Nous ne saurions faire l'économie de cette dimension pour comprendre la façon dont se forge un rapport au temps *via* les antiquités. Alain Corbin a naguère noté les grands traits qui structurent et travaillent la « charpente temporelle » de la société du XIXe siècle, distincte et indissociable de la conception de l'histoire, de ses documents et de ses monuments : laïcisation – ou désenchantement – du temps et recul du « temps cérémoniel » selon le terme d'Alphonse Dupront, « imposition de plus en plus lourde d'un temps neutre, linéaire », « exigence accrue de précision qui se traduit par l'apprentissage progressif de la minute, puis de la seconde, voire du dixième ou du centième de seconde », « assignation de plus en plus autoritaire de chacune des séquences temporelles à une tâche ou à une activité désignée » et enfin, « l'injonction de la précision, qui se lie à tous ces processus. »[205] Les catalogues des magasins de nouveautés attestent qu'à partir des années 1840 les montres, pendules de table et de cheminée et les réveils-matins deviennent des cadeaux

204 Les ouvrages qui depuis un demi-siècle s'attellent à définir ces liens étroits sont légion ; on ne retient ici que ceux qui ont trait à la bourgeoisie : Béatrix Le Wita, *Ni vue, ni connue. Approche ethnographique de la culture bourgeoise*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'Homme, 1988 ; Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot, *Sociologie de la bourgeoisie*, Paris, La découverte, 1995 ; Éric Mension-Rigau, *Aristocrates et grands bourgeois. Éducation, traditions, valeurs*, Paris, Perrin, 1997 ; enfin, pour une synthèse sur les approches sociologiques dans le domaine, voir Jean-Claude Kaufmann, *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, Hachette, 2007.

205 Alain Corbin, « Présentation » dans « Le temps et les historiens », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 2002, n°25. Voir en complément les analyses de Georges Gurvitch, « La multiplicité des temps sociaux » dans *La vocation actuelle de la sociologie*, tome II, *Antécédents et perspectives*, Paris, Presses universitaires de France, 1969, p. 325-430 ainsi que Norbert Elias, *Du temps*, Paris, Fayard, 1996 [1984] et en particulier le chapitre introductif. Sur la traduction matérielle de cette évolution, voir Gavin Lucas, « The Changing Face of Time: English Domestic Clocks from the Seventeenth to Nineteenth Century », *Journal of Design History,* 1995, n° 8, p. 1-10.

incontournables des étrennes, y compris pour l'enfant qu'on invite à maîtriser son temps. Les inventaires disent cette inflation qui fait cohabiter dans un seul appartement – et à l'exception des montres de corps – aisément plus de vingt modèles d'indicateurs du temps. À cette montée de l'arithmétique quotidienne s'ajoutent des bouleversements qui structurent sans doute tout autant l'appréhension du temps, du passé et de l'histoire et par là des antiquités. « Ce moment d'accentuation de la conscience du sujet, écrit Alain Corbin, est aussi celui d'un bouleversement radical du temps géologique, de l'essor de la notion de société traditionnelle, de l'approfondissement du sens de l'immémorial, de la tension entre un avenir conçu comme riche de progrès et un passé dont on désire retarder la perte et l'oubli. » Krzysztof Pomian, de son côté, l'a souligné : le XIXe siècle est celui de l'unification et de la « standardisation du temps » dans les années 1860, nécessitée par les transports ferroviaires[206]. Il est tentant de voir dans le goût bourgeois pour les antiquités à partir des années 1860 comme une réponse à un temps toujours plus normé. À l'arithmétique bourgeoise et à l'emploi du temps toujours plus précis qui évacue les temps morts et improductifs, les antiquités opposent un temps long, échappatoire vers un autre « régime d'historicité » où les rêveries sont possibles[207]. Ensuite, la fétichisation des antiquités dans les intérieurs peut apparaître comme un rempart à un désenchantement à la fois mené et déploré par la bourgeoisie. Il serait aisé de donner en ce sens quantité d'exemples de ces hommes qui dans l'espace public vivent dans le présent de l'économie et de l'industrie et qui dans l'espace du privé se réfugient dans une longue durée an-historique et réconfortante. C'est par exemple le cas du banquier d'affaires et éditeur du journal *Le Monde des affaires* Adolphe Verdier qui, le soir, retrouve dans son salon d'authentiques « fauteuils Louis XIV », protégés par un pare-feu, des pelles et des pincettes Louis XIV, des murs couverts de « gravures anciennes », les pieds sur un « tapis d'Aubusson ancien »[208] ou encore de Pierre Dumay, caissier en chef des chemins de fer dont le cabinet est garni de petits mobiliers authentiques du Moyen-Âge et de la Renaissance[209]. Ces décors romanesques jouent des contrastes : à la modernité fonctionnelle et proclamée de la ville, ils opposent un décor enchanté. En ce sens, le goût des antiquités peut être assimilé au goût des romans historiques, genre caractéristique du XIXe siècle, ou à la peinture d'histoire. Disséminées dans les intérieurs, ces antiquités, se donnent comme autant d'histoires à méditer ou à vivre. Cela apparaît encore plus manifeste si nous regardons globalement la façon dont sont aménagés les appartements. En tentant de réserver à chaque pièce une époque, les bourgeois préservent la cohérence du décor. Dans l'appartement comme dans le roman historique, la fiction est d'autant plus puissante que le décor est crédible par sa cohérence, émaillé de détails « vrais » que sont les antiquités[210].

Le goût nouveau d'un temps nébuleux : poussières, patines et vétusté

L'expérience du temps à demeure se loge dans les plus petits détails, en apparence négligeables. Ne s'intéresser qu'aux styles des meubles fait oublier un fait essentiel : l'aspect des objets que l'on recherche dans le privé dit profondément ce qu'on attend de ceux-ci. Ne s'en tenir qu'aux styles

206 Krzysztof Pomian, *L'ordre du temps*, Paris, Gallimard, 1984, p. 271-273.

207 Nous empruntons ici cette notion à François Hartog (*Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps* (Paris, Seuil / La librairie du XXIe siècle, 2003). Malgré les débats suscités par cette notion – et notamment par la défense d'une approche « présentiste » de l'histoire –, elle nous apparaît ici efficace à définir ces structures qui englobent à la fois le rapport au temps, au passé et à l'histoire. François Hartog et Gérard Lenclud, « Régimes d'historicité », dans Alexandre Dutu et Nobert Dodille (dir.), *L'État des lieux des sciences sociales*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1993, p. 18-38.

208 AP, D11U3/728, dossier de faillite n° 17085, 16 mai 1873, inventaire après faillite du journal *Le monde des affaires*, prisée du mobilier personnel, 26 rue Feydeau.

209 AN, MC, ET/LXXVII/720, étude Frédéric Fovard, 22 boulevard Haussmann, Inventaire après décès du 21 septembre 1867, M. Dumay employé des chemins de fer et Mme Saint-Aignan, 7 rue de la fidélité.

210 Voir Albert Dérozier, *Recherches sur le roman historique en Europe, XVIIIe-XIXe siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1977 et notamment l'article de Maurice Domino, « Les genres et l'histoire. Esquisse pour une problématique », p. 121-152.

des meubles fait oublier que la surface des objets, l'apparence avec laquelle ils se présentent à leurs possesseurs raconte le rapport au temps qui se construit[211]. Dès lors que la valeur d'ancienneté prime, les traces du temps deviennent cruciales[212]. Le culte de la poussière, de la patine et de l'aspect de « vétusté » dessinent un nouveau rapport au passé, essentiel pour comprendre ce que sont ces objets et leur rôle dans l'espace privé.

Il n'en demeure pas moins qu'il est difficile de saisir ces apparences, inventaires comme photographies ne permettant pas de la saisir avec la précision suffisante. Le détour par la production du faux permet d'accéder aux attentes et à l'imaginaire de la clientèle bourgeoise en la matière. Comme l'ont noté les sociologues Christian Bessy et Francis Chateauraynaud : « l'objectif d'un faussaire est de répondre à des attentes : son acte suppose qu'une communauté d'acteurs partage un ensemble de préoccupations ou d'objets. Il prend appui sur des représentations communes, sur un espace de calcul partagé. »[213] Par essence, les archives du faux sont rares. Nonobstant, quelques épaves d'archives et quelques témoignages permettent de saisir la façon dont les faussaires ont su répondre aux attentes nouvelles de la clientèle parisienne. Si on l'analyse sous l'angle de l'offre et de la demande, et au-delà du pittoresque des anecdotes, la production du faux dévoile et dessine les mécanismes sociaux et imaginaires à l'œuvre, mécanismes largement inaccessibles sans cela. Le premier témoignage est celui involontaire du faussaire Pierrat qui passe devant le tribunal en 1858. Il est opposé à Hyppolite Boissel de Monville, acheteur mandaté par les Rothschild[214]. À l'occasion du procès, et même si le faussaire joue l'ingénu, son témoignage permet de saisir les pratiques en la matière et par là les attentes de la clientèle quant aux objets anciens. Le deuxième et sans doute le plus mince, est celui d'Arist Per, fabriquant et faussaire installé au Havre et qui, à partir des années 1905 et jusqu'aux lendemains de la Première Guerre mondiale, produit des « meubles normands anciens » pour la bourgeoisie parisienne[215]. Le troisième, essentiel, est celui d'André Mailfert. En 1935, il publie ses mémoires intitulées *Au pays des antiquaires, confidences d'un « maquilleur » professionnel*[216]. Il y fait la relation de son travail entre 1904 et le début des années 1930. En quête de reconnaissance sociale – il tente notamment en 1911 d'entrer à la Société archéologique de l'Orléanais [217] –, son texte est marqué par l'autosatisfaction et à l'évidence par le sentiment d'une revanche prise sur une société bourgeoise dans laquelle il ne parvint pas réellement à s'insérer. Pour autant, son texte, confronté aux rares archives existantes, nous permet de comprendre comment il a su jouer avec l'imaginaire de sa clientèle parisienne composée aussi bien de la bourgeoisie moyenne que de grands amateurs et collectionneurs[218]. Son catalogue, publié entre 1906 et 1910, propose ainsi des meubles de 200 à

211 Marni Kessler questionne le phénomène par le biais de la littérature ; malgré des contresens voir son article stimulant : « Dusting the surface, or the bourgeoisie, the veil, and Haussmann's Paris », p. 50-64 in Aruna Souza et Tom McDonough, (dir.), *The Invisible Flâneuse? Gender, Public Space, and Visual Culture in Nineteenth-Century Paris*, Manchester, Manchester University Press, 2006.

212Il suffit pour s'en convaincre de parcourir les photographies des catalogues actuels des ventes aux enchères : déchirures, usures et patines, en particulier pour les meubles, sont exhibées avec soin. Notons que l'observation des catalogues de ventes après 1930 et la généralisation des photographies pour la présentation des ventes soulignent ce fait : les usures, les dégradations et les accidents sont soulignés par la photographie. Il s'agit sans aucun doute de se protéger des contestations provenant d'acheteurs qui mandatent des enchérisseurs mais il s'agit aussi de mettre en avant le vécu de ces objets. Pour les ventes contemporaines, Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot parlent de « pourriture noble » dans *Les Ghettos du Gotha… op. cit.* p. 214-215.

213 Christian Bessy et Francis Chateauraynaud, *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*, Paris, Métaillé, 1995, Chapitre III « L'estimation des objets », p. 77 et *sq.* et « Conclusion en forme de socio-économie du faussaire », p. 227-229.

214 *Le Droit, journal des tribunaux, de la jurisprudence, des débats judiciaires et de la législation,* 15 octobre 1858. Voir en complément le compte-rendu par Didron « La Fausse monnaie archéologique » dans les *Annales archéologiques*, Paris, 1858, p. 301-309.

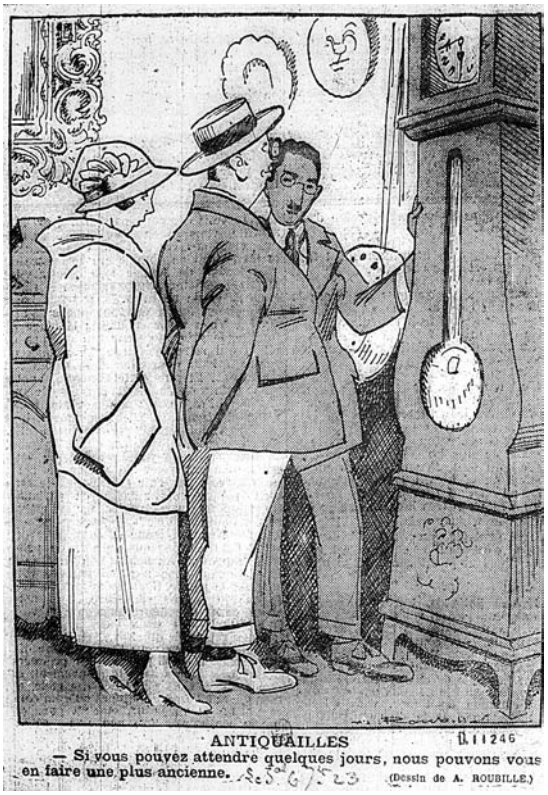
215 Ariste Per, *Vingt ans de truquage dans le meuble ancien : comment on construit un meuble truqué ; comment le reconnaître*, Le Havre, Impr. édition du XXe siècle, 1925. En pratique ce témoignage confirme, avec moins de détails, les dires d'André Mailfert.

216 André Mailfert, *Au pays des antiquaires, confidences d'un « maquilleur » professionnel,* Paris, Flammarion, 1935.

217 Voir le *Bulletin trimestriel de la Société archéologique et historique de l'Orléanais*, Orléans, Société archéologique et historique de l'Orléanais, 1911, p. 210.

218 Voir les épaves archives de l'entreprise Mailfert-Amos conservées maintenant dans l'entreprise S.A. Mailfert-Amos à Chécy.

20 000 francs et il fournit aussi bien des antiquaires prestigieux de la place Vendôme comme Jacques Seligmann[219] ou Jonas – parfois à leur insu – que les petits antiquaires de la rue des Saints-Pères[220]. Au départ peintre aquarelliste puis enseignant en histoire de l'art pour la ville de Brest où il fait son service militaire[221], il finit par ouvrir une boutique dans la rue Royale à Orléans – principal centre de la production de copies et de faux avec Tours et Paris. Il tente d'abord de vendre à la fois ses aquarelles et quelques antiquités[222]. À partir de 1904, il se met à vendre des copies inavouées puis crée rapidement un catalogue destiné aux antiquaires qui comporte près de 1 600 références[223]. Dès le début, l'essentiel de sa clientèle est parisienne, la ligne Orléans-Paris permettant une livraison rapide de petits meubles comme de vastes ensembles de boiseries[224]. « Fabricant d'ancien » ou « artiste maquilleur »[225] comme il se désigne lui-même, il établit entre 1904 et 1914 une véritable industrie de l'ancien décrite avec précision dans ses mémoires. Ces témoignages permettent de dessiner les attentes de la bourgeoisie en matière d'antiquités durant toute la seconde partie du siècle.



[Fig. 5. 15] « Antiquailles. Si vous pouvez attendre quelques jours, nous pouvons en faire une plus ancienne. » Dessin de A. Roubillé, vers 1895. BnF, Cabinet des estampes, D11246.

Lors du procès opposant le mandataire des Rothschild et Pierrat, le président du tribunal souligne à plusieurs reprises un des ingrédients essentiels de cette industrie : la « couche de crasse dont [on] enduit les objets. »[226] Cette pratique est déjà courante dans le monde de l'art comme le confirme Henri Rochefort dans les années 1860 : « L'abus du nettoyage a donné une grande valeur aux tableaux dits sous crasse Un tableau sous crasse, c'est l'inconnu. Sous cette triple ou quadruple couche de vieux vernis mélangé de poussière qu'y a-t-il, une croûte ou un chef-d'œuvre ? Personne ne peut le dire mais tout le monde veut le savoir. […] Le salisseur de tableaux connaît le cœur humain et abuse de sa science. Noir de fumée, jus de réglisse, cendre délayée se mêlent et se superposent à qui mieux mieux, et après avoir acheté à l'hôtel un tableau remis à neuf, il l'y renvoie remis à vieux. »[227] Importée dans le domaine des objets d'antiquité, cette pratique prend un essor considérable : l'habillage par la poussière ou la « crasse » permet de vieillir des objets antiques ou plus radicalement de transformer des objets neufs en vieux. Dans les années 1880, le procédé est utilisé dans toute la fabrique du faux. Les industriels en faux meubles du quartier des Batignolles, écrit Paul Eudel, « remplacent la crasse épaisse des siècles par de

219 Il est d'abord place Vendôme avant de s'installer 57 rue Saint-Dominique. Il organise en 1916 à New-York une exposition de faux et de copies ; voir Cornelius Stevenson, « The Collection of Fakes and Reproductions », *Bulletin of the Pennsylvania Museum*, Vol. 14, n° 56, octobre 1916, p. 56-57.
220 Voir les catalogues non datés (entre 1905 et 1910) conservés parmi les épaves des archives de la Maison Mailfert-Amos et André Mailfert, *op. cit.,* p. 190.
221 André Mailfert, *op. cit.,* p. 61-63.
222 André Mailfert, *op. cit.,* p. 16.
223 Archives de la Maison Mailfert-Amos.
224 André Mailfert, *op. cit.,* p. 216.
225 André Mailfert, *op. cit.,* p. 25. En complément, voir le catalogue rétrospectif, véritable chef-d'œuvre d'érudition imaginaire : André Mailfert, *Les meubles de l'école de la Loire d'après l'œuvre de Jean-François Hardy*, Orléans, Imprimerie A. Pigelet et Cie, 1932, 52 p.
226 *Le Droit, journal des tribunaux, de la jurisprudence, des débats judiciaires et de la législation,* 15 octobre 1858.
227 Henri Rochefort, « Les salisseurs de tableaux » dans *Les petits mystères de l'Hôtel des ventes*, Paris, Jules Ruff et Cie, 1863, p. 43-45.

la poussière mélangée de terre et de boue. Cela s'appelle avilir un meuble.[228] » Quant aux objets d'art et aux bibelots, Paul Eudel conseille : « enlevez la poussière de ces salières émaillées Henri II avec un peu de soin, et vous ferez disparaître une matière qui fait crasse ; l'émail nouveau vous apparaîtra dans son éclat moderne. »[229] Vingt ans plus tard, cette pratique prend une dimension *quasi* industrielle avec André Mailfert : il lance ses ouvriers à la recherche de stocks conséquents de poussières anciennes, condamnant le recours à la terre des « truqueurs parisiens »[230]. C'est dans les dépendances de l'église de sa paroisse qu'il trouve finalement une « mine » contenant de la poussière accumulée depuis le Xe siècle, ce qui suffit puisqu'il ne « reproduit guère de meubles au-delà du XIIe siècle ». La nécessité de s'approvisionner de façon régulière, indique Mailfert, est d'autant plus forte que le style Louis XV en vogue nécessite quantité de poussières pour « garnir les creux » des volutes et des rinceaux. Exploitée pendant six ans, cette poussière – associée à des « chiures de mouches » déposées au compresseur à air – permet les mises en scène les plus fines : « nous avions des bocaux soigneusement étiquetés, contenant les poussières de toutes les époques »[231]. Parfois, les meubles sont « enfumés » au-dessus d'un « feu de bruyères ou d'ajoncs mêlés de vieux morceaux de cuir […]. Il s'en dégagera une fumée âcre et grasse, bonne à envelopper l'ensemble du voile final indispensable. »[232] Le cas échéant, les meubles les plus rares et notamment ceux censés avoir séjourné longuement dans des églises de village ou des abbatiales sont couverts de moisissures dans la cave de son atelier. Ces pratiques soulignent le changement de rapport aux objets anciens : à partir des années 1860, l'ancienneté se traduit par le cachet donné par le « voile du temps ». La poussière offre aux acheteurs le plaisir de la découverte, la sensation de dénicher un objet oublié. Plus profondément, la poussière atteste que l'objet a traversé les siècles : épousseter l'objet – le procès de 1858 comme l'activité de Mailfert l'atteste –, c'est pour l'acheteur déchirer le voile du temps et ouvrir ainsi un dialogue privilégié avec le passé. Enfin, la poussière est perçue comme le signe incontestable de la mutation d'un objet : il passe d'objet quotidien à un objet du passé sorti d'usage. Le voile témoigne alors de son oubli supposé et de sa sortie des usages, garantie d'authenticité comme d'absence d'altérations profondes. Il devient ainsi objet à collectionner, à exposer. C'est en ce sens qu'il faut lire la présence de poussière dans les boutiques d'antiquaires, que les objets soient faux ou authentiques[233]. Léo Larguier peut ainsi décrire dans ses souvenirs son plaisir de découvrir une boutique près de l'Opéra où « une poussière obstinée avait jeté son léger voile sur tous ces objets, dont les angles multipliés et les sinuosités nombreuses produisaient les effets les plus pittoresques »[234].

Dans ces processus de fabrication du temps, les faussaires portent une attention particulière à la patine. Cette couche indéterminée de matière qui habille les objets est essentielle : elle donne de la profondeur aux objets en même temps qu'elle se donne comme preuve d'ancienneté[235]. Le terme

228 Paul Eudel, *Le truquage, les contrefaçons dévoilées*, Paris, Dentu, 1884, p. 305.
229 Paul Eudel, Chapitre XXXV. « Les contrefaçons… », 30 août, *L'hôtel Drouot en 1881, préface de Jules Claretie,* Paris, Charpentier, 1882 p. 283.
230 André Mailfert, *op. cit.* p. 171-173.
231 André Mailfert, *op. cit.*, p. 177.
232 André Mailfert, *op. cit.,* p. 41.
233 Voir par exemple Marcelle Tinayre qui rentre de ses furetages « poussiéreux » avec « une grande marque plâtreuse sur manteau de loutre et […] une toile d'araignée sur [le] chapeau ». Marcelle Tinayre, Chapitre XIII « L'Antiquaille » dans *Madeleine au miroir, Journal d'une femme*, Paris, Calmann-Lévy, 1912, p. 96.
234 Léo Larguier, *L'après-midi chez l'antiquaire*, Paris, Ides et calendes, 1921, p. 36.
235Sur la patine, les études demeurent rares, voire absentes pour le XIXe siècle. Sur la valeur de la patine et le rapport au passé qu'elle manifeste, voir Grant McCracken, *Culture and Consumption – new approaches to the symbolic character of consumer goods and activities*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1988, pp.37-43 et Daniel Miller, « Buying Time », sur la consommation de vêtements « patinés » in Elizabeth Shove, Frank Trentmann, Richard Wilk, *Time, Consumption and Everyday Life, Practice, Materiality and Culture*, New York, Berg, 2009, p. 162-165 .

de « patine », venu du monde de l'art pour désigner la « teinte que donne le temps aux tableaux », désigne, comme le note Alain Rey, dès la fin du XVIIIe siècle « la couleur vert-de-gris que prend le cuivre en vieillissant », en particulier dans les pièces en bronze, et, dans les années 1840, « la crasse qui se forme sur les tableaux »[236]. À partir des années 1850, le terme étend son acception et désigne plus largement « la teinte que donne le temps à certains objets d'art ». Dès les années 1860, le terme dépasse le cadre des seuls objets d'art. La langue enregistre ce changement : le terme « patiner » désigne à partir de 1867 le fait « d'enduire un objet d'une substance qui donne l'aspect de la patine » ou encore « produire artificiellement la patine sur [un objet] ». Le *Grand Larousse du XIXe siècle* reprend cette ambiguïté : la patine est le « carbonate vert de bronze, sorte de vert-de-gris qui se forme sur le bronze antique, et qui lui sert en quelque sorte de vernis ; on applique sur les statues de bronze moderne un vernis qui imite assez bien la patine antique. »[237] À la fin du siècle, « patiner » est employé au sens passif pour désigner le fait de « prendre une teinte particulière sous l'effet du temps ».

À partir des années 1860, la patine passionne autant qu'elle intrigue. Les études chimiques de sa composition comme les très nombreuses études d'histoire de l'art, véritable « sciences des patines », soulignent ce désir de comprendre comment le temps fabrique cette mince couche qui donne aux objets une profondeur incomparable et qui différencie l'objet authentique de l'objet d'imitation[238]. La patine devient le signe du temps par excellence – et par là un sceau d'authenticité incontestable. Le *Magasin pittoresque* souligne en 1873 devant une vitrine d'antiquaire que la « *patine* du temps » est cette matière « que l'artifice n'obtient pas, et que rien ne remplace »[239]. Donnant une profondeur à la surface, elle se révèle romanesque et propre à enregistrer et manifester l'écoulement du temps. À l'origine identifiée sur les bronzes d'art, la patine gagne tous les objets et toutes les matières ; d'abord les tableaux puis les estampes, souvent artificiellement jaunies, puis très rapidement tous les objets. Émile Bayard, inspecteur des Beaux-Arts, écrit ainsi au début du XXe siècle à propos de la patine : « voilà donc le mérite de l'ancien : la douceur de sa forme comme caressée par la poussière des temps, la chaleur de sa couleur que les brumes du passé ont mystérieusement enveloppée. »[240] Les faussaires comprennent vite cette double puissance de la patine, à la fois évocation romanesque et sceau

236 « Patine », Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*…, *op. cit.* À notre connaissance, une des premières études chimiques de la patine est publiée dans les années 1780 par Louis Bernard Guyton de Morveau, Hugues Maret et Jean Pierre François Guillot Duhamel, article « patine », *Encyclopédie méthodique: chymie, pharmacie et métallurgie*, tome 5, Paris, Panckoucke, 1808 [1786] : « Les cuivres ou bronzes qui forment les statues, les monnoies, les médailles & les ustenfiles antiques, longtems exposés dans la terre au contact de l'eau, des acides & d'une foule d'autres agens souterrains, font ordinairement couverts d'un enduit ou croûte verte-foncée ou claire, brillante ou matte. Cette croûte, appelée *patine* par les antiquaires, est pour eux une preuve, une forte de témoin de l'âge & de l'antiquité des pièces qu'elle recouvre. Ils savent très-bien la distinguer des croûtes factices que des fabricateurs de fausses antiques font naître sur ces pièces modernes par l'action des sels & des mordans. En examinant de la *patine* reconnue pour vraie & naturelle, plusieurs chimistes en ont déterminé la nature ; il paraît, d'après ces expériences, que cet enduit naturel est un carbonate de cuivre avec excès d'oxide, tandis que la *patine* artificielle contient de l'acide sulfurique, de l'acide muriatique, & des sels étrangers au carbonate de cuivre qui forme la première. »

237 De fait, tout au long du siècle, on met en garde contre les fausses patines des bronzes. C'est le cas par exemple dans le *Dictionnaire du commerce… op. cit.,* 1861 à l'article « bronze » et la version de 1901, *Dictionnaire du commerce…op. cit.,* 1901, article « bronze ». Ce dernier indique que c'est essentiellement à Rome qu'on « oxyde fortement les bronzes » modernes pour les faire passer pour antiques.

238 Quantité d'études sur la patine sont publiées à la fin du siècle dans les revues artistiques et archéologiques et sous forme de fascicules ; on verra par exemple : F. de Villenoisy, *La patine du bronze antique*, Paris, Ernest Lerous, extrait de la *Revue archéologique*, 1896 ou Henri Lechat, *La patine des bronzes grecs*, Paris, E. Leroux, 1896. En parallèle, de nombreuses sociétés historiques, archéologiques et préhistoriques tentent de décrire le processus de la formation de la patine ; on verra par exemple, Le Bulletin de la Société normande d'études préhistoriques qui mène une large enquête en 1906 pour « rechercher, au microscope, la trace et la nature du phénomène intime de la patine » (*Le Bulletin de la Société normande d'études préhistoriques*, 1906, p. 95). Enfin, les revues scientifiques qui s'intéressent à la chimie s'intéressent elles aussi à la question : en 1895, *La Revue scientifique* s'intéresse à la formation de la « patine véritable » des objets japonais (p. 220) et les *Annales de chimie et de physique*, s'intéressent à plusieurs reprises à cette question dans les années 1890-1914 (voir par exemple « La patine verte », *Annales de chimie et de physique, 1897,* p. 443).

239« La main malheureuse », *Le Magasin pittoresque*, 1873, p. 283.

240 Émile Bayard, *L'art de reconnaître les fraudes*, Collection « Guides pratiques de l'amateur et du collectionneur d'art », Paris, R. Roger et F. Chernoviz, 1914, p. 42.

d'authenticité. Ils s'évertuent donc à reproduire cette stratification du temps à la surface des objets. La patine, indique Paul Eudel, produite aisément par des couches successives de terre, d'encaustique, de vernis, le tout frotté, fait « marcher en arrière […] l'aiguille du temps »[241]. Ces couches racontent les propriétaires successifs et témoignent du « voyage dans le temps » des objets. Dans les années 1880, des marchands auvergnats, à en croire Paul Eudel, réussissent à vendre de nombreux faux aux antiquaires parisiens, dont aux plus réputés comme Recappé et Dromard[242]. Le procédé est simple : de vieux panneaux de bois sont couverts de « sculptures gothiques ou de mascarons Renaissance, puis ils font passer dessus plusieurs couches successives de peinture. Les fraudeurs laissent ensuite sécher au soleil aussi longtemps que possible. Le tout se fendille et tous les pores s'imprègnent profondément de peinture. Puis on attend un an, deux s'il le faut, pour que l'opération soit faite. Au bout de ce temps, on lave à la potasse afin de faire croire que l'on à découvert ces intéressantes sculptures sous une couche de vernis et de couleur. Cela fait des panneaux merveilleux, témoignant de leur ancienneté par les traces de peinture sèche qui restent encore dans les fentes du bois. Les chineurs apportent alors leur fabrication à Paris[243]. » Les progrès de la chimie appliquée dans les années 1860-1880 qui conduisent aux développement des colorants synthétiques ou de produits qui deviennent courants dans l'industrie du meuble comme l'essence de térébenthine[244] facilitent la production artificielle de la patine. Des produits synthétisés depuis le début du siècle deviennent d'usage courant ; c'est par exemple le cas de « l'acide fluorhydrique pour vert-de-griser le cuivre »[245] ou encore l'acide nitrique « qui dévore l'épiderme du bois », et le permanganate de potasse qui donne une teinte défraîchie au bois[246]. Tous les objets sont concernés par ce travail du temps : des silex de collection jusqu'aux meubles en passant par tous les bibelots imaginables. À partir des années 1880-1890, les traces du temps prennent le dessus sur l'état de conservation des objets dans la fabrication du faux et donc dans l'ensemble de la consommation des antiquités. La comptabilité de Richelot montre que les antiquaires précisent volontiers lorsque les objets sont « sous vieille patine »[247]. Patine mais aussi craquelure, fentes du bois, jaunissement des ivoires, etc. concentrent une grande partie du travail des faussaires. Mailfert écrit ainsi, non sans forfanterie, à propos de ses débuts dans les années 1904-1907 : « la craquelure est une invention diabolique à l'égard de l'amateur, dont je revendique l'entière paternité, car j'en ai découvert le procédé en 1904, en faisant mon premier trumeau. Le procédé s'applique aux surfaces peintes, aux toiles, au vernis Martin ». À l'aide de radiateurs électriques, vernis et peintures sont craquelés[248] puis les craquelures sont soulignées « avec de l'eau et des terres en poudre […]. Les craquelures, avec leur témoignage d'authenticité, ajoutent à l'œuvre une finesse [Quant à] la patine

241 Paul Eudel, *Le Truquage. Les contrefaçons dévoilées,* Paris, E. Dentu, 1884, p. 25.

242 AP, D11U3/1222, dossier de faillite n°19356, 23 janvier 1886, Paul Recappé, marchand de curiosités, 9 rue Paul Louis Courier [angle Boulevard Saint Germain et Boulevard Raspail]. Il fait partie des marchands fréquentés et recommandés par Charlotte Schreiber, aussi bien rue Paul-Louis Courier qu'à son adresse précédente, 13 passage Sainte-Marie Passage. (Charlotte Schreiber, *Lady Charlotte Schreiber's Journals : Confidences of a Collector of Ceramics and Antiques throughout Britain, France, Holland, Belgium, Spain, Portugal, Turkey, Austrai and Germany from the Year 1869 to 1885*, 2 volumes, London, New York, John Lane Company, 1911).

243 Paul Eudel, *Le truquage…, op. cit.*, p. 305 et *sq*.

244 La production de l'essence de térébenthine est lentement industrialisée à partir de 1849. Voir « térébenthine », *Dictionnaire universel théorique et pratique du commerce et de la navigation*, Paris, Guillaumin, 1859-1861 Voir en complément, Bernadette Bensaude-Vincent, Isabelle Stengers, *Histoire de la chimie*, Paris, La Découverte, 2001, p. 40 et sq.

245 Paul Eudel, Chapitre XXXV, « Les contrefaçons », chronique du 30 août*, L'hôtel Drouot en 1881, préface de Jules Claretie*, Paris, Charpentier, 1882, p. 283 et *sq.*

246 Paul Eudel, *Le truquage…, op. cit.*, p. 305.

247 AN, Fonds Richelot, voir par exemple facture de M. Michon, Maison Lehman, 8 rue d'Artois, Sièges, meubles, bronzes anciens, objets d'art, broderies tapisseries, étoffes anciennes, « Un lustre ancien Louis XV sous vieille patine prix convenu (500 francs) » (5 novembre 1900).

248 André Mailfert, *op. cit.,* p. 33. « Le procédé, écrit-il, est encore universellement employé de nos jours et je regrette vivement de n'en avoir pas pris le brevet. La peinture, ou le vernis à craqueler, étant bien secs,[…] on fait craqueler, au soleil en été, en étuve ou sous un radiateur électrique en hiver ; les craquelures étant au point désiré, on lave la colle avec une éponge. Cette colle, en se fendillant, entraîne la peinture ou le vernis qui se craque avec elle ».

de l'or, elle est la même sur un trumeau que sur un cadre, un siège, une console ou sur tous les objets dorés. […] L'usure s'obtient au chiffon sec ou sous les doigts gantés »[249]. Mailfert ajoute que le travail de patine « doit se conduire avec perspicacité, car la patine est, avant tout, œuvre d'observation et de psychologie. » La patine doit reproduire à la fois le temps mais aussi « les gestes » des anciens usagers ; ainsi les tissus des accotoirs et accoudoirs sont-ils usés violemment, les bas de trumeaux craquelés et usés – par un nettoyage plus fréquent – tout comme les alentours des poignées. Des couches successives d'encaustique sur lesquelles est saupoudrée de la poussière achèvent de donner du « cachet » à l'objet. Au-delà des meubles, Mailfert s'emploie aussi à patiner – ou « vieillir » comme il le dit parfois – la faïence, la verrerie et la porcelaine. « Mes clients [des antiquaires parisiens et notamment Samson, 7 rue Béranger et Jules Bloch, 1 rue Martel] m'apportaient leurs achats en me priant de les rendre anciens. Rien de plus facile. Pour donner des années ou des siècles à une faïence dont le décor et les coloris en valent la peine, on la passe au four après l'avoir revêtue d'une couche d'huile. L'émail se couvre de craquelure que l'on remplit au noir de fumée ou à la terre d'ombre brûlée. Ensuite, armé d'un petit marteau d'acier, on en fait éclater les bords pour former de légères « pastilles » et enfin on use les fonds à la meule. »[250] Mailfert, industriel méthodique et commerçant rigoureux, propose au début des années 1910 dans son catalogue, huit « degrés de patines » allant du milieu du XIXe siècle au XIIe siècle[251]. Notons qu'aux lendemains de la guerre, la maison Mailfert commercialise sous forme de pots prêts à l'emploi une patine sous la marque « patine antiquaire »[252].

Toutes les traces de dégradations – quitte à mettre en péril l'objet lui-même – sont convoquées et participent à inscrire les objets dans le travail lent et *quasi* imperceptible du temps. Aussi les pièces d'armures sont-elles rouillées à l'acide et le bois est vermoulu. Dès 1884, Paul Eudel indique que les bois sont « vermiculés ensuite à la machine ou à la cendrée, qui laisse malheureusement au fond des trous le plomb dénonciateur. Enfin, pour les collectionneurs d'élite, […] on dresserait au besoin « des vers savants chargés de fouiller le bois neuf à la demande » »[253]. Avant guerre, tous les manuels d'acheteurs en antiquités à l'instar du manuel d'Émile Bayard mettent en garde contre le bois vermoulu – le plus souvent issu des démolitions haussmanniennes et post-haussmanniennes. André Mailfert pour sa part, confirme la hiérarchie proposée par Paul Eudel : les meubles et objets destinés à la petite bourgeoisie sont vermiculés à l'aide de « moteurs électriques à transmission flexible pour percer des trous de vers »[254]. Pour les meubles destinés aux grands amateurs et collectionneurs, « l'œuvre millénaire » ne peut se faire en « un coup de fusil […] qui mâcherait le bois et laisserait à la surface la plupart des plombs », il convient, indique Mailfert, « d'employer du vieux bois », « truc essentiel » et qui « constitue la base du métier. »[255] Sont ainsi utilisés des anciens parquets de maisons démolies, des cloisons de greniers, des meubles anciens peu recherchés – Mailfert transforme ainsi des meubles Louis XVI en meubles Louis XIV – ou simplement trop abîmés, anciens mais qui ne sont pas encore assimilés à des objets d'antiquité. C'est le cas par exemple des « vieux lits Louis-Philippe […], que l'on retrouve encore dans les campagnes ; les lits à bateaux ou à rouleaux, en noyer, en cerisier, en hêtre, en acajou », achetés entre 5 et 20 francs par les « agents recruteurs de matières

249 André Mailfert, *op. cit.,* p. 33.
250 *Ibid.,* p. 104.
251 *Ibid.,* p. 91 et en complément les catalogues dans les archives de la Maison Mailfert-Amos. André Mailfert raconte avoir reçu en 1925 la proposition d'un Américain de patiner un château entier dans l'Illinois (p 219). Ce qui peut apparaître comme un effet pittoresque dans le récit se révèle crédible au regard de pratiques comme celles du Dr Richelot à Paris dans les années 1900-1910.
252 Archives Amos-Mailfert. Bien que nous n'ayons pu en retrouver la trace, il semble qu'un brevet ait été déposé dans les années 1920.
253 Paul Eudel, *Le truquage…,* p. 305.
254 André Mailfert, *op. cit.,* p. 10-13.
255 André Mailfert, *op. cit.,* p. 29-30.

premières ». « Dans les panneaux piqués, poursuit Mailfert, on fait les fonds de tiroirs et les intérieurs de secrétaires. Dans les longs pans vermoulus, on trouve d'excellentes traverses de meubles ou des bâtis de trumeaux. […] Les châssis de sommier deviennent des parquets de glaces. […] Les macarons tournés se muent en rosaces. […] Je ne croyais pas qu'il y ait eu autant de vieux lits en France ! Nous les achetions par cent, par wagons complets, à des rabatteurs sillonnant les campagnes »[256]. De la même façon, les textiles usés et mités sont achetés chaque semaine aux marchés aux puces – à Orléans, Tours et parfois jusqu'en Bretagne – où les « doublures de rideaux 1830 » ou les « dessus de lit Napoléon III » sont vendus comme de la marchandise d'occasion[257]. Cette fabrication des signes du temps – condition au dialogue avec le passé – est essentielle dans la passion de l'ancien ; il n'est pas surprenant qu'en parallèle – nous y reviendrons plus tard – les industries de l'ameublement proposent des meubles neufs « patinés » au même titre que des meubles Louis XV ou Louis XVI.

Dernier élément de cette fabrication de l'authenticité : la vétusté[258]. À l'occasion du procès de Pierrat, les comptes-rendus soulignent qu'outre la poussière et la fausse patine, le faussaire constelle les objets « de brisures et de restaurations opérées pour faire croire à leur vétusté »[259]. Aux différentes patines qui signalent le lent travail du temps que ne peut reproduire l'industrie dans l'imaginaire du siècle s'ajoutent les accidents ; accidents de l'histoire collective comme des histoires individuelles des possesseurs antérieurs. Aussi, les faussaires s'emploient-ils à créer de la « vétusté ». Le terme de « vétuste », longtemps délaissé, revient en usage dans les années 1840 mais de façon ambiguë. Il désigne « ce qui n'est plus en bon état ou ce qui n'est plus utilisable » – « il est senti comme apparenté à vieux » note Alain Rey – mais il désigne aussi le caractère pittoresque d'un objet ancien. Le *Larousse*, qui donne comme exemple « la vétusté des meubles », traduit cette double définition : « état de détérioration résultant de l'ancienneté ». Le caractère vétuste d'un objet le rend romanesque dans la mesure où il atteste son histoire et où chaque marque contribue à en faire un objet unique. Dans le même temps, les traces d'accidents qu'il porte soulignent, à la manière d'une vanité, la fragilité des existences. Dans ce dessein, les faussaires emploient des moyens rudimentaires. Paul Eudel, en visite dans un « de ces ateliers de vieux meubles », écrit ainsi : « une équipe spéciales d'ouvriers armés de gros bâtons faisait le bruit de forgerons frappant sur l'enclume. "Tapotez ferme, les enfants ! disait le fabricant. La casse est assurée." Et les hommes, sans s'arrêter, cognaient dru et ferme, en cadence. Le patron, Xerxès d'un nouveau genre, voulut bien m'expliquer que pour donner à ses créations l'apparence de vétusté qu'on aimait tant, et les punir d'être modernes, il leur faisait appliquer la bastonnade. Il obtenait ainsi les creux, les coches, les éraflures que, par les nombreux chocs, les bahuts séculaires ont forcément reçus dans le cours de leur longue existence. "C'est ainsi que je fais mon vieux chêne pour les grands amateurs, me dit orgueilleusement le truqueur. Quand ils en ont pris une fois, ils y retournent." »[260] Vingt ans plus tard, André Mailfert confirme cette pratique : « puis viennent les jeux des outils divers créés pour faciliter le travail de nos patineurs : peignes de fer,

256 André Mailfert, *op. cit.,* p. 138-138.
257 André Mailfert, *op. cit.,* p. 91. Cela e vérifie par des sondages dans les archives des ventes aux enchères à Tours, Orléans et Rouen. Si Mailfert n'apparaît jamais, les meubles anciens mais déclassés sont vendus en lots à des antiquaires eux-mêmes en lien avec des marchands-ébénistes ou des antiquaires. Voir Anne Peltier, « Les commissaires-priseurs et les ventes à Tours au XIXe siècle », mémoire de maîtrise d'histoire contemporaine, sous la direction de Sylvie Aprile, Université François-Rabelais de Tours, 1999 et Archives départementales de la Seine Maritime, Commissaires-priseurs. À Bolbec, c'est essentiellement le brocanter Prunet et fils (6E10/36 / Bolbec, archives André Bouic commissaire-priseur, 1899) et Levesque et Ridel (6E9/1, répertoire des ventes et des clients, 1893-1906, Georges Pattey commissaire-priseur) ; à Rouen, il s'agit des brocanteurs Levesque, Duval, Langlois (6E6/813, Me Hurel, 1912).
258 L'association entre vétusté et pittoresque est à l'œuvre depuis la fin du XVIIIe siècle comme en témoigne la « peinture en vétusté » du hameau de Marie-Antoinette, sans doute réalisée par le peintre ruiniste Hubert Robert.
259 *Revue universelle de l'art* publiée par Paul Lacroix (bibliophile Jacob), tome 8, Bruxelles, Labroue et Cie, 1858, p. 186-187.
260 Paul Eudel, *Le truquage…*, p. 305.

marteaux de bois ou de métal à bouts ronds, fouets à griffer, martinets à flageller, etc. Ces derniers sont composés d'objets divers enfilés dans une ficelle ou un fil de fer : boulons, anneaux, vieilles clefs, pitons à vis, boutons de culotte, crochets et bibelots hétéroclites de dimensions, de nature et de densité différentes pour produire des érosions variées. Le tout est fixé au bout d'un manche, et l'on fouette le malheureux trumeau qui gagne de la valeur à chaque blessure. Après quoi l'on répare encore les accidents trop graves. »[261] Nous pourrions multiplier à l'envi les exemples où les objets maltraités – tapisserie « médiévale » traînée par une voiture automobile, meubles transportés volontairement par chemin de fer cahoteux, etc. – gagnent en profondeur historique et par là même en prix.

Dans son essai sur les ruines publié en 1907, Georg Simmel analyse l'ambiguïté de jouissance que procure la contemplation des ruines, jouissance qu'on peut confondre avec celle des antiquités. Cette jouissance réside selon lui dans le fait que la ruine répond à des désirs paradoxaux : volonté d'histoire, « dans l'ombre de la nostalgie », en même temps que désir de sortir de l'histoire : « C'est tout l'attrait des ruines de permettre qu'une œuvre humaine soit presque perçue comme un produit de la nature. Les mêmes forces qui donnent à la montagne son aspect – les intempéries, l'érosion, les effondrements, l'action des végétaux – ont révélé ici, sur les murailles, leur efficacité. » [262] En cela, l'antiquité travaillée en vétusté – artificiellement ou non – appartient à la création humaine et à l'histoire naturelle par les traces du temps. « Les ruines, poursuit Georg Simmel, constituent la forme présente d'une vie passée, non qu'elles restituent ses contenus ou ses restes, mais ce qu'elle rend est bien le passé en tant que tel. C'est ce qui fait aussi le charme des antiquités à propos desquelles seul un esprit étroit peut affirmer qu'une imitation absolument exacte aurait d'un point de vue esthétique la même valeur. Quoi qu'il en soit, peu importe que nous soyons trompés dans tel ou tel cas : avec ce fragment que nous tenons dans la main, nous sommes maîtres en esprit de tout l'espace de temps compris entre nous et l'époque de sa création. Le passé avec ses vicissitudes et ses changements est rassemblé en ce point d'un présent esthétiquement perceptible. […] Ainsi intention et hasard, nature et esprit, passé et présent, résolvent en ce lieu la tension de leurs oppositions, ou mieux, tout en maintenant ces tensions, ils conduisent quand même à une unité de l'image extérieure, de l'action intérieure. […] Peut-être est-ce là le charme de la décrépitude »[263]. L'objet ancien, ruine en réduction, résout en un objet palpable toutes les contradictions qui traversent la culture matérielle bourgeoise.

Ainsi, alors que pour une partie des objets, ces indices du temps – craquelures, patines, poussières…– sont chassés avec minutie dans l'espace du privé[264], ils sont cultivés sur ces objets à part que sont les antiquités.

Les matériaux de la nostalgie. Les antiquités, souvenirs d'un monde qui s'en va

Cette rupture dans l'appréhension du temps est aussi une rupture dans l'appréhension de l'histoire. Tout indique que seul le caractère ancien de ces objets suffit à parler d'un monde révolu. Comme nous l'avons vu avec le rapport qui se construit matériellement à la ville et à l'architecture nouvelle, l'antiquité raconte la continuité du temps. Installer des antiquités à demeure, c'est effacer les ruptures. Si le temps nébuleux rassure, c'est notamment parce qu'il raconte une continuité. La nostalgie devient

261 André Mailfert, *op. cit.,* p. 40.
262 Georg Simmel, « Les ruines. Un essai d'esthétique » dans *La parure et autres essais*, Paris, Édition de la Maison des Sciences de l'Homme, 1998, p. 113-114. Texte publié la première fois en 1907 sous le titre « Die Ruine. Ein ästhetischer Versuch » dans Der Tag, n°96, Berlin.
263 Georg Simmel, *Ibid*., Georg Simmel, p. 116-117.
264 Voir. supra partie I.

au XIXe siècle un des traits du rapport que la bourgeoisie entretient avec le temps[265]. À la manière des collections de souvenirs personnels dont on a vu l'accumulation dans les intérieurs à partir des années 1840[266], les antiquités sont aussi des traces d'un passé d'autant plus séduisant qu'il s'en va. Le désir de retarder la perte du passé, déjà manifeste dans l'accumulation des souvenirs de soi, est une des composantes essentielles de la culture privée bourgeoise. Les antiquités peuvent être lues comme des vestiges qui permettent de renouer les fils d'un temps brisés par l'histoire et notamment par la Révolution. Dans le même temps, l'appartement dans son entier comme le conservatoire d'un passé et d'une culture – fussent-ils reconstitués de toutes pièces – qu'on imagine alors agonisante. Pour être considéré comme une antiquité, l'objet doit témoigner d'un temps qui n'est plus. Dans ses appartements, la bourgeoisie retient ce temps que les mutations urbaines semblent effacer chaque jour.

Il est délicat de corréler ce sentiment de déréliction et cette attention aiguë aux traces du passé au contexte urbain des années 1855-1890. Pour autant, les chantiers haussmanniens puis les destructions occasionnées par la Commune et sa répression avivent, dans le théâtre de la ville, le sentiment de rupture avec le passé. À la manière des collections de souvenirs personnels qui s'accumulent dans les intérieurs à partir des années 1840[267], les antiquités sont aussi des traces d'un passé d'autant plus séduisant qu'il s'en va. Le désir de retarder la perte du passé, déjà manifeste dans l'accumulation des souvenirs de soi, est une des composantes essentielles de la culture matérielle privée bourgeoise. Plus encore, les antiquités peuvent être lues comme des vestiges qui permettent de renouer les fils d'un temps brisés par l'histoire ou plus encore l'appartement dans son entier comme le conservatoire d'un passé et d'une culture – fussent-ils reconstitués de toutes pièces. Il est délicat de corréler ce sentiment de déréliction et cette attention aiguë aux traces du passé au contexte urbain des années 1855-1890. Pour autant, les chantiers haussmanniens puis les destructions occasionnées par la Commune et sa répression avivent, dans le théâtre de la ville, le sentiment de rupture avec le passé. En 1865, Victor Fournel dépeint le paysage de ce Paris en travaux : « celui qui veut admirer le Paris nouveau […] trébuche aux amas de décombres entassés dans tous les coins […]. Il rencontre des myriades de maisons décapitées, éventrées, coupées en deux, s'affaissant dans la cave, trahissant par les fenêtres brisées ou les murailles abattues tous les secrets de leur aménagement intérieur, […] espèces de cadavres branlants, mi-debout, mi-couchés, résignés à l'abattoir, et dont l'aspect attriste l'âme et les yeux. […] De toutes parts les avenues s'avancent au pas de charge, bouleversant, culbutant, nivelant tout sur leur passage […]. On travaille sur le Paris existant sans plus s'en inquiéter que s'il n'existait pas.[268] » Le fait que Victor Fournel soit républicain et opposant au régime impérial détermine sans doute cette lecture des travaux haussmanniens mais elle indique ce qu'on trouve partout dans la littérature d'alors : le choc produit dans le quotidien et dans l'imaginaire par ces travaux. Éric Fournier a montré le poids de ces événements dans l'imaginaire quotidien des Parisiens et dans la nouvelle perception de la ville, en particulier pour la bourgeoisie partagée entre répulsion pour ces destructions et jouissance esthétique des ruines[269]. En 1855, un des premiers à dénoncer cette disparition du Paris ancien –

265 Voir Sylvain Venayre, « Le corps malade du désir du pays natal. Nostalgie et médecine au XIXe siècle », dans Anne-Emmanuelle Demartini et Dominique Kalifa (dir.), Imaginaire et sensibilités. Etudes pour Alain Corbin, Paris, Créaphis, 2005, p. 209-222 et Claire Fredj et Manuel Charpy, « Introduction », *Lettres du Mexique. Itinéraires du zouave Augustin-Louis Frélaut 1862- 1867*, Paris, Éditions Nicolas Philippe, 2003.

266 Voir supra II.2.

267 Voir supra II.2.

268 Victor Fournel, « Un chapitre des ruines de Paris moderne » in *Paris nouveau et Paris futur*, Paris, Jacques Lecoffre, 1865, p. 290.

269 Voir Éric Fournier, « Les visiteurs des ruines », *Paris en ruines, du Paris haussmannien au Paris communard*, Paris, Imago, 2008. En complément, voir Eric Fournier, *Paris en ruines (1851-1882) : entre flânerie et apocalypse. Regards, acteurs, pratiques*. Thèse d'histoire sous la direction de Dominique Kalifa, Paris I, 2005 et plus précisément sur l'iconographie des ruines : Éric Fournier, « Les photographies des ruines de Paris en 1871 ou les faux-semblants de l'image », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 2006-32.

ce « vandalisme » – Édouard Fournier, collectionneur d'antiquités de sensibilité romantique, dans son ouvrage, préfacé par Théophile Gautier *Paris démoli,* écrit : « L'histoire est battue en brèche, : on ente sur ses ruines, les murailles de ces palais neufs à qui le temps qui marche, en semant les événements, doit aussi donner leur consécration, et que l'histoire, prenant sa revanche, remettra un jour dans son domaine. Tel est le destin : le passé est dévoré par le présent […] Au milieu de toutes ces vicissitudes, la pensée de celui qui sait avoir de la mémoire reste debout et médite. L'archéologie alors ne va pas sans la philosophie. À Paris, où le luxe envahisseur se trouve si mal à l'aise dans ces rues étroites et sombres qui suffisaient à nos pères ; où la cité nouvelle prend chaque jour la place de la ville ancienne, dont elle secoue les lambeaux et les fanges ; dans Paris, dis-je, plus que partout ailleurs, cette rénovation se fait aux dépens de l'histoire ; […] pour obéir à ses instincts de bien-être et de progrès, la civilisation elle-même doit être profanatrice. Pour […] élargir ces places, pour donner de l'air à ces rues, il faut souffler sur de saintes poussières, balayer de respectables débris. »[270] « Ce bouleversement n'est pas sans beauté » note Théophile Gautier dans sa préface comparant ce spectacle de ruines à des gravures de Piranèse mais « la ville se détourne de son passé ». Cette charge contre la mise à mal de l'histoire de Paris, de ses « pierres vénérables », dépasse le cercle des auteurs à la sensibilité romantique. Dans son musée intérieur, le collectionneur, comme l'a noté Alain Corbin, pense « sauver l'histoire »[271]. La proposition est valable pour l'ensemble de la bourgeoisie[272]. Le sentiment d'un monde en mutations profondes et rapides et le spectacle quotidien d'un Paris médiéval jeté à bas a ainsi sans doute contribué à construire cet attachement aux objets, vestiges du passé. Si la collection de ces antiquités relève comme l'a noté Alain Corbin d'une « peur inconsciente des masses »[273], il y a fort à parier que les antiquités relèvent d'une peur plus profonde encore : celle d'une bourgeoisie conquérante qui voit un monde disparaître du fait des mutations sociales, économiques et urbaines et qui, plus sûrement que n'ont pu le faire les révolutions, travaille cette relation au temps et aux objets patrimoniaux. Dans une ville en profonde mutation, où au quotidien les Parisiens toujours plus sensibles aux monuments du passé voient s'effondrer des pans entiers de quartiers et de rues, les espaces privés apparaissent comme un conservatoire d'un monde qui s'en va, un espace retranché, protégé du temps qui passe. Rien d'étonnant à ce qu'en 1880, Du Mollay Bacon mêle dans la préface de son ouvrage intitulé *Trouvailles et bibelots*, l'achat d'antiquités et la nostalgie pour un Paris perdu. Dans son récit, les ruptures sont politiques autant qu'urbaines : « La révolution de juillet fut, sinon la cause, du moins l'occasion d'un singulier phénomène. Chaque jour, chaque heure, chaque minute amenait sur le pavé des barricades, à peine remis en place, une foule de précieuses épaves : tableaux, objets d'art, objets mobiliers, livres, estampes, dépouilles opimes des XVIIe et XVIIIe siècles, débris d'un monde raffiné, élégant et spirituel. »[274] L'auteur, employé semble-t-il du ministère de l'agriculture et collectionneur, affiche sa nostalgie du Paris de « nos prédécesseurs », détruit par le « dernier monarque » et qu'il souligne le traumatisme de ce Paris qui changeait en

270 Édouard Fournier, Préface de Théophile Gautier*, Paris démoli*, Paris, Auguste Aubry, 1855, p. 2-3. Voir en complément, Théophile Gautier, « Mosaïque de ruines » dans *Paris et les Parisiens au XIXe siècle, Mœurs, arts et monuments*, par MM. Alexandre Dumas, Théophile Gautier, Arsène Houssaye, Paul de Musset, Lous Énault et du Fayl, Paris, Morizot, 1856, p. 38.

271 Alain Corbin dans Alain Corbin, Roger-Henri Guerrand, Michelle Perrot, Georges Duby, Philippe Ariès (dir.), *Histoire de la vie privée. De la Révolution à la Grande Guerre*, tome IV, Paris, Seuil, 1997, p. 457.

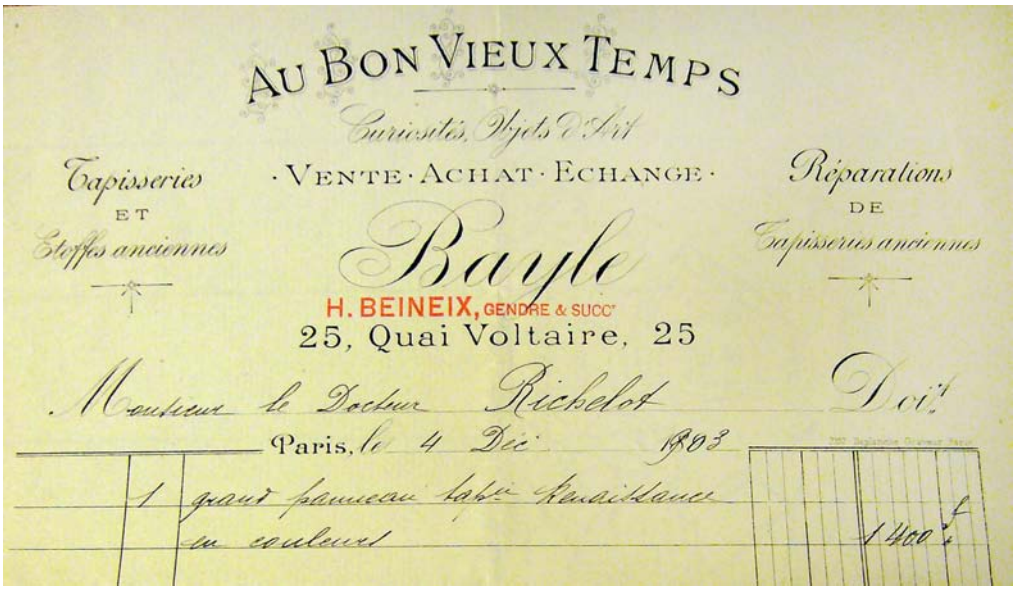
272 Comme le notent Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot, dans une étude par ailleurs parfois caricaturale, une partie des grands bourgeois et des aristocrates se sentent investis du patrimoine français ; *Les Ghettos du Gotha. Comment la bourgeoisie défend ses espaces*, Paris, Le Seuil, 2007, « Des militants spécialisés », p. 235-258.

273 Alain Corbin dans Alain Corbin, Roger-Henri Guerrand, Michelle Perrot, Georges Duby, Philippe Ariès (dir.), *Histoire de la vie privée… op. cit.* p. 458-459.

274 Du Mollay-Bacon, *Trouvailles et bibelots*, Paris, Dentu, 1880, p. 7.

quelques mois[275]. Les « regrets poétiques » se meuvent en collection d'objets du passé. En ce sens, on peut suivre Jean Baudrillard qui considère ensemble objets-souvenirs et antiquités comme les éléments d'un système d'élision du temps, « maîtrise imaginaire de la naissance et de la mort »[276]. Il est alors tentant de mettre en rapport – et la chronologie précise nous y invite – la suspension du temps par la photographie et l'intérêt pour les surfaces du temps qu'est la patine. Paradoxalement, ces surfaces enregistrent et suspendent le temps tout en cultivant la nostalgie.

Autre indice de ce lien, le rapport aux ruines elles-mêmes. Comme le souligne Éric Fournier, la bourgeoisie qui s'aventure dans les ruines comme elle le ferait dans un jardin pittoresque collectionne les pierres, vestiges de cet autre temps de Paris. Les bourgeois collectionnent les obus – les gavroches les vendent entre 10 et 30 centimes sur les boulevards[277] –, pièces historiques et souvenirs, mais aussi, de la même façon qu'ils ramènent des fragments de leurs visites archéologiques, ils ramassent des fragments de bâtiments, à l'occasion des destructions haussmanniennes comme de celle de 1870-1871. Un témoin se souvient à propos du Palais des Tuileries : « la cour du Carrousel était transformée en vaste cimetière d'énormes pierres sculptées et noircies, parmi lesquelles circulaient les badauds, en quête d'une trouvaille. »[278] Ces objets, à la fois reliques, pièces historiques et antiquités, témoins d'un temps révolu, trouvent place entre les objets de collection et les antiquités sauvées du naufrage du temps et des accidents de l'histoire[279].



[Fig. 5. 16] Facture de la maison Bayle « Au Bon vieux temps », curiosités et objets d'art, vente, achat, échange, tapisseries et étoffes anciennes ; réparations de tapisseries anciennes, 25 quai Voltaire, 4 décembre 1903. AN, Fonds Richelot, AB/XIX/4226.

Les marchands fin-de-siècle se saisissent de cette nostalgie. Sur le quai Voltaire, Richelot fréquente la boutique Bayle, « Au bon vieux temps » qui commercialise des antiquités et propose des « réparations » qu'on est tenté de voir comme autant de façon de renouer avec un passé perdu[280]. Les marchands du quai Voltaire sont loin d'être les seuls à jouer de cette fibre nostalgique. L'antiquaire Deniau qui s'installe dans la rue nouvelle Vital dans le 16e arrondissement prend pour enseigne « Aux

275 *Ibid.*, p. 9.
276 Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Tel Gallimard, 1968, p. 113 et *sq*.
277 *L'Univers illustré*, 14 janvier 1871, cité par Éric Fournier, *Paris en ruines… op. cit.*
278 G. Lenotre, *Les Tuileries, fastes et maléfices d'un palais disparu*, Paris, Firmin-Didot et Cie, 1933, p. 309.
279 « En 1882, note Éric Fournier, une campagne promotionnelle du *Figaro* offre à ses abonnés un presse-papiers confectionné avec le marbre des Tuileries ». Spricht dispose d'une réduction de l'Hôtel de Ville en flammes. Éric Fournier, *Paris en ruines… op. cit.,* Chapitre IX, « Le devenir des ruines », p. 246-247.
280 AN, AB XIX 4226 Dossier 1, 1883-1913, facture de Bayle, successeur de Beinex gendre, « Au Bon vieux temps », « Curiosités, objets d'art, vente, achat, échange, réparations de tapisseries anciennes, tapisseries et étoffes anciennes ; 25 quai Voltaire », 4 décembre 1903. Il achète notamment « Un grand panneau tapisserie Renaissance en couleurs (1400) ».

souvenirs d'Antan » ; 49 rue de Rome, c'est « Aux vieilles choses » qu'on peut trouver des antiquités et la veuve Dubois appelle sa boutique 7 Villebois-Mareuil, « Aux vieux souvenirs »[281].

Rapport sur un mode sentimental au passé et sentiment dramatique de l'histoire cohabitent à la fin du siècle dans le goût des antiquités. Acheter des antiquités c'est s'approprier le passé, c'est aussi retisser un lien ininterrompu avec ce dernier.

Les objets anciens condensent des rapports au temps essentiel en bourgeoisie. Le désir d'une appropriation au sens propre comme figuré du passé dans sa globalité apparaît essentiel. La multiplication des antiquités dans les espaces privés bourgeois signe un nouveau rapport au temps qui se nourrit de l'intérêt pour les monuments historiques et leur valeur d'ancienneté. Cet intérêt est accru par une sensibilité, en réponse à un espace du privé de plus en plus normé par le temps arithmétique tout comme l'espace public, qui développe , une évasion dans un passé nébuleux en même temps qu'une expérience intime de l'histoire. L'appartement comme espace de repli est bien réel mais il est aussi une conquête. En ce sens, la promotion de la valeur d'ancienneté dans l'espace du privé et l'invention de son corollaire, le culte du temps nébuleux, notamment par la patine et la vétusté, apparaît comme une conquête bourgeoise, le moyen de s'approprier le passé, en tant que souvenirs et en tant que monument.

II.c. **Les antiquités dans la ville moderne : les usages privés du passé**

Il peut apparaître paradoxal de voir émerger le goût partagé des antiquités au sein de la bourgeoisie au moment même où les mutations urbaines chamboulent profondément la ville, en d'autres termes, au moment où le triomphe de la bourgeoisie s'inscrit profondément et visiblement dans la forme de la ville. Il reste délicat de corréler deux phénomènes à la fois proches et distants comme l'accumulation d'objets anciens dans les intérieurs et les grandes réformes urbaines de la seconde partie du XIXe siècle. Pourtant, force est de constater que le siècle qui se proclame celui de l'industrie mais aussi celui du fer[282] et transforme de fond en comble l'espace urbain s'invente dans le même temps des intérieurs où s'amoncellent des objets anciens. À mesure que la ville se régénère et se clarifie et que la bourgeoisie s'installe dans les nouveaux quartiers, les fragments anciens d'architecture gagnent en valeur.

Dans le même temps, la diffusion des nouveautés techniques dans les intérieurs signe une forme de modernisation des espaces privés. Plus la modernisation de l'espace public et de l'espace privé s'accentue, plus les antiquités gagnent du terrain dans l'espace privé. C'est ce phénomène en apparence contradictoire qu'il convient de comprendre en s'attachant aussi aux usages des antiquités dans les intérieurs. L'histoire du goût pour les antiquités prend en effet des formes concrètes qui peuvent, même de façon parcellaire, être documentées[283]. Saisir leur présence ne suffit pas à en comprendre le sens. La façon dont elles sont mises en œuvre dans les intérieurs nous dit le rapport, concret comme imaginaire, que construisent les habitants à leur intérieur mais aussi à l'espace urbain – espace public comme espace du bâti.

281 « Antiquaires », *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.
282 Voir François Loyer, *Le siècle de l'industrie*, Paris, Skira, 1983.
283 Voir Thierry Bonnot, *La vie des objets*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2002.

Fragments d'architecture : les oripeaux du passé et les appartements neufs

Tout laisse à penser que les appartements neufs dans lesquels la bourgeoisie s'installe contredisent la nouvelle sensibilité à l'ancienneté, à moins qu'elle n'en soit un moteur. La circulation des fragments d'architecture dans la ville haussmannienne l'indique. Cette circulation n'est pas, au milieu du XIXe siècle, une chose nouvelle, loin s'en faut. Le phénomène prend corps au tout début du XIXe siècle. L'exemple le plus marquant est sans doute le réaménagement du domaine de la Vallée-aux-Loups par René de Chateaubriand à partir de 1807 : l'écrivain fait habiller la façade principale d'un « portique de marbre supporté par deux cariatides dont le torse est antique » et la façade opposée d'un portail en ogive et de créneaux peints dans le goût du Moyen Âge[284]. Si les exemples d'implantation de morceaux d'architecture ancienne dans les jardins anglo-chinois aux alentours de Paris sont alors nombreux[285], ils sont plus rares en milieu urbain. L'expérience menée par Alexandre Lenoir apparaît solitaire. Dès 1791, alors que des fragments sont vendus aux enchères, il fait du dépôt des Petits-Augustins, destiné à rassembler des éléments venus des églises parisiennes, un lieu où il accumule des pièces d'architecture, glanées à Paris, en province ou achetées chez les marchands et dans les ventes publiques[286]. Si l'expérience fait long feu, elle inaugure cependant une nouvelle mise en scène des antiquités en ville. Sous la Restauration et la monarchie de Juillet, la fortune de la « bande noire », ces dépeceurs de châteaux médiatisés par les diatribes de Victor Hugo et les textes de Jules Michelet, assure la publicité de ces ventes de morceaux d'architecture[287]. Un exemple frappe l'imaginaire du siècle, à la fois par son caractère spectaculaire et par son succès : la maison François Ier sur les Champs-Elysées. En 1827, le Colonel de Cavalerie de Brack fait démonter pièce à pièce une maison de prince à Moret-sur-Loing et la fait transporter sur les Champs-Elysées. Les pierres, numérotées, sont remontées sous la direction de l'architecte Biet à l'angle de la rue Bayard et du Cours-la-Reine. Jacques-Antoine Dulaure, qui la propose comme une des curiosités du quartier, précise que « l'intérieur de cette maison n'offre rien de remarquable : il est disposé pour servir d'habitation particulière » ; la maison comporte tous les éléments de confort moderne[288]. Cette « maison mobile » frappe les imaginations[289]. Perçue plus comme un geste de conservation et de mise en valeur original que comme un acte de vandalisme, cette délocalisation fait modèle. Dans les années 1830-1840, les exemples se multiplient de ces déplacements de fragments anciens qui concernent encore pour l'essentiel des propriétés extra-urbaines[290]. Quelques expériences

284 Jean-Paul Clément, *Chateaubriand et la Vallée-aux-Loups*, Châtenay-Malabry, Maison de Chateaubriand, 1995 et H. de Latouche, *Vallée aux loups : souvenirs et fantaisies*, Paris, Alphonse Levavasseur, 1833.

285 Voir la somme la plus complète : Jean-Charles Krafft, *Recueil d'architecture civile : contenant les plans, coupes et élévations des châteaux, maisons de campagne, et habitations rurales, jardins anglais, temples, chaumières, kiosques, ponts, etc., situés, aux environs de Paris et dans les départemens voisins, avec les décorations intérieures, et le détail de ce qui concerne l'embellissement des jardins*, Paris, Imprimerie Crapelet, 1812.

286 Voir Dominique Poulot, Chapitre X, « La recherche du Westminster français » dans *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, p. 285-304. Pour les ventes aux enchères, voir les archives des Domaines conservées aux AP et notamment les cartons DQ10/283 et DQ10/1610 qui relatent les ventes, essentiellement à partir de 1805.

287 Voir Victor Hugo, « La bande noire » dans Odes et ballades, Paris, 1845, p. 56-57. En 1855, Chéruel, dans son Dictionnaire historique des institutions, mœurs et coutumes de la France, donne la définition suivante de la « bande noire » : « On a appelé bande noire, une association de spéculateurs qui achetaient les anciens châteaux et détruisaient les monuments pour en vendre les matériaux. » Les textes sur le vandalisme révolutionnaire et post-révolutionnaire sont nombreux mais peu d'entre eux abordent la question de la circulation dans le marché de ces pièces anciennes. Voir à ce sujet, Cécile Champy, « Le marché de la sculpture sous la Révolution et l'Empire: nationalisations, vandalisme et redistributions », Mémoire de Master, École pratique des Hautes études, 2007.

288 Jacques-Antoine Dulaure, *Histoire physique, civile et morale de Paris,* Paris, Furne et Cie, 1842, tome IV, p. 349. La « façade actuelle décorait l'intérieur d'une cour » écrit Dulaure et Biet, l'architecte se charge du « transportement » pour l'« amateur ».

289 Sur la « Maison dite François Ier aux Champs-Elysées », voir Adolphe Joanne, *Paris Illustré, nouveau guide de l'étranger et du Parisien*, Paris, Hachette, 1863, p. 206 et « Chapitre X. Les hôtels particuliers – Les maisons historiques ou curieuses », p. 534 et sq. et *Paris-Guide, par les principaux écrivains et artistes de la France,* Paris, Librairie internationale, 1867, 2e partie, « La vie », p. 67. En complément, voir René Huyghe et Dominique Leborgne (dir.), *Les Champs-Elysées et leur quartier*, Paris, Délégation à l'action artistique, 1988, p. 120 et sq.

290 En 1833, le Château de Sarcus en Picardie est aussi démonté et quelques pièces sont acheminées à Nogent-sur-Oise ; voir Anonyme, *Notice sur le portique dit de Sarcus, existant à Nogent-les-Vierges, et faisant partie de l'habitation de M. Houbigant, portique élevé au moyen de quelques débris provenant de l'ancien château de Sarcus abattu en 1833*, Beauvais, A. Desjardins, 1858. Pour une description

en milieu urbain, plus modestes, consistent à habiller une partie de la façade ou de l'intérieur des hôtels particuliers d'éléments anciens. Généralement issus de la « génération romantique », ces amateurs érudits qui œuvrent aux « transportements » conçoivent des espaces aux murs habillés d'antiquités pour abriter leurs collections d'objets. C'est le cas de l'imprimeur Charles-Louis-Fleury Panckoucke, installé 14 rue de Poitevins, qui fait monter ses fenêtres en vitraux anciens, la plupart du XVIe siècle, et qui habille les frontons de ses escaliers de pierres de l'époque mérovingienne[291]. Au mitan du siècle, avec le goût des antiquités, ces pratiques gagnent la bourgeoisie qui, dès lors, habille ses appartements des habits du passé.

Après que les plâtres ont exprimé leur humidité ou à l'occasion d'un déménagement, les appartements où s'installe la bourgeoisie apparaissent tous semblables : parquets de chêne, murs de plâtre blanc surmontés de moulures et de plinthes et croisées en chêne peint. Or, comme l'ont noté Michelle Perrot et Roger-Henri Guerrand, la nudité est insupportable à la bourgeoisie, parce qu'elle est synonyme de pauvreté et qu'elle est associée à l'architecture asilaire et hospitalière[292]. Socialement, la blancheur des plâtres est assimilée à une entrée récente dans le monde. Pour l'architecture plus encore que pour les objets, la valeur légitimante et anoblissante de l'ancien est nécessaire. Dans l'espace du privé, à l'articulation entre l'espace construit de la ville et le mobilier, les antiquités qui viennent couvrir le neuf se multiplient : escaliers, linteaux, sculptures, cheminées, parquets, portes, fenêtres…Alors que le nombre d'appartements neufs livrés dans les beaux quartiers continue d'augmenter et ce malgré la dépression des années 1880[293], cette montée peut être vue comme un contrepoint à une architecture qui, dans son avers privé, apparaît trop neuve et uniforme. À l'espace public dédié à la modernité, répond un espace du privé habillé des oripeaux du passé et conçu comme un repli anachronique. Comme l'indiquent les archives des commissaires-priseurs, la bourgeoisie vient à Drouot acquérir des cheminées anciennes ou des escaliers[294]. Pour la bourgeoisie qui rêve de plonger ses racines dans un passé lointain, ces fragments apparaissent comme la réponse à des désirs apparemment contradictoires : désir de confort moderne et désir d'histoire. Dans les années 1870, les nombreux antiquaires qui s'installent dans les nouveaux quartiers offrent de quoi dissimuler la nouveauté des intérieurs derrière des tentures, des trumeaux et des caissons de plafond[295]. [Voir cartes] La carte de l'implantation des marchands de curiosités et d'antiquaires à partir des années 1860 indique un fort tropisme dans les quartiers de la Chaussée d'Antin, du Faubourg-Montmartre, de Gaillon et de Vivienne, autant de nouveaux quartiers qui sont parmi ceux qui proposent le plus d'appartements neufs dans les années 1860-1880. À la fin du siècle, la présence très forte des marchands d'ancien sur les nouveaux boulevards – boulevard Haussmann et dans la proximité des boulevards des Capucines et des Italiens – peut se lire comme une stratégie des marchands d'ancien pour capter la clientèle voisine constituée de nouveaux bourgeois. Quelques morceaux de vitraux d'église, une porte gothique ou un lambris Louis XV sont des moyens de repousser en même temps la nudité des appartements et l'uniformité de l'apparence, à la fois désirée et redoutée[296].

de ce même phénomène en Angleterre, voir Clive Wainwright, *The Romantic Interior, The British Collector at Home, 1750-1850*, New Haven and London, Yale University Press, 1989 et notamment sur l'aménagement de Strawberry Hill par Horace Walpole, p. 5 et *sq*.

291 Charles-Louis-Fleury Panckoucke, *Collection d'antiquités égyptiennes, grecques et romaines… op. cit*, p. 10-12.

292 Roger-Henri Guerrand dans Alain Corbin, Roger-Henri Guerrand, Michelle Perrot, Georges Duby, Philippe Ariès (dir.), *Histoire de la vie privée. De la Révolution à la Grande Guerre*, tome IV… *op. cit. pages ??*

293 Voir Michel Lescure, *Histoire d'une filière : immobilier et bâtiment en France (1820-1980)*, Paris, Hatier, 1983, p. 26 et sq.

294 Voir par exemple deux des études les plus recherchées, celles de Me Ridel et Me Escribe (D42E3) et Me Pillet (D48E3).

295 AP, D11U3/1175 dossier n°17120, James Duhamel, René, Francis, Felix, James 3, cité Gaillard ; D11U3/844 dossier n°2588, septembre 1876, Carl Delange, 5 quai Voltaire, marchand d'antiquités ; D11U3/937, dossier n°6938, 29 avril 1879, Mme Lagleize femme séparée de corps et de biens de Baptiste Lagleize, marchande d'antiquités, 12, bd Malesherbes.

296 On verra les nombreux catalogues qui font leur publicité sur la vente d'ensembles de boiseries et de vitraux anciens venus de châteaux. On verra les catalogues de quelques-unes des grandes ventes qui jalonnent la fin du siècle : *Catalogue des très belles boiseries des salons de Samuel Bernard. Objets d'art... tapisseries des Gobelins, d'Aubusson et de Bruxelles, tableaux : vente les 24 et 25 mai 1887, Commissaires-*

En faisant corps avec l'architecture neuve, les fragments anciens restituent la profondeur du temps et renoue avec l'histoire brisée par les grands travaux.

L'« émiettement de l'histoire » [297] : commerce et circulation des fragments d'architecture ancienne dans la ville

Si les grands travaux parisiens nourrissent la nostalgie, paradoxale, d'une ville qui s'en va et par là le goût des objets anciens, ils la nourrissent aussi matériellement dans la mesure où ils jettent dans le commerce des matériaux anciens : sculptures de façade en bois ou calcaire tendre, décorations de zinc ou de laiton, bois anciens, enseignes de magasin[298]…Les destructions intensives de bâtiments parisiens, et tout particulièrement des quartiers insalubres qui correspondent le plus souvent à des quartiers du XIVe, XVe et XVIe siècles rendent disponibles au commerce une grande quantité de fragments d'architecture. Les archives des Domaines parfois chargés de vendre les gravats des destructions montrent qu'à côté des entrepreneurs en bâtiments, les brocanteurs, antiquaires et tapissiers achètent des poutres anciennes de chêne, des morceaux de pierre sculptée, des linteaux et des cheminées[299]. Outre les grands travaux, les destructions consécutives à l'agrandissement de Paris alimentent ce commerce. Le critique, collectionneur et rédacteur de catalogues pour les commissaires-priseurs Philippe Burty[300] fait ainsi en 1860, dans *La Gazette des Beaux-Arts*, le compte-rendu d'une de ces ventes consécutives à la construction de la ligne du PLM[301]. À l'occasion de la destruction du château de Bercy, situé à Charenton-le-Pont dans la zone remaniée et cédée à la Ville de Paris[302], une vente « des boiseries et des peintures » est organisée avant destruction. Philippe Burty écrit : « Le château de Bercy va bientôt tomber, pierre à pierre sous la pioche de l'édilité parisienne. […] L'art lui-même est obligé de modeler ses produits sur l'exiguïté des habitations modernes, et les boiseries d'un seul salon au château de Bercy suffiraient pour revêtir les parois d'un appartement complet à Paris. » Les décors en bois et en faïence de la salle à manger et du cabinet de travail sont vendus 5 170 francs et l'ensemble des petits carreaux de faïences qui ornaient la salle de bain, 3 520 francs. Les meubles Renaissance « sont discutés avec une vivacité sans exemple » et les « boiseries du château ainsi que

---

priseurs Escribe et Lhuillier ; Catalogue de beaux meubles anciens, boiseries etc. provenant du château de X…, vente à l'hôtel Drouot, les 21-22 Décembre 1888 ; Catalogue de boiseries Louis XVI, de belles cheminées Louis XVI…Vente 66 rue de la Chaussée d'Antin, 30 Avril 1890 ; Catalogue des bois sculptés, cadres et encadrements... importantes boiseries sculptées et peintes... meubles des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles composant la septième vente Beurdeley, Hôtel Drouot, les 13 et 14 décembre 1898, Paul Chevallier, Paris E. Moreau, 1898 ; *Catalogue de boiseries anciennes, meubles, sculptures, cheminées, consoles, bustes, bronzes, vitraux., vente par suite du décès de M. Montvallet, Hôtel Drouot, vente du 19-20 mai 1903*, Paris, C. Chaufour, 1903 ; *Catalogue de la vente du 3 avril 1906, Hôtel Drouot, tableaux, boiseries Louis XV et meubles… appartenant à Mme la Princesse R****, 1906 ; *Vente aux enchères de cheminées anciennes en pierre sculptée de l'époque de la Renaissance, landiers, plaques de cheminées, boiseries décoratives, escaliers, lambris, tentures anciennes brocatelle..., Paris, Boulevard du Palais, n°15, Commissaire-priseur Bartaumieux, 15 octobre 1906,* 1906 ; *Catalogue des boiseries anciennes et des cheminées en marbre du XVIIIe siècle provenant de l'ancien hôtel Delisle Mansard : à Paris Vente Hôtel Drouot 19 Juin 1914,* 1914.

297 Jules Claretie, « Château de Montal » dans *La vie à Paris*, Paris, Victor Havard éditeur, 1881, p. 144-147.

298 Notons que le Musée Carnavalet, tout en incorporant des éléments d'architecture ancienne comme l'arc de la rue de Nazareth démonté dans l'île de la Cité, la façade du bureau de la Corporation des marchands drapiers des Halles du XVIIe siècle et un morceau de l'hôtel des Marets du début du XVIIIe siècle, accumule à partir de 1890 quantité d'enseignes de marchands du XVIIIe siècle et du début du XIXe siècle. Voir à ce sujet : Jean-Pierre Willesme, *Enseignes du musée Carnavalet – histoire de Paris*, Paris, Paris-musées, 1995, p. 7 et sq. La collection privée d'enseignes de Roxane Debuisson élaborée depuis le début du XXe siècle prolonge cette pratique ; qu'il me soit permis ici de la remercier pour son accueil.

299 AP, DQ10, Archives des Domaines, adjudication des matériaux issus des destructions des échoppes et constructions aux abords des monuments civils et religieux. Voir par exemple, DQ10/140, Sainte-Chapelle et DQ10/1610, Saint-Germain de l'Auxerrois.

300 Philippe Burty, *Chefs-d'œuvre des arts industriels*, Paris, P. Ducrocq, [1866] ; Philippe Burty, *Bernard Palissy*, Paris, J. Rouam, 1889 ; Philippe Burty, *Catalogue de tableaux et dessins de l'école française, principalement du XVIIIe siècle...* Supplément, Paris, 26 boulevard des Italiens, 1860 ; Philippe Burty, *Les émaux cloisonnés anciens et modernes*, Paris, Martz, (s. d.).

301 « Mouvement des arts et de la curiosité », *La Gazette des Beaux arts*, 1860, 2° trimestre, p. 245-246.

302 Le château de Bercy date de la moitié du XVIIe siècle. Son parc est loti en 1801 ; le château est détruit en 1861. On trouve des morceaux de son architecture notamment au Palais de l'Élysée, 55 rue du Faubourg Saint-Honoré à Paris, à l'hôtel de Hirsch, 2 rue de l'Élysée ; à l'hôtel de Boisgelin (ambassade d'Italie) 47 rue de Varenne ; 50 rue des Archives, etc. Voir Bruno Pons, Grands décors *français (1650-1800) reconstitués en Angleterre, aux Etats-Unis, en Amérique du sud et en France*, Dijon, éditions Faton, 1995, notamment p. 48-53 et p. 185-208.

les tapisseries, qui dataient de l'école héroïco-galante de Louis XIII, [atteignent] des prix énormes. »[303] Si les boiseries les plus prestigieuses rejoignent au final, après être passées par deux marchands, les murs de grands hôtels aristocratiques, de nombreuses pièces de moindre importance sont destinées à de plus modestes appartements. Après 1860 et jusqu'en 1914, les destructions à l'occasion des réaménagements des anciennes communes annexées – alignement des rues, installation de voies de chemin de fer, aménagement des canaux…– alimentent ainsi ce commerce. En 1909, lors de la vente des nombreuses boiseries de M. Felix Doisteau, important industriel distillateur, collectionneur d'œuvres d'art des XVIIe et XVIIIe siècles, installé dans un hôtel particulier rue de Paris à Pantin, les plus grands antiquaires achètent les quelques 300 m^2 de boiseries anciennes[304]. Si nous perdons ensuite la trace de ces pièces, nous pouvons cependant inférer qu'elles ont été dispersées pour habiller de plus petits espaces[305]. Outre les grands travaux, les destructions de 1871 contribuent elles aussi à abonder ce commerce[306]. Après les combats de la Commune, les amateurs récupèrent des fragments d'architecture. Edmond de Goncourt envie ainsi un de ses amis qui a réussi à acquérir un morceau de l'Hôtel de Ville décrit comme « une scorie de pierre précieuse »[307]. L'intérêt pour ces vestiges déborde le monde des collectionneurs. Éric Fournier écrit : « Après la guerre, le commerce de débris de plus en plus imposants, et visant une clientèle de riches collectionneurs nostalgiques, s'organise »[308]. Des entrepreneurs en démolition s'en font une spécialité. On peut les apercevoir en quelques occasions. C'est le cas des entrepreneurs Achille Picart et Pierre Lapeyre qui remportent en 1882 l'adjudication des restes de Tuileries pour 33 300 francs. Achille Picard, alors spécialisé depuis les lendemains de la Commune dans la destruction d'édifices publics ruinés ou non ainsi que la vente de ruines, disperse les morceaux de choix et les matériaux en ventes publiques[309]. Lors de la vente du Palais des Tuileries, quelques célébrités raflent les plus belles pièces, généralement pour meubler leur résidence de banlieue. Victorien Sardou acquiert ainsi une colonne pour son parc de Marly et le grand couturier Charles-Frédéric Worth d'importants fragments de décor pour le parc romantique de sa villa à Suresnes qui rejoignent des éléments de l'Hôtel de Ville achetés quelques temps auparavant[310]. Il demeure difficile de pister ces éléments ; quelques-uns demeurent à Paris, généralement acheté par des architectes qui les réemploient dans les constructions ou les réaménagements : Gustave Clausse installe ainsi des consoles cannelées des ruines des Tuileries dans les parties communes d'un immeuble situé 9 rue Murillo[311]. [illus. >affiche de la vente AP] Les liens entre les « entrepreneurs de démolition » et les antiquaires sont bien réels. Pierre Lapeyre et Achille Picart approvisionnent ainsi régulièrement les antiquaires, les tapissiers et les architectes. Pierre Lapeyre est le fils d'un entrepreneur en construction et démolition, Antoine Lapeyre, qui, étant proche du préfet Haussmann, remporte dans les années 1860

303 *Catalogue des boiseries sculptées du château de Bercy, Vente 15 juillet 1860…,* Paris, 1860.
304 Tout indique qu'elles ont elles-mêmes été sans doute achetées une vingtaine d'années auparavant à l'Hôtel Drouot.
305 *Catalogue des boiseries anciennes, cheminées, bibelots, glaces du XVIIIe siècle garnissant la propriété de M. Felix Doistau à Pantin, vente à l'Hôtel Drouot le 24, 25 et 26 novembre 1909,* (Cote BnF, I 232/3). Voir en complément : *Catalogue des boiseries anciennes sculptées et peintes, console, cheminées anciennes provenant en partie de l'ancien hôtel de la Guimard, 100 Rue de Paris à Pantin, vente à Drouot le 30 Juin 1913.*
306 Mieux connues grâce aux travaux de Bernard Tillier, *La Commune de Paris, révolution sans images ?,* Paris, Éditions Champ Vallon, 2004 et Éric Fournier, *op. cit.*
307 Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, Paris, G. Charpentier, tome IV, 7 juin 1871.
308 Éric Fournier, *op. cit.*, p. 243.
309 Gustave Lenotre, *Les Tuileries, fastes et maléfices, op. cit.*, p. 311-314. Notons que Lenotre fait une erreur sur l'orthographe ; il s'agit de Picart et non de Picard.
310 Jules Claretie, *La vie à Paris*, *1882,* Paris, V. Havard, 1883, p. 510 et *sq.*
311 *Ibid*. Voir Lenotre, *op. cit.,* p. 314-315 ; Y. Christ, *Le Louvre et les Tuileries, histoire architecturale d'un double palais*, Paris, 1949, p. 129-130 et Émile Michaud-Jeannin, « Vestiges lapidaires des Tuileries », *Monuments historiques*, n° 177, novembre 1991. « Vestiges lapidaires », novembre 1991, p. 39-42. Une partie des colonnes vient aussi orner des jardins publics comme le square attenant au Musée Carnavalet ; Bertrand Tillier évoque rapidement cet épisode, *op. cit.*, p. 360-361.

de nombreuses adjudications – notamment lors du percement de l'avenue de l'Opéra, lancée à la fin du Second Empire. Dans le même temps, Antoine Lapeyre vend quantité de morceaux d'architecture médiévale et renaissante et assure sa publicité en léguant au musée Cluny un vaste « bas-relief du XVe siècle en pierre sculptée »[312]. Son fils, installé 6 rue Héricart, vend un « grand choix de tous matériaux, construction, neufs et d'occasion » à une clientèle bourgeoise ; nous le retrouvons à partir de 1880 dans nombre de transactions dans le marché de l'ancien[313]. Quant à Achille Picart, il est « entrepreneur de démolitions » dès les années 1880. L'événement créé par la dispersion – hautement symbolique – du palais des Tuileries n'est qu'un exemple d'un commerce bien plus étendu qui dépasse les lendemains de la Commune et les seuls acquéreurs fortunés. Dans les années 1880-1890, sur les 55 entrepreneurs spécialisés dans la démolition, environ une dizaine apparaissent ainsi en lien dans les dossiers de faillites avec des antiquaires, des tapissiers et des architectes[314].

Au-delà des matériaux issus des réformes urbaines, les ventes de morceaux d'architecture venues de province se multiplient. Un exemple qui focalise l'attention de la presse en 1881 permet de comprendre les logiques à l'œuvre. Il s'agit de la vente à Paris, en pièces détachées, des garnitures et statues du château de Montal. Paul Eudel en fait la relation : « un marchand de Paris, dont nous tairons le nom pour ne pas avoir l'air de faire de la réclame, vient d'acheter, dans le haut Quercy, le château de Montal […]. À grands frais, il a détaché de ce château les principales sculptures, une cour intérieure et plusieurs grandes cheminées qu'il a fait transporter à Paris, boulevard de Clichy, 75, pour les exposer et les vendre. Ces remarquables spécimens de l'art français du XVe et du commencement du XVIe siècle ne sont visibles que sur une carte personnelle. Le premier jour, c'était une vraie première. Tous les […] amateurs de Paris, s'extasiaient à qui mieux mieux sur ces merveilleuses sculptures, lucarnes, portes, fenêtres, gargouilles. [315]» Malgré l'appel de plusieurs critiques et journalistes pour que le musée du Louvre se saisisse de ces pièces, les morceaux du château passent aux enchères. Le succès mondain est considérable ; « encombrement et foule à cette vente, écrit encore Paul Eudel, impossible d'approcher du bureau de Me Pillet [le commissaire-priseur]. Quelques privilégiés cependant aperçus dans la salle : Odiot[316], Spitzer, la baron Davillier, Basilewski, L. Leroux, Gavet, du Sommerard [fils] – la fine fleur des amateurs. » [317] Preuve du caractère mondain de l'événement, les visiteurs sont invités à remplir un livre d'or, « en souvenir, dit une pancarte, de leur excursion au château de Montal, à Paris. »[318] Jules Claretie relate lui aussi en détail cet événement [319] : « un négociant, […] 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

312 Le leg est fait le 17 mai 1866 à grand renfort de publicité. Voir Edmond du Sommerard [fils d'Alexandre], *Catalogue et description des objets d'art de l'antiquité, du moyen âge et de la Renaissance exposés au musée de Cluny*, Paris, Hôtel de Cluny, 1881, p. 25.

313 On le trouve par exemple dans les faillites des antiquaires ; voir AP, Fauriaux et Rossarie, nom collectif, 242 bis boulevard Saint-Germain, commerce des antiquités, objets d'art et tapisseries ; D11U3/1702, dossier de faillite n°19209, 25 mars 1898, Simon, 62 rue de Saintonge, marchand d'antiquités et tableaux ; D11U3/1710, dossier de faillite n°19495, 26 mars 1898, Louis Pironin, 5 rue Laffitte, marchand d'antiquités ; AP, D11U3/1778, dossier de faillite n°4848, 19 décembre 1899, Boursier, 57 boulevard Beaumarchais, marchand d'antiquités. Voir en complément les publicités dans *l'Annuaire Bottin-Didot du commerce*, 1893, « démolisseurs ».

314 Lapeyre fils et Achille Picart, il faut notamment ajouter Daval, Bazar du bâtiment, « grand choix de tous matériaux, construction, neufs et d'occasion » 103 rue Caulaincourt ; Legrand, « grand choix de tous matériaux, construction, neufs et d'occasion », 47 boulevard Diderot et Soudieux et Cie, 23 rue Fontarabie.

315 Paul Eudel, *L'Hôtel Drouot en 1881*, Paris, Charpentier, 1882, p. 128 et *sq.*

316 Il s'agit de l'orfèvre et collectionneur Gustave Odiot, fils de Charles-Nicolas. Sur la maison Odiot, et très marginalement sur ses achats privés, voir : Claudia Kanowski, *Tafelsilber für die Bourgeoisie, Produktion und private Kundschaft des Pariser Goldschmiedefirmen Christofle und Odiot zwischen Second Empire und Fin de siècle,* Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2000, p. 30-38. Sur le rôle des achats d'objets anciens dans la production en neuf, voir infra II. 5.

317 Paul Eudel, *L'Hôtel Drouot en 1881*, Paris, Charpentier, 1882, p. 128 et sq.

318 Jules Claretie, « Château de Montal » dans *La vie à Paris*, Paris, Victor Havard éditeur, 1881, p. 147.

319 Jules Claretie, *Ibid,* p. 48-49.

imprévus que notre civilisation, servie – ou menée – par la vapeur, nous tient en réserve. […] M. de Hirsch a acheté une cheminée ornée d'un cerf immense. C'est là du mercantilisme artistique qui fait songer aux exploits de la bande noire. »[320] Marqué par l'événement, Jules Claretie fait le compte-rendu de la vente quelques semaines plus tard[321] : « Les parvenus de la fortune vont avoir une belle occasion de s'acheter – non seulement des portraits d'aïeux, qui datent de l'an 1500, sinon de l'an 800 – mais un château tout entier […]. C'est un propriétaire du Haut-Quercy qui, pièce à pièce, a fait démolir le castel et l'a mis au chemin de fer à l'état de colis : soixante-mille francs de port. […] La féodalité en chemin de fer ! Les couronnements de lanterne du château de Jeanne de Balzac d'Entraigues, dame de Montal, étiquetés et marqués de lettres et de numéros rouges […] ! Si l'on veut des signes des temps, en voilà, je pense ! […] En wagon, donc, la cheminée et les sculptures du château de Montal. J'ai voulu revoir une fois encore ces pierres qui iront, Dieu sait où ! au-delà du Rhin, en Amérique, au Japon !…[…] On retrouve dans tous les détails d'architecture de ce château ainsi émietté, comme une sorte de mélancolie funèbre. » Les éléments sont exposés durant un mois dans l'immense atelier d'artiste occupé par le sculpteur Roll, 75 boulevard de Clichy[322]. Aux pièces du château, Me Pillet ajoute d'autres éléments de châteaux et bâtiments historiques, notamment « la cheminée de l'abbaye de Carennac » et quelques statues du château de Ménars[323]. Les amateurs se pressent à cette vente organisée par le commissaire-priseur Charles Pillet, très recherché et installé au 10 de la rue Grange Batelière, ainsi que par l'expert Mannheim, figure des ventes prestigieuses. Paul Eudel relève les principales ventes et les principaux acheteurs : les pièces majeures sont emportées par des grands marchands comme Henri Stettiner ou par des particulier comme M. Foule qui achète des « mansardes décoratives » pour « orner la façade du bel hôtel qu'il fait construire sur les hauteurs du Trocadéro »[324]. À côté des pièces spectaculaires, des dizaines de morceaux, de « débris », sont achetés par des antiquaires, et notamment par Logemble, 24 rue Laffitte[325]. Les faussaires eux aussi s'approvisionnent à ces ventes et sur les chantiers de destruction afin de trouver de la matière première[326].

320 Louis Hautecœur, *Histoire de l'architecture classique en France*, Paris, Picard et Cie, 1963, p. 71. « La cheminée de ce dernier château [Montal] fut transportée à Paris, 2, rue de l'Elysée, par le baron Hirsch » écrit Louis Hautecœur.

321 Jules Claretie, *Ibid,* p. 144-147.

322 AP, D1P4, boulevard de Clichy, 1862-1876-1900. Voir en complément : Victor Champier, L'année artistique 1882, « Vente des sculptures du château de Montal », 30 avril 1881 p. 133 et sq. « La vente a eu lieu boulevard de Clicby, 75, où les sculptures provenant du château de Montal ont été exposées durant un mois. […] C'était un des plus parfaits monuments que la Renaissance ait produits dans le midi de la France. Il menaçait de tomber en ruines, mais le propriétaire, M. Vignes de Salvagnac, eût pu très aisément faire procéder à d'intelligentes restaurations s'il n'avait suivi les conseils de certains industriels qui semblent avoir pris pour tâche de dépecer les monuments les plus célèbres de la France afin de les jeter à l'encan, sorte de bande noire, mille fois plus vorace et plus acharnée sur ces débris glorieux que des corbeaux sur les cadavres. Abandonné pour quelques écus (150,000 fr., assure-t-on), le château de Montal, cette merveille, fut démoli; on descella chaque pierre et on l'apporta à Paris pour laisser au marteau du commissaire-priseur le triste soin d'en disperser les fragments. » L'article détaille les pièces vendues et les principaux acheteurs. Par ailleurs, M. Léon Palustre publie sous forme de brochure son article « Destruction du château de Montal », extrait du *Bulletin monumental*, 1881, n° 1.

323 *Catalogue des sculptures du Château de Montal, Vente à Paris, 30 avril 1881, notice par Le Blanc du Vernet, Expert Mannheim,* Paris, Pillet, 1881. Le dossier est absent depuis 2002 des archives du commissaire-priseur Charles Pillet (AP, D48E3/69).

324 Paul Eudel relève que « la merveilleuse cheminée de la salle des Gardes avec son manteau composé de huit caissons, sa corniche historiée de grecque, de coquilles et de croix de Saint-André […], est achetée par M. Henri Stettiner, un marchand, pour 50 000 francs ; 4 mansardes décoratives avec leurs contreforts et leurs clochetons aériens, dont une payée 15 000 francs par M. Foule, un amateur distingué, sans doute pour orner la façade du bel hôtel qu'il fait construire sur les hauteurs du Trocadéro ; Cheminée d'une chambre à coucher […] 4 700 francs ; un fragment de frise, décoré d'un motif riant, deux sirènes soulevant des cornes d'abondance [acheté par Léon Decloux, architecte et collectionneur, voir la notice sur ce collectionneur dans La Chronique des arts et de la curiosité, 1865, p. 71 et le catalogue de sa vente qu'il organise à 50 ans : *Catalogue des objets d'art et de haute curiosité, émaux peints de Limoges, faïences italiennes, hispano-mauresques et françaises, grès allemands, vitraux, bronzes d'art et d'ameublement, fers, bois, ivoires, miniatures composant la collection de M. Léon Decloux : vente, Hôtel Drouot, salle 1, les lundi 27 et mardi 28 1891 à deux heures*, commissaire-priseur Me Maurice Delestre, Paris, C. Mannheim, 1891, 50 p.] 1 000 francs ; puis la série des portraits de famille : le buste daté de 1527 de Jehanne de Balzac, dame de Montal, veuve d'Almaric, le visage encadré d'une coiffe sans ornements, […] 10 200 francs ». La vente totale s'élève à 142 930 francs. Paul Eudel, *L'Hôtel Drouot en 1881*, *op. cit.*

325 AP, D48E3/69. Il s'agit de la dernière vente de Charles Pillet, sorte de vente spectaculaire d'adieu.

326 Le faussaire André Mailfert achète à partir de 1908 tous les débris de « vieux bois » qu'il peut trouver : « anciens parquets de sapin, les cloisons de grenier, les rayons, sont assez indiqués » et en cela les « démolitions de nombreuses maisons » sont des bénédictions. Ces ventes événementielles entraînent dans leur sillage des débris et quantité de ventes plus modestes, miettes du passé qui viennent garnir les appartements parisiens. Voir André Mailfert, *op. cit.*, Paris, Flammarion, 1935, p. 31.



Etude de Me ESCRIBE, Commiss.-Priseur,
Rue Saint-Honoré, n. 217.

VENTE

Par Continuation, après le décès de M. B..., Propriétaire,

DE BONS

MEUBLES

EN ACAJOU

Glaces, Bronzes, Pendules, Literie, Piano carré, Vins, Voitures

ET DE QUANTITÉ DE

BOISERIES

PROVENANT DE DÉMOLITIONS

Cloisons, Châssis, Portes, Volets, Ferraille, Cuivre, Outils à tous usages.
Pavés, Carreaux, Bois à brûler, etc.;

A PARIS-VAUGIRARD, RUE DE L'ÉCOLE, N. 31

Le Vendredi 21 Novembre 1862, à midi précis.

Par le ministère de Me ESCRIBE, Commissaire-Priseur à Paris, rue Saint-Honoré, n. 217.

DÉSIGNATION SOMMAIRE.

Batterie de cuisine en cuivre, ustensiles de distillateur en cuivre, alambic et chaudières, baignoire en cuivre, ustensiles divers en fer et tôle, poterie, faïence, verrerie.

OUTILS de menuisier, de charpentier, de maçon et de jardinier; établis, échelles simples et doubles.

QUANTITÉ DE MATÉRIAUX PROVENANT DE DÉMOLITIONS : Portes, châssis, planches, persiennes, charpentes, châssis, pavés, dalles, carreaux, balcons, plombs, ferraille, et quantité de débris; cheminées en marbre, poêles en fonte, tuyaux, serrures, marbres divers; meubles de jardin en bois peint.

Bois à brûler, jeu de tonneau, futailles, débris divers.

Plusieurs glaces nues et encadrées.

Gravures, tableaux et 100 volumes ouvrages divers.

Pendules en albâtre et autres, candélabres, feux, flambeaux, galeries et garnitures de cheminée; une horloge dans sa boîte.

Bonne literie, couvertures, rideaux, tapis.

MEUBLES : Couchettes, commodes, secrétaires, bonheur-du-jour, armoires, placards, chiffonnier, canapés, divan, fauteuils, chaises, tables à manger, à thé, de jeu, de nuit, grande table de lingerie, et quantité de meubles à tous usages.

UN PIANO CARRÉ en acajou.

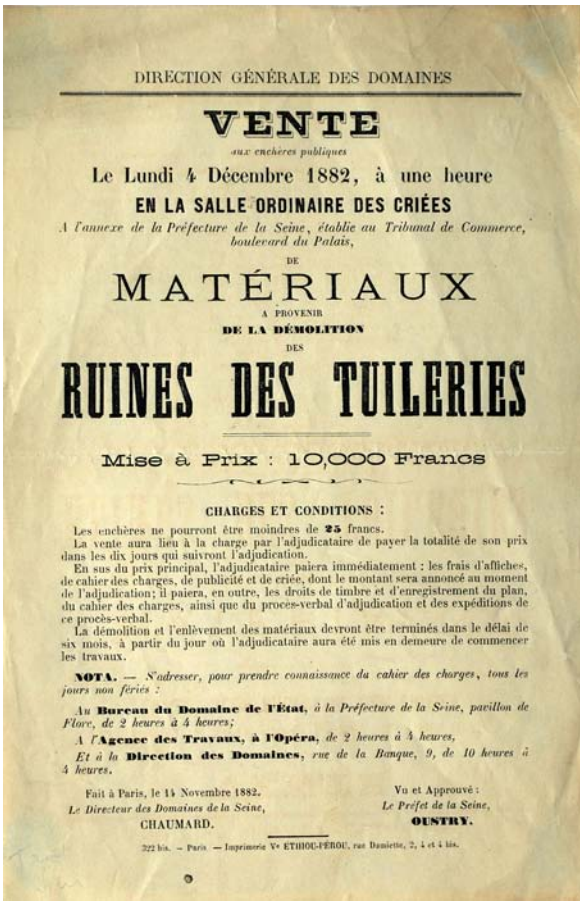
VOITURES : Une calèche et un cabriolet à caisses brunes, une charrette, un tombereau; harnais et débris de sellerie, ustensiles de remise et d'écurie.

VINS : Environ 500 bouteilles de vins fins et d'ordinaire, 1 fût de vin de Mâcon en vidange, 12 bouteilles d'eau-de-vie de Cognac.

Bouteilles et futailles vides, et ustensiles de cave.

AU COMPTANT. — Les acquéreurs paieront, en sus des adjudications, 5 centimes par franc, applicables aux frais.

16755 Paris. — BENOU et MAULDE, imprimeurs de la compagnie des commissaires-priseurs, rue de Rivoli, n. 144



DIRECTION GÉNÉRALE DES DOMAINES

VENTE

aux enchères publiques

Le Lundi 4 Décembre 1882, à une heure

EN LA SALLE ORDINAIRE DES CRIÉES

A l'annexe de la Préfecture de la Seine, établie au Tribunal de Commerce, boulevard du Palais,

DE

MATÉRIAUX

A PROVENIR

DE LA DÉMOLITION

DES

RUINES DES TUILERIES

Mise à Prix : 10,000 Francs

CHARGES ET CONDITIONS :

Les enchères ne pourront être moindres de **25** francs.

La vente aura lieu à la charge par l'adjudicataire de payer la totalité de son prix dans les dix jours qui suivront l'adjudication.

En sus du prix principal, l'adjudicataire paiera immédiatement : les frais d'affiches, de cahier des charges, de publicité et de criée, dont le montant sera annoncé au moment de l'adjudication; il paiera, en outre, les droits de timbre et d'enregistrement du plan, du cahier des charges, ainsi que du procès-verbal d'adjudication et des expéditions de ce procès-verbal.

La démolition et l'enlèvement des matériaux devront être terminés dans le délai de six mois, à partir du jour où l'adjudicataire aura été mis en demeure de commencer les travaux.

NOTA. — *S'adresser, pour prendre connaissance du cahier des charges, tous les jours non fériés :*

Au **Bureau du Domaine de l'État**, *à la Préfecture de la Seine, pavillon de Flore, de 2 heures à 4 heures;*

A **l'Agence des Travaux, à l'Opéra**, *de 2 heures à 4 heures,*

Et à la **Direction des Domaines**, *rue de la Banque, 9, de 10 heures à 4 heures.*

Fait à Paris, le 14 Novembre 1882.
Le Directeur des Domaines de la Seine,
CHAUMARD.

Vu et Approuvé :
Le Préfet de la Seine,
OUSTRY.

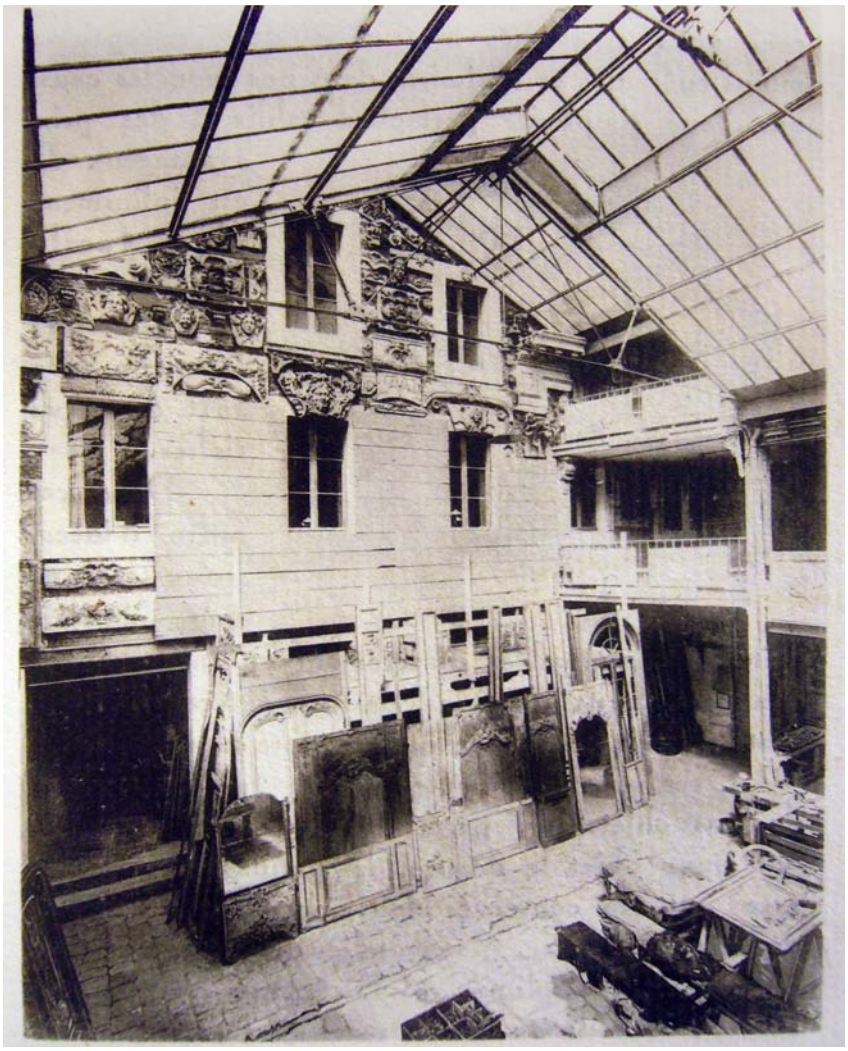
222 bis. — Paris. — Imprimerie Ve ETHIOU-PÉROU, rue Damiette, 2, 4 et 4 bis.

[Fig. 5. 17] Affiche de vente aux enchères de boiseries anciennes, portes, pierres sculptées, cheminées en marbre… suite à la destruction de bâtisses rue de l'École, 1862, AP, Étude Me Escribe, D42E3/50.
[Fig. 5. 18] Affiche de la vente aux enchères des matériaux provenant de la démolition des ruines des Tuileries, novembre 1882. Cabinet des estampes du musée Carnavalet, série Mœurs, « Ventes publiques ».

Les ventes d'architecture ne sont pas toutes aussi spectaculaires que celles des châteaux de Bercy ou de Montal. Quantité de ventes, beaucoup plus modestes, voient affluer les antiquaires et les tapissiers. Un sondage sur trois années – 1872, 1892, 1902 – dans les ventes aux enchères des commissaires-priseurs Chevallier (successeur de Pillet) et Duchesne (successeur d'Escribe), montre que les morceaux d'architecture ancienne ou qui peuvent y être assimilés se multiplient : si en 1862 les ventes sont au nombre de 11, elles passent à 37 en 1872, à 41 en 1892 et à 37 en 1902[327]. Les objets sont variés : cheminées, escaliers, trumeaux, moulures, vitraux, caissons de plafonds, pierres anciennes, notamment celles marquées de la signature d'un compagnon médiéval…Ces ventes sont fréquentées par les grands amateurs mais aussi par des acheteurs plus modestes comme l'avocat Eugène Aubry père qui dès 1858 achète régulièrement des fragments de meubles et de sculptures à l'hôtel Drouot[328]. Pour l'essentiel, la très grande majorité des acheteurs dans les ventes sont des professionnels et en particulier des antiquaires et des marchands de curiosités. Les rapports des ventes d'architecture indiquent leur présence et, à partir de 1875, toutes les boutiques d'antiquaires retiennent cette architecture sous forme de bibelots. Chez Mme Lagleize, « marchande d'antiquités » 12 boulevard Malesherbes, on trouve en 1879 des morceaux d'escaliers anciens, des linteaux en marbre gravé et des « portes en bois sculpté renaissance »[329] ; en 1886, 9 rue Paul-Louis Courrier, chez le prestigieux Paul Recappé, 6 panneaux de bois sculptés « gothiques », des trumeaux

327 AP, Me Chevallier (D48E3/62-63 (Pillet, 1872), D48E3/77-78 (1892) et D48E3/85-86 (1902) ; Me Escribe et Duchesne (D42E3/, 54-55 (Escribe, 1872), D42E3/77 (Duchesne, 1892) et D42E3/85 (Duchesne, 1900).
328 AN, Fonds Aubry-Vitet, 572 AP / 22, « Achats Drouot, 1858-1869 ».
329 AP, D11U3/937, dossier n°6938, 29 avril 1879, Mme Lagleize femme séparée de corps et de biens de Baptiste Lagleize, marchande d'antiquités, 12, bd Malesherbes.

anciens, des boiseries Louis XV, des « grilles d'église » des « fenêtres gothiques », « un morceau d'escalier en bois sculpté », « 2 rampes d'escalier de bibliothèque », « 2 montants de cheminée Renaissance » et quantité de « tapisseries Renaissance »[330] ; en 1899, chez le modeste marchand de bric-à-brac Boursier, 57 boulevard Beaumarchais, une cheminée Louis XV et deux colonnes anciennes en marbre[331]. À partir des années 1890, ils sont nombreux à se faire une spécialité des « vitraux d'art anciens pour appartement » ou, comme la Maison Champigneulle, à proposer des « vitraux d'art anciens pour appartement » ou « boiseries anciennes »[332]. De leur côté, antiquaires, brocanteurs et tapissiers cherchent à répondre à cette demande. Dans les années 1870, Eugène Boban s'approvisionne en morceaux de colombages, probablement médiévaux, et de boiseries en province[333]. Au début du XXe siècle, plus de quinze antiquaires élaborent toute leur publicité sur leur capacité à fournir des morceaux d'architecture : Maurice Raulin, 226 boulevard Saint-Germain propose ainsi la « décoration complète d'appartements avec des éléments d'architecture anciens » et les Galeries Schutz, 25 quai Voltaire, vendent pièces à pièces entre 1900 et 1914 « le patio de l'Infante transporté de Saragosse à Paris »[334]. Une douzaine de maisons se consacre à cette spécialité qui consiste à vendre des morceaux authentiques d'architecture – intérieure et extérieure.



[Fig. 5. 19] Vue des hangars de boiseries et sculptures anciennes. Maison Carlhian, 6 avenue Kléber, vers 1900. BHVP, série actualités « antiquités ».

330 AP, D11U3/1222, n°19356, 23 janvier 1886, Paul Recappé, Marchand de curiosités, 9 rue Paul Louis Courrier [angle Boulevard Saint Germain et Boulevard Raspail].
331 AP, D11U3/1778, dossier de faillite n°4848, 19 décembre 1899, Boursier, 57 boulevard Beaumarchais, marchand d'antiquités.
332 35 bis rue de Fleurus et 74 rue de Rennes, Annuaire Bottin-Didot du commerce, 1893. « Maison Baston, vitraux anciens et modernes pour appartements et églises, 50 avenue de Clichy » (1893 En complément voir Cabinet des Estampes du Musée Carnavalet série Mœurs « Antiquaires », « Brocanteurs », publicité de Baston et Ceres.
333 BnF, Fonds Boban, NAF 21477, Lettre 214 et 215, lettres non datées, probablement 1872 et 1874.
334 *Annuaire de la curiosité et des beaux-arts*, Paris, Administration de l'Annuaire de la curiosité et des beaux-arts, 1914. Les morceaux du bâtiment passent à nouveau en ventes en 1938 ; voir la catalogue *Vente aux enchères publiques du Patio de l'Infante, époque de la Renaissance, à Paris, 25, quai Voltaire, vente du 30 juin 1938*, Paris, E. Pape, 1938.



[Fig. 5. 20 et 5. 21] Le Patio de l'Infante à la Galerie Schutz, 25 quai Voltaire et publicité du marchand Maurice Raulin, 225 boulevard Saint-Germain. Publicités extraites de *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.

La maison Carlhian offre ainsi panneaux de bois, trumeaux, dessus de porte, cadres de glaces, carreaux de faïence, gardes-corps, cheminées, le tout « garantie ancienne ». Créée en 1867, au moment même où le marché parisien est abondé de ces bribes d'architecture, elle connaît un très large succès autour de 1900 qui l'amène à ouvrir ses pittoresques hangars au public, 6 bis avenue Kléber et une succursale sur Madison Avenue[335].

Les tapissiers jouent un rôle central dans ces pratiques. Chez eux, à partir des années 1870, on peut identifier quantité de tapisseries et de tentures anciennes ainsi que de vieux cuirs de Cordoue qui servent à habiller les murs[336]. Ils travaillent à adapter ces pièces anciennes aux appartements. Ce sont eux, pour exemple, qui chez le poète et académicien Édouard Pailleron, 1 quai d'Orsay, transforment « une rampe de balcon, superbement ouvragée » en « garde-feu » et fixent le « long des murs des frises en bois doré, débris de pagodes chinoises[337]. Dans un registre plus modeste, ce sont encore des tapissiers qui adaptent les chambranles de portes ou les vitraux chez le fonctionnaire Eugène Aubry ou le médecin Louis-Gustave Richelot[338]. Un tapissier ne peut plus œuvrer sans proposer ces fournitures même aux locataires qui veulent habiller leurs appartements d'ancien sans pour autant incorporer des objets anciens à une architecture qui ne leur appartient pas. À partir des années 1880-1890, habiller son intérieur d'éléments d'architecture ancienne est monnaie courante. Dans la quasi-totalité des magasins ou des annexes – très fréquentes chez les tapissiers afin de stocker tous les matériaux –, on trouve des morceaux d'architecture. Souvent moins précieux que les pièces vendues par les marchands de curiosités et les antiquaires si l'on considère les prix d'adjudication, ces éléments sont les matériaux que mettent en œuvre les tapissiers dans les intérieurs. À l'aide de morceaux de moulures, de bordures, de pièces de tapisseries, de panneaux de bois anciens, les tapissiers, avant

335BHVP, Série Actualités, « Antiquaires », catalogues de la maison Carlhian, vers 1900 et 1912 (supplément de la *Gazette du Bon Ton*).
336 AP, voir par exemple, D11U3/1371, dossier de faillite n°6583, 22 novembre 1889, Flugel, 61 rue Daumesnil, tapissier ; six antiquaires sont créanciers ; D11U3/1386, dossier de faillite n° 7305, 5 mai 1890, faillite de la maison Charles Heyer et Cie, tapissiers, 45 rue Rochechouart.
337 Jules Claretie, « Chez Édouard Pailleron », *La vie parisienne, 1886, op. cit.,* p. 17 et *sq.*
338 AN, Fonds Eugène Aubry père Aubry-Vitet, 572 AP / 95 et Fonds Richelot, AB XIX 4226, Dossier n°1, Factures du marchand Beaulieu, 1894-1908.

même de meubler, donnent aux appartements le cachet de l'histoire. Les quelques traces retrouvées de ces activités soulignent que les tapissiers interviennent en la matière essentiellement dans les espaces de réception : vestibules, salons et salles à manger. Il s'agit de monter des vitraux sur les croisées existantes, généralement dans le vestibule, de vêtir les murs de plâtre de moulures et de boiseries anciennes ou encore d'habiller les portes de linteaux ou de colonnes en pierre ou en bois anciens[339].

Vieillir l'architecture : sur les pratiques du docteur Richelot et de quelques autres

Les archives du docteur Louis-Gustave Richelot pour les années 1896-1908 donnent une idée de l'usage de ces fragments anciens. Alors qu'il est professeur agrégé de médecine depuis 1878, le docteur Richelot reconnu comme gynécologue achète, au début des années 1890, un petit immeuble au 32 de la rue de Penthièvre. Au rez-de-chaussée, la boutique est louée au tapissier Gimère[340] tandis que les trois étages supérieurs sont occupés par sa famille et en partie par son cabinet de chirurgien-gynécologue, et les combles abritent, semble-t-il, une bonne ainsi qu'une cuisinière. Le bâtiment construit en 1880 par l'architecte Alfred Lesieur[341], déclaré comme immeuble de rapport, singe ainsi, grâce à l'aménagement d'un escalier entre les étages, un petit hôtel aristocratique. L'immeuble reprend les caractéristiques extérieures de l'immeuble haussmannien de rapport : appartement noble au premier souligné par une balustrade en pierre et étages supérieurs aux balcons en fonte moulée, construction en pierre et pierre reconstituée et calorifère pour les deux étages supérieurs. L'attrait de la modeste bâtisse réside dans sa position à quelques pas du rond-point des Champs-Elysées. Richelot, dès son installation professionnelle – il devient membre de l'Académie de Médecine en 1897 à l'âge de 50 ans –, consacre une grande partie de son temps à aménager ses appartements. Pour mener à bien ces travaux, il fait appel au tapissier Beaulieu. Ce dernier déclare son activité sous la dénomination de « reproduction de meubles anciens » ; en pratique, il joue le rôle de tapissier et ses publicités annoncent la vente de curiosités, d'objets d'art, et la « restauration et reproduction de meubles et boiseries de tous styles ». D'abord rue Victor Massé, il s'installe autour de 1900 rue Ballu à quelques mètres de la place Saint-Georges. Sa clientèle semble essentiellement constituée de la bourgeoisie de l'est du 9e arrondissement et du 8e arrondissement. Pendant près de dix ans, le docteur Richelot va le faire intervenir avec ses ouvriers, à raison d'une dizaine d'interventions par an. Une des tâches essentielles de Beaulieu, outre l'ameublement en ancien, est la transformation de l'architecture elle-même. Entre 1896 et 1908, le docteur Richelot investit ainsi la somme considérable de 65 000 francs dans la transformation de son hôtel neuf en architecture à l'apparence ancienne. Beaulieu pose ainsi un trumeau Louis XV dans le vestibule (200 francs), encadre la porte d'entrée en modifiant la frise et des pilastres (360), change encadrement et store du fumoir (650), pose le dallage de la chambre à coucher en tomettes « gothiques », etc. Durant les années 1904 et 1905, Beaulieu transforme l'architecture de fond en comble : au mois d'octobre 1904, Beaulieu reprend les plafonds du grand salon, du petit salon, agrandit les portes avec des bois sculptés gothiques et renaissance, change tous « Les chambranles des portes du petit et du grand salon y compris celui de la grande baie » par des « chambranles anciens », rhabille l'ensemble de la pièce de plinthes, moulures et bordures gothiques, les ferrures des portes elles-mêmes sont remplacées par des « ferrures

339 Voir, par exemple, les faillites de Marie Caillot, du 25 septembre 1884 (AP, D11U3/1158, dossier de faillite n°16394), installée 73 boulevard Montparnasse, du tapissier Pacheu (AP, D11U3/1577, dossier de faillite n°14904) le 22 mai 1895, de la maison Fauriaux et Rosarie, installée 242 boulevard Saint-Germain et qui fait faillite le 23 avril 1896 (AP, D11U3/1618, dossier de faillite n°16322) ou encore d'André Ribotte, 93 rue de Provence en mars 1898 (AP, D11U3/1710, dossier de faillite n°19495).
340 AP, D1P4, calepin du cadastre, rue de Penthièvre (1900) et *Annuaire Bottin-Didot du commerce*, 1893.
341 *Dictionnaire par noms d'architectes des constructions élevées à Paris au XIXe et XXe siècles, période 1876-1899*, Tome III, Paris, Service des Travaux historiques de la Ville de Paris, 1993.

gothiques anciennes ». Toutes les cheminées, du vestibule comme des salons, sont agrandies et habillées de « pierres anciennes »[342]. La galerie réduite où Richelot expose quelques tableaux et bibelots d'art est elle aussi transformée : les poutrelles métalliques du plafond sont habillées de poutres anciennes en bois (1 700 fr.), « le portique de la porte d'entrée [est remplacé] en fournissant un pilastre tout entier et l'allongement de la frise en bois sculpté et doré et enfin le même travail à exhaussement qu'aux autres (470 fr.) », « la grande baie de l'escalier [est modifiée] en adaptant deux consoles anciennes ajourées en sculpture et en garnissant de bois la poutre en fer (320 fr.), « l'escalier en chêne [est] sculpté et orné en partie de vieux balustres et une cariatide ancienne au départ (3 000 fr.), toutes les plinthes, les moulures et « les stylobates de la galerie » (160 fr.) sont changées, essentiellement par des éléments anciens, des niches de style néogothique sont aménagées, des vitraux anciens sont fixés, deux « pilastres anciens » sont placés entre les fenêtres et, enfin, une balustrade est fixée sur le mur (800 fr.). Quasiment aucune pièce de l'appartement n'échappe à ce passage à l'ancien : dans le petit salon sont installées « 4 rosaces pour le plafond vitré du petit salon » ainsi qu'« une cheminée en pierre composée d'une partie d'éléments anciens dans le haut le bas est moderne et le bas-relief aussi ensemble (2 800 fr.) »[343], les chambranles du cabinet de travail sont agrandis et rhabillés de pièces de bois sculptés de style Renaissance (1 200 fr.) ; la salle à manger est habillée de trumeaux, de pilastres et de panneaux anciens et « les baies de la chambre à coucher de M. et Mme Richelot » sont habillées « de lambrequins et de lambris » et des encadrements sont scellés dans le mur. Entre 1903 et 1905, le seul Beaulieu fait ainsi pour 45 000 francs de travaux, dont la majorité concerne l'architecture. Richelot fait en outre appel à d'autres tapissiers : Eymonaud, à l'enseigne de « L'art ancien », qui s'occupe « d'installations artistiques », de « reconstruction avec des vieux fragments de meubles anciens pour amateurs », de « sculpture, de reproduction de meubles de musées, de cheminées et boiseries d'art, de choix de meubles anciens et grand assortiment de sièges de toutes les époques » et fournit des pilastres en « bois anciens »[344] ou encore Jules Michel, marchand d'« objets d'art, curiosités, ferronnerie, armes anciennes, meubles », installé 38 rue Le Peletier et 18 rue de la Victoire, fournit durant l'année 1904 des « chapiteaux jumeaux gothiques (40 fr.) », « 2 chapiteaux pierre XIVe siècle (100 fr.) » ainsi qu' « une clef de voûte XVIe siècle (20 fr.) » [345]. À côté de ces travaux importants de tapissier, Richelot achète des éléments d'architecture à Drouot ou chez l'antiquaire Samsom, rue Lafayette, spécialisé en « boiseries d'appartements »[346]. Au final, en dix ans, Richelot tente de transformer cet immeuble ordinaire des années 1880 en un lieu singulier, rattaché à l'histoire jusque dans l'épaisseur des pierres.

Le cas du docteur Richelot, sorte de Des Esseintes urbain et bourgeois, ne représente pas l'ensemble de la bourgeoisie. Les locataires, comme nous l'avons vu avec l'agent de change Paul Pettier, préfèrent investir dans les tentures, dans quelques pièces d'architecture amovibles – lambrequins, vitraux ou tentures anciennes – et dans les meubles[347]. Pour autant, si on additionne les pièces trouvées chez les antiquaires, les marchands de curiosités, les tapissiers et à Drouot, ce commerce de morceaux d'architecture semble très étendu dans le dernier quart du siècle. Le journal de Jules-Émile Scrive, bourgeois partagé entre Lille et Paris, raconte ce même souci : en 1888, il note qu'il achète chez l'antiquaire Facq un « lustre flamand » mais aussi chez Tahon « 140 carreaux très jolis », tous anciens,

342 AN, Fonds Richelot, ABXIX4226, mémoire du 28 octobre 1904.
343 AN, Fonds Richelot, ABXIX4226, mémoire février 1905.
344 AN, Fonds Richelot, ABXIX4226, mémoire, 26 mars 1902, 7 impasse Marie Blanche.
345 AN, Fonds Richelot, ABXIX4226, Jules Michel fils, mémoire 20 janvier 1904, « Objets d'art, curiosités, ferronnerie, armes anciennes, meubles », 38 rue Le Peletier et 18 rue de la Victoire.
346 AN, ABXIX4226, Fonds Richelot, 30 octobre 1882, Samson, antiquaire, « Spécialité de tapisseries anciennes, étoffes anciennes, boiseries appartements, meubles anciens », 10, rue La Fayette. Ce dernier fait une première faillite en 1864 : AP, D11U3/446, dossier n°2786.
347 AN, Fonds Paul Pettier, AB XIX 5224, Modeste Schmit, « tapissier, ameublements », 22 rue de Charonne.

« pour garnir l'intérieur de la cheminée » et habille le reste du salon grâce à des panneaux de « vieux bois »[348]. Chez Richelot comme chez Scrive, il s'agit de muer des bâtisses récentes en monuments historiques ; en ce sens, le projet du docteur Richelot de recréer une demeure hors de la modernité n'apparaît que comme l'expression extrême d'un désir étendu à toute la bourgeoisie. Si pour les plus riches bourgeois, les appartements sont réaménagés de fond en comble, dans la bourgeoisie, quelques sculptures scellées dans le plâtre, quelques moulures ou portes anciennes suffisent à donner une profondeur historique ou tout au moins temporelle à ces appartements.

La technique costumée : éclairage au gaz du XVIIe siècle, appareils électriques gothiques et téléphone Louis XIV



[Fig. 5. 22] Publicité de Géo Martel, Manufacture de faïences d'art, « Faïences pour ameublements en montées en lampes électriques », restauration et copies. Publicité extraite de 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.

L'étude des intérieurs retient généralement le surgissement des objets techniques dans l'espace du privé comme le signe d'une appropriation de la nouveauté. Cette approche a notamment été mise en œuvre pour mesurer la pénétration de l'électricité ou encore de la téléphonie dans les espaces privés. L'historiographie fonctionnaliste et moderniste qui prend ses racines pour l'étude de la technique chez des auteurs comme Siegfrid Giedion[349], a fait, des catalogues de fabricants, les archives de la diffusion domestique de la « mécanisation » – synonyme englobant de modernité technique – du privé, la première marche vers la mutation technique des espaces domestiques. Or, comme nous l'avons vu, le marché comme les archives privées nous indiquent que la bourgeoisie du XIXe siècle s'efforce de faire de ses appartements des espaces anachroniques. Les images d'intérieurs même après 1880 le montrent assez : les objets techniques n'apparaissent que très rarement à nu. Dans l'espace privé, la technique est obscène ; elle ne se donne à voir que dans les espaces de service – cuisine, water-closet et parfois salle d'eau. Pour le reste, la technique est dissimulée aux regards des visiteurs comme des habitants eux-mêmes. Ainsi est résolue la tension entre désir du confort apporté par les objets techniques et désir d'histoire est au cœur de l'activité des tapissiers.

Entre les mains des tapissiers, les assises Renaissance et les prie-dieu se couvrent de ressorts métalliques élastiques et de capitons, les tables Louis XVI sont augmentées de rallonges amovibles, les secrétaires Louis XV sont agrémentés de battants articulés, les potiches anciennes deviennent

348 Jules-Émile Scrive, 28 et 29 Juillet 1888.
349 Voir Sigfried Giedion, *La mécanisation au pouvoir*, Paris, Denoël, 1980 [Mechanization takes command, Oxford Univ. Press, 1948].

des jardinières, les consoles sont montés sur roulettes[350] et les cheminées renaissance sont équipées de bouches de calorifères. En 1883, Guy de Maupassant raille cette discordance des temps : « le Vieux gâte notre temps, car il suffit qu'une chose soit ancienne pour qu'on l'accroche aux murs avec prétention. Un homme du monde se croirait deshonoré s'il ne couchait dans un lit de chêne vermoulu, piqué des vers, incommode […]. Les chaises, les fauteuils, les armoires, tout est vieux, et laid ; quoi qu'on prétende, tout cela est incommode et grotesque en notre temps de vie pratique et de lumière électrique. Un siège à la Dagobert ou un casque à la Don Quichotte, au-dessus d'un téléphone, me paraitront toujours des choses risibles. »[351] Cette « incommodité » est corrigée par les tapissiers. Les annuaires publicitaires des années 1900 comportent plus d'une trentaine de tapissiers spécialisés dans l'adaptation des objets anciens au confort moderne[352]. Eugène Aubry et le docteur Auguste-Louis Richelot ont recours aux tapissiers pour faire de leurs achats d'antiquités des objets confortables. Le travail des tapissiers se fait aussi largement dans le sens contraire : les antiquités sont utilisées afin de rendre acceptables des objets techniques. Les dossiers de faillites de tapissiers après les années 1860 permettent de noter une forte proportion de créances chez les fabricants de becs de gaz puis après 1880 de bougies électriques. Dans les ateliers, les objets nouveaux habillés d'anciens sont de plus en plus nombreux. La généralisation de l'éclairage au pétrole – ou huile raffinée – et au gaz dans les années 1850 pose de façon aiguë la question de la technique[353]. Généralement condamné pour la qualité de sa lumière, l'éclairage à l'huile et au gaz pose un autre problème : il fait surgir dans le privé une tuyauterie abondante, d'imposants becs de gaz et de complexes et lourds systèmes mécaniques de régulation. Eugène Aubry père, avocat, installé 5 rue d'Aguesseau, achète dès 1858 à Drouot des « potiches anciennes », des « vieux chinois », des lustres anciens en cuivre et des « vases de Delft » qu'il fait monter par son tapissier pour recevoir des becs de gaz et des lampes à pétrole[354]. Tout se passe comme si la technique pouvait être domestiquée dès lors qu'elle se présente sous les atours de l'ancien. L'arrivée dans les années 1880 de l'électricité accentue ce recours aux costumes du passé. Les piles et accumulateurs qui peuplent les intérieurs, les commutateurs, les systèmes de sémaphores et de sonnettes internes comme externes sont soigneusement dissimulés, à la fois dans les espaces de réception – vestibule, salons et salle à manger – et les espaces de l'intimité – chambre conjugale et chambre d'enfant. Les rares archives de compagnie d'électricité ainsi que les nombreuses faillites d'électriciens dans la période 1880-1900 indiquent de façon récurrente des liens avec des tapissiers. Il est difficile d'établir la nature de ces liens mais pour autant, les archives privées montrent qu'une partie du travail des tapissiers consistent à dissimuler les installations électriques, longtemps encombrantes. Les mémoires et les factures du tapissier Beaulieu qui travaille pour Richelot sont explicites à ce sujet. En février 1897, alors que l'appartement du docteur comme de très nombreux intérieurs est encore largement équipé de piles et de batteries, Beaulieu réalise une « boîte pour contenir un accumulateur électrique (6 fr.) » ainsi qu'une « colonne pour supporter ladite boîte (150 fr.) », les deux à partir de

350 AP, D11U3/446, dossier de faillite n°2786, Auguste Samson, 12 rue Saint Roch ; D11U3/841, dossier de faillite n°2383, 21 juillet 1876 et janvier 1879, Alfred Buron, tapissier, rue de Boulogne ; D11U3/1386, dossier de faillite n°7319, Henry Ducré, marchand-tapissier, grande rue de la République à Saint-Mandé ; D11U3/ 841, dossier de faillite n° illisible, 25 juillet 1876, Jules Marchant, architecte, entrepreneur d'ameublements et de décoration, 15 passage Saulnier et 103 boulevard Haussmann ; D11U3/841, n° 2390, 22 juillet 1876, Auguste Corbin, 22 rue Saint-Placide. Pour les antiquaires, voir par exemple D11U3/609 dossier n°10212, 25 septembre 1884, Marie Caillot, 11 rue Lafayette, marchande d'antiquités, qui propose des appliques « vieux chinois » à l'éclairage électrique.

351 Guy de Maupassant, « Bibelots » dans *Le Gaulois* du 22 mars 1883.

352 Voir les nombreuses publicités à la fois dans les rubriques techniques (« éclairage », « lustres », etc.) et « antiquaires » et « tapissiers » dans *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.

353 On continue longtemps à préférer les bougies stéariques dans les espaces intimes du fait de leur mobilité.

354 AN, 572 AP / 22. Dossier des achats à Drouot, 1858-1869 ; voir en particulier les mois d'octobre 1858 et de janvier 1860.

pièces de bois anciennes[355]. En août 1899, alors que la totalité des étages sont équipés avec « l'électricité courante », Beaulieu est chargé de dissimuler tous les câbles dans des boiseries et des corniches, pour l'essentiel du XVIe siècle. La même année, il réalise une série de lampes électriques faites à partir de « 4 encensoirs anciens et d'une lampe d'église » à laquelle il ajoute « un plat de cuivre devant être mis sur le centre de la lampe d'église » ; cet ensemble gothico-néogothique est équipé en « lumières électriques ». En mai 1904, « un grand lustre en bois sculpté et doré de la Renaissance (780 fr.) » est équipé d'un « vieux plat en cuivre repoussé comme réflecteur (900 fr.) » et est électrifié. En février puis en décembre 1905, Beaulieu agence des « volumes torses de la renaissance pour en faire quatre chandeliers électriques (120 fr.) » et transforme « 4 cariatides en 2 chandeliers électriques avec pied en marbre (100 fr.) ». Tous les éclairages des pièces de réception sont montés sur des « chandeliers » gothiques ou de la Renaissance. Le téléphone pose aussi problème. Objet encore très récent en 1900, son usage est défendu en public et quasiment interdit aux femmes, sa place dans l'espace des salons est encore indéterminée. Beaulieu réalise en 1905 dans un « morceau de console Louis XIV » un habillage qui permet d'escamoter l'appareil téléphonique. De la même façon, les nombreuses bouches de chaleur du calorifère comme les prises d'air sont « maquillées » de plinthes anciennes ou de bronzes anciens[356]. La nouvelle cheminée composée de briques réfractaires, de lave émaillée et d'un système complexe de bouches de chaleur, doit dissimuler sa nouveauté : Beaulieu, de la même façon qu'il vieillit les murs et les plafonds, pratique le « vieillissage de l'intérieur de la cheminée (10 fr.) »[357]. Le cas de Richelot n'est pas isolé. Eugène Aubry-Vitet commande les mêmes travaux, 14 rue du Rocher. L'architecte Pinat qui y dirige les multiples aménagements travaille à dissimuler les tuyaux de gaz et d'électricité derrière les corniches – on ne plonge encore que rarement les fragiles câbles électriques dans le plâtre – et à habiller les lustres hollandais en cuivre de « bougies électriques »[358]. À n'en point douter, la sensibilité d'Eugène Aubry-Vitet, neveu de Ludovic Vitet et archiviste-paléographe, joue ici un rôle important[359]. Nous pourrions multiplier les exemples au-delà de ces deux cas. Dans la première décennie du siècle, la majorité des antiquaires et des tapissiers proposent ainsi d'habiller les nouveautés techniques des signes de l'histoire. L'antiquaire Bretonnel, 22 rue La Fayette, annonce la vente de « lustres à cristaux anciens avec appliques et girandoles électriques » ; Géo Martel vend des « faïences de Delft et Rouen pour ameublements montées en lampes électriques » ; le bien nommé Patiné, 62 rue du Faubourg Poissonnière, des « objets d'art en émaux anciens en lampes électriques » et Collet, 43 boulevard Voltaire, voisin des marchands d'antiquités, propose de monter les « lampes électriques sur porcelaines et bronze d'art ancien »[360].

Dans la seconde partie du siècle, la césure entre espace privé et espace public se double d'une césure temporelle. Le repli dans les intérieurs s'appuie en partie sur l'anachronisme – le mélange des périodes accumulées créant une uchronie – et une évasion radicale de la ville contemporaine. En ce sens, l'appartement bourgeois apparaît bien comme un espace régressif au sens strict. Passer une

355 AN, Fonds Richelot, AB XIX 4226 Dossier 1 / Factures et mémoires de Beaulieu, février 1897.
356 AN, Fonds Richelot, AB XIX 4226 Dossier 1 Factures et mémoires de Beaulieu, décembre 1904 et février 1905.
357 AN, Fonds Richelot, AB XIX 4226 Dossier 1, Factures et mémoires de Beaulieu, décembre 1904.
358 AN, Fonds Aubry-Vitet, 572 AP 96, voir notamment les mémoires de l'architecte-décorateur Pinat et les mémoires de Seurat et Deschamps, électriciens et plombiers-gaziers, 56 bis rue Lafayette pour la période 1896-1907.
359 Il est en particulier l'auteur d'une thèse soutenue en 1869 en Histoire médiévale à l'École des Chartes intitulée « Guiraut Riquier de Narbonne et les derniers temps de la poésie provençale ».
360 *Annuaire de la curiosité et des beaux-arts, Paris, département, étranger*, Paris, Administration de l'annuaire, 1914. On retrouve les mêmes publicités dans BnF, Cabinet des estampes, Collection Thibault « De tout, un peu », Li243, Papiers commerciaux, « Antiquaires-brocanteurs ».

porte à l'encadrement ancien ou lire au coin d'un feu entretenu dans une cheminée de la Renaissance deviennent des gestes courants à la fin du siècle. Vitraux médiévaux ou croisées renaissance marquent une césure infranchissable entre le temps du privé que la bourgeoisie rêve de dilater à l'infini et l'espace du public en pleine mutation. Derrière l'aspect uniforme des façades haussmanniennes, une partie de la bourgeoisie reconstruit donc un espace où l'ancien authentique permet de retrouver l'épaisseur de l'histoire dans l'épaisseur des murs[361]. Aux plâtres frais, aux « mêmes plafonds nus et de ce blanc éclatant » décrits par Edmond Texier dans son chapitre sur « l'habitation moderne »[362], répondent des morceaux d'architecture uniques qui rattachent ces bâtiments aux racines de l'histoire. Dans les appartements haussmanniens, ces pièces anciennes renforcent le caractère fictionnel des espaces intérieurs et contribuent plus radicalement encore que les meubles et bibelots à détacher l'appartement de la ville. Les objets techniques apparaissent comme des intrus, à la fois trop prosaïques et anachroniques dans l'anachronisme maîtrisé des appartements. Habillés d'histoire, ils deviennent acceptables. La révolution technique des appartements après 1880 ne peut se comprendre que si l'on se souvient de cette association réalisée par les tapissiers qui fait des objets techniques des objets respectueux de la fiction temporelle privée pour y trouver une place.

II.d. **Pratiques commerciales et géographie du commerce des antiquités au temps des grands magasins**

Pour donner sens à cette passion des antiquités, il convient de s'intéresser aux formes de l'achat. Si nous avons dit la spécialisation à l'œuvre et la construction de la valeur des antiquités, il reste à comprendre les formes de la consommation de ces objets singuliers. Les *consumption studies* ont montré que la façon dont se déroule l'achat et son cadre décident en grande partie du sens donné à l'objet, et tout particulièrement lorsqu'il s'agit d'objets d'antiquité, le plus souvent détachés de toute fonction d'usage[363].

Si on peut corréler la monté des antiquités comme une forme de réaction à la modernisation du bâti et de la ville et comme le désir de construire un espace privé anachronique, elle peut aussi être lue dans son rapport à la modernité commerciale. Comment le commerce des antiquités coexiste-t-il avec le triomphe de nouveaux espaces commerciaux et de nouvelles pratiques de vente et d'achat ? Alors que la ville toute entière semble clamer son goût pour la nouveauté, les antiquités rencontrent un large succès. Nous voudrions questionner la façon dont la marchandise spécifique qu'est l'antiquité est commercialisée, à la fois dans sa vente, sa mise en scène et la géographie particulière de son commerce. En s'attachant aux formes de commercialisation de ces objets singuliers, c'est une partie du sens que les consommateurs accordent à ces objets qui se révèle.

361 Ce phénomène invite par ailleurs à nuancer les lectures des espaces privés faites sur plan. *La naissance du logement moderne* de Monique Eleb et Debarre est en cela exemplaire qui considère ces objets comme des archaïsmes. Les objets techniques et la machine comme modèle esthétique émergent lentement dans les années 1920-1930 dans les avant-gardes modernistes mais ne trouve une traduction dans le quotidien – des classes populaires et moyennes – que dans les années 1960. Voir Claire Leymonnerie, « Le Salon des arts ménagers dans les années 1950 : Théâtre d'une conversion à la consommation de masse » dans *Vingtième siècle, revue d'histoire*, 2006, n° 91, p. 43-56. Voir en complément sa thèse en cours de rédaction « Le design industriel dans le secteur du petit électroménager de 1945 à nos jours : l'histoire d'une mise en forme du marché » sous la direction de Franck Cochoy et Jean-Pierre Daviet.

362 Edmond Texier, *Tableau de Paris*, « Les Habitations modernes », Paris, Paulin et Le Chevalier, 1852, p. 197.

363 Voir notamment Daniel Miller, P.A. Jackson, Nigel Thrift, et Beverly Holbrook, *Shopping, Place and Identity*, Oxon-New York, Routledge, 1998 et Erika Diane Rappaport, *Shopping for Pleasure: Women in the Making of London's West End,* Princeton, Princeton University Press, 2001.

L'envers des grands magasins : le pittoresque désordre des boutiques, souvenirs du passé

À partir des années 1850, les grands magasins concentrent une grande partie de leur publicité sur le fait que leurs prix soient « fixes », « marqués » ou « connus »[364]. Si la montée du prix-fixe est un élément central dans les nouvelles pratiques de shopping, il va autrement pour l'achat d'ancien. Marchander y demeure essentiel dans la mesure où cela revient à échapper à la rationalité commerciale. Tous les récits d'acheteurs d'anciens – occasionnels comme amateurs réguliers – détaillent le moment de l'achat, les discussions qui précèdent et enfin le prix obtenu[365]. Le fait qu'elles n'aient pas de prix souligne leur unicité. Tous les guides destinés aux étrangers – et notamment ceux rédigés par des Anglais ou des Américains – conseillent jusqu'à la fin du siècle de marchander fortement les prix ajoutant qu'à cette condition, il est possible d'obtenir les objets « à moitié voire au tiers du prix »[366].

La quête de la curiosité ancienne dans Paris se donne comme une aventure, qui nécessite du temps et appelle une prise de risque. Même après la structuration du marché des antiquités, une antiquité ne s'achète pas, elle se trouve. Dès 1860, Nestor Roqueplan le relève : il y a de « l'esprit d'aventure », de « l'esprit de recherche et le sentiment du pittoresque »[367] chez ceux qui fréquentent les antiquaires et qui plus largement se lancent en quête d'antiquités. Le cadre dans lequel se déroule l'achat fonde un rapport à l'objet et décide en grande partie de l'imaginaire qui s'y rattache. Acheter chez un antiquaire, c'est privilégier la rencontre et le hasard – tous deux grands fournisseurs de fictions – sur l'efficacité de l'ordre des grands magasins[368]. Le succès du terme de « trouvaille » dans les années 1850-1860 souligne cet attachement à l'« objet heureusement trouvé ou découvert »[369]. À ceux que « l'imprévu tente », l'auteur du *Guide-Cicérone, Paris Illustré* de 1855 conseille de promener leur « intelligente flânerie » dans Paris pour « découvrir d'obscures boutiques où l'on fait parfois de précieuses trouvailles. »[370] Les années 1880 rêvent aux trouvailles miraculeuses des années 1830, ce temps béni « pour l'amateur, le connaisseur, le chercheur, le fureteur, le dénicheur ! »[371] Boutiques interlopes et trouvailles exceptionnelles demeurent indissociables dans l'imaginaire tout au long du siècle.

L'achat d'antiquités est ainsi associé à la flânerie comme en opposition au *shopping*. Le long des quais, sur les boulevards, c'est le hasard savamment orchestré qui permet la rencontre imprévue avec un objet

364 On verra la collection de catalogues conservés à la Bibliothèque Forney ; à la Bibliothèque nationale, les recueils 4WZ3264, 4WZ3266 (catalogues et publicités du Bon Marché), 4WZ3230 (catalogues et publicités du Petit Saint-Thomas) et 8WZ1716 (catalogues et publicités du magasin À la Ménagerie) et aux AP, la collection 12AZ 80 (publicités des grands magasins, 1860-1920). Pour une enquête sur ces pratiques, voir Émile Zola, *Carnets d'enquêtes, une ethnographie inédite de la France*, présentation d'Henri Mitterand, Paris, Plon, 1986, p. 145-234 et notamment « Étalages et catalogues » p. 191-204 ainsi que les notes d'Émile Zola (BnF, NAF/10277-10278, notes pour le *Bonheur des Dames*) et Vicomte d'Avenel, « Les magasins de nouveautés », *Le mécanisme de la vie moderne*, Première série, Paris, Armand Colin, 1906, p. 1-90. On verra l'étude de Michael B. Miller, *Le Bon Marché : 1869-1920 : le consommateur apprivoisé*, Paris, Armand Colin, 1987 ainsi que les travaux de synthèse suivants : Geoffrey Crossick and Serge Jaumain (dir), *Cathedrals of Consumption : the European department store, 1850-1939*, Aldershot, Ashgate, 1998 et Béatrice de Andia et Caroline François (dir.), *Les cathédrales du commerce parisien : grands magasins et enseignes*, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 2006.

365 On verra par exemple l'ouvrage de Charles C…, de la Société des Amis des livres, *Voyage dans un grenier, bouquins, faïences, autographes et bibelots,* Paris, Damascène Morgand & Charles Fatout, 55 passage des Panoramas, 1878, ouvrage constitué uniquement d'anecdotes d'achats d'objets anciens.

366 « Often a thing may be bought for a half or a third of the price first demanded, and one need have no compunction in bargaining over the price. » Elizabeth Otis Williams, Sojourning, *Shopping & Studying in Paris, a Handbook particularly for Women*, Chicago, A. C. McClurg & Co, 1907, p. 40.

367 Nestor Roqueplan, *La vie parisienne… op. cit.,* p. 160.

368 Notons qu'à partir des années 1880, les grands magasins organisent leurs rayons afin de perdre, comme l'indique Zola, la clientèle. En outre, toute la fin du siècle, les grands magasins organisent de faux souks arabo-ottomans où le désordre et le marchandage – ou tout moins la fiction d'un marchandage – sont proposés à la clientèle. Voir à ce sujet, les publicités du Bon Marché et des Grands Magasins de la Place de Clichy, publicités pour le département des tapis – notamment orientaux –, années 1879, 1882 et 1894, BHVP, Série Actualité, « Grands magasins » et série Mœurs/Grands magasins, Cabinet des estampes du musée Carnavalet.

369 « Trouvaille », Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, Paris, Larousse et Boyer, 1866-1876.

370 Guides-Cicérone, *Paris Illustré, son histoire, ses monuments, ses musées, son administration, son commerce et ses plaisirs, nouveau guide des voyageurs, où l'on trouve en outre les renseignements pour s'installer et vivre à Paris de toutes les manières et à tous les prix, publié par une société de littérateurs, d'archéologues et d'artistes*, Paris, Hachette et Cie, 1855, p. 773.

371 Charles Monselet, « Bric-à-brac », *Le Petit Paris*, Paris, A. Dentu, 1879, p. 174-175.

de choix[372]. Une fois la porte d'un magasin d'antiquités poussée, le mystère du hasard doit s'épaissir, et les antiquaires s'y emploient. Dans le cas du commerce d'antiquités, la mise en conformité avec les attentes de la clientèle ne passe pas par une réforme des modalités de vente mais par une accentuation des traits pittoresques relevés depuis les années 1830. Tout au long du siècle, les descriptions d'intérieurs de magasins d'antiquités soulignent le désordre et le caractère pittoresque de ces « bric-à-brac », qu'il s'agisse de modestes boutiques des boulevards de l'Est ou de celles plus prestigieuses des nouveaux boulevards ou encore des quais. Ces descriptions reprennent la matrice établie par Walter Scott, lui-même antiquaire au sens du XVIIIe siècle, dans son roman *L'Antiquaire*, publié, généralement avec des gravures, plus de 46 fois en français entre 1817 et 1900[373]. Boutiques de marchands de curiosités et d'antiquaires se confondent dans l'imaginaire. La description en 1840 par Théophile Gautier dans le *Musée des Familles* d'Édouard Charton de l'une de ces boutiques prolonge celle de Walter Scott et lui donne un ancrage parisien[374] : « C'est quelque chose, qui tient à la fois de la boutique du ferrailleur, du magasin du tapissier, du laboratoire de l'alchimiste et de l'atelier du peintre ; dans ces antres mystérieux où les volets filtrent un prudent demi-jour, ce qu'il y a de plus notoirement ancien, c'est la poussière ; les toiles d'araignées y sont plus authentiques que les guipures, et le vieux poirier y est plus jeune que l'acajou arrivé hier d'Amérique. Le magasin de mon marchand de bric-à-brac était un véritable *Capharnaüm* ; tous les siècles et tous les pays semblaient s'y être donné rendez-vous ; une lampe étrusque de terre rouge posait sur une armoire de Boule, aux panneaux d'ébène sévèrement rayés de filaments de cuivre ; une duchesse du temps de Louis XV allongeait nonchalamment ses pieds de biche sous une épaisse table du règne de Louis XIII […]. Des portraits de toutes les époques souriaient à travers leur vernis jaune dans des cadres plus ou moins fanés. » Parcourir la boutique est à soi seul une aventure : « le marchand me suivait avec précaution dans le tortueux passage pratiqué entre les piles de meubles, abattant de la main l'essor hasardeux des basques de mon habit, surveillant mes coudes avec l'attention inquiète de l'antiquaire et de l'usurier. » À cette peinture des boutiques s'ajoute bien souvent un portrait lui aussi pittoresque du marchand qui n'échappe que rarement aux stéréotypes antisémites du siècle. De la même façon, Balzac propage cette image de boutiques où, du désordre, peut émerger le fantastique. Sur le même mode que *Le pied de la momie*, l'intrigue de *La peau de chagrin* publiée trouve son origine dans une boutique d'antiquaire, encore confondu avec les marchands de curiosités. Il se « dirigea vers un magasin d'antiquités dans l'intention de donner une pâture à ses sens, ou d'y attendre la nuit en marchandant des objets d'art. […] Il demanda simplement à visiter les magasins pour chercher s'ils ne renfermaient pas quelques singularités à sa convenance. Un jeune garçon […], commit la garde de la boutique à une vieille paysanne, espèce de Caliban femelle occupée à nettoyer un poêle dont les merveilles étaient dues au génie de Bernard de Palissy ; puis il dit à l'étranger d'un air insouciant : – Voyez, monsieur, voyez ! […] je pourrais vous montrer de fort belles momies du Caire, plusieurs poteries incrustées, quelques ébènes sculptés, vraie renaissance, récemment arrivés, et qui sont de toute beauté. » C'est dans ce cadre, à la fois repoussant et attirant que se trouve le « talisman »[375]. Parmi les gravures qui illustrent le roman de Balzac, on trouve celle intitulée « Le marchand de curiosités », gravée par Eugène Lavieille, et largement commercialisée en planches tout au long du siècle[376].

372 Victor Fournel, « L'art de la flânerie – Définition du badaud » dans *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris, Adolphe Delahays, 1858, p. 261-264.

373 Walter Scott, *L'antiquaire*, traduit de l'anglais de l'auteur des «Puritains d'Écosse », Paris, Renard, 1817.

374 Théophile Gautier, « Le pied de momie », dans *Musée des familles*, septembre 1840.

375 Balzac, *La peau de chagrin*, Volume 14, Furne et Cie, 1839, p. 11-12.

376 Eugène Lavieille, graveur, « Le marchand de curiosités » dans *La peau de chagrin*, Paris, Furne, 1845, t. XIV. On retrouve série Mœurs OA, dossier n° 414 Intérieurs de magasins, ainsi que la série Mœurs « Antiquité-Antiquaires » du Cabinet des Estampes du Musée Carnavalet.



[Fig. 5. 23] « La visite chez l'antiquaire », vers 1880. BnF, Cabinet des estampes, MD43, Métiers 1-22.

Derrière le pittoresque des lieux relevé par les guides, les boutiques sont en réalité luxueusement installées comme le montrent les faillites : éclairage au gaz, comptoirs de chêne, larges vitrines courbes et les baux sont aussi élevés que pour les commerces de luxe et demi-luxe alentour[377]. Mais les antiquaires ont soin de préserver l'espace anachronique de leurs magasins. La description d'une boutique du « quartier de la Madeleine » par Louis-Edmond Duranty en 1881 permet du même coup de saisir la mise en scène attendue par la clientèle bourgeoise. La boutique est « obscure » alors même que l'éclairage au gaz est omniprésent dans ces boutiques[378]. Dans la pénombre, les objets gagnent en mystère : « On voyait apparaître une tête entre les panses de deux énormes potiches de Chine ; plus loin, deux jambes croisées sortaient d'un enfoncement créé entre un cabinet de la Renaissance et une armoire hollandaise peinte, et une voix jaillissait de ce creux noir […] des étoffes claires retombant entre de hautes pendules en marqueterie, filant derrière des candélabres à girandoles pour se retrouver sous un bureau Louis XVI garni de guirlandes dorées et disparaître derrière des bustes en terre cuite relégués à terre » [379]. Les faillites d'antiquaires confirment cette mise en scène de la marchandise pour répondre au désir de romanesque. Il semble que tout au long du siècle, les antiquaires eux-mêmes ont soin de se conformer à cette image jusque dans leur apparence. C'est uniquement dans le désordre d'une boutique obscure qui hésite entre marchand d'antiquités et brocanteur que les trouvailles sont non seulement possibles mais prennent toute leur saveur. La forte spécialisation du commerce d'antiquités à partir des années 1860 ne modifie pas cette mise en scène du hasard afin de répondre aux attentes de la clientèle. Tous les magasins sont constitués sur ce modèle. En 1873, un roman-feuilleton du *Magasin Pittoresque* narre le face à face entre un badaud et une vitrine d'antiquaire « À la renaissance », rue Le Peletier. Le

377 Voir AP, D1P4.

378 Toutes les faillites de la fin des années 1870 et des années 1880 montrent la présence d'installations de gaz et de compteurs ; à la fin des années 1890, toutes les boutiques sont équipées en éclairage électrique.

379 Louis Duranty, *Le pays des arts, La statue de M. Montceaux, L'Atelier, Bric-à-brac, Le peintre Louis Martin*, Paris, G. Charpentier, 1881, p. 226-227. Le succès de la nouvelle de Robert Louis Stevenson, « Markheim », qui met en scène un meurtre dans une boutique d'antiquités le jour de Noël, confirme la fécondité romanesque de cet espace, aussi bien en France qu'en Grande-Bretagne ; ici, la boutique est à l'image du cerveau du meurtrier, encombrée de souvenirs, d'images et de vanités. La nouvelle est publiée pour la première fois en 1885 à l'occasion de Noël puis est reprise en 1887 dans le recueil *The Merry Men and Other Tales and Fables.*

badaud « bientôt mordu à l'antiquaille » y voit « des ivoires jaunis datant du quinzième siècle, de rares émaux de Limoges, d'un gris bleu, des faïences marquées authentiquement du chiffre de Henri II et de Diane de Poitiers, des échiquiers chinois ciselés avec patience : ici, des plats de faïence de Rouen, grands comme des rondaches ; là, de toutes mignonnes boîtes d'ivoire, pointillées de cuivre incrusté ; puis des porcelaines de la famille Vase, à réhauts d'or. Tout cela se coudoyait fraternellement derrière la vitrine. »[380]

C'est le cas entre le quai Voltaire et le Malaquais, où est concentrée une grande partie des antiquaires de luxe et ce jusque dans les années 1890[381]. La mise en scène est la même dans le Paris nouveau, alors même que les boutiques sont neuves. Boulevard Haussmann ou boulevard Malesherbes, les intérieurs d'antiquaires se présentent dans le plus « grand désordre » comme le déplore un syndic de faillite[382]. La mise en scène de la rareté appelle un désordre organisé avec précision. À la fin des années 1880, quand le considérable marchand Recappé fait faillite, il est à la tête de dix dépôts de marchandises. Alors qu'il possède par exemple 27 bureaux en marqueterie de « l'époque Louis XV », un seul est exposé place dans son magasin sis 9 rue Paul-Louis Courrier, à l'angle du boulevard Saint-Germain et du boulevard Raspail[383]. Même si l'approvisionnement se rationalise grâce à des commissionnaires – Recappé en emploie au moins quatre –, chaque objet doit apparaître unique à chaque client.

Les nombreuses photographies qu'Eugène Boban fait prendre de sa boutique afin d'en assurer la publicité montrent un désordre savamment mis en scène où priment les contrastes et la surprise, autrement dit le pittoresque[384]. Sur le mode de la caverne d'Ali-Baba des *Mille et Une Nuits*, il place au centre un fauteuil recouvert d'un poncho mexicain, flanqué d'un coffre renaissance en cuivre niellé et d'un reliquaire du XVIIe siècle, lui-même surplombé par une série de pièces religieuses gothiques Univers saturé d'histoires, sa boutique réunit sous la loi des contrastes, les objets de toutes les époques et de tous les pays.

380« La main malheureuse », *Le Magasin pittoresque,* 1873, p. 283.
381 AP, D11U3/844 dossier de faillite n°2588, septembre 1876, Carl Delange, 5 quai Voltaire, marchand d'antiquités. Carl Delange doit au Baron Gustave de Rothschild, 21, rue Laffite, 30 000 francs.
382 AP, D11U3/1175 dossier n°17120, James Duhamel, René, Francis, Felix, James 3, cité Gaillard ; D11U3/844 dossier de faillite n°2588, septembre 1876, Carl Delange, 5 quai Voltaire, marchand d'antiquités ; D11U3/937, dossier de faillite n°6938, 29 avril 1879, Mme Lagleize femme séparée de corps et de biens de Baptiste Lagleize, Marchande d'Antiquités, 12, bd Malesherbes ; D11U3/609 dossier n°10212, 25 septembre 1884, Marie Caillot, 11 rue Lafayette, marchande d'antiquités ; D11U3/1158 dossier de faillite n°16394, Louis Théodore Fromont, 20 rue Pré aux Clercs, marchand d'antiquités ; D11U3/606 dossier de faillite n°10049, Morel, 59, rue de Grenelle Saint Germain, 19 juillet 1882, marchand d'antiquités, déclaration du 4 août 1868 ; D11U3/1710, dossier de faillite n°19495, 26 mars 1898, Louis Pironin,
383 AP, D11U3/1222 n°19356, 23 janvier 1886 Paul Recappé, marchand de curiosités, 9 rue Paul Louis Courrier.
384 BnF, Fonds Eugène Boban, NAF 21476, pièce 275.



[Fig. 5. 24] Le désordre pittoresque de la boutique d'Eugène Boban boulevard Saint-Germain, vers 1890. BnF, Fonds Boban, NAF 21476, folio 274.



[Fig. 5. 25] Le désordre pittoresque de la boutique d'Eugène Boban boulevard Saint-Germain, vers 1890. BnF, Fonds Boban, NAF 21476, folio 275.

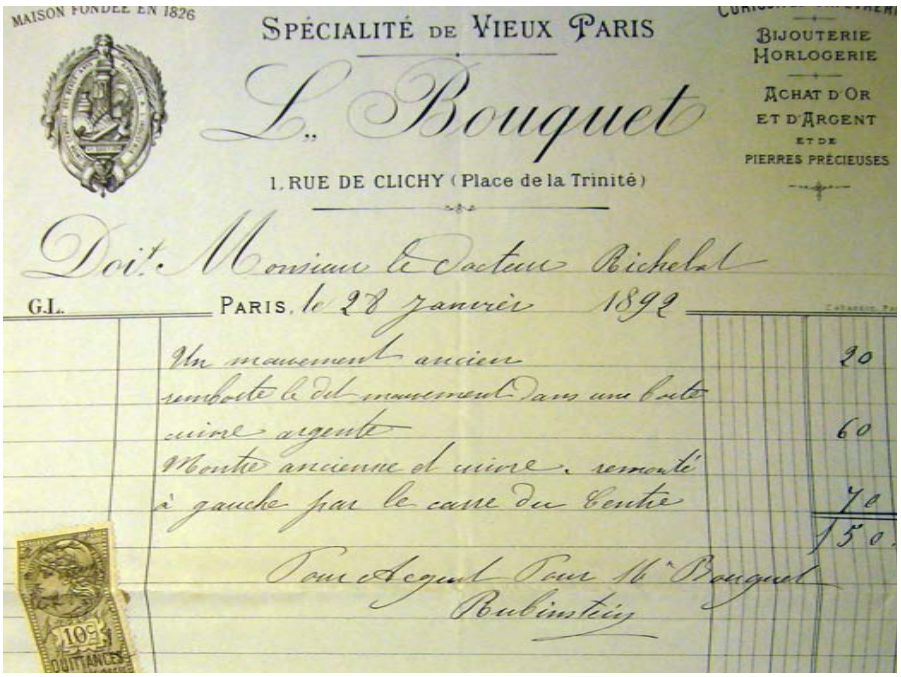
Acheter des antiquités, c'est donc fréquenter des espaces commerciaux anachroniques, conditions de l'existence d'un récit qui met en avant l'unicité des objets comme leur caractère authentique. Dans la ville moderne, chamboulée par les grands travaux, les antiquités apparaissent pour les consommateurs comme des reliques d'un passé perdu, trouvées dans des intérieurs anachroniques que sont les boutiques d'antiquaires et destinées à générer des espaces privés anachroniques. Des boutiques d'antiquaires aux intérieurs, les antiquités éludent ainsi la ville moderne et ses rayonnages de multiples industriels.

Les espaces anachroniques et le « Vieux Paris »

À l'échelle de la ville, partir en quête d'objets anciens dans le Paris du second XIXe siècle revient à emprunter des voies différentes de celles du shopping observées jusqu'ici. Dans un premier temps, au moment où se répand le goût des antiquités dans la bourgeoisie parisienne, ce commerce de l'ancien s'inscrit dans les espaces traditionnels de la nouveauté. En 1855, le guide Joanne recommande ainsi à ses lecteurs de parcourir l'espace entre le boulevard des Capucines et la Madeleine ainsi que la rue Vivienne pour trouver de belles antiquités.[385] La carte des antiquaires en 1861 confirme cette polarité : les quartiers Place Vendôme, Gaillon, Chaussée d'Antin, Palais-Royal, Vivienne et Faubourg-Montmartre apparaissent incontournables. Cependant, la carte souligne l'émergence de deux autres pôles : les quais et notamment le quai Voltaire et le boulevard Beaumarchais. Cette concentration en pôles est le signe d'une spécialisation et d'une plus grande visibilité commerciale[386]. Alors que le commerce de la brocante attaché au quotidien et à la nécessité reste diffus dans la ville et très présent dans les quartiers périphériques de l'est, les antiquaires se concentrent dans des quartiers à la fois de flânerie commerciale – c'est le cas des trois zones, le long des quais, le long des boulevards et autour de la galerie Vivienne et du Palais-Royal – et dans les quartiers bourgeois ou en cours d'embourgeoisement. Durant la décennie 1860-1870, si la densité des boutiques augmente, leur implantation évolue très peu. [Voir cartes 1861 et 1868] Sur le mode romanesque, le guide Joanne de 1863 confirme les contours de cet espace de l'achat d'antiquités : « si l'imprévu est ce qui vous tente, promenez votre intelligente flânerie aux alentours de la Madeleine, boulevard Beaumarchais, derrière la Bourse, quai Voltaire, et vous découvrirez d'obscures boutiques où l'on fait parfois de précieuses trouvailles. »[387] Évoquant en 1867 les années 1830 et l'âge d'or des antiquités bon marché, Philippe Burty souligne la mutation de ce commerce. Après avoir rappelé l'importance des quais « depuis le Pont-Royal jusqu'à la rue des Saints-Pères », de la rue Bonaparte et du quartier « auprès de la Madeleine et des nouveaux boulevards », il souligne l'extension de cet espace : « Et puis, c'est partout qu'il faut aller [jusque] dans le quartier de Notre-Dame-de-Lorette »[388]. Il s'agit ici d'un quartier où de nombreux artistes sont installés et dans leurs parages, marchands de curiosités et d'antiquités qui les fournissent en modèles. Dès le milieu des années 1860, les guides soulignent l'émergence d'un autre espace pourtant marginal : les boulevards de l'est. Le guide Stanford note en 1862 que les rez-de-chaussée des immeubles du boulevard Beaumarchais sont garnis de curiosités, de vieux livres et de copies de meubles anciens[389]. Joanne, l'année suivante, note cette évolution : « le boulevard Beaumarchais revendique encore une spécialité qui touche aux arts, celle du bric-à-brac. On rencontre à chaque pas des magasins encombrés de vieux meubles renaissance ou rococo, de porcelaines de Saxe, du Japon et de Chine, de tableaux enfumés où l'œil perçant des amateurs a parfois reconnu des œuvres de haute valeur »[390].

385 Il conseille la visite des boutiques suivantes : Mombro 18 rue Basse-du-Rempart [intégrée au Boulevard de la Madeleine] ; Perret 2, rue Grétry ; Fontaine Roy 38, rue Vivienne, Houssaye galerie Vivienne ; Lachenal 3, boulevard de la Madeleine. « Marchands de curiosités », *Guides-Cicérone, Paris Illustré, son histoire, ses monuments, ses musées, son administration, son commerce et ses plaisirs, nouveau guide des voyageurs, où l'on trouve en outre les renseignements pour s'installer et vivre à Paris de toutes les manières et à tous les prix, publié par une société de littérateurs, d'archéologues et d'artistes,* Paris, Hachette et Cie, 1855, p. 773.
386 Sur la notion de quartiers commerçants et les logiques grégaires à l'origine de la construction de quartiers spécialisés, voir Natacha Coquery (dir.), *La boutique et la ville*, Tours, Publications de l'Université François-Rabelais, 2000 et en particulier, pour la période qui nous concerne, l'article de Françoise Tétart-Vittu, « "Le magasin des grâces". Architecture, décor et montre de la boutique de modes et de nouveautés dans la première moitié du XIXe siècle », p. 295-315.
387 Adolphe Joanne, Collections Guide-Joanne, *Paris illustré, nouveau guide de l'étranger et du parisien,* Paris, Hachette, 1863, p. 773.
388 Philippe Burty, « L'Hôtel des ventes et le commerce des tableaux », dans *Paris-Guide, 1867*, IIe partie, *La vie*, Paris, A. Lacroix, Verboechoven et Cie, 1867, p. 949.
389« First intinary », p. 70.
390 Adolphe Joanne, *Ibid.*, p. 52- 53.

L'affirmation des quais d'un côté et de l'autre du boulevard Beaumarchais s'explique par la recomposition de l'imaginaire parisien consécutive aux travaux haussmanniens. Acheter des antiquités, c'est chercher d'une certaine manière à échapper à la ville moderne. Or, dans l'imaginaire parisien, des espaces demeurent identifiés comme appartenant au passé. Dès 1865, « Victor Fournel note que dans le Paris en travaux, « Il n'y a que trois endroits où l'on puisse retrouver une ombre de la physionomie disparue : la montagne Sainte-Geneviève, la Cité et le Marais. »[391] Le motif littéraire du « Paris qui s'en va », pour reprendre le titre de l'ouvrage de Léopold Flameng et Alfred Delvau, devient récurrent et débouche dans les années 1890, lors de la seconde vague de travaux, sur le motif pittoresque du « Vieux Paris »[392]. Il ne s'agit pas d'établir un strict lien de cause à effet entre la destruction massive de ce qu'on commence à appeler « Le Vieux Paris » et le goût dans les intérieurs pour les objets anciens mais on peut faire l'hypothèse que cette marque tangible du temps qui passe et des mutations urbaines a favorisé et nourrit tout un imaginaire du passé et du vestige et peut expliquer la vivification du sentiment de perte des années 1880[393]. La géographie des marchands d'antiquités s'accuse : ils confortent leur place voire s'installent dans les rares quartiers anciens conservés, ceux dans lesquels on peut voir « l'ombre de la physionomie disparue » de Paris, notamment les quais en face de Notre-Dame et du Louvre et le Palais-Royal. Du Mollay Bacon, auteur de *Trouvailles et bibelots*, sorte de guide rétrospectif dans le Paris des antiquités, attache de façon indissociable les espaces de « nos prédécesseurs » aux espaces du bibelotage des objets anciens. Les antiquaires le savent à l'instar de Touzain Ainé qui souligne dans toutes ses publicités que son magasin est installé « dans les appartements historiques de Voltaire »[394].


MAISON FONDÉE EN 1826

SPÉCIALITÉ DE VIEUX PARIS

L. Bouquet

1, RUE DE CLICHY (Place de la Trinité)

BIJOUTERIE HORLOGERIE

ACHAT D'OR ET D'ARGENT ET DE PIERRES PRÉCIEUSES

Doit Monsieur le Docteur Richelot

G.L. PARIS, le 28 janvier 1892

Un mouvement ancien 20
remboîte le dit mouvement dans une boîte
cuivre argenté 60
Montre ancienne et cuivre, remonté
à gauche par le canon du centre 70
150

Pour Acquit Pour Mr Bouquet
Rubinstein

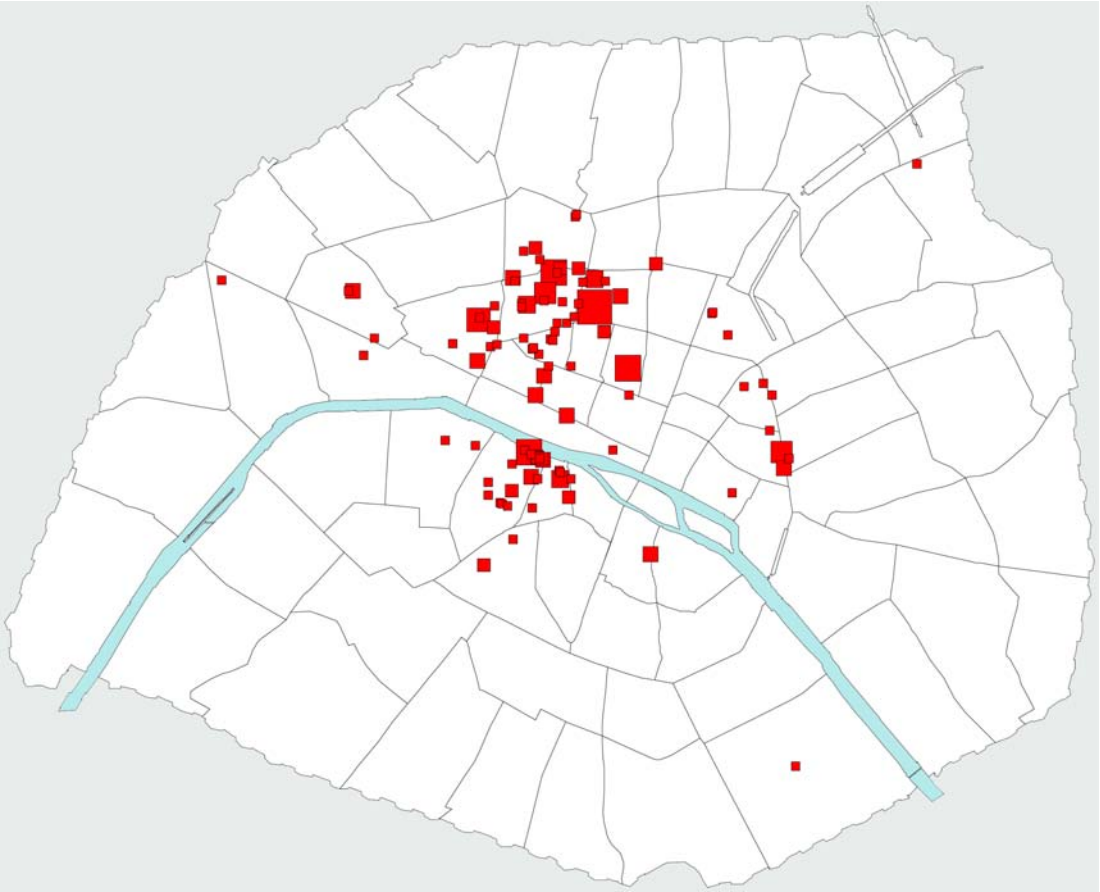
QUITTANCES

[Fig. 5. 26] Facture de la maison Bouquet « Spécialité de Vieux Paris », 1 rue de Clichy, 28 janvier 1892. AN, Fonds Richelot, AB/XIX/4226.

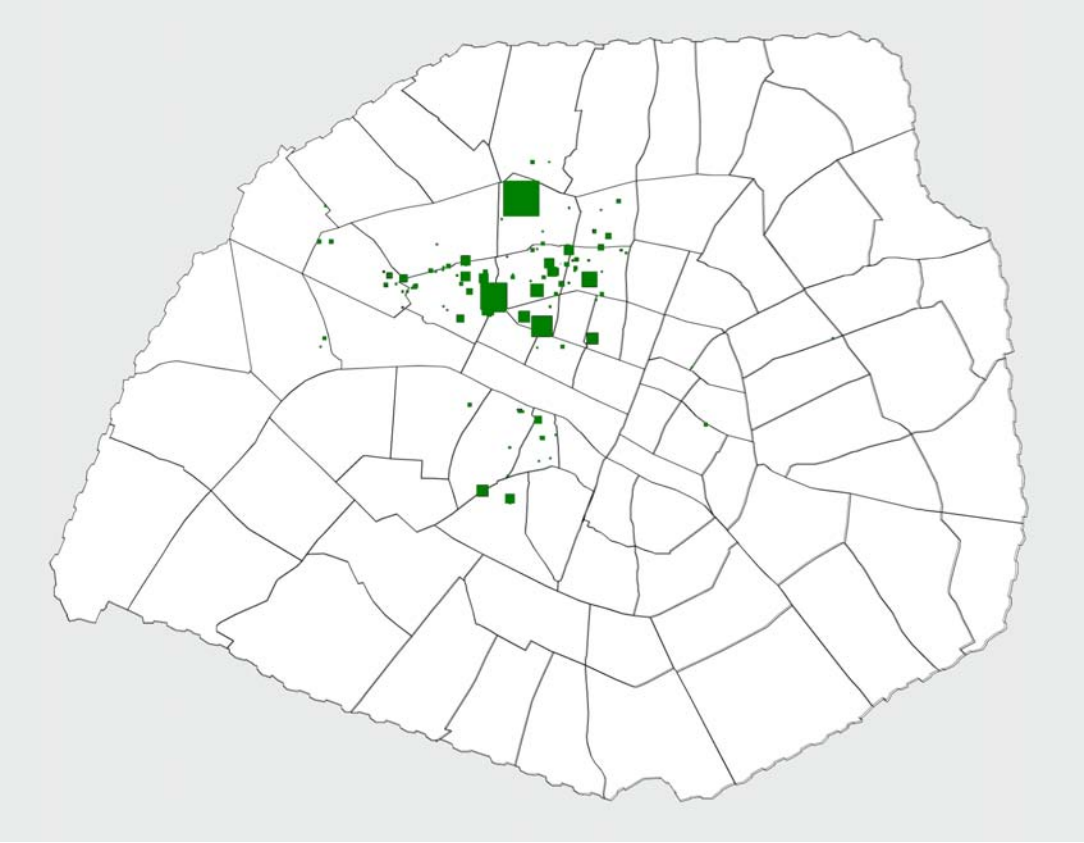
Durant le second quart du siècle, l'évolution de la géographie de la vente des antiquités est ainsi traversée par deux logiques : d'une part celle d'exister dans les endroits à la mode – les alentours

391 Victor Fournel, *Paris nouveau et Paris futur,* Paris, Jacques Lecoffre, 1865, p. 18.
392 Léopold Flameng et Alfred Delvau, Paris qui s'en va, et Paris qui vient, Paris, A. Cadart, 1859. Sur le sujet, voir les analyses de Guillaume Le Gall, « Apparition du Vieux Paris » dans *Atget, une rétrospective*, catalogue d'exposition, Paris, Bnf-Hazan, 2007, p. 12-26. Cette sensibilité aboutie à la création de la Commission du Vieux Paris en 1898 et la reconstitution du « Vieux Paris » sur les quais lors de l'Exposition universelle de 1900.
393 Il n'est pas indifférent que les villes les plus profondément remaniées dans ces années-là soient en même temps, à l'instar de Londres, Naples, Berlin ou Vienne, les villes qui voient se développer un puissant commerce d'antiquités. La modernité qui appelle les travaux joue en même temps comme moteur dans l'attrait des antiquités.
394 Son magasin est installé 27 quai Voltaire ; BHVP, série actualités, « antiquaire ». Publicités Touzain, années 1890-1910.

de la Madeleine notamment – et dans les espaces pensés comme sauvés des mutations urbaines modernes. Rive gauche, Saint-Germain des Près, le quartier traditionnel des antiquaires et marchands de curiosités demeure avec de fortes concentrations sur les quais et rue des Saints-Pères. Seule évolution, une conquête vers le sud, dans les quartiers nouvellement mis à la mode par les artistes au sud-ouest du Luxembourg. Rive droite, entre les quartiers de la Chaussée d'Antin et du Faubourg-Montmartre, on assiste à un processus de concentration. Il s'explique aisément par la présence de Drouot au sud, de même que l'affirmation d'un quartier mis à la mode par les artistes au nord. De ce fait, l'espace commercial aux alentours de la place Pigalle qui bénéficie des nombreux badauds attirés par les grands magasins est investi par les marchands.



[Fig. 5. 27] Carte en valeur des achats de Charlotte Schreiber entre 1869 et 1885. D'après Charlotte Schreiber, *Lady Charlotte Schreiber's Journals: Confidences of a Collector of Ceramics and Antiques throughout Britain, France, Holland, Belgium, Spain, Portugal, Turkey, Austria and Germany from the Year 1869 to 1885*, London, New York, John Lane Company, 1911, 2 volumes.



[Fig. 5. 28] Carte en valeur des achats du Dr Richelot entre 1893 et 1907. D'après AN, Fonds Richelot, AB/XIX/4226, comptabilité.

Il se révèle impossible de reconstituer à partir de factures la quête de la trouvaille dans Paris. Cependant, la cartographie des achats de quelques amateurs permet de saisir la logique à l'œuvre et de dessiner un imaginaire qui associe culture matérielle et espace urbain. Les récits d'achats par les étrangers – et notoirement les Anglais et les Américains – permettent de comprendre l'espace nouveau de l'ancien qui se dessine. L'Anglaise Charlotte Schreiber a consigné avec soin tous ses achats de céramiques anciennes à travers l'Europe et en particulier à Paris entre 1869 et 1885[395]. Il s'agit d'un amatrice fortunée mais ses récits de bibelotages d'objets anciens offrent la possibilité de saisir ce nouveau paysage ou cette nouvelle géographie. Son journal qui tient quotidiennement la chronique de ses achats est précis. Il indique la fréquentation de grands marchands « en chambre », singularité des grands amateurs, mais aussi un arpentage patient de la ville à la recherche d'objets singuliers[396]. En octobre 1870, Charlotte Schreiber se rend dans toutes les boutiques du boulevard Beaumarchais et plus tard dans la journée, rue Saint-Roch[397]. À son retour en février 1870, elle reprend son bibelotage. Le 9, elle bibelote dans le quartier de la Madeleine où dans une boutique elle est attirée par des gobelets étranges – elle note en même temps sa déception devant la camelote moderne (modern trash) du marchand Worms[398]. Le 14, elle arpente les quais et leurs alentours : la rue Jacob, la rue Bonaparte, le quai Voltaire et en particulier la boutique de Caillot au n° 29[399]. Enfin le lendemain, elle se lance dans une « longue promenade parmi

395 Charlotte Schreiber, *Lady Charlotte Schreiber's Journals : Confidences of a Collector of Ceramics and Antiques throughout Britain, France, Holland, Belgium, Spain, Portugal, Turkey, Austrai and Germany from the Year 1869 to 1885*, 2 volumes, London, New York, John Lane Company, 1911.

396 Elle se rend notamment régulièrement au domicile du marchand et expert Oppenheim, 84 rue d'Aboukir.

397 « Went all through the shops of the Boulevard Beaumarchais, without any results, and later through those of the Rue St. Roch. » (18 octobre 1870)

398 « In a shop near the Madeleine we were tantalised by the sight of two beakers, so like Bristol that it really required some examination to convince us that they could only be French however, I must look at them again. Nothing to be met with anywhere. Worms's, Rue Royale, full of modern trash. » (9 février 1870).

399 « Made a tour of the shops about the Rue Jacob and the Rue Bonaparte back to the Quai Voltaire very little of any interest in any of them. »[…] At Caillot's, 29 Quai Voltaire, we concluded the purchase of the two Marienberg Vases or ornaments which we had seen on

les boutiques du quartier du Faubourg Montmartre », puis rue du Cardinal Fesch (devenue rue de la Chaussée d'Antin) avant de revenir par les boutiques de la rue Caumartin visiter toutes les boutiques du quartier autour de Drouot – rues Le Peletier, Laffitte, Chauchat, de Provence…[400] Ce parcours se répète constamment jusqu'en 1882 : les quais, le boulevard Beaumarchais, la Madeleine et le quartier Saint-Georges. Il s'agit de son circuit habituel comme l'atteste la carte de ses achats. Aux espaces déjà identifiés – la Madeleine, les quartiers artistes et les alentours de Drouot – s'ajoutent les espaces des quais, du boulevard Beaumarchais et enfin du quartier Saint-Georges. Ce parcours n'est pas uniquement une vision touristique – ou plutôt cette vision touristique de Paris est celle bibeloteurs parisiens. Dans les années 1879-1889, le journal de Jules-Émile Scrive , ce Lillois qui n'a rien d'un collectionneur et qui séjourne au moins une fois par mois à Paris, indique les mêmes parcours, avec un tropisme fort pour le bibelotage autour de Drouot et le long des quais. Il note le 23 mai 1882 : « Je me promène rue de Lafayette, rue de Provence, rue de Châteaudun chez les antiquaires et marchands de bric-à-brac » et le 23 mars 1886 : « Je me promène avec Mathilde tout le long du quai Malaquais en regardant les étalages des marchands de bouquins et des bibelots. »[401] La carte des achats du Dr Richelot – par valeurs – souligne ce même double ancrage fort de l'ancien entre 1890 et 1900. D'un côté, les quais et les rues adjacentes où s'il achète peu en valeur, il se rend régulièrement (45 achats en 10 ans). De l'autre, un espace dense, compris entre Drouot et le quartier Saint-Georges où est installé son antiquaire-tapissier attitré Beaulieu se dessine comme un pôle incontournable. C'est dans ce quartier que se rend Paul Pettier pour ses rares achats d'antiquités. Il faut dire que ces zones, entre la rue Saint-Lazare et le boulevard Haussmann, concentrent alors une grande partie de la bourgeoisie et que le boulevard Haussmann s'affirme comme un espace de shopping. Apparaît ainsi une très forte concentration d'antiquaires le long et à proximité de l'ouest du boulevard Haussmann. Les quartiers de la Madeleine et du Faubourg du Roule, achevés dans les années 1880, apparaissent aussi comme des espaces pour la rareté. Globalement, et sans surprise, la conquête de l'Ouest est ici manifeste : les 16e et 17e arrondissements voient l'implantation d'antiquaires massivement après 1880. Encore faut-il noter qu'ils sont disséminés, et apparaissent comme autant de tentatives de capter cette clientèle nouvelle. Les guides touristiques confirment cette impression : le très mondain guide Ollendorff de 1898 recommande la fréquentation des quartiers entre le boulevard Haussmann et la place Saint-Georges pour trouver de « l'ancien » ainsi que les quais, à l'occasion de « promenades historiques » où peuvent être dénichés des « trésors »[402]. *Monsieur Candaule*, récit d'Edmond Texier et Camille Le Senne publié en 1893, raconte ces flâneries le long des quais, en particulier le dimanche. « Allant des boîtes du parapet aux devantures de trottoirs, et trouvant partout bouquins, médailles, reliures, partitions, gravures, dessins, tableaux, ivoires, vieux meubles, bois sculptés, ferronneries et cuivres ouvrés, vieilles dentelles et tapisseries à verdures ou à histoires, tous les curiosités » se trouvent le long des quais et jusqu'à la rue Bellechasse[403]. Il note en outre la présence de très nombreux badauds, « coude à coude ». Collectionneurs comme petits-bourgeois – qui regardent

Friday, at 3, and she also put aside for us an Oriental bottle (on approval) at 10 or 12 francs. We left these things (paid for) at the shop, to be called for on our way back from our tour as we did not wish to carry them all the Continent over, with us. » (14 février 1870).

400 Le lendemain, elle note : « Long walk among the shops in the Faubourg Montmartre quartier. Visited the old Fourniers, in the Rue Faubourg Montmartre […]. We went, by chance, into a large miscellaneous shop, Duvenve's, 58 Rue de Cardinal Pesch [sic], where we saw several good pieces of Battersea enamel ; amongst these we selected a very fine oval green box, 4 inches by 3, the subject at the top repre- senting a lady sending her son to school. In one hand she holds his hat, in the other the brush she has been using for it. […] These were all the purchases we made. We went into one or two other shops, among these Topena and Duvaud, in the Rue St. Lazare, and Mme Jacobi's, 68 Rue Caumartin. There we saw an Italian Medicine Vase ».

401 Journal de Jules-Émile Scrive, 23 mai 1882 et 23 mars 1886.

402 *Paris-Parisien 1898. Ce qu'il faut voir ; ce qu'il faut savoir ; Paris usages ; Paris pratique. 3e année*, Paris, Ollendorff, 1898, « Installations », p. 478.

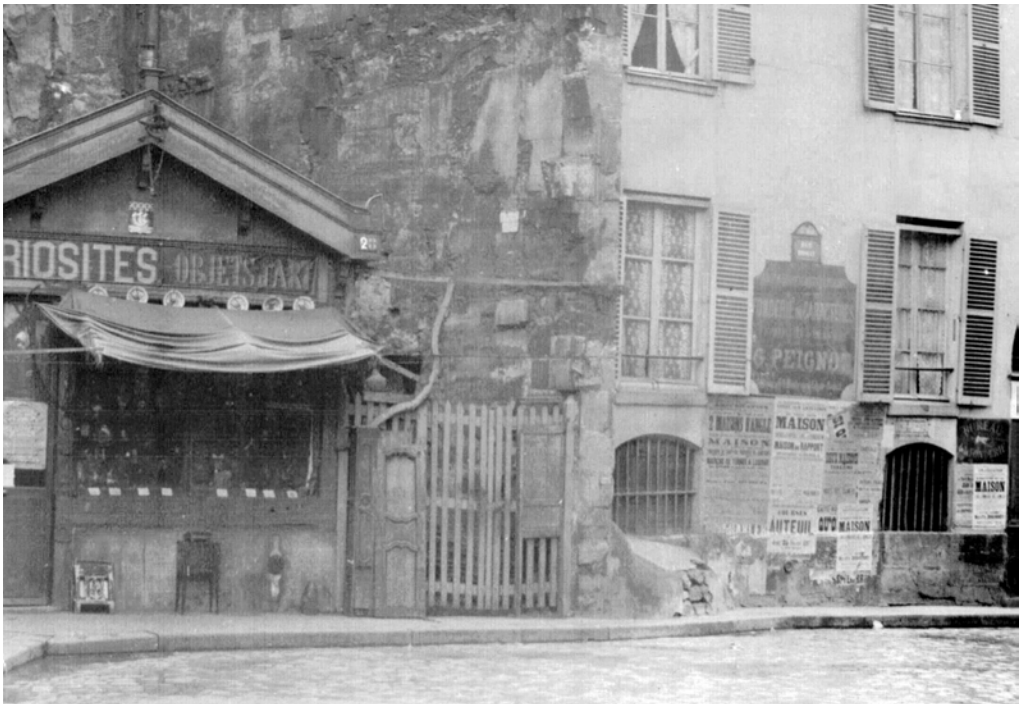
403 Edmond Texier et Camille Le Senne, *Monsieur Candaule,* Paris, Calmann-Levy, 1893, p. 106-107 et en complément, le chapitre « Sur les quais », p. 73 et sq.

sans doute plus qu'ils n'achètent – arpentent les quais à la recherche de raretés. Il faut ajouter qu'à cette foule se mêlent sans doute les touristes qui cherchent ici les traces d'un Paris « authentique ».

En 1907, à la suite de quantité d'autres, le guide américain d'Elizabeth Otis Williams à destination des femmes qui séjournent à Paris, propose une synthèse des espaces où s'achètent « objets d'art et ameublement ancien » (Antique Furniture and Objets d'Art.) Elle conseille ainsi : « Sur les boulevards, dans la rue de Rivoli, l'avenue de l'Opéra, sur les quais de la rive gauche de la Seine, on peut voir une ahurissante profusion de ces choses, et, généralement, pour un prix modique. »[404] Après quelques conseils pour éviter les escroqueries, elle note : « le touriste peut passer le plus intéressant et le plus agréable après-midi en marchant rue des Saints-Pères, rue du Bac, rue Bonaparte et les rues du voisinage et en visitant les boutiques d'antiquités, de livres, etc. et, très souvent, il pourra tomber sur de réelles affaires »[405].

Acheter des antiquités, c'est donc arpenter ces espaces perçus comme appartenant au passé, et notoirement les quais et ses petites rues adjacentes, les rues du quartier Saint-Georges ou encore le boulevard Beaumarchais considéré comme excentrique[406].

Les images des boutiques d'antiquités entre 1900 et 1910 montrent que les marchands jouent de cet anachronisme pour capter la clientèle qui passe. Aux vitrines volontairement obscures comme on l'a vu, répondent des façades soigneusement vieillies. C'est encore plus manifeste pour la dizaine de marchands qui s'installent aux abords des Champs-Elysées à l'instar de Plainchamp, tapissier-antiquaire qui fait rhabiller sa façade d'un colombage. Tous les marchands, quels que soient leurs quartiers affirment cette appartenance à un envers de la ville nouvelle de la marchandise. À partir de 1890, les noms changent : aux enseignes de « Monbro » et « Veil » succèdent des enseignes évocatrices : « Aux souvenirs d'antan », « Au bon vieux temps », « Au Vieux Paris », « Au vieux rouet »[407].



[Fig. 5. 29] Magasin de curiosités, objets d'art et antiquités, rue Domat, 6e arrondissement, vers 1890. AP, UPF, 11Fi3322.

404 « On the boulevards, on the rue de Rivoli, the avenue de 1'Opera, and on the left bank of the Seine, these things may be seen in bewildering profusion, and, as a rule, for very moderate prices »p. 40

405 The tourist may pass a most interesting and enjoyable afternoon walking in the rue des Saints- Peres, the rue du Bac, the rue Bonaparte, and other streets in that neighborhood, visiting the shops' of antiques, books, etc., and very often he may come across a real bargain. ». Elizabeth Otis Williams, *Sojourning, Shopping & Studying in Paris, a Handbook particularly for Women*, Chicago, A. C. McClurg & Co, 1907, p. 40.

406 Pour la période contemporaine, Louise Crewe et Nicky Gregson soulignent le même phénomène de marginalité spatiale du commerce de seconde-main, sans pour autant distinguer clairement ce qui relève de la consommation de nécessité et de consommations à la mode ; voir « Spaces of Shopping Practice » in *Second-hand Cultures*, Berg Publishers, 2003, p. 85-109.

407 Voir *Annuaire Bottin-Didot*, 1893 et Ris-Paquot, *Annuaire… op. cit.*, 1894.



[Fig. 5. 30] Magasin de tableaux, curiosités et antiquités, quai Malaquais (angle de la rue de Seine), vers 1890. AP, UPF, 11Fi3670.



[Fig. 5. 31] Publicité de Plainchamp, 45 rue du Colisée. Faux colombages. Publicité extraite de 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, p. 195.

À la fin du siècle, dans cette perspective où la clientèle bibelote les antiquités dans un espace qui se donne comme anachronique, les modestes boutiques de brocanteurs trouvent un intérêt nouveau aux yeux de la bourgeoisie. Rue Montorgueil, la boutique de la grand-mère de Louis-Ferdinand Destouches, brocanteuse, propose des « toiles à l'huile, des améthystes, [des] candélabres, des tulles brodés par cascades, des cabochons, des ciboires, des empaillés, des armures et des ombrelles, des horreurs dorées du Japon, et des vasques, de bien plus lointaines encore, et des fourbis qui n'ont plus de noms, et des trucs qu'on ne saura jamais », des « raclures du temps » glanées à la salle de ventes. Malgré ce bric-à-brac plongé dans la pénombre, Louis-Ferdinand Céline vomissant la clientèle bourgeoise note que les clientes « s'émoustillent dans le trésors des tessons »[408]. De la même façon, la boutique de sa mère, à l'aspect « crasseux » et installée à partir de 1899 au 67 du passage Choiseul – passage des Bérésinas dans *Mort à crédit* – est fréquentée par la bourgeoisie « de la haute » du « Faubourg »

408 Louis-Ferdinand Céline, *Mort à crédit*, Paris, Gallimard, 1995 [1936], p. 56-57.

en quête de « trouvailles »[409]. Les rares récits d'achats confirment cette quête d'endroits pittoresques pour acheter des objets exceptionnels, fondamentalement différents des marchandises des grands magasins. Marcelle Tinayre, grande bourgeoise, raconte dans son autobiographie publiée en 1912 une journée de *shopping* d'antiquités : « Colette abuse. Elle m'a traînée tout le matin chez les antiquaires et tout l'après-midi chez les brocanteurs. Nous avons commencé par les beaux magasins des quais, où les marchands artistes, savants archéologues, ont l'air de candidats à l'Institut. Et nous avons fini par des boutiques de bric-à-brac à Plaisance [quartier du XIVe arrondissement], des boutiques puantes et noires, habitées par des Auvergnats sales et bourrus ou par des Juifs polonais sales et câlins. Nous sommes revenues dans un taxi encombré de paquets, la bourse vide. Colette avait une grande marque plâtreuse sur manteau de loutre et j'avais une toile d'araignée sur mon chapeau… Charmante journée ! Je l'écris sans ironie : charmante journée ! Malgré le plâtre et l'araignée, malgré la mauvaise odeur des boutiques et la roublardise des marchands sordides, je me suis amusée infiniment. »[410] Le shopping est d'autant plus excitant qu'il est augmenté du plaisir pittoresque et enfantin de la découverte de trésors cachés. Cette pratique est réservée à la bourgeoisie sûre de ses choix. Il faut attendre les années 1920 qui coïncident aussi avec la diffusion du sentiment nostalgique pour voir la petite bourgeoisie s'aventurer à acheter des antiquités – et non des objets de seconde main – dans les marges géographiques et/ou économiques de la ville : marché à la ferraille voire aux puces[411].

La généralisation des antiquités dans les intérieurs bourgeois parisiens à partir des années 1850 signe un nouveau rapport au temps. Porteuses d'une valeur historique, les antiquités deviennent rapidement recherchées pour leur seule valeur d'ancienneté. En d'autres termes, c'est en tant que signes et lien authentique avec le passé qu'elles sont recherchées tout autant que pour leur capacité à évoquer des moments précis du passé. Cette évocation d'un temps nébuleux – incarné notamment par le goût de la patine – grâce aux objets apparaît comme le désir d'échapper à la nouvelle arithmétique du temps comme de renouer le fil d'un temps que les mutations urbaines font apparaître brisé.

Ce que révèle la multiplication des bribes anciennes d'architecture qui habillent les intérieurs, c'est le désir, dans la sphère privée, de vivre dans un espace anachronique. Il s'agit à l'évidence d'un repli, d'un retrait de la ville sur un monde nostalgique. Il est en même une conquête. La demande de ces objets qui conduit jusqu'à un déplacement de châteaux entiers est aussi le moyen de conquérir matériellement le passé. À la nouveauté des constructions urbaines qui signent aussi le parvenu, la bourgeoisie donne une épaisseur temporelle. Dans l'espace du privé habillé des oripeaux du passé et au-delà de la seule accumulation d'objets, l'habitant peut se retirer de la ville, refusant en dissimulant, comme l'a montré les cas qu'on peut considérer comme butte-témoin du docteur Richelot, tous les aspects de la vie considérée comme moderne. En cela, l'usage des antiquités dans la ville du second XIXe siècle s'apparente aussi à une conquête. Double mouvement qu'on aurait tort de vouloir simplifier : le repli est aussi ici une conquête d'un temps singulier qui se déploie de façon privilégiée dans la sphère privée. Cette tension entre nostalgie et conquête du passé se retrouve à l'identique dans l'espace marchand. Partir en chasse d'objets anciens dans le Paris du second XIXe siècle, c'est dans l'imaginaire de la bourgeoisie et jusque dans la petite bourgeoisie, emprunter des chemins de traverse. La geste de l'achat est indissociable des objets eux-mêmes : rapportés dans les intérieurs, ces objets portent avec eux l'histoire de leur achat.

409 La clientèle est sans aucun doute amenée, outre l'emplacement à côté du théâtre des Bouffes parisiennes, par la clientèle du tapissier Dorange relativement recherché et installé aux numéros 52, 54 et 56.

410 Marcelle Tinayre, « L'Antiquaille », *Madeleine au miroir, Journal d'une femme*, Paris, Calmann-Lévy, 1912, p. 92.

411 Voir par exemple le chapitre consacré au « Marché aux Puces » et aux « bric-à-brac des faubourgs populaires », désignés comme des espaces pittoresques et possibles pour des excursions : *Guide des plaisirs à Paris… Paris le jour, Paris la nuit, comment on s'amuse, où l'on s'amuse, ce qu'il faut voir, ce qu'il faut faire*, Paris, Quai des Grands-Augustins, 1927, p. 36.

Acheter un objet ancien, c'est faire une trouvaille, au hasard, et dans le désordre romanesque du bric-à-brac. Dans l'espace du privé, sur une cheminée, l'objet d'antiquité conserve ainsi son pouvoir fictionnel, à la croisée de l'histoire et du souvenir. Tout tend à montrer que ces fictions se construisent en opposition à la nouvelle culture matérielle qui se met en place, faite d'objets en série à prix fixe. L'antiquité se donne et s'achète comme une non marchandise, condition de son pouvoir romanesque et fantasmatique. Dans l'espace urbain, se construit ainsi un envers de la ville fait de morceaux d'espace du « Vieux Paris » et dans lequel les « trouvailles » sont possibles. Dans cet espace, le client a le sentiment d'échapper au monde des grands magasins et des multiples et réinvente la flânerie du milieu du siècle en un shopping qui rêve de refuser la marchandise.

III. Authenticité et identité sociale

Il se dessine avec ces usages des antiquités dans l'espace privé en particulier sous forme de bribes et fragments, un nouveau rapport à la question de l'authenticité. Qu'il s'agissent des pratiques clunisiennes où une bribe comme une relique communique à l'ensemble de l'objet sa puissance d'évocation ou à l'architecture anoblie par quelques fragments, ces pratiques soulignent que l'authenticité est au cœur même de la demande d'antiquités. La question de l'authenticité est dans cette consommation essentielle : sur elle repose à la fois la puissance d'évocation des antiquités et leur capacité à produire de l'anachronisme. Au-delà, c'est aussi le sens social de cette nouvelle inquiétude qu'il convient de questionner.

Entre conquête et replis, l'accumulation des antiquités dans les espaces privés souligne aussi la dimension sociale de cette consommation, celle d'une recherche culturelle et d'une légitimité. L'appropriation des antiquités par la bourgeoisie au milieu du siècle révèle le désir de construire une culture matérielle et au-delà une identité sociale sur la consommation d'objets singuliers. Objets qui accèdent à une nouvelle valeur commerciale, reflet d'une valeur culturelle, les antiquités sont aussi des motifs de distinction. De la question de l'authenticité à celle du rapport au passé, c'est ici le sens social d'une conquête qu'il s'agit de comprendre.

Ce désir d'objets manifestement authentiques a une dimension sociale : collectant ces objets, la bourgeoisie s'inscrit dans un temps long, propre aux familles de la noblesse. Simple imitation, simple captation de signes de noblesse ? Dans un premier temps il s'agit probablement du désir de capter cet héritage, mais le succès des antiquités et leur extension laissent penser à une réinvention d'objets propres à la bourgeoisie, porteurs d'un temps spécifique, et par là fondateurs d'une identité sociale.

III.a. Désir d'authenticité et angoisse du faux

La quête bourgeoise de l'authenticité

La passion collective pour les antiquités est sous-tendue par un désir nouveau d'authenticité. Si le goût pour les apparences du passé prend racine à la fin du XVIIIe siècle avec le début de *revival* gothique, les objets sont encore très souvent des objets d'imitation, parfois en carton-pâte[412]. Le tournant des années 1850 est essentiel par le fait qu'une large part de la société cherche désormais à s'entourer d'objets authentiquement anciens. La seule ancienneté de l'objet lui confère dignité et place dans les espaces privés. Il est alors essentiel que l'objet soit authentique.

Définir ce qu'est l'authenticité pour le consommateur du milieu du siècle n'est pourtant pas chose

412 Clive Wainwright, Chapter 3 « The Furnishing », *op. cit.*

aisée. Dans les années 1840, Balzac est un des premiers à employer le terme relativement aux objets : « Un miroir unique vaut six mille francs, le miroir inventé par un fabricant qui l'exploite coûte cinq cents francs. Un lustre authentique de Boulle monte en vente publique à trois mille francs, le même lustre surmoulé pourra être fabriqué pour mille ou douze cents francs ; l'un est en archéologie ce qu'un tableau de Raphaël est en peinture, l'autre en est la copie. »[413] Les lexicographes sont en l'espèce de peu de secours. Larousse ne donne au terme qu'une définition juridique ; tout juste souligne-t-il qu'est authentique, ce « qui est assuré, certain, dont on ne peut nier la vérité ». C'est à partir des années 1860 qu'on trouve partout dans les textes relatifs aux antiquités le terme d'authentique. Le terme « authentifier » entre lui dans la langue pour désigner l'acte d'expertiser un objet au milieu des années 1860 sous la plume des Goncourt[414]. La définition de l'authenticité pour la bourgeoisie des années 1860-1880 demeure complexe dans le domaine de la culture matérielle. À bien y regarder, un objet apparaît authentique dans la mesure où il provient directement du passé, sans altération, ou plus exactement sans altération voulue et contemporaine notamment dans le champ commercial. Là réside toute l'ambiguïté du désir d'authenticité : un objet authentiquement ancien doit avoir enregistré les traces du temps qui passe mais uniquement des traces involontaires, celles des usagers du passé, des accidents de l'histoire ou simplement vieillissement. L'objet ancien authentique est donc celui qui a traversé les siècles et qui propose au goût bourgeois un monument. Plus encore, l'objet authentique est celui qui semble avoir été élaboré hors du commerce et de l'industrie, soit au plus loin d'une intentionnalité économique, loin d'une réponse à une demande. L'objet authentique est donc celui qui meut l'histoire en un genre d'histoire naturelle où la société fabrique naturellement des objets de goût. Fruit d'une société, sa redécouverte des dizaines voire des centaines d'années plus tard lui rend vie tout en restituant alors un moment du passé – aussi fantasmé soit-il. Nous devons ici souligner le fait que la bourgeoisie rêve paradoxalement d'un temps où les styles existaient, autrement dit, d'un moment où la Cour donnait le ton en matière de consommation. En un sens, le goût bourgeois qui advient avec la fin du modèle curial plébiscite les objets créés avant son propre avènement. Dans les intérieurs, les objets et fragments mis en œuvre viennent d'avant la Révolution – puis à la fin du siècle seulement de l'Empire. Pour habiller un intérieur comme pour masquer des objets techniques, les objets doivent être porteurs d'un temps radicalement étranger et exempt de traces du commerce et de l'industrie du siècle.

Le « pedigree »[415] des objets est essentiel à ce titre. Acheter une antiquité, c'est acheter une histoire. Double fonction de cette histoire : pouvoir fictionnel et pouvoir d'authentifier les objets.

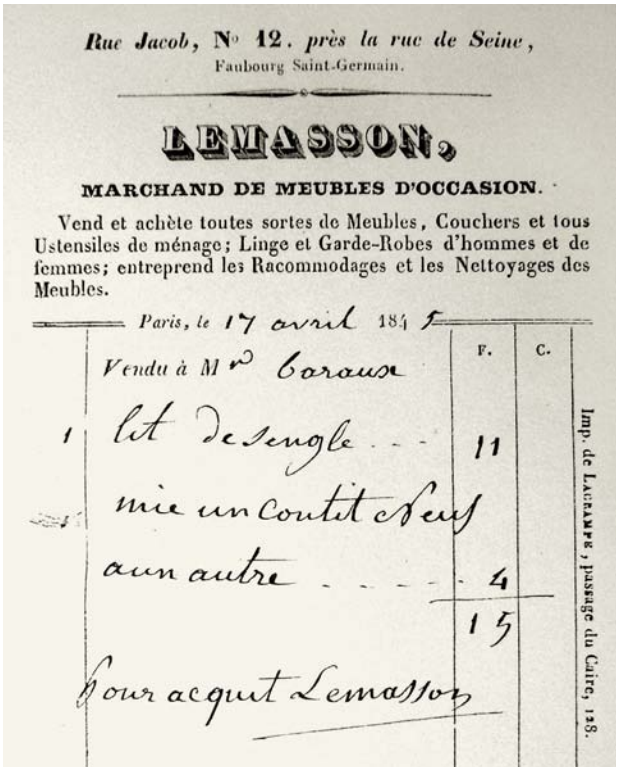
Au regard de cette attente, on comprend la promotion du terme « trouvaille ». L'objet ancien ne s'achète pas, il se trouve. Alors que se généralise le prix fixe et les nouvelles mises en scène de la marchandise multiple, l'antiquité ne se trouve qu'au hasard. On comprend mieux dès lors les nombreux récits qui relatent les achats d'antiquités : l'antiquité se donne et s'achète comme une non marchandise, condition de son authenticité et par là de son pouvoir romanesque et fantasmatique. Dans ce marché solidement constitué dès les années 1860, les marchands maintiennent la fiction de la « trouvaille » : boutiques obscures et en désordre réaffirment que ces objets sont hors du « système » des objets pour reprendre les termes de Jean Baudrillard[416], soit qu'ils échappent au monde nouveau du multiple industriel et du grand magasin.

413 Honoré de Balzac, *La Cousine Bette*, Paris, Furne et Cie, 1846, p. 363.
414 « Authentique », Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992.
415 Le terme anglais concerne d'abord la généalogie des chiens et des chevaux ; il entre en français en 1828 avec une forte dimension aristocratique. Voir « Pedigree », Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française, op. cit.*
416 Jean Baudrillard, *Le système des objets,* Paris, Tel Gallimard, 1968 et notamment « L'objet marginal, l'objet ancien », p. 103. Baudrillard range notamment parmi les objets qui, en apparence, échappent au « système », les objets anciens, folkloriques et exotiques.

Restaurer : retrouver l'authenticité

Les pratiques de restauration à l'initiative du privé et du marché, permettent d'interroger avec précision l'attente des consommateurs face à ces objets et la définition nouvelle qui s'élabore de l'authenticité. Car l'authenticité est bien au cœur des pratiques de restauration dont l'évolution indique ses redéfinitions théoriques et pratiques. La restauration pose la question de l'authenticité qui tente de conserver l'état des objets tout en voulant leur restituer leurs qualités premières.

Sur la première partie du siècle, restaurer les antiquités équivaut de façon ambiguë à retrouver derrière les altérations la conformité originelle. On ne peut comprendre cette passion privée pour les objets authentiques sans la mettre en miroir avec l'intérêt public pour les monuments historiques. Comme le souligne Dominique Poulot à propos des reproches faits à l'encontre d'Alexandre Lenoir et de sa muséographie, « une mutation considérable a marqué l'ethos du conservateur en une décennie : identifié d'abord à un artiste dont on respecte les initiatives, il est devenu le gestionnaire scrupuleux d'un fonds. »[417]. Cette demande nouvelle d'authenticité qui émerge dans la première décennie du siècle nourrit toute la passion du siècle pour les monuments historiques. Le travail de Viollet-le-Duc, et plus largement de la commission des monuments historiques dans les années 1840, ne consiste-t-il pas à retrouver les traits authentiques des monuments, voire à ce qu'ils auraient dû être –et à les nettoyer ainsi des traces involontaires et volontaires des générations passées ?[418] Cette appréhension du monument est en partie transposée aux objets mobiliers anciens qui peuplent les intérieurs bourgeois. Les pratiques du premier XIXe siècle sont de deux ordres : pour une grande partie les antiquaires-brocanteurs proposent des « réparations » et plus souvent encore des « raccommodages » sur des objets indistinctement considérés comme des antiquités et des objets d'occasion.


Rue Jacob, N° 12. près la rue de Seine,
Faubourg Saint-Germain.

LEMASSON,

MARCHAND DE MEUBLES D'OCCASION.

Vend et achète toutes sortes de Meubles, Couchers et tous Ustensiles de ménage; Linge et Garde-Robes d'hommes et de femmes; entreprend les Racommodages et les Nettoyages des Meubles.

Paris, le 17 avril 1845

		F.	C.
	Vendu à Mr Baraux		
1	lit de sengle	11	
	mie un Coutit Neuf		
	aun autre	4	
		15	

Pour acquit Lemasson

Imp. de Lagrange, passage du Caire, 128.

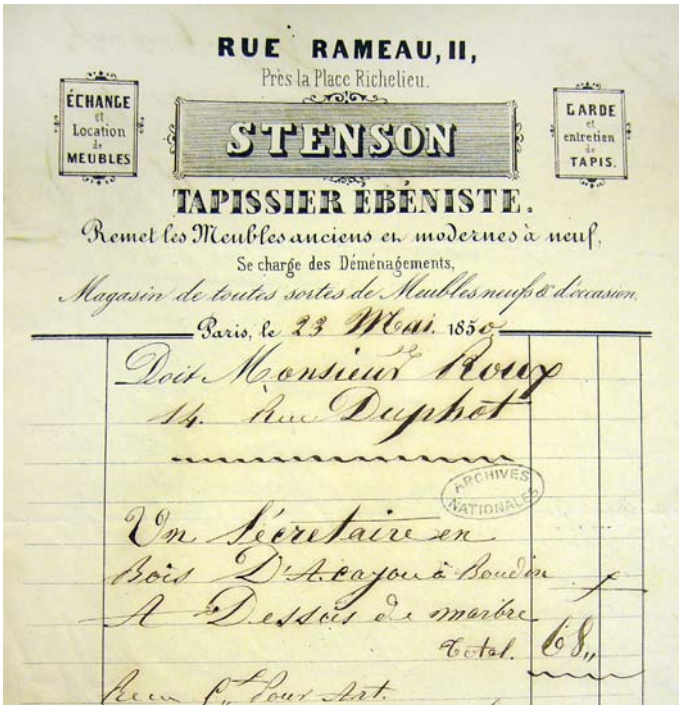
[Fig. 5. 32] Facture de Lemasson, marchand de meubles d'occasion pratiquant le « racommodage » et le « nettoyage », 12 rue Jacob, 17 avril 1845. Collection Debuisson.

Il s'agit pour les marchands de réparer ou raccommoder les objets, de les rendre à leur usage – notamment pour les meubles – ou d'effacer les traces d'accidents pour les bibelots. On « raccommode » alors aussi bien le bois que la faïence, la tapisserie que les objets de métal. Les marchands procèdent à une remise en état, sans souci de l'histoire des objets : si besoin est, on procède à retapisser des meubles avec des étoffes contemporaines, on monte la faïence ou la verrerie sur des socles de bronze contemporains… Le « raccommodage » semble ainsi s'appliquer aussi bien aux objets de qualité – par leurs matériaux ou leur rareté – que pour les objets du quotidien. Julien Turgan relève qu'un des

417 Dominique Poulot, *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815,* Paris, Gallimard, Bibliothèque des histoires, 1997, IVe Partie. « La culture du musée et les imaginaires de l'authenticité », p. 295 et *sq.*

418 Eugène Emmannuel Viollet-le-Duc, « Restauration » in *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, 1866, p. 14 et *sq*. Je me permets de renvoyer à mon article qui tente de faire le point sur la question : « Restaurer le temps. Marché des antiquités et pratiques de la restauration à Paris au XIXe siècle » in Noémie Etienne et Léonie Hénaut, *Restaurer les œuvres d'art : acteurs et pratiques (XVIIIe -XXIe siècles)*, Lyon, ENS éditions, à paraître. En complément, voir les procès-verbaux concernant Notre-Dame et Saint-Germain-l'Auxerrois publiés par Françoise Bercé : *Les premiers travaux de la Commission des monuments historiques, 1837-1848. Procès-verbaux et relevés d'architecture,* Paris, Commission des monuments historiques, 1979.

grands fabricants de meubles sculptés, a d'abord été un « raccommodeur » de « meubles anciens » pour « romantiques » : « M. Ribaillier fut un des plus habiles parmi les raccommodeurs de bahuts et de cabinets qui s'enrichirent au commencement du règne de Louis-Philippe. Les romantiques, disciples du maître, devenaient de plus en plus nombreux et le prix des meubles reconnus anciens deplus en plus élevé : chacun cependant voulait au moins un tabouret à pieds tors. […] Le goût des objets anciens s'est développé avec une intensité presque folle. Les étoffes, les faïences, et surtout les meubles des siècles précédents se vendent vieux et disloqués à des prix souvent bien plus élevés qu'ils n'ont coûté au temps de leur fabrication. Il ne faut pas voir dans cette tendance une simple mode, une exagération basée sur la fantaisie et l'imitation; tous les gens de goût d'une nation, nous dirons plus, des deux plus grandes nations du monde, la France et l'Angleterre, ne se tromperaient pas à ce point et avec cet ensemble, si leur fantaisie n'avait pas un fond solide et sérieux; et, dans l'engouement pour les meubles anciens, il y a un fond très-raisonnable et très-logique, — d'abord le dédain des meubles de pacotille qui, arrivés, par les perfectionnements des machines à débiter le bois, aux derniers degrés du placage, ne donnent plus la moindre garantie de solidité [et] l'ameublement d'il y a trente ans est triste, froid, disgracieux et incommode. [Dans les années 1830] quand tous ceux d'entre eux qui étaient restés solides furent vendus, il fallut bien réparer, raccommoder, solidifier ceux dont on ne trouvait que des fragments vermoulus ; la maison à laquelle cette livraison est consacrée commença par ces réparations, et sa fondation date de 1834. »[419] Les rares archives privées des années 1840, à l'instar de celles du vieillissant Baron de Mackau, indiquent qu'il s'agit d'une « remise à neuf » qui se fait dans un marché encore très peu structuré où les marchands de couleurs et les vitriers restaurent les tableaux et où c'est un « doreur en bâtimens et meubles » qui « blanchit les estampes » et s'occupe de « restauration de tableaux »[420].


RUE RAMEAU, II,
Près la Place Richelieu.
ÉCHANGE et Location de MEUBLES
STENSON
GARDE et entretien de TAPIS.
TAPISSIER ÉBÉNISTE.
Remet les Meubles anciens et modernes à neuf,
Se charge des Déménagements,
Magasin de toutes sortes de Meubles neufs & d'occasion.
Paris, le 23 Mai 1850
Doit Monsieur Roux
14. Rue Duphot
Un Secrétaire en
Bois D'Acajou à Boudin
A Dessus de marbre
Total. 68,,
Reçu Cpt Pour Art.

[Fig. 5. 33] Stenson, « tapissier ébéniste, remet les meubles anciens et modernes à neuf, se charge des déménagements, échange et location de meubles, garde et entretien de tapis, magasin de toutes sortes de meubles neufs et d'occasion », 2 rue Rameau, près la place de Richelieu, 23 mai 1850. AN, Fonds Mackau, AP156/59, Carton 115.

Pour tous les objets, le marché de la restauration est tout aussi diffus et mal identifié. Les tapissiers réparent à « façon » des meubles et des tentures, à l'image du tapissier-ébéniste Stenson, qui « remet les meubles anciens et modernes à neuf »[421]. Boisseaux, qui s'est fait une spécialité des « procédés de MM. Ruoltz et Elkington » propose en même temps la « réargenture et [la] réparation du vieux plaqué »[422]. Il apparaît qu'il s'agit toujours

419 Turgan, Julien, « Fabrique d'ameublements en bois massif de MM. Mazroz et Ribaillier et Cie » in *Les grandes usines. Études industrielles en France et à l'étranger,* volume 5, Paris, Michel Lévy frères, 1865.
420 AN (AN), Fonds Mackau, AP/156, carton 115, 1851. « Dailly, doreur en bâtimens et meubles, 23 rue de la Michodière, près les Bains chinois, encadre les tableaux, dessins, estampes et glaces, blanchit les estampes et vernit les tableaux, restauration de tableaux » (21 mars 1851).
421 AN, Fonds Mackau, AP/156, carton 115, 1850, « Stenson, tapissier ébéniste, remet les meubles anciens et modernes à neuf, se charge des déménagements, échange et location de meubles, garde et entretien de tapis, magasin de toutes sortes de meubles neufs et d'occasion, 23 mai 1850 2 rue Rameau, près la place de Richelieu ».
422 AN, Fonds Mackau, AP/156, carton 115, 1849, « Boisseaux, 26 rue Vivienne, maison spéciale de dorure et argenture par les procédés de MM de Ruoltz et Elkington, fabrique de couverts argentés et dorés et tout ce qui concerne le service de tables, article

d'effacer les traces et les accidents du temps. Les comptabilités montrent que l'on se défait facilement des objets marqués par le temps. Revendus ou échangés chez les tapissiers qui font tous le commerce d'objets et de meubles « d'occasion », rénovés, ils sont remis en circulation[423].

Avec l'attention nouvelle portée au caractère historique des objets, une autre demande de restauration se fait jour : il ne s'agit plus de remettre l'objet à neuf mais de le restituer dans son état original[424]. Si la frontière apparaît mince entre ces deux conceptions, elle l'est moins en pratique. Cette restauration semble s'enraciner dans celle des tableaux qui se développe au XVIIIe siècle – un marché constitué plus tôt, à la fois pour le marché de l'ancien et celui de la restauration. Dans le supplément au *Manuel des jeunes artistes et amateurs en peinture* publié en 1832 et intitulé « L'art de restaurer et de conserver les vieux tableaux », Prange s'insurge contre le goût pour les traces du passé : il est « déraisonnable de préférer la rouille du temps et ses effets nuisibles aux trésors qu'elle couvre, uniquement parce qu'elle est un signe d'antiquité et d'originalité, qui disparaît par la restauration. […] L'art de la restauration, en leur ôtant ce voile impur, fait seul reconnaître la beauté et l'originalité. »[425] Il énonce ce qui au-delà de la règle apparaît la pratique : « C'est […] une règle fondamentale de ne pas restaurer par fragmens, *mais de mettre le tableau entier dans un état de nouveauté qui le fasse paraître comme fraîchement peint. »*[426] On devine l'impossible neutralité de ces rafraîchissements complets. Dans cette logique, se développent les restaurations à « la tournure ». Horsin Déon, praticien et auteur d'un ouvrage sur la restauration en 1851, au moment même où les débats sur la question de l'authenticité des œuvres est relancé, donne l'explication de ce qu'est cette restauration, branche de l'art du restaurateur « la plus lucrative »[427]. « Ce genre de travail a pour but de donner à un tableau d'école l'aspect du grand maître qui en est le chef. En France nous appelons ces sortes de peintures les tableaux à tournure : les Italiens les appellent *quadri di fabrica*. Quand ils sont bien réussis, et que le temps les a couverts de saletés, ils sont extrêmement dangereux pour les amateurs ». Après des conseils pour redonner l'aspect d'un « tableau de maître » à un « petit tableau », l'auteur souligne qu'il convient de couvrir « le tableau d'une patine imitant le vieux vernis » à l'aide d'un vernis chargé de safran, de réglisse et de café noir. Enfin, il précise qu'« il ne faut pas confondre ces tableaux avec les pastiches, c'est-à-dire les copies ou imitations ». Ces restaurations « à la tournure » ou « restitutions » s'appliquent à tous les objets anciens à partir des années 1830 : il s'agit de souligner par l'applique de couleurs, de vernis, de moulures, de dorures ou de tentures les traits stylistiques d'une époque. Les resserres des tapissiers, des antiquaires et des marchands d'objets d'art contiennent toutes des objets anciens déposés « pour réparation et nettoyage »[428]. Si ces pratiques ne sont pas théorisées, elles sont cependant incluses dans une conception du passé et de l'histoire plus large. Le débat à propos de l'espace public et des monuments jouit d'une véritable publicité ; il permet de mieux comprendre, à travers ces pratiques, le rapport au passé. Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, animateur comme des restaurations pour la commission des monuments historiques à partir des années 1830, note dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* : « Restauration, s. f.

d'orfèvrerie en général, bijouterie, coutellerie et objets de fantaisie. Achats et échange des matières d'or et d'argent, location de couverts, réargenture et réparation du vieux plaqué » (8 novembre 1849).

423 Voir Garnier-Audigier, « Des travaux du tapissier en général », *Manuel du tapissier, décorateur, et marchand de meubles…*, Paris, Roret, 1830, p. 33. Aucune différence n'est faite entre le traitement des objets anciens et modernes.

424 Le terme est diffusé par l'exercice demandé aux jeunes architectes qui consiste à réinventer les édifices à partir de ruines romaines.

425 Pierre Louis Bouvier, *Manuel des jeunes artistes et amateurs en peinture,* Paris, A. Giroux, 1832, p. 624.

426 Souligné dans le texte. C. F. Prange, « La restauration des vieux tableaux », supplément à la 2e édition Manuel des jeunes artistes, op. Cit., p. 645. Prange est membre de l'Académie royale des Beaux-Arts de Berlin.

427 Horsin Déon, *De la conservation et de la restauration des tableaux, éléments de l'art du restaurateur ; historique de la partie mécanique de la peinture depuis sa renaissance jusqu'à nos jours ; classification de toutes les écoles ; recherches et notices sur quelques grands maîtres*, Paris, Hector Bossange 25 quai Voltaire, 1851, p. 123. Horsin Déon se présente comme « Peintre-restaurateur des tableaux des musées nationaux, ex-président de la société des peintres-restaurateurs, membre de la société libre des Beaux-Arts, etc., etc. »

428 Voir, par exemple, AP (AP), D11U3/212/12948, Joseph Schrmeck, 8 passage Saulnier, tapissier, janvier 1856.

Le mot et la chose sont modernes. Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné. Ce n'est qu'à dater du second quart de notre siècle qu'on a prétendu restaurer des édifices d'un autre âge »[429]. Pour reprendre les catégories d'Aloïs Riegl, il s'agit avant tout de retrouver, dans les monuments, dans les tableaux comme dans les bibelots, la valeur artistique et historique des objets[430]. Le restaurateur de monuments du passé – bâtiments, tableaux, objets… – a la charge d'accuser les traits caractéristiques d'une époque pour la rendre visible et lisible.

Double effacement donc des traces du passé par les pratiques en place dans la première partie du siècle : par la demande de remise « à neuf » et par le désir d'un retour à un supposé état originel.

Avec les années 1850-1860, les pratiques changent. On tente désormais de conserver sur l'objet les traces du temps. Horsin Déon lui-même souligne dès 1851 qu'il convient de préserver les craquelures et la patine à la surface des tableaux restaurés « à la tournure »[431]. Lentement les restaurations qui se mettent en place séparent les traces nobles du temps des traces jugées inappropriées. Invariablement dans la seconde partie du siècle, tapissiers comme antiquaires effacent les traces d'après la Révolution – à moins que ce ne soit la révolution industrielle[432]. L'antiquité authentique est celle dont la dégradation s'est arrêté avant les ruptures de la fin du XVIIIe siècle. Toutes les traces du monde contemporain doivent ainsi disparaître. L'objet pour être authentique doit avoir échappé au monde du commerce contemporain et de l'industrie mais aussi aux ruptures profondes dans l'ordre social. L'antiquité pour être authentique doit sembler venir tout droit d'un monde disparu. À cette condition, il peut fonctionner dans l'espace du privé comme une machine à raconter une trajectoire unique, à faire mesurer le temps parcouru et proposer ainsi un voyage dans le temps. On le comprend, au-delà d'un désir d'identifier le créateur et le lieu de création de l'objet – le sens contemporain d'authentification –, il s'agit davantage ici de mesurer les écarts de temps, d'appréhender le temps et l'histoire par le truchement d'un objet.

Un marché spécialisé dans la restauration d'objets anciens se construit. C'est le cas avec les restaurateurs de tableaux. L'*Annuaire Bottin-Didot* ouvre une rubrique dédiée aux « restaurateurs de tableaux » au milieu du siècle. On en dénombre 31 en 1860 qui ont pour spécialité de « restaurer » et « rentoiler » les tableaux. Quelques-uns jouent de leurs fonctions auprès des institutions, garantie rassurante pour les consommateurs : « experts » à Drouot à l'instar des fils Haro, « restaurateur des tableaux des musées impériaux » comme Horsin-Déon ou encore « restaurateur-expert du ministère d'État […] (par suite de concours) »[433]. Mais pour l'essentiel, il s'agit de peintres qui, sans aucun doute, trouvent là un débouché dans un contexte où la multiplication des peintres à Paris crée une puissante concurrence. Il faut dire que la demande est très forte : tous les tableaux anciens, même sans signature, dans le « genre Teniers » ou le « genre Ruysdael » sont recherchés[434]. À Drouot, les observateurs relèvent un raz-de-marée de tableaux anciens, plus ou moins authentiques[435]. Si le

429 Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle…*, Paris, A. Morel, 1866, p. 14. Voir en complément, Françoise Bercé, *Les premiers travaux de la Commission des monuments historiques, 1837-1848,* Paris, Picard, 1979.

430 Aloïs Riegl, *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, Paris, Le Seuil, 1984 [1903].

431 Horsin Déon, op. cit., p. 123.

432 Outre les archives Richelot déjà citées, voir la faillite de Coudray ; ce dernier conserve un lot considérable de « bois vermoulus » et de « bois anciens et morceaux de portes » dans sa remise. AP, D11U3/1422, dossier de faillite n°8967, 7 septembre 1890, faillite de Louis Félix Coudray, 17 quai Voltaire, marchand d'antiquités et d'objets d'art. Mêmes éléments partout : AP, D11U3/1175 dossier n°17120, James Duhamel, 3, cité Gaillard ; D11U3/844 dossier n°2588, septembre 1876, Carl Delange, 5 quai Voltaire, marchand d'antiquités ; D11U3/937, dossier n°6938, 29 avril 1879, Mme Lagleize, marchande d'antiquités, 12, bd Malesherbes.

433 *Annuaire commercial Bottin-Didot*, 1860. 29 sont peintres, 2 respectivement « doreur sur bois » et « réparateur d'objets d'art ».

434 Voir les archives des commissaires-priseurs, notamment les minutes de l'étude Pillet, AP, D42E3 pour les années 1855-1880.

435 Voir Henri Rochefort, *Les petits mystères de l'Hôtel des ventes*, Paris, Jules Ruff et Cie, 1863 et Champfleury, *L'Hôtel des commissaires-priseurs*, Paris, E. Dentu, 1867.

marché de la restauration des tableaux possède des singularités et notamment celle d'être structuré depuis le XVIIIe siècle[436], l'ensemble du marché de la restauration enregistre la même évolution. Les antiquaires, perçus comme les spécialistes des objets anciens, captent ce marché, quitte à déléguer certaines opérations à d'autres marchands[437].

La sensibilité à la question de l'authenticité se lit dans la violence des débats des années 1860. Si le débat relatif aux objets demeure inaudible, ceux relatifs aux restaurations architecturales du premier XIXe siècle sont passionnées, tout comme les débats qui surgissent en 1860 à l'occasion de la vaste campagne de restauration des tableaux du Louvre placée sous la surveillance de l'académie des Beaux-Arts. Eugène Piot, et toute la presse artistique et de la curiosité dit la même chose, souligne « les soins à apporter à ces opérations » tant « on sait avec quelles fortunes diverses on a touché à quelques-uns des chefs-d'œuvre du musée du Louvre »[438]. Cette inquiétude signe un nouveau rapport aux objets du passé dans lequel la restauration apparaît en contradiction avec le souci d'authenticité. Sont en effet considérés comme authentiques les objets venus directement, en quelque sorte, du passé, sans altération et plus exactement sans altération contemporaine. Invariablement dans la seconde partie du siècle, tapissiers comme antiquaires effacent les traces du XIXe siècle, du monde « moderne »[439]. L'antiquité authentique est celle dont la dégradation s'est arrêtée avant les ruptures politiques et économiques, entendons industrielles, de la fin du XVIIIe siècle. L'objet pour être authentique doit avoir échappé au monde du commerce contemporain et de l'industrie mais aussi aux ruptures de l'ordre social. L'antiquité pour être authentique doit surgir d'un monde disparu, singulièrement de celui où la Cour et la noblesse faisaient le goût. À cette condition, elle peut fonctionner dans l'espace du privé comme une machine à voyager dans le temps. Là réside toute l'ambiguïté du désir d'authenticité : un objet authentiquement ancien doit avoir enregistré les traces du temps qui passe mais uniquement des traces involontaires, comme innocentes. L'objet est authentique s'il n'apparaît pas comme une marchandise et meut l'histoire en un genre d'histoire naturelle où la société fabrique naturellement des objets de goût. Ainsi, toute restauration peut-elle être assimilée à une altération moderne. Les amateurs peuvent alors penser qu'« aujourd'hui, on reconnaît les objets authentiques plutôt à leurs défauts qu'à leurs qualités. »[440] Le débat est vif chez les amateurs de tableaux en particulier. Il est retranscrit par le Dr Lachaise : « La restauration des tableaux est devenue, depuis une trentaine d'années surtout, un art qui a pris d'assez grandes proportions. Les tableaux étant de "mode", chacun a voulu tirer parti de ceux […] qui offraient des défectuosités leur enlevant une partie de leur valeur. On a ainsi rendu à nos jouissances une foule de tableaux oubliés […]. Mais par une déplorable compensation, on a souvent dénaturé des œuvres qu'il eût mieux valu conserver légèrement altérées que d'en détruire le caractère. C'est encore là une question qui divise les amateurs. Les uns voudraient qu'on respectât les maîtres au point de ne rien toucher à leurs œuvres […] et considèrent la restauration comme un acte de vandalisme, et bien entendu le restaurateur comme un barbare […] ; les autres, moins susceptibles, et qui reconnaissent que les tableaux sont faits avant tout pour satisfaire l'œil, soutiennent qu'on doit, autant que possible, chercher à leur restituer ce qu'ils ont perdu. »[441]

436 C'est notamment le cas pour répondre à l'engouement pour la peinture hollandaise ; voir Francis Haskell, *La norme et le caprice. Redécouvertes en art*, Paris, Flammarion, 1986 [1980].

437 Les faillites d'antiquaires attestent de liens commerciaux avec des tapissiers, ébénistes, bronziers… Voir par exemple, AP, D11U3/937, dossier n°6938, 29 avril 1879, Mme Lagleize femme séparée de corps et de biens de Baptiste Lagleize, marchande d'antiquités, 12, bd Malesherbes.

438 Voir *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, « Nouvelles diverses », mars 1861, p. 2.

439 Fonds privé Debuisson, factures, quai Voltaire et boulevard Beaumarchais, années 1860-1880 et collection personnelle.

440 Déclaration de Boissel de Monville lors du procès Pierrat en 1858 ; voir *Le Droit, journal des tribunaux, de la jurisprudence, des débats judiciaires et de la législation,* 15 octobre 1858.

441 Dr Lachaise, *Manuel pratique et raisonné de l'amateur de tableaux, indiquant tout ce qui se rapporte à l'étude tant artistique que commerciale des tableaux*...Paris, À la Librairie Centrale, 1866, p. 440 « Restauration » p. 440-442.

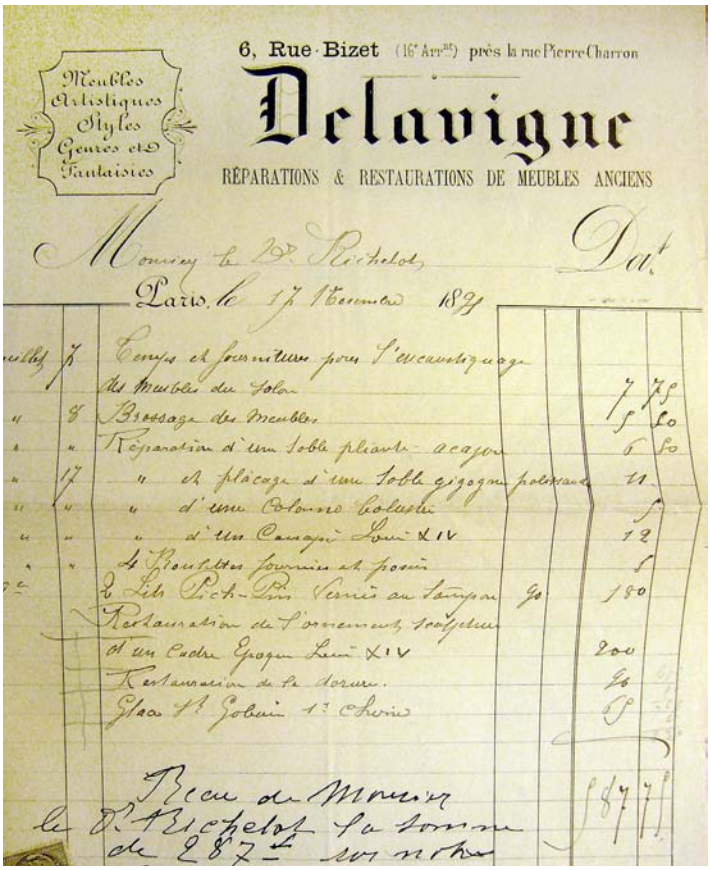
La restauration change de nature : il ne s'agit plus remettre à neuf les objets ni de retrouver leur état primitif. Les réparations et les nettoyages se font plus légers, aidés par l'évolution de la chimie – synthèse de l'essence de térébenthine notamment qui permet de décirer et dévernir les objets en douceur – pour ne garder que les traces jugées dignes. Les archives de tapissiers et d'antiquaires des années 1860 les montrent restaurant des meubles réparés et raccommodés au début du siècle avec des tapisseries et des bronzes anciens, achetés à Drouot ou chez des brocanteurs-chineurs. Il s'agit de restaurer en respectant une époque et d'effacer toutes les traces, inappropriées car jugées anachroniques, du monde moderne[442]. Edmond de Goncourt note ainsi en 1881 à propos d'un meuble de Boulle qu'il possède : « il fut restauré par Monbro, malheureusement en ces années, où l'on n'avait pas le sentiment de la réparation historique, et où une baguette de cuivre estampé semblait devoir tenir avec succès la place d'une baguette en bronze doré, mais un jour où la vente d'un livre m'apportera un peu d'argent, je ferai arracher la restauration de Monbro, et remettre le petit meuble en son état ancien. »[443] Les règles de la restauration ont changé : d'où les interrogations sur les manières de reproduire les couleurs « fanées », de retrouver dans les restaurations l' « éclat adouci » des vieux vitraux et l'« aspect plus harmonieux, plus fondu que les tapisseries neuves » des anciennes[444].

Retrouver une cohérence temporelle fait de nouveau fonctionner à plein ce sémiophore qu'est l'antiquité et qui ne doit plus contenir des signes contraires. La migration des objets anciens des cabinet savants vers l'ensemble des espaces privés de réception nécessite que les objets manifestent leur ancienneté. « Restaurer en ancien », c'est préserver ces apparences[445].



[Fig. 5. 34] Publicité de la maison Lobrot, réparation et restauration des tapisseries anciennes, 7 rue Saint-Georges. BHVP, série actualités, « tapisserie ».

442 Voir Paul Eudel, *Le Truquage, altérations, fraudes, contrefaçons dévoilées,* Paris, Ed. Rouveyre, 1884 et L'Hôtel Drouot et la curiosité en 1881, Paris, Charpentier, 1882. Voir en complément les archives Eugène Aubry, AN, Fonds Aubry-Vitet, 572 AP / 22.
443 Edmond de Goncourt, *La maison d'un artiste*, tome 1, Paris, Charpentier, 1881, p. 343. Monbro est alors un des plus importants marchands de meubles anciens, de bronzes et de curiosités, 19 rue Helder.
444 *Dictionnaire du commerce…,* 1901, « Couleurs ».
445 Vers 1910, par exemple, l'antiquaire A. Gayot, 70 rue Vaneau, peut donc affirmer dans ses publicités faire la « patine ancienne ».


6, Rue Bizet (16e Arrt) près la rue Pierre Charron

Meubles Artistiques Styles Genres et Fantaisies

Delavigne

RÉPARATIONS & RESTAURATIONS DE MEUBLES ANCIENS

Monsieur le Dr Richelot

Doit

Paris, le 17 Novembre 1895

[Fig. 5. 35] Facture de Delavigne, Réparations et restaurations de meubles anciens, 6 rue Bizet, 17 novembre 1895. AN, Fonds Richelot, AB/XIX/4226.

Les pratiques privées de restauration disent que cette question de l'authenticité se pose jusque dans les intérieurs et les questions qui traversent le monde des arts touchent aussi les acheteurs d'antiquités. Un des premiers guides relatif aux pratiques de restauration privées est publié en 1872 par Ris-Paquot, collectionneur, éditeur d'annuaires d'amateurs et de marchands, soucieux de vulgarisation. Il propose d'apprendre la *Manière de restaurer soi-même les faïences, porcelaines, cristaux marbres, etc.*[446] L'ouvrage didactique et accompagné de figures s'adresse à un public large. « Quelle joie pour le collectionneur de relire dans ses derniers vestiges l'histoire des temps passés, de pouvoir dans ces nombreux spécimens, réunis et classés avec un tact, un savoir, tout particuliers, fruits de longues et laborieuses recherches, retrouver dans des dates, des noms et des allégories, certains faits qui, quelquefois, ont échappé à l'histoire. […] Souvent, et cela par malheur, ces précieuses reliques dont la valeur est immense, […] arrivent parmi nos collections dans un état tellement pitoyable de détérioration que, *de visu*, nous nous voyons forcés de ne pouvoir les acquérir faute de savoir à qui recourir pour les restaurer, tant ce travail délicat exige de connaissances particulières. [Leur valeur] nous empêche de confier au premier venu des trésors qui, par une grossière maladresse ou un manque de savoir pourraient se trouver à tout jamais anéantis. » « Le travail de la restauration devient entre les mains d'un homme intelligent et adroit un passe-temps fort agréable ; de plus, pratiqué avec goût et patience, ce travail s'élève souvent au niveau de l'art en raison des secours qu'il emprunte, tant au dessin qu'à la peinture et même fort souvent à la sculpture. » L'héroïsme du collectionneur d'antiquités moyen repose alors autant dans sa patiente recherche que dans sa capacité à nouer un dialogue plus intime avec le passé. Dans quelques intérieurs, on trouve ainsi le matériel nécessaire à ces restaurations, travaux jugés sérieux et donc quasi exclusivement masculins selon le partage des rôles dominants[447]. Les manuels se multiplient dans les années 1870, suivant en cela la diffusion de la pratique de la collection[448]. Les conseils en matière de restauration tiennent alors d'une double logique : faire disparaître à l'œil les « raccords » généralement de plâtre et de gélatine. Mais « l'art si délicat et amusant de la restauration » est aussi celui de repatiner ces parties : « Une fois apposée sur l'objet, la couche de vernis ne peut rester telle ; elle serait défectueuse, présentant une

446 Ris-Paquot, *Manière de restaurer soi-même les faïences, porcelaines, cristaux marbres, etc.*, Paris, Lahure, 1872. Ris-Paquot publie en outre *L'art de restaurer les tableaux anciens et modernes* en 1890 (Librairie Renouard).

447 Voir par exemple AN, MC, ET / LXVI / 1830, inventaire après décès de la veuve Antier, Me Bournon notaire, 9 boulevard des Capucines, Inventaire après décès de Mme Antier, 22 septembre 1897 et MC, ET/CVIII/1405, inventaire après décès de Mme Bouffet, 22 novembre 1890, veuve de M. Bouffet, directeur de l'administration départementale et communale au ministère de l'Intérieur, 46 rue de Miromesnil.

448 Voir par exemple Ancel Oppenheim, *Connaissances nécessaires à un amateur d'objets d'art et de curiosité*, Paris, A. Rouveyre, 1879, p. 204 et sq. et Paul Bichet, *L'art et le bien-être chez soi*, Paris, Marpon & Flammarion, 1890, p. 177-180.

surface brillante, il est vrai, mais raboteuse à l'œil et rugueuse au toucher » ; il convient alors de la lustrer, de l'intégrer visuellement et tactilement aux apparences du passé[449]. Ces manuels accompagnent pas à pas ces restaurations d'amateurs qui croisent intérêt du loisir édifiant, occupation du temps et appropriation intime de ces objets.



[Fig. 5. 36] Planches extraites de Ris-Paquot, *Manière de restaurer soi-même les faïences, porcelaines, cristaux marbres, etc.*, Paris, Lahure, 1872. Exemples de reconstitutions d'éléments manquants par reconstruction et moulage. Ouvrage à destination des amateurs.

Dans la grande vogue des travaux d'amateurs des années 1880, restaurer s'intègre aux passes-temps « artistiques et utiles » et donc accessibles aux femmes, au même titre que la mise sous vitrine des papillons ou la broderie des initiales[450]. Encore qu'il ne s'agit pas alors d'objets sérieux – historiques – mais plus de souvenirs même si la femme est dorénavant jugée apte à évaluer la qualité de ces

449 Ris-Paquot, *Manière de restaurer soi-même… op. cit.,* Chapitre I « Manière de poncer, polir et lustrer les vernis », p. 92.
450 Pour exemple, voir Félix Moser [pseudonyme collectif], *Le livre des travaux artistiques d'amateur*, Paris, Dumoulin, vers 1890. « Le patinage et le racinage », p. 187. « Les patines chimiques sont de diverses sortes : les solutions de potasse qui donnent, suivant leur degré de concentration, une gamme de ton variant du brun au rouge au brun noir ». Dans un registre plus savant – mais tout aussi pratique –: Adrien Blanchet et François de Villenoisy, *Guide pratique de l'antiquaire. Nettoyage, restauration, conservation et reproduction des objets archéologiques*, Paris, Leroux, 1899.

objets[451]. Les manuels autodidactiques apprennent à cultiver les traces du passé. En 1884, Spire Blondel, collaborateur de la *Gazette des Beaux-Arts*, publie *L'Art intime et le goût en France, Grammaire de la curiosité,* véritable manuel de vulgarisation de la collection[452]. Le dernier chapitre particulièrement long est consacré à la restauration : « Nettoyer et réparer ses objets soi-même est une occupation non seulement utile à l'amateur, mais rien ne peut lui procurer une jouissance plus piquante que de voir renaître sous ses doigts une belle production de l'art qu'il croyait perdue, et à laquelle son travail donne une seconde vie. Parmi les gens du monde, il en existe un grand nombre qui a été assez heureux pour apprendre quelques bons procédés, mais [il] faut avouer, en effet, que sans un peu d'exercice et beaucoup de prudence, les meilleures méthodes ne sont pas sans danger. Mais cela ne doit point effrayer l'amateur. Il acquerra de l'expérience en renouvelant ses tentatives sur des choses de peu de valeur [et] le plaisir de bien faire et la crainte de nuire à une collection chérie feront […] le reste »[453]. Spire Blondel liste ensuite par matériaux, les solutions de restauration. Si certains objets comme les bronzes sont sévèrement brossés, il est conseillé pour les estampes ou les ivoires de conserver la patine. « Quoique la teinte bistrée, écrit Blondel, ne soit nullement la nuance primitive des anciens ivoires dont la couleur véritable a été altérée soit par l'influence de l'air, de certains gaz, soit par les injures du temps […], nous croyons devoir engager les amateurs à ne pas détruire cette patine, œuvre des siècles, laquelle fait admirablement ressortir les reliefs et donne plus du moelleux aux contours. » Pour l'étain, le choix est possible entre un décrassage et, « si, au contraire, on veut noircir de l'étain neuf, afin qu'il prenne la teinte de l'ancien », il faut utiliser « une solution d'alun pulvérisé, mêlée d'acide sulfurique ». L'amateur établit ainsi, « brosse à dents » à la main, un face à face intime avec le passé, tout en faisant œuvre de sauvegarde. Le commerce destiné à ces passe-temps bourgeois accompagne ces pratiques en fournissant « vernis à craqueler » et « vernis imitation patine »[454]. Si restaurer c'est donner une lecture moderne du passé, c'est ce que cette pratique propose : dans l'intime face-à-face avec l'objet lors de la restauration, s'accuse et s'approfondit le dialogue avec l'histoire et les souvenirs et se construit une expérience individuelle du temps qu'il faut mettre en regard avec l'apprentissage public du monument historique.

Comme nous l'avons vu, les pratiques clunisiennes généralisées à la fin du siècle ne contredisent pas cette logique mais attestent le sacre de l'objet ancien comme objet authentique, une seule bribe suffisant à communiquer à l'ensemble une qualité. Le Dr Richelot, par sa comptabilité précise, permet une fois de plus d'éclairer ces pratiques de restauration. S'il a recours à son tapissier-antiquaire Beaulieu pour l'achat et la mise en place des antiquités ainsi que leur adaptation, il fait appel à Bouet, 17 et 19 rue Vignon. Celui-ci est spécialisé dans la « Réparation d'Objets d'art, Réparateur antiquaire, réparations de porcelaines de Saxe et de Sèvres, miniatures, éventails, Réparations de faïences françaises et italiennes, terres cuites, marbres, bronzes ». Richelot lui confie quantité de tableaux à rentoiler – et à accompagner d'un cartel. Pour les objets d'art dont la fonction n'est pas d'usage mais seulement de porter le temps, l'artisan procède à des restaurations qui veulent préserver l'authenticité. Ainsi, pour 1000 francs, refait-il « Une grande vierge en pierre à remodeler de partout ; refait en même matière une partie des jambes avec un socle la couronne ; le nez ; l'oiseau ; 2 doigts fait modèle terre et plâtre ; mise eu point, exécution, sceller avec fortes tiges, réparer, teinter, patiner »[455].

451 Voir Ermance Dufaux, Chapitre III. « L'Ameublement » dans *Le savoir-vivre dans la vie ordinaire et dans les cérémonies civiles et religieuses*, Paris, Garnier, 1883.
452 Spire Blondel, *L'Art intime et le goût en France. Grammaire de la curiosité*, Paris, E. Rouyere et G. Blond, 1884.
453 *Ibid*, p. 365-367.
454 Catalogues de la maison Bourgeois aîné, « Couleurs fines et matériel d'artistes », 1900-1912.
455AN, AB XIX 4226, facture de Bouet, 14 avril 1905.

Pour une « Abbesse bois sculpté » : « refaire un socle avec les deux pieds une partie du vêtement la couronne, un doigt, tous les éclats, nettoyer remettre au ton et réparer (300) » Le même mois, il fait réaliser ainsi plus de dix restaurations par Bouet. Il s'agit de respecter ici le style mais aussi le temps : on ne nettoie plus les objets pour les rendre à leur aspect originel mais on conserve soigneusement la patine et les parties ajoutées sont elles aussi systématiquement patinées.

Au-delà du Dr Richelot, tout un marché de la restauration se met en place. Dès les années 1870, on trouve plus de 90 marchands à Paris qui pratiquent la restauration[456]. S'ils sont d'abord des restaurateurs de tableaux, près de 50 font aussi la restauration des antiquités. En parallèle, antiquaires et tapissiers ne cessent de restaurer comme le montrent toutes les archives privées[457]. Pour autant, ils ne le revendiquent pas et pratiquent plutôt ce qui s'apparentent à des réparations. Après 1880, les antiquaires comme les tapissiers affichent cette spécialité ; un véritable marché constitué de la restauration des objets anciens se met en place à destination de la bourgeoisie. En distinguant ainsi réparation et restauration, ces marchands affichent leur capacité non seulement à préserver l'authenticité des objets mais plus encore à la retrouver. A. Gayot, restaurateur d'objets d'art et d'antiquités, 70 rue Vaneau, peut ainsi affirmer faire la « patine ancienne »[458].

On le comprend : sans le caractère pleinement authentique de ces objets, l'ensemble de ce système ne fonctionne plus. De l'architecture aux meubles en passant par les objets d'art, les mutations de la restauration indique cette quête des origines qui se meut dans les années 1870-1880 en quête des traces du temps. Recherchées, elles sont cultivées et recréées notamment par le biais de patines, condition d'un dialogue approfondi avec le temps qui peut se prolonger dans l'espace privé par la pratique de la restauration en amateur. Cette fétichisation des miettes du passé rend paradoxalement possible la reconstitution qui, à partir d'un fragment, réinvente un objet et parfois des espaces. L'impossible authenticité qui voudrait en même temps faire revivre intact le passé dans le présent tout en désirant le charme de la désuétude est au coeur des tensions qui traversent la culture bourgeoise du siècle et sans doute de tous les processus de restauration. Tout se passe comme si, tentant d'accéder à une fantasmatique authenticité, la bourgeoisie défloraît à son contact un passé qu'elle voudrait vierge.

L'angoisse bourgeoise du faux

De la restauration à la création, on l'a vu, les frontières sont parfois minces. Un des moyens les plus efficaces de saisir la montée de cette quête de l'authenticité au cœur de la consommation des antiquités est l'analyse de son envers, le faux. L'inquiétude face au faux signe, en creux, la sensibilité nouvelle à l'authenticité. Dans son *Dictionnaire des idées reçues,* Flaubert note : « Antiquités (les) : sont toujours de fabrication moderne ». Il ne s'agit donc pas, Flaubert nous en défend, de restituer une histoire anecdotique de la multitude d'escroqueries qui émaillent la seconde partie du XIXe siècle. Si le faux nous intéresse en la matière, c'est qu'il permet de saisir le sens que la bourgeoisie accorde aux objets anciens et ce qu'elle leur demande. L'historiographie du faux est mince[459]. Apanage des conservateurs, des amateurs et des experts, elle se limite bien souvent à légiférer sur l'authenticité d'une œuvre[460]. En cela, elle vise moins à comprendre les enjeux

456 *Annuiare Bottin-Didot…,* 1874.

457 Voir en outre le groupement de restaurateurs qui se met en place autour de 1900 : Ris-Paquot, *Annuaire… op. cit.,* 1914, p. 201. Ils revendiquent « une documentation unique […] et des fragments de toutes sortes », « à l'abri de toute erreur de style ou fautes d'anachronisme ». Voir en complément leurs plaquettes dans le fonds BHVP, série « actualités », antiquaires, « Les réparateurs d'objets d'art », 1910.

458 Ris-Paquot, *Annuaire… op. cit.,* 1914, p. 188.

459 « Autour du faux », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n°13, 2003.

460 L'ouvrage de Christian Bessy et Francis Chateauraynaud, *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*, Paris, Métaillé, 1995, fait le point sur le sujet et démontre le caractère heuristique de telles études même s'il s'agit d'abord ici de définir

sociaux et culturels de la production de faux dans l'histoire qu'à procéder à des authentifications destinées au marché de l'art. Or, nous voudrions ici saisir comment ces faux s'insèrent dans la nouvelle culture matérielle qui se construit à partir du milieu du XIXe siècle. Il s'agit de questionner davantage ce commerce comme un indice du fonctionnement du marché des antiquités en même temps qu'un signe de la sensibilité croissante à l'authenticité. À côté des études d'histoire de l'art, une historiographie s'est constituée depuis peu autour de la contrefaçon des produits[461]. Mais la notion même de produit implique une inscription dans le domaine de la production industrielle, avec ses normes, tant sur le plan de la fabrication que de la commercialisation. Or, on l'a vu, le succès des antiquités repose largement sur le fait qu'elles échappent au régime industriel du produit. Cette historiographie nous invite cependant à lire ces escroqueries à la fois comme un jeu avec les normes économiques et comme un jeu commercial, où les objets sont considérés comme des liens entre producteurs et acheteurs. Faux singuliers, les fausses antiquités ne reposent pas uniquement sur la contrefaçon des origines comme c'est le cas pour les œuvres d'art, ni non plus sur la seule contrefaçon des matériaux, contrefaçon propre au régime industriel. La notion même de faux en ancien ne naît pas avec le XIXe siècle. Cependant, avant les années 1830, cette notion ressort de deux catégories : du juridique et de l'artistique. À côté de la falsification simple – contrefaçon de denrées ou de monnaies modernes –, la falsification d'ancien émerge dans le domaine juridique. Les faux concernent alors majoritairement les textes : falsification de généalogies – encouragée dès le règne de Louis XIV par la nécessité pour les nobles de fournir filiations et lettres de noblesse –, épigraphies modernes données pour anciennes, fausses monnaies antiques ou encore fausses reliques. Ici, les enjeux sont juridiques et historiques : la nature des objets ne fait pas débat, c'est en tant que preuves falsifiées qu'elles sont dénoncées[462]. À côté de la falsification des textes, la falsification d'objets anciens est largement présente dans le marché de l'art dès le XVIIIe siècle[463]. Dans ce dernier cas, les faussaires jouent à la fois avec les frontières entre copie et faux et c'est encore essentiellement la valeur artistique qui détermine la production de ces faux[464].

Avec le XIXe siècle et l'attachement au caractère ancien des objets, la donne change. D'un côté, la production de faux paraît prendre un nouvel essor pour répondre à la demande ; de l'autre, les anecdotes concernant des faux rencontrent un nouvel écho. Dans un sens, la production massive de faux Boulle, de faux Palissy ou de fausses tapisseries d'Aubusson fonctionne sur le même schéma que la production de fausses œuvres d'art : contrefaçon des matériaux et contrefaçon des signatures. À partir des années 1860, tous les objets, même les plus ordinaires et anonymes, à la condition qu'ils soient anciens, deviennent des motifs de contrefaçon. La littérature du milieu du siècle témoigne de cette mutation :

« pragmatiquement » le rôle des acteurs dans ces processus parents d'escroquerie et d'expertise.

461 Voir « Le marché de la falsification » dans Alessandro Stanziani (dir.), *La qualité des produits en France, XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Belin, 2003, p. 126-129. L'économie politique s'interroge dans les années 1830 pour définir ce qu'est un produit et par là une contrefaçon. « On donne le nom de produits, écrit Say, aux choses que l'industrie a su créer (…). Il est rare qu'un produit soit le résultat d'un seul genre d'industrie. Une table est un produit de l'industrie agricole qui a abattu l'arbre dont elle est faite, et de l'industrie manufacturière qui l'a façonnée. Le café est pour l'Europe un produit de l'agriculture qui a planté et recueilli cette graine en Arabie ou ailleurs, et de l'industrie commerciale ». Jean-Baptiste Say, *Cours complet d'économie politique pratique*, Paris, Guillaumin, 1840 [1832], p.60.

462 Quantité de brochures sont publiées dans la première partie du siècle sur les fausses reliques. Voir par exemple la brochure publiée par le diocèse de Paris : *Lettre prescrivant une enquête au sujet des fausses reliques,* Paris, Imprimerie de F. Levé, (s. d.). La fin du siècle connaît, grâce aux progrès en archéologies, un regain de publications ; voir notamment : C. Clermont-Ganneau, *Les Fraudes archéologiques en Palestine*, Paris, 1885. et Abbé Mohl, *La Fausse relique d'Argenteuil*, Paris, S. e., 1895.

463 L. Courajod, « L'imitation et la contrefaçon des objets d'art antiques », *Gazette des Beaux Arts,* vol. XXIV, 1886, p.188-201 et p. 312-330.

464 Voir Francis Haskell, Chapter XI « The Proliferation of Casts and Copies » dans Francis Haskell & N. Perry, *Taste and the Antique: the Lure of Classical Sculpture*, New Haven, Yale University Press, 1994, p. 79 ainsi que deux catalogues : *Fogeries and Deceptive copies,* London, British Museum, 1961 et *Vrai ou faux ? Copier, imiter, falsifier,* Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des médailles et des antiques, 1988, préface d'Emmanuel Le Roy Ladurie.

romans, nouvelles mais aussi chroniques journalistiques sur le faux se multiplient. Elles attestent une nouvelle attention à l'authenticité et d'un intérêt pour cette question qui dépasse le champ étroit des collectionneurs. Le retentissant procès de Vrain-Lucas en 1870 n'est qu'un épisode d'un feuilleton judiciaire nouveau et qui jouit d'un écho considérable[465]. La dénonciation de ces escroqueries augmente à mesure que se diffuse le goût des antiquités[466]. Si cette littérature proliférante signe la montée d'une nouvelle sensibilité à la contrefaçon des antiquités et par là à leur authenticité, il ne faut pas oublier que la césure entre authentique et inauthentique sont constamment en évolution, tant les « degrés du faux » sont nuancés. « De la copie mécanique à l'imitation fidèle et jusqu'à la tromperie », de la restauration légère au « maquillage », les frontières sont en effet fluctuantes[467]. L'évolution de ces catégories elles-mêmes nous renseigne sur la nature des antiquités et les attentes des consommateurs.

Le procès qui se déroule en 1858, au moment même où l'intérêt de la bourgeoisie parisienne pour l'ancien se lit dans le marché, met à nu les mécanismes du faux en ancien. Son écho est considérable dans le monde de la curiosité et il inaugure une série de procès en falsification d'objets anciens. Il faut dire que, de la même façon que le procès de Vrain-Lucas dix ans plus tard[468], les ingrédients sont réunis pour que le procès rencontre un large écho. D'abord, les victimes sont des amateurs célèbres, les fils Rothschild, Alphonse âgé de 31 ans, Gustave, de 29 ans et Salomon, de 23 ans, jeunes financiers et apprentis collectionneurs à l'époque mais dont le poids est déjà considérable dans le monde de la curiosité, à la fois par leur richesse et la réputation de leur père James. Ensuite, leur mandataire et acheteur, Hyppolite Boissel de Monville[469], est une autorité dans le domaine. Issu d'une famille noble – il est lui-même baron –, propriétaire d'un château en Haute-Normandie et âgé de 63 ans, collectionneur d'objets et de plantes exotiques, il offre toutes les garanties d'un connaisseur avisé de l'ancien. L'escroquerie dont il est la victime est d'autant plus sensible qu'il achète pour d'autres grands collectionneurs et amateurs parisiens[470]. Le procès s'ouvre le 14 octobre 1858, au tribunal correctionnel de la Seine. Le compte-rendu dressé par *Le Droit* permet de saisir le rapport des amateurs avec les objets anciens[471]. « Le sieur Boissel de Monville, résume en préambule *Le Droit*, achète des objets d'art antiques et notamment des émaux pour le compte des fils de M. Rothschild. Il est connu, dans le commerce de Paris, pour être le mandataire de ces messieurs qui consacrent des sommes considérables à l'acquisition de ces objets […]. Pierrat, qui s'intitule préparateur d'objets d'art, paraît exploiter la passion des antiquaires en leur vendant des objets qu'il fait fabriquer en imitation d'antiques pour de véritables antiquités. Dans le courant de cette année, il a vendu à M. de Monville, par l'intermédiaire de Chalvet, libraire, pour près de 25 000 francs d'aiguières, de salières et autres vases en émaux, prétendus antiques. Depuis, on a découvert que ces objets étaient modernes : ainsi des vases, vendus comme datant du XVIe siècle, représentent des sujets qui ont été copiés sur des

465 Marie-Laure Prévost, « Vrain-Lucas, le Balzac du faux », dans « Autour du faux », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n°13, 2003, p. 59-69.

466 Les procès connaissent un très fort retentissement, jusque dans la presse anglaise et américaine ; voir les nombreux articles du *New York Times* et par exemple, « Counter Action in Paris against Bric-à-brac Dealer » 21 décembre 1900 et 17 janvier 1901.

467 Michel Amandry « Introduction », dans « Autour du faux », *op. cit.*, p. 18.

468 Marie-Laure Prévost, « Vrain-Lucas, le Balzac du faux », dans « Autour du faux », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*. Des membres de l'Institut (dont Thiers) soutiennent « l'authenticité » de ces autographes ; voir les Comptes rendus de l'Institut, séance du 5 avril 1869, cités p. 60.

469 Domicilié 26 rue d'Aumale à Paris et au château de Montville (Seine-Inférieure), il fait partie des nobles d'Empire par lettre patente du 4 juin 1810. Il fait construire une filature en 1831 puis une autre avec tissage vers 1840. Voir Albert Révérend (Jean Tulard éditeur), *Titres, anoblissements et pairies de la Restauration, 1814-1830,* Paris, Honoré Champion, 1974 [1906], p. 262.

470 L'anonymat des autres collectionneurs est scrupuleusement protégé lors du procès.

471 *Le Droit, journal des tribunaux, de la jurisprudence, des débats judiciaires et de la législation,* 15 octobre 1858. Voir en complément le compte-rendu par Didron « La Fausse monnaie archéologique » dans les *Annales archéologiques*, Paris, 1858, p. 301-309. La revue publie par ailleurs très régulièrement des comptes-rendus des procès et en général les affaires de faux, principalement en matière d'objets antiques.

vases antiques, découverts seulement à Herculanum pendant le siècle dernier. Par des supercheries très-habiles, la sagacité de M. de Monville, expert en pareille matière, avait été mise totalement en défaut. Ainsi, Chalvet prétendait que son commerce de libraire le mettait à même, en parcourant les provinces, d'obtenir par voie d'échange des objets précieux. À Montauban, il avait acquis une magnifique aiguière ; à Arles il connaissait l'existence de divers émaux dépendant d'une collection appartenant à deux frères auxquels ils avaient été légués à la charge de les conserver. Il devait être très difficile de se les procurer. M. de Monville et Chalvet firent deux voyages à Arles ; Pierrat s'y trouvait également : il avait chaque fois apporté de Paris les objets à vendre. Caché dans un hôtel, il dirigeait les démarches que Chalvet devait faire. […] Pierrat a fait acheter à M. de Monville des objets modernes pour une somme considérable. Il convient d'ajouter que Pierrat est chargé par les divers amateurs de Paris de faire restaurer les émaux qu'ils possèdent. Lorsque ce sont de véritables antiques, l'inculpé en fait faire des copies qu'il vend pour des antiques à ceux qui ne connaissent pas les originaux. Cette industrie lucrative est le digne pendant de celle qui consiste à vendre, pour des tableaux de maîtres, des tableaux sans valeur appelés vulgairement des *ours*. Chalvet est libraire, il ne connaît pas le commerce des curiosités, il paraît avoir été de bonne foi, il est malheureux, il est chargé de famille, et la faible rémunération que lui a donnée Pierrat ne permet pas de croire à sa culpabilité. En conséquence, Pierrat est seul traduit en police correctionnelle pour escroquerie. » Le prévenu, âgé de 53 ans, est questionné par le Président du tribunal :

« Votre métier habituel est […] celui de préparateur d'objets d'art ; vous en avez abusé pour faire fabriquer des objets d'art que vous vendiez comme des antiques : c'étaient des aiguières, des salières, des vases, tous objets auxquels on attache une valeur idéale quand on sait qu'ils ont traversé les siècles. Pour vous faire payer comme antiques des objets modernes, vous les recouvriez d'une couche de crasse ou de vernis ; vous exploitiez ainsi la crédulité des amateurs, et vous vous êtes fait aider pour cela par un homme qui vous prêtait son concours sans avoir la conscience du mal qu'il faisait. C'est ainsi que vous avez consommé une escroquerie au préjudice du fils de M. James Rothschild ?

Réponse : Monsieur le président, on prétend que ces objets n'ont aucune valeur ; il m'est facile de prouver que ce qu'il faut de temps et de soins pour retrouver la nuance cause des dépenses considérables.

Demande : C'est possible ; mais on ne vous reproche pas d'avoir vendu trop chers les produits de votre fabrication, on vous reproche de faire croire à leur antiquité ! […] Expliquez-vous aussi sur cette couche de crasse dont vous avez enduit les objets.

Réponse : Quand des objets restent longtemps dans l'atelier, ils se salissent par la poussière ; mais ce n'est pas là une préparation. C'est peut-être un tort de n'avoir pas dit : Ce sont là des objets modernes. Mais je n'ai pas eu celui de dire : Ce sont des antiques.

Demande : Il y a pourtant un fait significatif : vous vendez comme étant du XVIe siècle des vases dont les originaux n'ont été découverts qu'au XVIIIe siècle […] Ce qu'on vous reproche, c'est l'emploi de moyens frauduleux pour arriver à vendre des objets fabriqués par vous ou sous votre direction pour des objets antiques ; ainsi, pour faire croire à l'ancienneté de ces vases, de ces coupes, de ces aiguières, vous les cassez, vous les raccommodez, vous les enduisez d'un vernis qui en altère la couleur réelle ; c'est là le délit.

De Monville […] : La première fois que Chalvet vint m'offrir des objets d'art, c'était, autant que je puis m'en souvenir, une salière et un portrait en émail. Le portrait était « bon », c'est-à-dire véritablement antique, mais la salière était « fausse », c'est-à-dire une imitation de fabrication moderne.

M. Le Président : Et on vous la vendait pour antique ?

M. De Monville : Oui, Monsieur. Je fais remarquer que c'est assez l'habitude de ceux qui trompent les amateurs ; aux objets faux ils en mêlent d'authentiques. […] On les signe même de fausses initiales […].

M. l'avocat impérial Perrot : Dites-nous, Monsieur, ce que vous pensez de cette crasse qui recouvrait les objets ; croyez-vous que cela puisse provenir de la poussière ?

M. De Monville : Ordinairement, quand des objets ont été salis dans un atelier, il suffit d'un peu d'eau et de savon pour les nettoyer ; eh bien, pour enlever cette crasse, j'ai mis plus de quatre heures ! Le savon, la potasse, l'éther n'y faisaient rien. Il m'a été dit que les objets, dans ce cas, étaient remis au four après avoir reçu cette couche de vernis. »

Au final, le tribunal condamne Pierrat à quinze mois de prison et 1 000 francs d'amende. La presse spécialisée donne une large audience à cette escroquerie.[472] Le retentissement de ce procès signale la sensibilité nouvelle à l'authenticité, bien au-delà du monde des collectionneurs. On l'imagine : le fait que les Rothschild et leurs experts soient piégés est inquiétant pour les nouveaux acheteurs bourgeois. Après les revues de Beaux-Arts[473], d'archéologie et des chroniques dans les quotidiens et les revues généralistes, ce procès sert encore de motif à Henri Rochefort dans *Les petits mystères de l'Hôtel des ventes*, transposé sur la scène du théâtre du Palais-Royal en juin 1863[474]. Un noble et grand financier piégé par un modeste truqueur fait il est vrai un motif aisé pour une comédie-vaudeville. Alors que dans les années 1850, le faux concerne principalement les collectionneurs et les amateurs, au seuil des années 1860, il concerne un public de plus en plus étendu de bourgeois acheteurs occasionnels d'objets anciens. Les termes du procès eux-mêmes indiquent la mutation en cours. « Les industries licites, écrit Didron, directeur de la *Revue archéologique*, ne sont pas les seules qui aient le privilège de fournir des mots à la langue française, les falsificateurs d'antiquités nous ont donné le mot *trucage*, admis aujourd'hui ou du moins compris partout, comme désignant cette industrie borgne qui consiste à faire payer très-cher, à des amateurs passionnés pour l'antique, des objets fabriqués la veille et savamment habillés d'un vernis d'ancienneté »[475]. De la même façon, la *Revue universelle de l'art et de la curiosité* consacre le mot et la chose : « un procès, qui vient d'avoir lieu à Paris, a créé un nouveau mot : *Trucage*, ou l'art de tromper en vendant des objets d'art. On disait déjà : « il a le truc ». Trucage est désormais acquis à la langue française. Dans le procès dont il s'agit, trucage s'appliquait à la tromperie sur la vente d'objets d'art prétendus antiques. »[476] Il faut noter ici que le terme reste ambigu ; le trucage concerne encore de façon indéterminée à la fois les objets d'art et les antiquités. À la fin des années 1860, l'ambiguïté n'est plus de mise. « Truqueur » désigne dès 1865 celui qui fait des contrefaçons d'objets anciens[477] et dans le même temps, le Larousse en donne la définition suivante : « Ensemble des procédés à l'aide desquels on

472 Parmi quantité de commentaires, Adolphe Napoléon Didron, archéologue proche de Mérimée et de Viollet-le-Duc, commente le procès dans la *Revue archéologique*, revue spécialisée dans l'archéologie du Moyen Âge : « Cet expert renommé et assermenté, M. de Monville, qui se laisse aussi grossièrement tromper par un falsificateur qui n'est pas un grand clerc, pourtant, aurait pu prendre à son compte une moitié, un tiers ou tout au moins un quart de la condamnation. […] Dire combien j'ai vu […] entrer, poursuit Didron, d'objets faux dans les collections particulières et publiques, c'est impossible. Mais aussi, on doit en convenir, les propriétaires et conservateurs qui se laissent attraper sont d'une bonhomie fabuleuse ; rien n'est plus facile que de plumer de pareils pigeons. » Voir Didron, « La Fausse monnaie archéologique » dans les *Annales archéologiques*, Paris, 1858, p. 301-309.

473 Voir par exemple la *Revue universelle de l'art* publiée par Paul Lacroix (bibliophile Jacob), tome 8, Bruxelles, Labroue et Cie, 1858, p. 186-187. Notons que, bien qu'imprimée à Bruxelles, la revue est consacré aux Beaux-Arts et à la curiosité en France et en particulier à Paris.

474 Henri Rochefort, *Les petits mystères de l'Hôtel des Ventes*, Paris, Jules Rouff et Cie, 1863, p. 119 et *sq.* La pièce de théâtre est représentée en juin de la même année au théâtre du Palais-Royal ; voir Henri Rochefort et Albert Wolff, *Les mystères de l'Hôtel des ventes*, Paris, Michel Lévy frères, 1863.

475 *Annales Archéologique, op. cit.*

476 *Revue universelle de l'art* publiée par Paul Lacroix (bibliophile Jacob), tome 8, Bruxelles, Labroue et Cie, 1858, p. 186-187.

477 « Truc », Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française, op. cit.*

donne à des objets modernes un air de vétusté qui leur donne du prix aux yeux des amateurs ». En 1872, Littré ne retient lui aussi que la falsification d'objets anciens : « Terme presque d'argot désignant cette industrie borgne qui consiste à faire payer très-cher à des amateurs passionnés pour l'antique des objets fabriqués la veille et savamment habillés d'un vernis d'ancienneté ». Le deuxième supplément du Larousse entérine l'usage du mot et, dans un long article, y adjoint la notion de « provenance ». « La passion des amateurs pour les objets anciens, vieux meubles, vieilles faïences, vieilles médailles, vieux tableaux, a donné naissance à une industrie nouvelle, le *trucage*, qui consiste à donner à du neuf un vernis tel, que le plus expérimenté le prend pour du vieux. […] Autrefois, la contrefaçon ne s'attaquait guère qu'aux tableaux, et, quoiqu'elle fût assez fréquente, elle était loin d'atteindre le développement qu'elle a acquis de nos jours […]. Mais aujourd'hui, le trucage s'exerce à peu près sur tout. » Apparu semble-t-il au moment du procès de 1858, le terme entre dans la langue dans les années 1860 en ne conservant que la notion « d'ancienneté ». La police fait une place au terme dans ses nomenclatures et les enquêtes se multiplient après 1860 sur cette nouvelle industrie. Le chef de la sûreté sous le Second Empire, M. Claude, consacre un chapitre de ses *Mémoires* aux « truqueurs » : « La monomanie du bibelot a fait naître une légion innombrable de pasticheurs faussaires ; ils ne vivent qu'en entretenant par leur talent la fièvre de l'antiquité. »[478] Le mot entre ainsi dans la langue administrative, signant ainsi l'intérêt porté à cette production qui, on l'aura compris, met en danger un élément fondateur du marché des objets bourgeois et aristocratiques.

En 1869, Nestor Roqueplan, dandy et frère du peintre Camille Roqueplan, feint de s'étonner du succès des antiquités : « il est impossible de manger, de boire, de s'asseoir, de vivre, enfin, dans autre chose que de l'histoire de France en bois, en porcelaine et en verre. […] À moins de supposer qu'il y a une France souterraine ou aérienne où tous les mobiliers de la monarchie sont conservés à l'abri des vers […], est-il possible qu'en dix ans toute la France moderne se soit trouvée meublée, comme par enchantement, avec des objets venant de nos aïeux ? […] S'il y a encore des gobe-mouches qui croient sur parole posséder le bureau de travail de monsieur de Maurepas, s'asseoir sur un sofa témoin des entretiens galants de Louis XV, manger sur une table vermoulue de bon roi Henri (le bon roi Henri est à la mode), si quelques demoiselles de mauvaises vie sont toutes fières de [posséder] une cuvette où la Dubarry baignait ses joues honorées de baisers royaux, ces benêts deviennent de plus en plus rares ; et cela est justice, car, après le vin de Champagne qui se fabrique avec de la fleur de sureau et de l'acide carbonique, […] il n'y a pas de commerce où la tricherie se pratique d'une manière plus effrontée. »[479] Aux faux retentissants du milieu du siècle, répondent des centaines d'affaires. Les manuels à destination des bourgeois néophytes visant à protéger les acheteurs de ces escroqueries qui mettent en péril le sens même de cette passion se multiplient après 1880 et connaissent leur apogée dans les années 1910. En 1881, Paul Eudel,

478 M. Claude, Chapitre CCXVI. « Les truqueurs » dans *Mémoires de Monsieur Claude, chef de la sûreté sous le Second Empire*, Paris, Jules Rouff et Cie, 1882, volume II, p. 1380-1383. Il écrit : « Je recevais à l'époque de la fondation du musée des Souverains, de nombreuses révélations. Elles m'étaient fournies par les complices des diverses fraudes de cette exhibition de reliques monarchiques. Ces reliques, vendues très cher, par l'intermédiaire de certaines personnes du château, n'étaient fabriquées que dans un but de lucre malhonnête. Par contre-coup, elles flattaient la manie de notre gracieuse souveraine, très fière de ces exhibitions posthumes qui la faisaient revivre dans l'élégante tradition du XVIIIe siècle ! […] Voilà comment le musée de nos souverains qui, du reste, n'a pas survécu à sa douteuse fondation, n'a été en réalité qu'une énorme mystification. […] Les peintres qui refont des tableaux de maître se comptent par milliers ! On se rappelle que M. Thiers, faillit obérer la caisse de l'État, en voulant doter le Louvre de certains cartons de Raphaël, dont l'authenticité fut l'objet de tant de contestations, et qu'il dût renoncer à un achat onéreux, qui n'aurait enrichi…que des truqueurs italiens ! Hélas, le Louvre […] possède assez de tabatières, de drageoirs Louis XV et Louis XVI qui ne sortent que des ateliers de réparateurs d'objet d'art, truqueurs du Marais et des faubourgs ! […] Ah, si les archives de police n'avaient pas brûlées, comme il serait facile de prouver que ces modèles inimitables de l'art ancien ont été renouvelés à la façon du couteau de Janot. »

479 Nestor Roqueplan, *La vie parisienne… op. cit.* p. 161-165.

collectionneur et publiciste, édite en livre sa chronique de l'hôtel des ventes – précédemment publiée dans le journal *L'Indépendant*. Il consacre un long chapitre aux « contrefaçons »[480]. Il s'adresse encore aux « collectionneurs et amateurs » : « les faussaires sont chaque jour plus audacieux. Le mal prend des proportions alarmantes. La contrefaçon monte comme une marée. Cela tente. Il y a trop gros à gagner pour que l'art de la falsification des choses anciennes ne prenne pas de proportions considérables. N'achetez que ce que vous connaissez bien, et encore demandez des garanties sur facture. Entourez-vous de toutes les précautions imaginables contre la réparation, la restauration et la falsification. Dites-vous que tout est faux, archifaux, cent fois faux, que tout a été étudié, reproduit avec une désespérante perfection, et n'opérez ensuite vos achats qu'avec la plus grande défiance[481]. » Devant le succès de cette chronique bien au-delà du « monde de la curiosité » et devant le caractère inépuisable du sujet, Paul Eudel publie un ouvrage en 1884 consacré à la question : *Le Truquage, les contrefaçons dévoilés*[482]. L'ouvrage, largement relayé par la presse, rencontre un succès considérable et connaît six éditions jusqu'en 1914 et deux éditions en allemand. Véritable bréviaire, il s'attaque à toutes les contrefaçons « jusqu'à celles qu'on trouve chez les antiquaires ». Aucun objet n'échappe aux prévenances d'Eudel : meubles et tableaux mais aussi faïences et terres cuites, ivoires, estampes, livres anciens, argenterie, tissus et tapisseries, jouets, et jusqu'aux plus petits bibelots. À en croire Eudel, les industries du faux sont partout et adoptent les spécialités des villes ; pour autant, les quartiers des Batignolles et du Petit-Montrouge semblent concentrer, pour Paris, l'essentiel de la production de faux, le Faubourg Saint-Antoine se consacrant à la copie avouée. Remy de Gourmont, aux lendemains de la guerre, souligne que « depuis dix ans », dans les alentours de la rue de Rennes, « plus de vingt boutiques nouvelles » d'antiquaires se sont installées. « Évidemment, il y avait encore, au fond des paroisses, une réserve de choses belles ou curieuses, qui a récemment cédé devant la ténacité des chercheurs. […] Mais cela ne suffit pas à expliquer la considérable augmentation du nombre des antiquaires. […] Il y a assurément, derrière cela, autre chose que des chasseurs ; il y a des fabricants. […] Ah ! on veut rénover les arts décoratifs ? Naïveté administrative ! Ils ne furent jamais plus florissants. »[483] Les rares archives d'antiquaires montrent aussi cette inquiétude face à la montée du faux qui pourrait jeter le discrédit sur la profession. Dans les années 1880, des dizaines de courriers expédiés à l'antiquaire Eugène Boban par des amateurs comme par ses fournisseurs soulignent la grande attention portée à la question des faux. Fausses antiquités du XVIIIe siècle comme pré-colombiennes ou préhistoriques pullulent et les amateurs demandent en permanence à l'antiquaire de les rassurer sur leurs achats[484].

480 Paul Eudel, « Les contrefaçons », chronique du 30 août dans *L'hôtel Drouot en 1881*, préface de Jules Claretie, Paris, Charpentier, 1882, p. 283-292.
481 *Ibid*, p. 283.
482 Paul Eudel, *Le Truquage. Les contrefaçons dévoilées,* Paris, E. Dentu, 1884.
483 Remy de Gourmont, « Antiquaires » dans *Le Vase magique*, Paris, Mercure de France, 1923.
484 BnF, Fonds Eugène Boban, NAF 21477. Lettre du 25 octobre 1883, Cognac. Germain, un de ses fournisseurs, installé à Cognac lui écrit en 1883 : « On a enfin découvert le faussaire qui fabriquait des assiettes, des peignes, que sais-je, des brosses à dents, de l'époque de la pierre polie dans la Charente inférieure. J'espère que l'on ne s'y laissera plus prendre. Mais je voudrais qu'on arrive à lui faire rendre gorge, si l'on ne peut lui coller de l'amende et de la prison ». Des dizaines d'autres lettres évoquent ces concurrents indélicats dans la correspondance de l'antiquaire et marchand de curiosités.



[Fig. 5. 37] Pages extraites d'Émile Bayard, *L'art de reconnaître les fraudes,* Collection « Guides pratiques de l'amateur et du collectionneur d'art », Paris, R. Roger et F. Chernoviz, 1914. Exemples de meubles « clunisiens » et de fausses antiquités.

Le nouveau système des objets qui s'élabore au sein de la bourgeoisie de la seconde partie du XIXe siècle consacre l'authenticité comme catégorie centrale dans l'appréhension des objets. Les nouvelles catégories de la nouveauté, de l'ancien et de son corollaire l'authentique, signe l'entrée dans un système où la filiation des objets est essentielle, à la fois pour créer du romanesque et pour attester leur caractère unique. Nous l'avons vu, sans paradoxe : le meilleur indice de cette attention aiguë et nouvelle à l'authenticité est le développement spectaculaire d'une industrie du faux à partir des années 1860 et sa dénonciation permanente. De la même façon que la contrefaçon se construit en parallèle des marques[485], les fausses antiquités sont indissociables de la quête d'objets authentiques, l'une et l'autre se nourrissant mutuellement.

Ce culte des antiquités a été trop souvent englobé dans un historicisme qui préside à la production éclectique du siècle. Une chose pourtant crée une différence fondamentale entre les objets de style et les antiquités pour leurs possesseurs : leur caractère authentique. Au siècle de l'industrie que la bourgeoisie perçoit comme factice, l'antiquité, unique – au moins par son histoire – et authentique est seule capable d'ouvrir une porte vers le passé, vers un monde révolu. Si cette angoisse du faux qui n'est que l'envers de la passion nouvelle de l'authentique taraude les acheteurs, c'est que la valeur de l'antiquité toute entière repose sur sa capacité à porter avec elle le passé : dans l'espace du privé, seule une authenticité garantie rend possible un dialogue intime avec le temps, une expérience qu'on imagine vraie du passé par sa présence même. Le possesseur d'antiquités – et l'on a vu la diffusion massive en bourgeoisie de ces objets – doit pouvoir avoir le sentiment d'être dans une relation intime et directe – sans altération – avec le passé. Si les antiquités sont bien des objets narratifs, leur authenticité prétendue est la condition de leur pouvoir narratif.

L'authenticité de ces objets se construit avant tout comme ce qui a échappé au monde contemporain

485 Allessandro Stanzianni (dir.), *op. cit.* Je me permets par ailleurs de renvoyer à mon article « Luxe » dans Jean-François Sirinelli, Jean-Yves Molier et Christian Delporte (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

– et la restauration est alors consacrée comme le moyen d'effacer toutes les traces du monde que la bourgeoisie considère comme issu de sa modernité. Paradoxalement, si les antiquités sont fondatrices dans le privé d'une légitimité sociale, si elles ont une fonction d'authentification, c'est dans la mesure où elles peuvent rattacher leurs possesseurs au monde d'un passé radicalement étranger et vierge, un monde comme préservé de la bourgeoisie industrielle et marchande. Fondatrice, l'antiquité dans l'espace privé peut l'être à condition d'avoir manifestement préexisté à ses possesseurs.

Dernier aspect central de cette quête d'objets « authentiques » : sa dimension sociale. Tout indique que cette question, comme en témoignent les affaires de faux, possède une forte composante sociale : d'une part, la noblesse, sauf cas exceptionnel, a hérité de son patrimoine matériel ancien ; d'autre part, la question de l'authenticité des objets apparaît largement étrangère aux couches inférieures de la société. Le caractère authentique de ces objets est essentiel dans la mesure où non seulement il fonde la légitimité des objets eux-mêmes mais aussi dans la mesure où il est fondateur d'un goût, d'une capacité à apprécier le passé et l'histoire. Si la bourgeoisie demande à ces monuments du passé de la légitimer socialement, on comprend mieux que la question de l'authenticité pensée comme une légitimité venue d'ailleurs soit essentielle.

III.b. **La possession d'antiquités, trait singulier de la culture matérielle bourgeoise**

Si la bourgeoisie adopte si rapidement les antiquités comme trait caractéristique de ses intérieurs, c'est aussi qu'elles apparaissent comme des éléments culturels distinctifs. Aux érudits et collectionneurs de la première moitié du siècle, la bourgeoisie emprunte ou croit emprunter le caractère marginal de ces consommations et leur puissance distinctive.

En une décennie, entre les années 1850 et 1860, les antiquités deviennent un emblème de la culture bourgeoise. Alors que dans la noblesse et la vieille bourgeoisie les objets anciens sont en même temps des objets familiaux, la bourgeoisie nouvelle, tourmentée par la question de la généalogie et de son inscription dans le passé comme dans la durée, investit argent et culture dans les antiquités. Ces dernières répondent en tout point aux attentes de la bourgeoisie en nourrissant le goût de l'histoire, en proposant une expérience intime et en répondant au sentiment ambigu de la nostalgie d'un passé largement mythique. Dans ce cadre, l'ancienneté devient une valeur en soi et ses traces que sont la patine et la vétusté deviennent les signes culturels incontournables dans les espaces de réception. Entre conquête et repli, l'achat d'antiquités apparaît bien in fine comme un des traits saillants et spécifiques de la culture bourgeoise de la seconde partie du XIXe siècle. Reste à comprendre comment cette consommation nouvelle s'inscrit dans le commerce social.



[Fig. 5. 38] Vue d'un magasin d'ameublement ancien, 14 rue de Varenne. Photographie de l'UPF, vers 1895-1900. Détail. AP, UPF, 11 Fi 4196.



[Fig. 5. 39] Boutique de l'antiquaire Fournier dans le 2e arrondissement, vers 1900. BnF, Cabinet des estampes, Collection Thibault « De tout, un peu », Li243, Bte 4.
.

En 1869, Nestor Roqueplan reprenant ses chroniques de la vie parisienne écrites en 1857, développe un long paragraphe sur les antiquités, considérant qu'il s'agit d'un des traits saillants des « mœurs du Second Empire » : « Le goût des anciens meubles est une épidémie trop grave pour passer inobservée à travers nos mœurs modernes. Enfantée par cette réaction qui réhabilita les chefs-d'œuvres nationaux des temps passés, qui remit en lumière les noms et les choses que le XVIIIe siècle avait étouffés, la fureur des antiquailles s'est traduite en culte. C'est une religion qui a son fanatisme, ses apôtres, ses prosélytes, ses temples, ses hérésies. »[486] Le goût des antiquités entre ainsi parmi les traits caractéristiques qui fondent l'appartenance à la bourgeoisie. Eugène Pelletan portraiture en 1863 le couple bourgeois parisien type : « une petit ménage dans l'aisance », usant des voyages de plaisir en chemin de fer, veillant sur leurs «quinze à vingt mille francs de revenu » issus de « la succession de la tante Marthe » et d'une « inscription de rente sur l'État » et cherchant à louer « dans un quartier recherché », à « posséder un domestique qui sache frotter » et un « coupé de remise ». Dernière touche

486 Nestor Roqueplan, *La vie parisienne… op. cit.,* p. 159.

indispensable à ce portrait : « monsieur aime le bric-à-brac, madame aime la toilette »[487]. À partir du Second Empire, le goût des antiquités apparaît ainsi comme un des traits de la culture bourgeoise, en particulier masculine.

La place occupée par ces antiquités dans les appartements atteste le caractère identitaire de ces objets. Les inventaires et les archives privées indiquent que s'ils quittent comme on l'a vu les espaces savants, ils se trouvent dans leur immense majorité dans les espaces de réception : vestibule – parfois appelé galerie, en réalité un large couloir –, salon, salle à manger. Chez le petit bourgeois Pierre Dumay, caissier des chemins de fer habitant rue de la Fidélité, on ne trouve qu'une pièce ancienne identifiée comme telle, une console Louis XV, mais elle trône dans le salon, en bonne place à côté de la cheminée[488]. Chez le riche couple Petiteau, bijoutiers demeurant au 7 rue Scribe face à l'Opéra inachevé, le seul vestibule est garni d'un coffre ancien, d'une panoplie de hallebardes médiévales et d'un vitrail ancien[489]. Chez la veuve Delpit, femme de militaire haut gradé, demeurant 74 rue du Faubourg Saint-Honoré, le vestibule contient un coffre gothique, le salon un ensemble de fauteuils Louis XIV anciens et la salle à manger une table « Louis XIII ancienne », le cabinet une collection de vieilles faïences et l'ensemble de l'appartement des dizaines de « vieux Chine » et de tableaux anciens[490]. 42 rue Jacob, chez Augustin Hollande, employé de l'Institut, la culture supplée l'argent : tapis anciens, flambeaux Renaissance et faïences anciennes de Moustiers et de Rouen manifestent dans son vestibule et son salon son capital culturel[491]. Dans les années 1860-1880, du modeste employé à la veuve du Faubourg Saint-Honoré, les antiquités font montre dans les appartements d'une culture historique, pierre angulaire de la culture bourgeoise du XIXe siècle.

Le commerce du faux jette encore une fois un éclairage cru sur la façon dont l'acte d'achat fonde un rapport imaginaire à ces objets et dont ils s'articulent aux questions sociales. Le procès de 1858 comme les textes de Paul Eudel ou Émile Bayard cinquante ans plus tard l'attestent. Amateurs et chineurs – grands collectionneurs comme petits bourgeois – rêvent d'un commerce de l'antiquité hors du commerce, hors des lois du marché et hors d'atteinte de l'industrie. L'achat lui-même doit être un roman et une rencontre unique, si possible de hasard, et de ce fait dans un lieu extraordinaire. Ainsi, l'essentiel des faux est-il vendu en dehors des réseaux commerciaux d'antiquité institués. En 1858, c'est dans un hôtel à Arles, qu'on apporte en catimini les objets à Hyppolite Boissel de Monville. Au cadre s'ajoute ce que le Président du tribunal appelle avec pertinence la « fable des héritiers ». Ici est en jeu la construction d'une histoire ou en d'autres termes d'une généalogie anoblissante des objets. Le succès de ces faux, vendus en masse à Paris à partir des années 1870, repose sur la fabrication d'une histoire attachée à l'objet. Dans le même mouvement, la fable doit attester l'authenticité de l'objet et le rendre romanesque. Dès les années 1880, étant donné le développement des faux, les certificats tout comme les signatures sont considérés comme des indices sûrs d'une escroquerie. La mise en scène devient donc l'unique gage d'authenticité. Henri Rochefort relève que jusqu'à Drouot les acheteurs devenant méfiants, quelques commissaires-priseurs préfèrent organiser leurs ventes dans des « appartements vacants » loués à la journée. Ainsi, la vente de ce lot d'armoires en palissandre

487 Eugène Pelletan, « Paris matériel » dans *La Nouvelle Babylone, Lettre d'un provincial en tournée à Paris*, Paris, Pagnerre, 1863, p. 114.
488 AN, MC, ET/LXXVII/720, étude Frédéric Fovard, 22 boulevard Haussmann, Inventaire après décès du 21 septembre 1867, M. Dumay employé des chemins de fer et Mme Saint-Aignan, 7 rue de la fidélité.
489 AP, D11U3/, faillite du 20 juillet 1871, E. Petiteau et Cie, Bijoutiers, 7, rue Scribe, 4e étage Bijoutiers. Il s'agit de riches héritiers associés à Blanco et Zichitelly, propriétaires à Nice.
490 AN, MC, ET/LX/950, étude Pourcelt, 46 rue de l'Université, 1877, Inventaire après décès Madame Delpit femme de Delpit lieutenant de vaisseau, 74 rue du Faubourg Saint-Honoré.
491 AN, MC, ET/LX/950, étude Pourcelt, 46 rue de l'Université, 1877, Inventaire après décès de M. Augustin Hollande, employé de l'Institut, 42 rue Jacob.

neuves – en d'autres termes des copies – « ayant tous les dehors d'une vente à domicile, soit après décès, soit après faillite, le bon public y courait de nouveau, convaincu qu'il allait, cette fois, faire une affaire superbe. »[492] Les archives des commissaires-priseurs confirment que certaines ventes de lots d'objets anciens se déroulent dans des appartements loués pour l'occasion alors même que l'hôtel Drouot peut les accueillir depuis 1852[493]. Que les objets vendus soient vrais ou faux importe peu ici : dans tous les cas, ces ventes montrent l'importance de la mise en scène et de l'histoire qui doit se construire autour des objets. Les exemples sont innombrables. André Mailfert couvre ses objets de discrètes « traces des scellés placés par un notaire, après décès »[494] ou encore de « quelques étiquettes de couleurs diverses et les unes sur les autres [qui] attestent les passages dans des magasins […], des collections différentes » ou encore des ventes aux enchères, si possible révolutionnaires[495]. Pour les meubles plus chers, les mises en scène sont plus complexes. Un dernier exemple : « le coup du meuble planqué »[496]. Juste avant guerre, sachant que Mme Jonas, installée 3 place Vendôme[497], femme d'un antiquaire parisien cherchait des commodes anciennes, André Mailfert en place de sa confection « chez une vieille dame, veuve d'un haut fonctionnaire, habitant un appartement dans un ancien hôtel du Marais. » « Un besoin d'argent, écrit-il, l'avait décidée à prêter son aide pour la vente de cette commode qu'elle croyait ancienne. » La mise en scène est soignée : la commode est placée devant une boiserie ancienne surmontée de deux portraits de famille, et « au moyen d'un compresseur portatif, nous vaporisâmes une crasse légère sur tout le panneau pour rattraper le ton enfumé de la pièce ». Dans le meuble, le fabricant dispose « mille choses variées, choisies dans le placard de la veuve. Des choses surannées qu'on entasse en des tiroirs et desquels on les exhume bien rarement : albums, vieilles dentelles, écharpes, souvenirs de première communion […]. L'ambiance était créée ». Au final – à en croire Mailfert qui se repaît de ses exploits –, la commode est vendue pour la somme colossale de 120 000 francs[498].

En complément de ce cadre et de cette mise en scène du hasard, tous les témoignages soulignent la façon dont les vendeurs d'objets mobiliers anciens – antiquaires, marchands de curiosités comme tapissiers – accompagnent les objets de récits romanesques. « Avec quel soin aussi, écrit ainsi Nestor Roqueplan, les marchands recherchent ou inventent l'origine illustre du meuble qu'il s'agit de placer ! »[499] C'est aussi le cas à la salle des ventes de l'hôtel Drouot où les catalogues détaillent – au moins en présentation – à partir de la fin des années 1850, le pedigree[500] des objets ou tout au moins

492 Henri Rochefort, « Vente de marchandises neuves », *Les petits mystères de l'Hôtel des Ventes*, Paris, Jules Rouff et Cie, 1863, p. 88.
493 On verra par exemple les ventes de Me Charles Pillet, AP, D48E3/55 (1864) et D48E3/58 (1867). Les experts-marchands Paul Féval et Oppenheimer organisent en moyenne une vente par semaine à partir d'objets réunis par leurs soins. Ils organisent de temps à autres les ventes dans des appartements ou des hôtels particuliers ; à cette occasion, ils prennent de soin de faire une large publicité par affiches.
494 André Mailfert, *op. cit.,* p. 171.
495 *Ibid.,* p. 104.
496 *Ibid.,* p. 69-72. Par ailleurs, le faussaire raconte avoir, durant de longues années, travaillé avec une famille de gitans, les frères Hornaërt, qui laissaient entendre, jouant en cela avec l'imaginaire xénophobe et stéréotypé du début du siècle, qu'ils avaient volé dans des églises les meubles qu'ils proposaient aux antiquaires qui de ce fait les achetaient en confiance comme des pièces authentiques (p. 90-91).
497 « Antiquaires », *Annuaire de la curiosité et des Beaux-Arts*, Paris, Administration rue Saint-Lazare, 1914.
498 Il convient de noter que dans cette perspective, Mailfert installe très rapidement son magasin rue Notre-Dame de la Recouvrance à Orléans dans la maison historique de François Ier, cadre historique. Frappé par les effets de la crise de 1929, André Mailfert est contraint de renouveler son catalogue. Il joue alors jusqu'à l'extrême de ce besoin romanesque. Ainsi, il retrouve, par chance, les papiers privés et notamment les dessins de Jean-François Hardy, ébéniste du XVIIIe siècle, dans une malle laissée par un ouvrier jamais revenu de la Guerre. Grâce à ces papiers, il parvient à identifier « L'école de la Loire » oubliée depuis la fin du XVIIIe siècle. Le catalogue, publié en 1932, compte pas loin de 100 meubles. Pour achever d'installer son histoire, il fait don des dessins au Louvre, au Musée des arts décoratifs ainsi qu'à la ville de Tours où l'ébéniste est censé avoir vu le jour. Le succès est réel – 98 points de vente en 1935 –, nourri par des publications sous le patronage du ministère des Beaux-Arts. Voir André Mailfert, op. cit., p. 228 et sq. et « L'école de la Loire » dans *Radio magazine*, n°412, 1932, revue publiée sous le haut patronage du ministère des Beaux-Arts.
499 Nestor Roqueplan, Chapitre XX « Le Bric-à-brac » dans *La vie parisienne… op. cit.* Jean-Pierre Cormerais relève le rôle central du récit dans l'activité des antiquaires des années 2000, voir Jean-Pierre Cormerais, *Les marchands de mémoire : ethnographie des brocanteurs du golfe de Saint-Tropez*, thèse de doctorat en ethnologie de l'Université Paris Diderot-Paris 7, 2004.
500 Le terme anglais concerne d'abord la généalogie des chiens et des chevaux ; il entre en français en 1828 avec une forte dimension

des collections. Acheter une antiquité, c'est acheter l'histoire d'un objet, signe d'authenticité, par excellence qui étend son attrait fictionnel. Rien de surprenant à ce que ces récits, lorsqu'ils sont développés dans les catalogues, rattachent les objets à un propriétaire noble même s'il est parfois nécessaire de remonter au XVIIIe siècle. Le succès des ventes aux enchères à domicile – sur lequel nous reviendrons – dès les années 1860 doit être lu en ce sens : acheter les objets dans leur environnement et singulièrement lorsqu'il s'agit de mobiliers de familles nobles, c'est être assuré de se rattacher de façon authentique à un longue lignée de famille noble. Cette attention au cadre comme à la généalogie n'est donc pas uniquement le fait des faussaires ; à partir des années 1880, au moment même où le marché des antiquités connaît un développement sans précédent, de nombreux antiquaires ont recours à ces mises en scène pour commercialiser leurs antiquités. À côté de leur boutique, ils sont nombreux à louer des hôtels particuliers pour présenter leurs marchandises. Les annonces, généralement anonymes, du *Figaro* des années 1890-1900 contiennent quantité de ventes d'antiquités dans des hôtels particuliers parisiens. Pour exemple, le 12 décembre 1900, un antiquaire annonce « Dans un hôtel particulier, important mobilier à vendre, deux salons dont un Empire absolument unique, cinq chambres de style […], collections de biscuits de Sèvres, Saxes, vitrines anciennes, gravure dix-huitième siècle et Empire, nombreux bibelots anciens, etc. 9 rue du Bois-de-Boulogne »[501]. Ces ventes faites dans un cadre qui donne aux acheteurs bourgeois le sentiment d'acquérir des bribes de vie bourgeoise – au demeurant comme on l'a vu avec les morceaux de châteaux – mais qui inscrivent aussi ces objets dans une généalogie.

S'agit-il pour autant d'une simple imitation des intérieurs de la noblesse ? En apparence, quand un industriel du sucre ou un banquier nouvellement enrichi se meuble en Louis XV, il s'agit bien de se rattacher à un passé long et de s'inscrire ainsi dans le temps des familles nobles. Les contempteurs de cet engouement le soulignent, tout au moins dans les premières années. Le Vicomte de Marennes rédigeant de façon paradoxale un guide savoir-vivre et condamnant dans le même temps l'imitation par les parvenus des manières nobles peut ainsi écrire dès 1855 : « Qu'un homme emploie des sommes énormes à réunir chez lui les meubles les plus rares, les plus chers, […] qu'il dépense à cela beaucoup de prétentions et de coquetterie, ne pensez pas que cet homme, par ce seul effort, atteindra l'élégance, s'il n'a d'ailleurs en lui les manières, le langage, le ton, l'esprit, l'origine, les habitudes qui s'assimilent à cet ameublement. […] La société actuelle fourmille de ces exemples d'inélégance qui ne sont produits que par des incompatibilités et d'imperceptibles antithèses. […] Voulez-vous savoir ce qu'ils font, nos parvenus, aussitôt qu'ils ont gagné de l'argent ? Ils se font meubler un appartement à la Louis XV. Tout le siècle est là. »[502] Dans la noblesse, du moins celle d'avant l'Empire, les antiquités sont de façon indistincte des monuments d'histoire et des souvenirs familiaux[503]. Pour l'immense majorité de la bourgeoisie, comme nous l'avons vu avec les portraits de famille, il s'agit de capter concrètement antiquités et mémoire familiale. Acheter des antiquités, c'est inscrire sa famille dans la longue durée et s'inscrire dans le même mouvement dans le temps d'un groupe. Il n'est alors pas surprenant de trouver de nombreux nobles désargentés – à la manière de Boissel De Monville ou encore des érudits locaux auprès desquels Eugène Boban se fournit – servir d'intermédiaires en même temps que de garantie d'authenticité à ces objets anciens. À l'histoire sans document des mondes populaires et des parvenus, la

aristocratique. Voir « Pedigree », Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française, op. cit.*

501 *Le Figaro*, 12 décembre 1900, p. 8.

502 Les manuels de savoir-vivre aux prétentions aristocratiques au milieu du siècle dénigrent volontiers le goût des parvenus pour les antiquités ; voir par exemple Eugène Chapus, *Manuel de l'homme et de la femme comme il faut*, Paris, Librairie nouvelle, 1855, p. 58-59.

503 Eric Mension-Rigau « Vieilles pierres, vieux objets » dans *Aristocrates et grands bourgeois… op. cit.* et Béatrix Le Wita, *Ni vue, ni connue… op. cit.,* p. 142-149.

bourgeoisie qui s'efforce de s'en distinguer oppose un ensemble de traces qui implicitement la rattache à la longue durée des familles nobles. « L'homme de goût » selon Octave Uzanne doit prendre garde dans son appartement, chaque jour, d'éteindre « un éclat [car] il aura horreur de la note tapageuse, de la couleur crue, des tons trop criards et des choses trop neuves et non revêtues de la patine du temps[504]. La patine repousse l'éclat du neuf attaché au parvenu. Et si Louise d'Alq en 1885 condamne « le goût du vieux » et des « meubles d'il y a trois cents ans s'achètent à des prix de fous » dans la mesure où il « tue l'industrie présente », elle recommande quelques pages plus loin qu'une « commode d'occasion en vieil acajou, style Louis XVI, d'une centaine de francs, est de bien meilleur goût qu'une de palissandre, genre moderne, de 300 francs »[505].

Paradoxalement, si le goût des antiquités s'enracinent socialement dans le désir de s'inscrire dans le temps de la noblesse – et par là de capter son prestige social et culturel et de conjurer les fautes de goût des parvenus–, ce désir aboutit à l'invention au sens strict d'objets porteurs d'un temps nouveau, comme démocratique, et tout le moins détaché du seul héritage de la noblesse. En effet, le goût pour les objets porteurs d'un temps nébuleux – dont la patine est l'un des emblèmes – apparaît comme un goût proprement bourgeois. La promotion de ces objets patinés par un temps nébuleux peut ainsi se lire comme la réinvention du rapport au passé, réinvention en marge des objets familiaux de la noblesse. Dans l'intimité, ce n'est plus une histoire avec sa propre famille qui se raconte, à l'instar des nobles, mais un dialogue avec le passé dans sa totalité, valeur collective qui fait consensus. Dès lors, jusque dans la moyenne et petite bourgeoisie, les antiquités, si elles sont des imitations de la vie de la noblesse, sont aussi l'affirmation d'une appropriation nouvelle d'un temps réinventé par la bourgeoisie[506].

Motifs de distinction bourgeoise : entrer et durer en bourgeoisie

Francis Haskell, non sans provocation, a noté que le goût de la peinture ancienne est né dans les années 1840[507]. Par cette affirmation, il soulignait l'avènement d'un goût de la peinture ancienne appuyé sur une nouvelle indépendance de jugement chez les collectionneurs. Il ne s'agissait donc pas tant de pointer l'intérêt pour les œuvres du passé que d'identifier l'affirmation d'un jugement individuel qui choisit avec plus de liberté dans le passé la matière de ses passions. C'est peut-être à rebours qu'il faut penser l'avènement des objets anciens en bourgeoisie après 1850. Il marque sans doute une affirmation du goût individuel mais plus encore une marque du « bon goût », c'est-à-dire d'*un* goût individuel. La construction d'un marché elle-même en témoigne : se construit ici une valeur collective, partagées par toutes les strates de la bourgeoisie, tout au moins après 1880.

Dès le XVIe siècle comme l'ont noté aussi bien Philippe Perrot que Gilles Lipovetsky, posséder des antiquités ne relève pas uniquement de la pure logique du savoir ; les processus de distinction sont en jeu[508]. Ici, la culture investie dans une consommation y est puissamment distinctive. Dandys et bohèmes investissent dans la première partie du XIXe siècle le caractère distinctif de cette consommation. Dans les années 1830-1840, l'absence d'un marché constitué et lisible interdit l'accès de la bourgeoisie aux antiquités ; il faut être fureteur – « trappeur de bibelots » écrit Jules Claretie – pour s'aventurer à

504 Octave Uzanne, *Le miroir du monde, op. cit.,* Chapitre « L'intérieur, L'homme de goût ».
505 *Alq, Louise d', Le maître et la maîtresse de maison, Paris, bureaux des Causeries familières, 1887 (1885), p. 29 et 63.*
506 Clive Edwards et Margaret Ponsonby note que les objets témoignent de leur ancienneté et par là de celle de leur propriétaire – sans étayer ce propos – et singulièrement dans le cas de la moyenne et petite bourgeoisie, profondément attachées à leurs intérieurs ; voir Clive Edwards et Margaret Ponsonby, « Desirable Commodity or Practical Necessity ? The Sale and Consumption of Second-Hand Furniture, 1750–1900 », in *Buying for the Home. Shopping for the Domestic from the Seventeenth Century to the Present*, Farnham, Ashgate, 2008, p. 117-138 et en particulier p. 134.
507 Francis Haskell, *La norme et le caprice… op. cit.,* Chapitre IV « Le goût et les historiens », p. 145.
508 Voir Philippe Perrot, *Le luxe… op. cit.* et Gilles Lipovetsky et Elyette Roux, *Le luxe éternel… op. cit.*, p. 38-45.

acheter des antiquités. Au milieu du siècle, c'est justement la culture à la fois historique et artistique que mobilise l'achat de ces objets et qui en fait des consommations distinctives. La multiplication des chapitres traitant des antiquités dans les manuels de savoir-vivre indique la difficulté à acheter ces objets et à les mettre en scène dans l'espace du privé. Le manuel d'Ermance Dufaux, publié en 1883, condense et répète ce qui s'écrit dans les années 1870-1880 : il faut acheter des antiquités mais le mieux, afin d'éviter les accidents et de ne pas « entasser chez soi les spécimens les plus rares et parfois les plus hétéroclites » est de faire appel à un tapissier qui « se pique d'exactitude historique »[509]. Posséder une antiquité, c'est se distinguer de la masse par l'achat d'un objet unique et c'est en même temps, selon les phénomènes complémentaires de la distinction et de l'imitation, embrasser la culture bourgeoise d'où la nécessaire exactitude. Il convient de noter que tous les manuels de savoir-vivre mettent en garde contre la mise en scène inappropriée des objets anciens et jamais sur leur achat – si ce n'est pour mettre en garde contre le faux. Dans l'imaginaire bourgeois, l'objet ancien est en effet d'autant plus une valeur sûre qu'il ne peut jamais être une faute de goût, son goût reposant seul sur sa valeur d'ancienneté et ses propriétaires anciens. Il s'agit donc bien d'une affirmation de son goût individuel comme a pu le relever Francis Haskell pour les tableaux hollandais ; c'est dans le même temps l'affirmation d'une originalité partagée.

Au moment même où les produits de l'industrie sont mis en scène dans les catalogues et sur les comptoirs des grands magasins comme des produits en série, les antiquités, objets uniques, ont tout pour séduire. En 1852, à propos des appartements neufs du quartier de la Bourse, « que le banquier est forcé d'habiter afin d'être au centre des affaires », Edmond Texier note : « il n'y a pas très-longtemps qu'on sait se loger en France […] malheureusement l'amoindrissement et l'éparpillement des fortunes, le petit luxe général qui agit si mesquinement sur les fabrications, le système égalitaire imposé par les machines, le manque de goût de la plupart des architectes, [ont fait] que la plupart de nos grandes habitations se ressemblent comme elles se ressemblaient il y a cent ans, mais elles ne portent plus, hélas ! le cachet de ce goût individuel […]. Dans celles-ci, il y a bien quelques vases, quelques meubles anciens, différents de ceux qu'on retrouve dans celles-là ; mais partout ce sont les mêmes étoffes de Lyon, les mêmes tapis de moquette, où tous les perroquets de la création semblent avoir éparpillé leurs plumes ; les mêmes bronzes tirés à dix mille exemplaires »[510]. Au milieu des produits de l'industrie, ce ne sont que « quelques vases » et « quelques meubles anciens » qui font la différence. Entrer dans une boutique d'antiquités ou recourir à un tapissier-antiquaire permet donc aussi d'échapper à l'ordre industriel des objets en série que l'imaginaire du siècle attache de plus en plus à la démocratisation de la consommation et à un affichage trop voyant d'une consommation conformiste. La bourgeoisie plus qu'aucun groupe est traversée par la tension qui fonde l'individualisme bourgeois, entre désir de singularité et désir de conformisme. Rapportée à l'échelle de la consommation de biens durables, la consommation d'antiquités peut apparaître comme un moyen de résoudre cette tension ; objet d'une passion collective et partagée, elles proposent de la singularité dans le cadre conventionnel et déterminé de l'histoire[511].

Enfin, l'achat d'antiquités témoigne d'un usage distinctif de son temps. Plus encore que le *shopping*, il nécessite du temps, une forme de flânerie improductive qui dans la gestion du temps

509 Ermance Dufaux, Chapitre III « L'Ameublement », *Le savoir-vivre dans la vie ordinaire et dans les cérémonies civiles et religieuses*, Paris, Garnier frères, 1883.

510 Edmond Texier, *Tableau de Paris*, « Les Habitations modernes », Paris, Paulin et Le Chevalier, 1852, p. 197 et *sq.*

511 Notons que les grands magasins eux-mêmes sont tôt confrontés à cette question ; aussi ont-ils soin comme le souligne Michael B. Miller de renouveler en permanence l'offre. Michael B. Miller, *Le Bon Marché : 1869-1920 : le consommateur apprivoisé*, Paris, Armand Colin, 1987, p. 21-43.

bourgeois apparaît comme un temps hautement distinctif, pour la femme comme pour l'homme. Les journaux intimes de collectionneurs – de Charlotte Schreiber aux Goncourt – le montrent : la quête d'antiquités est chronophage et réclame le temps des dilettantes. Sous forme d'échantillon – une après-midi, une journée –, la bourgeoisie sait et peut perdre son temps à la recherche de ces objets. Roqueplan notant en 1869 que le goût des antiquités a gagné toute la société bourgeoise relève que des équipages bourgeois « s'arrêtent à la porte des musées du quai Voltaire, chez Monbro, chez Gansberg ; et d'élégantes femmes, parlant "moyen-âge", "renaissance" et "rococo" enlèvent à prix d'or une stalle gothique, un panneau de Jean Goujon, un chiffonnier de Riesner. »[512] Acheter des antiquités, c'est aussi pouvoir en parler, savoir toucher et apprécier. Le docteur Rengade très attentif aux loisirs bourgeois recommande vivement la collection des « œuvres d'art de tous genre qui se recommandent par leur originalité, par leur forme ou simplement par leur vétusté », leur « rareté », leur « provenance » ou la « grossièreté toute primitive de leur fabrication »[513]. Alain Corbin a signalé la hiérarchie qui se construit autour du toucher ; elle est ici essentielle : la main éduquée sait apprécier un meuble Louis XV, une vieille tenture ou encore une faïence[514]. Apprécier une antiquité, c'est faire la démonstration de sa capacité à sentir et à juger, mettre en jeu son goût personnel en même temps que celui de toute une classe. Dans la *Distinction*, Pierre Bourdieu a souligné le caractère distinctif de la consommation d'antiquités dans les années 1970 : la formation scolaire joue un rôle déterminant, au même titre que le niveau social, dans l'achat d'antiquités[515]. Alors que 60,5 % des agrégés et diplômés des grandes écoles venus des classes supérieures fréquentaient les antiquaires, ils étaient 43 % dans les agrégés venus des classes moyennes et populaires. Par ailleurs, et sans surprise, le nombre de personnes fréquentant les « puces », les salles des ventes et les antiquaires est plus élevé pour celles issues des classes supérieures que des classes moyennes et populaires. Il faut souligner un point significatif pour nous : tous chiffres confondus, les plus grands acheteurs d'antiquités sont les diplômes des grandes écoles et les agrégés issus de classe moyenne et populaire. Nous pouvons être tentés de voir dans ces phénomènes relevés dans les années 1970, le prolongement d'un trait culturel issu du XIXe siècle : l'ascension sociale passe dans les intérieurs par la construction d'un rapport au passé et l'acquisition d'objets qui témoignent d'une culture historique et parfois artistique. Les exemples sont nombreux qui tendent à confirmer l'investissement des bourgeois d'extraction récente dans ces objets. Lorsque Henri Bernard, directeur de l'octroi à Lille prend sa retraite de rentier à Paris en 1873 et se marie, il consacre 1 180 francs à l'achat d'une bibliothèque, d'un buffet, de fauteuils et de chaises en « chêne vieux ». Installé rue de Maubeuge, il entre dans la bourgeoisie parisienne en se meublant en ancien[516]. Les archives privées de la famille Bordes pour les années 1878-1880 indiquent le même phénomène: alors que la famille s'installe dans son nouvel appartement sous l'effet d'une promotion sociale, elle multiplie les achats d'antiquités chez l'antiquaire Audran, 74 rue de Naples[517]. Enfin, dernier exemple à la fin du siècle, Hippolyte Capelet débute ses achats de mobiliers anciens

512 Nestor Roqueplan*, La vie parisienne… op. cit.*, p. 163.
513 Jules Rengade, *op. cit.,* p. 750.
514 Alain Corbin, « Histoire et anthropologie sensorielle » (1990) dans *Le temps, le désir et l'horreur. Essais sur le XIXe siècle*, Paris, Champs Flammarion, 1991, p. 241 et sq. L'investissement somatique dans la main au sein de la culture bourgeoise reste largement à écrire. Le dessin, le piano comme la « belle écriture » à la plume sont autant d'apprentissages, notamment pour les jeunes filles, de la délicatesse ; rien de plus distinctif que les mains diaphanes et fragiles allongées par le piano en regard des mains calleuses ou gonflées des lavandières et des domestiques.
515 Pierre Bourdieu, *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 86.
516 AN, ABXIX/3496, Fonds privé Bernard/Dujardin, Octobre 1873, Livres des dépenses et recettes de Henri Bernard (1816-1893), Lillois, ancien directeur de l'octroi à Lille, prend sa retraite à Paris en 1873 (courant de l'été), installé avec sa femme (mariage de 1881) 5, boulevard Magenta, 183, faubourg Poissonnière, 96 rue de Maubeuge.
517 AP, D1U1/899, papiers privés de la famille Bordes, 72 rue de Naples. Factures d'Audran, antiquaire, 74 rue de Naples, 1878-1880.

auprès d'Eugène Boban suite à sa promotion au sein de l'administration générale des finances du PLM et à son installation au 28 rue du Petit Musc [518].

La lecture des testaments dans les années 1870-1890 tend à montrer que si les antiquités sont indispensables pour entrer en bourgeoisie, elles le sont tout autant pour y demeurer. À côté des objets familiaux, porteurs d'une forte charge affective, les bourgeois lèguent à leurs descendants des objets mobiliers anciens : vases, pendules, bijoux, vaisselles…[519] Il est tentant de voir en cela le désir de durer mais plus encore le désir de léguer et de sceller ensemble un goût, une histoire commune, une culture. Les antiquités deviennent des cadeaux recherchés : pour les étrennes et pour célébrer mariages et noces[520]. Offrir une antiquité, c'est afficher une culture commune et offrir un objet unique, dont le commerce n'offre pas de semblables. Les guides de savoir-vivre recommandent ces objets « artistiques voire anciens » qui permettent d'éviter les « fâcheux doublons »[521]. La seule liste complète de cadeaux de mariage que nous ayons retrouvée date de 1895 et concerne la fille d'Eugène Aubry, Jeanne Aubry-Vitet. Toutes les personnes de qualité choisissent de lui offrir soit des « éventails anciens », soit des « bijoux anciens »[522]. Le fait que les antiquités soient offertes et léguées indique qu'elles sont pour la bourgeoisie des pièces de prix porteuses d'une culture et d'un rapport à l'histoire. En offrant une antiquité, c'est toute une manière de savoir apprécier le Beau et le Temps qui se transmet. Henri de Noussane s'adressant à la moyenne et petite bourgeoisie dans son guide intitulé Le Goût dans l'ameublement recommande en 1896 à un jeune couple bourgeois qui s'installe de s'occuper en priorité de trouver pour le salon-salle à manger « un bahut authentique » ancien, le reste pouvant alors être à l'économie et se constituer peu à peu[523]. L'antiquité joue un rôle de socle, tout à la fois social et culturel.

La bourgeoisie montante, même modeste, volontiers raillée pour son manque de culture aussi bien par le monde de la bohème que par le monde de l'aristocratie, voit dans les antiquités une forme de capitalisation efficace de la culture qui vaut comme démenti. En achetant une antiquité, on témoigne en un même mouvement de l'affirmation de son goût personnel et de son appartenance à une culture artistique et historique partagée. Par la culture qu'appelle l'achat d'antiquités et le temps qu'il réclame, la bourgeoisie trouve ici un puissant moyen de distinguer des couches inférieures.

Le bourgeois trompé ou la distinction renouvelée

Le pouvoir de distinction qui fait le succès de ce marché met en danger le caractère distinctif de cette consommation. Au-delà de nobles que nous avons vu souligner qu'un appartement meublé en antiquités mais sans « l'élégance » naturelle était risible, le monde des collectionneurs et des érudits tente ainsi durant toute la seconde partie du siècle de déconsidérer les formes de consommation de l'ancien élaborées par la bourgeoisie. La grande majorité des articles et ouvrages publiés autour des affaires de faux doivent aussi être lus en ce sens[524], écrits par la génération des premiers collectionneurs

518 BnF, Fonds Eugène Boban, NAF 21476, lettres n°513 et suivantes. Courrier de Hippolyte Capelet, caissier central des Chemins de fer, PLM, comptabilité générale et finances, 28 rue du Petit Musc, Paris, 12 décembre 1899.
519 Voir Supra, II.1. sur les testaments.
520Voir les publicités des antiquaires à l'occasion des étrennes : BHVP, série « actualités », antiquaires, 1880-1900.
521 Baronne Staffe, *Usages du monde. Règles du savoir-vivre dans la Société moderne*, Paris, Ernest Flammarion, 1891, « Les cadeaux de noces », p. 58.
522 AN, Fond privé Aubry-Vitet, 572 AP 96, « Liste des cadeaux offerts à Mademoiselle Jeanne Aubry-Vitet », 15 juin 1895. Elle note par ailleurs quand il s'agit d'objet « d'imitation ».
523 Henri de Noussanne, *Le Goût dans l'ameublement,* Paris, Firmin-Didot, 1896, p. 195-196.
524Outre les nombreuses références données tout au long de ce chapitre, voir « La main malheureuse », publiée en feuilleton dans *Le Magasin pittoresque* (1873, p. 283 pour le premier feuilleton) et qui met en scène les premiers pas d'un bourgeois dans le marché des antiquités, pas « malheureux » cela va de soi.

d'antiquités des années 1830, ou par des aristocrates de l'élite artiste[525]. En 1869, Nestor Roqueplan, figure mondaine du Tout-Paris du Second Empire, discrédite ce nouvel engouement bourgeois : « du jour où ces objets, qui n'étaient pour le peintre qu'un sujet d'étude, un modèle de forme, firent partie de l'ameublement usuel, on conçoit qu'une distinction s'est établie entre les collections des uns et les collections des autres. »[526] Alors que « l'artiste » – entendre l'homme de culture – choisit selon ses goûts, sa culture et ses humeurs, le bourgeois « amateur ne paye rien que d'intact, de bien restauré, le plus souvent sans rien y comprendre, comme les bibliophiles achètent de belles éditions, qu'ils idolâtrent, revendent et ne lisent pas. »[527]. Dans la seconde partie du siècle, les phénomènes de distinction se jouent aussi entre anciens et nouveaux possesseurs d'antiquités. C'est en ce sens qu'il faut comprendre la floraison de textes et de témoignages qui, à partir des années 1870, mettent en scène des bourgeois pris au piège de contrefacteurs. Cette floraison indique un double mouvement : d'un côté, comme nous l'avons vu, elle souligne la diffusion du goût des antiquités dans la bourgeoisie et de l'autre côté, elle indique le désir d'une partie de l'aristocratie et des amateurs de souligner le manque de culture de la bourgeoisie qui se passionne collectivement pour ces objets. Louis-Edmond Duranty, romancier, fondateur de la revue *Le Réalisme* en 1856 et défenseur de l'impressionnisme, publie en 1881 *Le pays des arts*, portrait romancé du monde artistique parisien. Le chapitre « Bric-à-brac » raconte la longue entreprise d'un fonctionnaire récemment promu pour se meubler d'objets anciens[528]. Son parcours est évidemment jalonné de faux, les uns fabriqués de toutes pièces, dans les ateliers de Montrouge, les autres étant simplement des fausses faïences de Rouen trouvées selon les hasards – organisés – de ses rencontres. Cet ouvrage marque un glissement : ce n'est dorénavant plus le collectionneur ou l'amateur aristocrate qui est aux prises avec l'industrie du faux mais le bourgeois néophyte. Le faux, piège pour la bourgeoisie nouvelle, fonctionne comme un marqueur social. Étincelle – pseudonyme de Marie Double –, après une longue chronique émaillée d'anecdotes sur la gigantesque production de fausses pâtes anciennes de Sèvres – qui s'arrachent alors à Drouot – par le Faubourg-Poissonnière et tous les « truqueurs de Paris » conclue sur le caractère distinctif de ces escroqueries : « rien malheureusement ne peut donner le flair de l'amateur, du connaisseur qu'on n'attrape pas »[529]. Après 1900, quantité de manuels et d'ouvrages déconsidèrent le bourgeois comme acheteur d'objets anciens, confirmant du même coup la diffusion de ce goût. Marcelle Tinayre, grande bourgeoise, collectionneuse et publiciste de la *Revue des Deux Mondes*, constate en 1912, après avoir fait la liste détaillée de tous les truquages réalisés par les antiquaires, qu'« il y a des salons qui ont coûté fort cher et qui sont meublés d'objets maquillés ou de copies »[530]. L'achat d'antiquités

525 Dans les années 1860, Philippe Burty et Didron, savants et collectionneurs, ou dans les années 1910 Marcelle Tinayre, écrivaine et collectionneuse, en sont les exemples. Il s'agit de collectionneurs qui publient, écrivent, guident d'autres amateurs dans leurs achats…
526 Nestor Roqueplan, *op. cit.,* p. 165.
527 *Ibid.,* p. 165-167.
528 Louis Duranty, *Le pays des arts, La statue de M. Montceaux, L'Atelier, Bric-à-brac, Le peintre Louis Martin*, Paris, G. Charpentier, 1881, p. 211-312.
529 Étincelle, « Le Vieux Sèvres » dans *Carnet d'un mondain. Gazette parisienne, anecdotique et curieuse*, tome 2, Paris, Rouveyre et Blond, 1882, p. 100. On peut noter que la dénonciation de ces faux se double ici d'un antisémitisme qui associe volontiers les truqueurs aux marchands « israélites ».
530 Marcelle Tinayre, Chapitre XIII « L'Antiquaille » dans *Madeleine au miroir, Journal d'une femme*, Paris, Calmann-Lévy, 1912, p. 96. Elle note : « Par contre, l'antiquaire bluffeur, le brocanteur charlatan pullule. Qu'il est malin, qu'il est fertile en ruses ! Veut-il faire une commode Louis XVI, en bois de rose marqueté ?…Il prend, dans sa réserve, une commode de hêtre, toute neuve, salie à dessein, et il la recouvre avec les débris rajustés de cinq ou six marqueteries. Veut-il une coiffeuse ? Il la choisira ancienne, un peu paysanne à la vérité, honnêtement vermoulue, et sur le chêne ou le merisier, il appliquera une mosaïque de moderne bois de rose préalablement macéré dans une teinture à base d'aniline. Dès que le soleil la touchera, elle redeviendra crue et vineuse, d'un vilain ton violacé. Et ces meubles trompeurs seront vendus avec garantie !!! Méfions-nous des cuivres trop vifs, des bronzes trop dorés, des étains trop légers, et aussi des vieux bois trop visiblement vieux — vieux avec ostentation, avec exagération. Ah ! les fauteuils Louis XIII où des clous retiennent des lambeaux de tapisserie ! Quels pièges ! Quels guet-apens ! Et les gravures anglaises, planches récentes, grossières et molles, tirées sur du beau papier ancien ! »

fait entrer dans la culture matérielle bourgeoise et est en cela un niveau ; il peut aussi, à rebours, ridiculiser l'acheteur et l'achat joue alors le rôle de barrière[531]. Le constat du collectionneur Charles Oulmont est le même qui déplore la dégradation du marché des objets anciens du fait d'un trop grand nombre d'acheteurs. En 1914, Émile Bayard, inspecteur au ministère des Beaux-Arts, publie *L'art de reconnaître les fraudes*. Il s'adresse à des bourgeois béotiens. L'ouvrage abondamment illustré, défend le lecteur du « faux vieux » qui est selon l'auteur, le fruit du croisement du « snobisme » des amateurs et de la « satisfaction bourgeoise »[532]. La rupture est tout aussi évidente chez Proust où l'ascension sociale ne peut remplacer l'héritage culturel familial. Ainsi, devant l'aristocrate Swann consterné, la demi-mondaine Odette qui a « la prétention d'aimer les "antiquités" et pren[d] un air ravi et fin pour dire qu'elle ador[e] passer toute une journée à "bibeloter", à chercher "du bric-à-brac", des choses " du temps" » ne sait pas identifier les styles : il suffit qu'il y ait des « boiseries » pour qu'elle considère qu'il s'agit d'objets « moyenâgeux »[533]. Si acheter des antiquités fait partie des obligations bourgeoisies, bien les choisir reste un puissant marqueur culturel et social.

Les risques inhérents à l'achat d'antiquités sont en réalité ce qui permet d'en conserver le pouvoir distinctif. La publication régulière des récits d'escroqueries qui font vaciller le caractère authentique des objets maintiennent le caractère distinctif de cette consommation et par là sa capacité à faire barrière et niveau et ainsi à créer la cohésion d'un groupe.

Conclusion chapitre 5

Les mutations de la consommation des antiquités se construisent en trois temps. Les collectionneurs des années 1830-1840 apparaissent comme des passeurs. Dans un marché non structuré, illisible pour bien des bourgeois, ils promeuvent les valeurs de l'ancien. Les années 1850-1860 sont le tournant dans le passage des antiquités en bourgeoisie : restructuration du marché et en particulier spécialisation – pour les antiquaires comme à Drouot – comme la multiplication des pièces anciennes dans les inventaires où elles sont de mieux en mieux identifiées indiquent la valeur nouvelle accordée à ces objets conçus comme authentiques. Le dernier tiers du siècle est le moment de la diffusion des antiquités dans l'ensemble de la bourgeoisie. Jusque dans la petite bourgeoisie, posséder une antiquité – ne serait-ce qu'un objet rare, reçu à l'occasion du mariage – devient le signe incontestable d'une appartenance sociale et culturelle. Suscitant et répondant à cette demande, le marché se déploie dans Paris. Les objets eux-mêmes s'en trouvent changés : paradoxalement, la force du caractère authentique de ces objets les fait accepter sous forme de bribes dans les intérieurs. La « valeur d'ancienneté » pour reprendre les distinctions d'Aloïs Riegl triomphe dans la culture bourgeoise du privé.

Le dernier tiers du siècle voit l'acclimatation de ces objets à tous les intérieurs bourgeois. Alors que la ville se transforme, que la bourgeoisie occupe des appartements neufs et intègre un nombre grandissant d'éléments techniques, les antiquités sous forme d'objets ou de fragments d'architecture apparaissent comme des moyens de réguler ces mutations, voire de retisser un lien continu avec le

531 Voir Edmond Goblot, *La barrière et le niveau. Étude sociologique sur la bourgeoisie française moderne*, Paris, Felix Alcan, 1925. Voir en complément, l'illustration proposée par Charles Oulmont, « Introduction », *Les lunettes de l'amateur d'objets d'art*, tome 2, « Art ancien », Paris, Grasset, 1926.

532 Émile Bayard, *L'art de reconnaître les fraudes, peinture, sculpture, gravure, meubles, dentelles, céramique, etc*., Paris, Roger et Chernoviz, 1914, p. 1.

533 Marcel Proust, *Du Côté de chez Swann*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1929, p. 42.

passé. Les usages matériels des antiquités l'attestent : murs comme objets techniques se parent de bribes du passé. Les antiquités, objets à part, se donnent comme radicalement opposés au monde contemporain : mise en valeur des traces du temps – vraies comme fausses – à l'ère de la nouveauté, gestes d'achat demeurés anachroniques face aux mutations commerciales en cours et affirmation de l'unicité des objets au temps des produits. La construction de l'antiquité comme marchandise – soit son succès – correspond au désir des consommateurs de trouver dans ces objets des objets authentiques, c'est-à-dire comme épargné par le monde de la marchandise. Les commerçants qui alimentent cette fable le savent : acheter une antiquité c'est vouloir échapper au nouveau système des objets pour reprendre l'expression de Jean Baudrillard et instaurer un dialogue singulier et intime avec le passé. La multiplication de ces objets qu'on rêve authentiquement anciens constitue l'appartement bourgeois en une uchronie. Nous retrouvons dans l'appartement la même ambivalence qui se construit dans la ville de la seconde partie du siècle : la ville haussmannienne préserve des vestiges du passé – les monuments historiques – et en même temps promeut un espace dédié au monde contemporain, chassant les constructions intermédiaires. Dans l'espace du privé, deux catégories d'objets deviennent acceptables : objets en neuf et antiquités.

Comment interpréter ce succès des antiquités en bourgeoisie ? Il s'agit à l'évidence d'une captation de l'histoire et d'une façon indiscutable de se placer dans une histoire longue. Alors que l'aristocratie reçoit ces objets en héritage, la bourgeoisie se construit le marché susceptible d'y suppléer. Cependant, la passion pour les antiquités traduit aussi un nouveau rapport au temps et à l'histoire. En achetant ces objets, c'est une didactique et un usage privé du temps et de l'histoire qui se construisent. L'uchronie des appartements dit un désir d'une histoire apaisée : aux heurts de l'histoire contemporaine, la bourgeoisie oppose le temps linéaire et sans rupture de la patine.

L'achat d'antiquités est en même temps la création d'un patrimoine, au sens propre comme au sens figuré. D'une part, étant donné la nouvelle valeur accordée au temps et à l'authenticité, le prix de ces objets ne peut que s'apprécier dans l'esprit de la bourgeoisie. Ainsi, les retrouve-t-on dans les legs. D'autre part, ils sont un patrimoine – un capital – culturel. Circulant dans les familles bourgeoises, ils marquent l'attachement au passé. On ne peut détacher cet engouement de la collecte des traces de soi alors à son acmé. En même temps que les intérieurs se peuplent de cheveux, de dents de lait, du bouquet de mariage, de portraits…, ils se peuplent d'antiquités.

Les antiquités apparaissent ainsi à l'articulation entre sentiment nostalgique et appropriation du passé. À l'échelle des appartements, la bourgeoisie arraisonne l'histoire et par là s'attache au passé autant qu'elle se replie vers un passé rassurant.

Cet investissement bourgeois dans les antiquités possède aussi un sens culturel et social, celui de la distinction. Alors que les pauvres achètent d'occasion, seules les classes aisées achètent de l'ancien. Acheter de l'ancien, c'est en effet faire montre de son capital culturel et historique, deux choses indissociables au XIXe siècle. Apprécier la poussière, la vétusté et la patine, c'est dans le nouvel ordre sensitif et culturel qui se met en place, marquer par un paradoxe qui n'est qu'apparent sa distance avec le monde de la nécessité.

En outre, posséder une antiquité, c'est témoigner de sa capacité à dépenser son temps en quêtes de trouvailles et manifester son goût sans pour autant risquer la faute. C'est encore inscrire sa famille dans l'histoire, le plus souvent dans une histoire suffisamment ancienne et longue pour conjurer les accidents de l'histoire contemporaine. Cette captation de l'histoire ne relève pas uniquement d'un

usage social et distinctif ou d'une simple imitation de la bourgeoisie : dans l'intimité des appartements se noue et se transmet un dialogue avec le passé, qui plus est, un passé de plus en plus nébuleux – si l'on considère la valeur d'ancienneté –, de plus en plus éloigné de l'histoire et du temps des familles nobles. Ces objets qui fondent un rapport largement mythologique au passé[534] apparaissent comme des éléments centraux de la culture bourgeoise ; dans le champ de la culture matérielle, être bourgeois c'est posséder des objets du passé. En cela, ils deviennent un patrimoine dans toutes les acceptions du terme : racines dans le passé et valeurs sûres pour l'avenir. On comprend dès lors l'attention aiguë à la question de l'authenticité, aussi bien au travers des affaires de faux que de la question de la restauration. Les sémiophores que sont les antiquités fonctionnent à plein et peuvent être fondateurs dès lors qu'ils sont authentiques ou considérés comme tels.

Au final, les antiquités – et leur achat – apparaissent comme les signes forts de la construction d'une culture matérielle bourgeoise, et au-delà d'une identité sociale et culturelle. Alors que la bourgeoisie s'invente des objets de la mémoire familiale et des souvenirs intimes, nous pouvons voir dans cette consommation d'antiquités la construction d'une mémoire collective – « sociale » pour reprendre le terme d'Halbwachs – bourgeoise et partant d'une identité sociale.

534 Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Tel Gallimard, 1968, p. 103.

Chapitre 6
Importer, exhumer et bibeloter : les ailleurs de la culture matérielle

Introduction

La bourgeoisie du XIXe siècle, sans doute plus qu'aucun groupe social auparavant, investit les objets dans sa médiation avec la mémoire et l'histoire, en d'autres termes avec toutes les formes que peut prendre l'expérience du temps. De façon tout aussi forte, une part substantielle de la culture matérielle bourgeoise propose une méditation avec l'espace. Les mutations de la conception du temps ou plus précisément de son vécu sont en effet indissociables du rapport à l'espace qui s'invente alors[1]. À une époque qui voit se modifier profondément l'expérience de l'espace aussi bien par les mutations des transports – dont le tourisme est un des sous-produits – que par les mutations commerciales, le rapport à l'espace paraît profondément bouleversé[2]. Nous voudrions explorer ici ce versant de la culture matérielle. La nouvelle « échelle du monde » qui s'invente fabrique une nouvelle culture matérielle autant qu'elle s'élabore par elle[3]. Les chemins de fer et canaux amènent sur le marché avec d'autant plus de facilité les productions venues de province et du monde. Cette circulation n'est pas nouvelle au milieu du XIXe siècle mais, prenant une autre échelle, elle change la nature des objets. Plus profondément, dans un siècle repu de récits de voyages et d'images du monde, le rapport anthropologique à l'espace est lui-même profondément transformé. Souvent négligé, ce bouleversement conditionne pourtant largement les imaginaires et, comme on va le voir, le rapport aux choses. Les « rêveries touristiques » se dilatant, les objets venus d'ailleurs prennent un nouveau relief[4]. De la même façon que les antiquités construisent et établissent un nouveau rapport au temps et définissent ce que nous avons identifié comme un trait de la culture bourgeoise du siècle, les objets venus d'ailleurs revêtent une puissance d'évocation nouvelle en même temps qu'ils se diffusent dans la bourgeoisie urbaine.

Si le rapport à l'espace qui se joue dans les intérieurs nous apparaît incontournable pour comprendre

1 Voir le travail essentiel de Johannes Fabian, *Le temps et les autres. Comment l'anthropologie construit son objet*, Paris, Anacharsis, 2006 [1983]. Cette étude magistrale s'attache notamment à comprendre le refus du caractère contemporain des sociétés non-occidentales et le déni d'histoire qui y est paradoxalement attaché jusque dans les études ethnologiques du XXe siècle.
2 Voir Christophe Studeny, *Histoire de la vitesse*, Paris, Gallimard, 1995.
3 Patrick Verley, « Introduction », *L'échelle du monde. Essai sur l'industrialisation de l'Occident*, Paris, Gallimard, 1997 et John Brewer et Frank Trentmann (dir.), *Consuming Cultures, Global Perspectives: Historical Trajectories, Transnational Exchanges*, Oxford and New York, Berg Publishers, 2006.
4 André Rauch, « Les rêveries touristiques », chapitre « Les vacances et la nature revisitée », dans Alain Corbin [dir.], Avènement des loisirs, 1850-1960, Paris, Aubier Montaigne, 1998, p. 94-95.

cette culture bourgeoise, c'est qu'il conditionne aussi, plus globalement, la façon dont les bourgeois vivent l'intérieur de leurs appartements et la façon dont ils se le représentent dans le monde. Enfin, vivant dans une capitale qui, avec Londres, se pense à la pointe extrême du temps, à la fois des modes et de la civilisation, la pensée des ailleurs fait sens, qu'elle contredise ou renforce ce sentiment[5].

Dans le théâtre privé des objets que les bourgeois se créent, ceux venus d'ailleurs occupent une place à part. Bien souvent, l'historiographie des inventaires après décès fait la part belle à ce qui occupe de la place, se voit ou se compte, tant en nombre qu'en prix, et à ce qui se signale par sa récurrence. L'approche quantitative, le plus souvent pertinente, ne fait que renforcer le fait que les aspérités, dans la perspective d'un relevé catégorisé des objets qui occupent les intérieurs disparaissent généralement. Il faut dire que les commissaires-priseurs ou les notaires qui mènent les prisées invitent à cette réduction des écarts tant ils font parfois peu de cas des détails. L'hypothèse est que quelques objets peuvent pourtant avoir une puissance d'évocation, un sens d'autant plus fort qu'ils sont rares et occupent dans les appartements une place singulière. Armoires normandes, masques africains, laques chinoises, silex préhistoriques ou fragments de momies sont autant de bribes dont la puissance narrative et la singularité dans un monde qui se pense comme celui de l'industrie sont manifestes. Ces objets ne sont pas nouveaux ; on les trouve dans l'aristocratie depuis le XVIe siècle et ils connaissent un succès large au XVIIIe siècle[6]. Mais ce qui était resserré dans l'espace protégé et savant du cabinet de curiosités depuis la Renaissance apparaît sous un jour nouveau au XIXe siècle. Tout se passe comme si, entrant en bourgeoisie, le cabinet de curiosités volait en éclat. À l'espace du cabinet qui tient de la science comme du plaisir de l'extraordinaire, succède l'espace de l'appartement, entre espace domestique et espace de réception.

Longtemps, les commissaires-priseurs et notaires confondent sous les mêmes termes des objets les plus variés. Ce qui est vrai dans l'ordre des objets anciens, l'est aussi pour ceux venus des lointains. Une chinoiserie, selon l'époque mais aussi selon le priseur, désigne tantôt un objet de style chinois, tantôt des objets chinois, voire indiens. Il arrive couramment encore qu'un ensemble d'objets soient désignés sous le terme englobant et vague d'« objets de curiosité ». Cette taxinomie évolue cependant au cours du siècle, indiquant la construction d'une nouvelle sensibilité dans l'ensemble de la société. Là encore, nous voudrions faire quelques détours avant de revenir vers les intérieurs, seul moyen de saisir les linéaments de cette consommation et tout d'abord par les magasins où se vendent toutes ces curiosités – qu'on nous accorde par commodité ce terme. Par leur approvisionnement, le cadre d'achats qu'ils proposent aux clients, par leur publicité, et enfin, par la nature des objets et leur mise en scène, ils définissent un rapport à la marchandise. Plus encore que les autres objets, ils portent l'imaginaire de leurs circulations. Si en achetant une antiquité, le bourgeois achète une expérience du temps, il acquiert un territoire, un trajet et il faut comprendre ces parcours – réels comme fantasmés – pour saisir la place qu'occupent ces objets voyageurs sur la cheminée ou l'étagère d'un appartement et dans l'esprit de leurs propriétaires. Les comprendre amène nécessairement à franchir les portes de Paris. Etemboîter le pas des bourgeois parisiens en excursion, en villégiature et en voyage, permet de déterminer un peu du sens de ces objets.

On pourrait être heurté de trouver pêle-mêle analysés des objets venus du monde entier et plus

5 Voir, sur la construction de ces représentations, Jean-Pierre Bernard, *Les deux Paris : essai sur les représentations de Paris dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle,* Seyssel, Champ Vallon, 2001.

6 Voir Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris-Venise, XVIe-XVIIIe siècles*, Paris, Gallimard, 1987 ; Guillaume Glorieux, *À l'enseigne de Gersaint. Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le Pont Notre-Dame (1694-1750)*, Seyssel, Champ Vallon, 2002 et Julius von Schlosser, *Objets de curiosités*, Paris, Le Promeneur, 2002.

encore de voir embrasser les destinations les plus diverses des touristes parisiens. Il s'agit ici de comprendre le rapport qu'élaborent les bourgeois parisiens avec les objets du monde quand ils embrassent tout ensemble, comme nous allons le voir, chinoiseries et objets océaniens, meubles bretons et haches de pierre taillée[7]. C'est ce phénomène d'accumulation de bribes de couleur locale en miniature les plus diverses dans les appartements qui apparaît comme un trait saillant de la culture matérielle et immatérielle bourgeoise. En d'autres termes, segmenter l'analyse de ces objets selon leur provenance permet de comprendre un commerce en particulier mais revient à s'interdire la compréhension du marché bourgeois de l'exotisme qui se construit durant la seconde partie du siècle dans la bourgeoisie parisienne. Pour autant, et c'est cette tension que nous voudrions restituer, ne focaliser que sur Paris sans comprendre la circulation des objets et des individus qui aboutit aux appartements parisiens, équivaut à perdre le sens d'une grande partie de ces sémiophores. Archives d'antiquaires, de marchands de curiosités et autres acteurs de ce commerce, guides et littératures de voyage font la part belle à ces objets et à leurs achats. Nous avons ainsi tenté de suivre ces voyages de la bourgeoisie hors de ses appartements, réels ou imaginaires dans un divan au coin du feu. Des villes d'eaux aux chaumières normandes, de l'Orient au bazar de Canton, des profondeurs du sol aux sables égyptiens, nous avons voulu saisir le théâtre mental et concret de la marchandise qu'invente la bourgeoisie du siècle dans un espace tissé de temps multiples et de multiples récits .

I. Quitter Paris : la quête de l'authenticité en province

La quête d'objets authentiques semble être, au XIXe siècle, une question spécifiquement urbaine et tout particulièrement parisienne. La ville du XIXe siècle apparaît à ses contemporains comme aux avant-postes de la modernité, n'offrant qu'un monde sans mémoire, inscrit tout entier dans le présent et le renouvellement permanent.

La quête de lieux pittoresques et d'antiquités authentiques qui travaille la bourgeoisie devait nécessairement trouver une traduction spatiale. C'est tout d'abord la province. Cet intérêt est par nature urbain ; il naît de la distance de la ville à la campagne, distance qui permet la construction d'un regard pittoresque[8]. Le pittoresque du monde rural et de ses objets apparaît, comme le paysage, aux urbains. En parallèle de la naissance du goût des antiquités se forge donc l'idée, qui traversera le siècle, selon laquelle l'espace de l'authenticité est celui de la campagne et des petits villes de province, opposé au monde de la ville et en particulier à Paris.

Dès les années 1860, les sondages dans les inventaires après faillites ou après décès révèlent la présence de pièces nécessairement importées à Paris, qu'il s'agisse de morceaux d'églises gothiques, de cheminées, de costumes traditionnels, d'armoires normandes, voire de rouets, quenouilles et fuseaux. Autant d'objets porteurs de couleur locale qui imbriquent dans l'espace des appartements parisiens un nouvel espace. C'est cette attirance pour la périphérie de la ville que nous voudrions ici comprendre ainsi que cette tension entre l'espace parisien – en particulier les appartements – et cette

7 Voir Alain Schnapper, *Collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle,* Paris, Flammarion, 1988. Il note que « c'est l'association des curiosités les plus diverses chez le même amateur qui forme la règle quasi générale et qui s'impose à l'historien ». Ce qui est vrai pour les cabinets de curiosités du XVIIe siècle l'est encore plus pour les appartements bourgeois du XIXe siècle. Voir en outre les difficultés à délimiter, même dans le monde des collectionneurs du XXe siècle, une « spécialité » : Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini, *La passion de l'art primitif : Enquête sur les collectionneurs, Paris, Gallimard, 2008.*

8 On verra à ce propos le travail de Claude Grignon et Jean-Claude Passeron : *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard-Le Seuil, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1989. Il rappelle l'ambiguïté du regard savant sur les mondes populaires, forme d'écho à la sensibilité depuis le XVIIIe siècle et qui se traduit par cette rupture entre ville et campagne.

vaste périphérie qu'incarne la province. Il s'agit donc de questionner un double mouvement : d'une part l'attirance vers cet espace à bibeloter et, d'autre part, le déplacement des objets de la province vers Paris.

I.a. La Province : territoire du passé et réservoir d'antiquités

Voyager dans le temps et collectionner l'« ancienne France »

L'imaginaire urbain du premier XIXe siècle est profondément marqué par la césure géographique que constitue l'enceinte de Paris, malgré une porosité en bien des points entre ville et campagne. Passer l'enceinte de Thiers, et c'est tout le rapport au temps qui se modifie. Nous pouvons dire que dès la Révolution – et sans doute avant –, il devient évident aux contemporains que Paris et le reste de la France ne vivent pas dans une même temporalité. Le temps du quotidien lui-même ici et là ne semble pas de la même étoffe. Deux mouvements sont à l'œuvre. D'une part, la province apparaît comme un espace déterminé temporellement ; plus on s'éloigne de Paris, plus on remonte dans le temps[9]. D'autre part, la province apparaît comme l'espace du « local » ou pour reprendre les termes de Thierry Gasnier, le « territoire du particulier », paradoxalement éternel et pittoresque car frappée au coin de l'histoire[10].

Le simple fait de franchir l'enceinte de Thiers équivaut à remonter dans le temps, cette représentation et ce sentiment ne faisant que se consolider tout au long du siècle. La rupture Paris-Province est effective dès les barrières[11]. Au-delà du centre qui est tenu pour être le cœur de la modernité, les faubourgs, les alentours de Paris, puis la banlieue, sont une terre faite d'une multiplicité de particularités locales mais qui ont toutes en commun de permettre de remonter dans le temps. À l'écart de la mode, pense-t-on alors, on y ignore les soubresauts du marché parisien ce qui permet par définition de découvrir des objets nouveaux. Ici, la périphérie est le lieu de toutes les trouvailles qui, déplacées à Paris, deviendront nécessairement originales. En outre, cette périphérie implique que les objets en usage viennent nécessairement du passé.

Tout concourt à faire de la province un territoire du passé aux yeux des Parisiens où les imaginaires du temps s'entremêlent et notamment un imaginaire relatif aux antiquités au sens du XVIIIe siècle et notamment aux antiquités gauloises et celtes. La Normandie, comme l'a montré François Guillet, joue ici un rôle central[12]. Le *Gothic revival* anglais y prend racine et fait de cette région un territoire privilégié de ce mouvement. Relayée par les sociétés savantes, l'étude des monuments normands est d'autant plus forte aux lendemains de la Révolution qu'elle est aussi une forme de résistance à l'uniformisation administrative. Dans le milieu des érudits locaux, avec en son centre Arcisse de Caumont, s'élabore l'image d'une Normandie où le Moyen Âge occupe une place centrale[13]. De cette matrice connue vont naître des développements équivalents pour la Flandre ou la Bretagne[14].

9 Alain Corbin, « Paris-province », dans Pierre Nora [dir.], *Les lieux de mémoire. Les France : Conflits et partages*, Bibliothèque illustrée des histoires, NRF, Paris, Gallimard, 1992, pp. 777-823.

10 Thierry Gasnier, « Le local. Une et divisible », dans Pierre Nora [dir.], *op. cit.* En complément, voir l'étude du pittoresque par Odile Parsi-Barubé : « Écriture historienne et réaménagement de l'imaginaire du territoire dans la France du nord au XIXe siècle » dans Tamara Kondratieva et Didier Terrier [dir.], « Territoires, frontières, identités. Concordances et discordances », *Revue du Nord,* n° 18, 2004, p. 39-58.

11 Alain Corbin, « Paris-province », dans Pierre Nora [dir.], *Les lieux de mémoire. Les France : Conflits et partages*, Paris, Gallimard, 1992, p. 777-823.

12 Voir Krzysztof Pomian, *Des saintes reliques à l'art moderne - Venise-Chicago (XIIIe-XXe siècle)*, Paris, Gallimard, 2003 sur la découverte des antiquités nationales, nommées à la fin du XVIIIe siècle, jusqu'à la création du musée de Saint-Germain en Laye en 1862 : « France : découverte des objets gaulois », p. 178 et sq.

13 Voir François Guillet, *Naissance de la Normandie. Genèse et épanouissement d'une image régionale en France, 1750-1850*, Caen, Annales de Normandie, 2000.

14 Voir Gilbert Nicolas, Heinz-Werner Wollersheim, Yves Defrance et Alain Coulon [dir.] *La construction de l'identité régionale, Les*

Se construit de ces régions une image qui privilégie le rural sur l'urbain et les traces du passé sur les mutations contemporaines, liant ainsi pour tout le siècle, espaces provinciaux et histoire.

C'est dans ce cadre de pensée que la province gagne un intérêt sur le plan de la culture matérielle. Après l'intérêt porté aux monuments, le monde des objets mobiliers prend un nouveau relief[15]. Outre cette assimilation de la province au passé qui la constitue en territoire privilégié des objets d'antiquité, deux raisons favorisent cet intérêt porté aux objets de province. La première est directement le produit du vandalisme révolutionnaire, réel ou imaginaire. Après les destructions, les châteaux de province, églises et abbatiales apparaissent comme des lieux menacés mais aussi riches d'un passé jusqu'alors insoupçonné. La deuxième raison touche à la naissance de l'intérêt pour les objets du quotidien. Les enquêtes sur la vie quotidienne de la fin du XVIIIe siècle et de la période révolutionnaire, manières de parler, de se vêtir, de se meubler et autres coutumes croisent la sensibilité romantique[16]. Par un effet de proximité et une généalogie en partie réinventée, monde médiéval et objets du quotidien paysan ne font qu'un. Le musée de Cluny peut être considérer comme la manifestation la plus forte de ce processus. Le catalogue de la galerie privée devenue musée, publié en 1847, montre que cohabitent dans le même espace, des pièces relevant des beaux-arts – peintures, sculptures, etc. – et des objets du quotidien. Les centaines de peignes, de quenouilles, de fuseaux, de râpes à tabac, même s'ils sont généralement anciens, font entrer ces objets dans le champ de la curiosité et de la muséographie[17]. La province est d'autant plus attirante qu'elle apparaît comme le réservoir du dernier art authentiquement national, le gothique.

Concrètement, les voyageurs romantiques qui viennent jouir du « tragique » et du « grandiose » des paysages, s'intéressent aussi à cette culture matérielle en partie exotique. En province, peintres et écrivains collectionnent les apparences du passé, y compris, comme l'a noté Odile Parsis-Barubé, la couleur locale des autochtones *via* l'aquarelle et l'écriture[18]. Naît ainsi une forme nouvelle de bibelotage qui a pour motif aussi bien les objets gothiques religieux que les meubles les plus modestes. En 1847, le voyage en Bretagne des jeunes Parisiens et encore romantiques Gustave Flaubert et Maxime Du Camp est marqué par ce désir de pittoresque. Flaubert dit sa déception de voir les objets changer sous l'influence du commerce et de la mode : « Dans les villes, quoique la langue persiste, le caractère s'efface, le costume national devient plus rare, refoulé qu'il est dans la campagne par l'envahissement progressif du tailleur et de la couturière, dont la petite boutique du rez-de-chaussée étale à son vitrail quelque belle gravure de mode qui fait envie. […] Petit à petit, ainsi, il se désembretonne et arrive à s'écarter du paysan qu'il méprise de plus en plus et qui s'éloigne de lui davantage, à mesure qu'ils se comprennent moins. »[19] À Saint-Malo, les boutiques d'antiquités ne proposent pas de meubles bretons mais des chinoiseries et des « colibris empaillés » ou des « Faënza [qu'on] veut faire passer naïvement pour des Palissy »[20]. Ce sentiment de perte est un des moteurs de la quête d'objets rustiques à partir du milieu du siècle. Il s'agit dans un mouvement à la fois sentimental – nostalgique d'un monde qu'on

exemples de la Saxe et de la Bretagne du XVIIIe au XXe siècle, Rennes, PUR, 2001.

15 Les *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* de Taylor et Nodier publiés à partir de 1820 qui collectionnent tous les souvenirs et les « ruines de l'ancienne France » en témoignent.

16 Voir Michel de Certeau, Dominique Julia, Jacques Revel, « Introduction » dans *Une politique de la langue: la Révolution française et les patois, Paris, Gallimard,* 1975.

17 Edmond Du Sommerard, « Objets divers » dans *Catalogue et description des objets d'art de l'Antiquité du Moyen âge et de la Renaissance exposés au Musée*, Paris, Musée de Cluny, Ministère de l'Intérieur, 1847, p. 231 et sq.

18 Odile Parsis-Barubé, « Le discours sur l'apparence des populations autochtones chez les voyageurs français du premier XIXe siècle », dans Isabelle Paresys [dir.], *Paraître et apparences en Europe occidentale du Moyen Âge à nos jours*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008, p. 271-292.

19 Gustave Flaubert, *Par les champs et par les grèves* dans *Œuvres complètes illustrées de Gustave Flaubert*, Paris, F. Sant'Andrea et L. Marcerou, 1924, p. 122-123.

20 *Ibid.*, p. 217.

n'a pas connu – et quasi ethnographique de collecter les traces d'un quotidien qui s'effondre sous le poids de la culture urbaine. Les guides touristiques soulignent aussi ce changement, manifeste dans le costume comme dans les intérieurs paysans et qui fait craindre la disparition d'un monde[21].

Au mitan du siècle, si les objets du quotidien ne passionnent encore qu'une frange limitée d'antiquaires, d'écrivains et de peintres, la nouvelle sensibilité au monde rural façonnée par les romans rustiques[22] et le goût grandissant pour les antiquités, les rendent attrayants.

La bourgeoisie parisienne va marcher sur les traces de ces voyageurs romantiques et le passage vers cette sensibilité à la bourgeoisie s'opère là encore dans les années 1860.

Acheter du mobilier paysan : les Parisiens à la ferme



[Fig. 6. 1] Bourgeois après un achat de rouet dans une ferme. Gravure volante, Cabinet des estampes du musée Carnavalet, vers 1872-1874. La gravure est reprise dans le *Harper's Weekly,* 16 novembre 1878, sous le titre « The Rage of Old Furniture » (p. 917).

Comme nous l'avons vu, le cadre d'achat est essentiel pour le sens accordé à un objet : le capharnaüm d'un antiquaire ou d'un marchand de curiosités, loin de repousser, est lu comme une promesse. Ce désir de trouver des objets « dans leur jus » – l'expression semble apparaître dans le jargon de la brocante vers 1870 – motive le bibelotage en province. L'usage de plus en plus courant du terme « chiner » accompagne le développement de cette pratique :enu du monde des brocanteurs en recherche d'objets rares il passe dans le monde des amateurs de bibelots[23]. Larousse forge une étymologie qui a l'avantage d'être explicite : « radical Chien car Chiner c'est proprement remplir le rôle du chien de chasse dans la découverte de curiosités de toute nature. »[24] Le mot « chineur » émergepassant du jargon professionnel au vocabulaire courant. Les guides recommandent dorénavant à ceux qui voyagent en province de « chiner », notamment chez les brocanteurs où « dorment encore des merveilles »[25].

Les villes comme Rouen ou de plus modestes comme Dieppe, Fécamp et Le Havre promettent de belles trouvailles. Mais c'est évidemment dans les campagnes que les raretés se cachent. L'authenticité et la bonne morale économique ne se retrouvent-elles pas dans le mobilier paysan ?Il y a ici tout à la fois répulsion pour ce monde rustre et attirance pour des objets qui, sortis de leur contexte, deviennent des documents. Les exemples sont légion de ces trouvailles faites dans les chaumières ou plus probablement dans les fermes alentours les villes d'eau. Flaubert qui situe son récit dans les années 1860 prête ce plaisir à Bouvard et Pécuchet. Après s'être extasiés et enivrés d'une cotte de mailles, d'un bénitier aux

21 Michel Joachim, *Causeries sur Fécamp, Yport, Etretat, Colleville, Valmont, Saint-Valéry-en-Caux, Cany et autres lieux*, Fécamp, Picard, 1857, p. 41-42.

22 Notamment ceux de George Sand écrits entre 1845 et 1853, *La petite Fadette, La Mare au Diable, François le Champi, Les Maîtres sonneurs.*

23 Alain Rey, « chinoiseries », *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998

24 Pierre Larousse, article « chiner », *Grand Dictionnaire universel du XIX*e *siècle…*, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1877.

25 Émile Tessier, *Guide complet du touriste en Normandie*, Paris, Cournol, 1861.

allures de cuve druidique, avoir frémi à la découverte d'un tumulus probablement celtique, les Parisiens se laissent guider par leur dernière découverte : une soupière, « meuble de famille », qui leur « inspira le goût des faïences, nouveau sujet d'études et d'explorations dans la campagne ». Flaubert ajoute : « C'était l'époque où les gens distingués recherchaient les vieux plats de Rouen »[26] et « les villageois [les] connaissaient pour les avoir vus […] en quête de vieux meubles »[27]. En 1863, comme en écho, Eugène Piot, esthète et historien de l'art qui ne cesse d'arpenter la province, se plaint de cette évolution des goûts de la bourgeoisie parisienne : « le goût est aujourd'hui à la basse curiosité, à la céramique sans goût et sans grâce, arrachée aux dressoirs des auberges de province […], à la bonne paysannerie réaliste, la seule vraie en somme. » [28] Comme l'attestent les ventes à Drouot, on s'entiche alors naturellement des objets ruraux aristocratiques : selles, vieilles épées, armures, trophées de chasse, faïences aux armes d'une famille, etc. La campagne attire doublement : vie de châteaux d'un côté et paysannerie de l'autre, soit un ordre révolu ou en passe de l'être. Le désir d'authentique pousse les Parisiens vers les menus objets : huches, armoires normandes, jougs, outils de la ferme… Champfleury, par ailleurs chroniqueur de l'hôtel Drouot, met en scène un agent de change parisien, entiché de ces curiosités rustiques : « Pendant l'automne, M. Bretoncel passait un mois de vacances dans une riche propriété sur les bords de l'Oise, et son temps n'était pas inoccupé. Là, comme à Paris, la manie des curiosités ne le quittait pas, il courait les environs à pied, et les objets que certainement il n'eût pas regardés à l'Hôtel des Ventes lui semblaient merveilleux lorsqu'il les trouvait en furetant. […] Un jour, l'agent de change […], à la porte d'un cabaret, avisa un dressoir chargé de vaisselle grossière. […] Au lieu de se reposer, M. Bretoncel fait le tour de la salle, jette un regard ardent sur chaque coin enfumé, et enfin s'arrête devant le manteau de la cheminée où était pendue une vieille écumoire. L'agent de change la décroche, la tourne, la retourne, et regarde au jour cette passoire d'un médiocre intérêt, sauf que les trous, par une ingénieuse disposition, formaient le nom et la date de 1749. »[29] La cabaretière finit par céder cet objet venu de « sa grand'mère » et Bretoncel de frotter amoureusement « le cuivre pour lui rendre son aspect primitif. » Le feuilleton à succès, « Le médecin des pauvres », publié dans la revue *Les Veillées parisiennes* confirme ce goût envahissant : dans une ferme de Franche-Comté, « Du côté opposé, un immense dressoir, en noyer poli que l'âge et la fumée avaient rendu aussi noir que du vieux chêne, supportait de la vaisselle d'étain, brillante comme de l'argenterie, et quelques-unes de ces faïences naïves et charmantes que les amateurs de ce qu'on est convenu d'appeler le bibelot. — et, parmi eux, l'auteur de ce livre, — payent aujourd'hui volontiers au poids de l'or à l'hôtel de la rue Drouot. »[30] Dès la fin des années 1860, cette fièvre dépasse en effet les seuls collectionneurs, comme l'écrit Nestor Roqueplan en 1867 : « L'antiquaire voyageur, le touriste érudit […] courent les fermes, les villages, entrent dans les maisons de paysans toujours préoccupés de moyen-âge et de renaissance, achetant des bahuts bretons, des crédences normandes qu'ils prennent pour des trésors héréditaires et [qu'ils] remportent fièrement à Paris »[31]. Cependant, indique encore Roqueplan, cette mode met en branle sans surprise un immense trafic de faux. Ces objets viennent en effet pour la plupart de Paris. Le dandy ajoute : ils « ont été fabriqués à Paris puis

26 Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, A. Quantin, 1885 [1881], p. 150. En 1857, Michel Joachim, défenseur de l'identité normande, écrit avec dédain dans *Causeries sur Fécamp, Yport, Etretat, Colleville, Valmont, Saint-Valéry-en-Caux, Cany et autres lieux*, Fécamp, Picard, 1857 : « Antiquités. J'ai vu dans maints bouquins que le sol est plein de débris : aqueducs, villas, monnaies, pots cassés, — Si vous voulez vous en assurer, prenez une pioche et creusez. […] Les ar-ché-o-lo-gues ne trouvent pas un couteau rouillé dans une ornière, sans faire aussitôt imprimer – sur papier d'Annonay avec de belles marges – une relation complète de ces hauts faits avec des détails », p. 16 et 39.
27 Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet, op. cit.,* Chapitre X.
28 Eugène Piot, « Les terres cuites rustiques », *Le Cabinet de l'amateur*, 1863, p. 425.
29 Champfleury (pseudonyme Jules François Félix Husson), *Les trouvailles de M. Bretoncel*, Paris, Quantin, 1889, p. 5.
30 Xavier de Montepin, *Le médecin des pauvres*, Paris, Capiomont et Calvet, 1877 [1861 en feuilleton].
31 Nestor Roqueplan, *La vie parisienne. Regain,* Paris, Michel Lévy frères, 1869, p. 167-168.

déposés en province pour y prendre le parfum de la vétusté et le crédit de l'histoire. Moyennant une légère remise, tous les paysans se chargent, pour le compte des marchands de Paris, de débiter ainsi leurs vieilleries. » Vingt ans plus tard, alors qu'à Paris chez les antiquaires des quais une armoire normande est prisée le même prix qu'une pièce Louis XVI[32], le commerce entre les faubourgs industrieux de Paris et la Province se développe. Paul Eudel écrit en 1885 : les « contrefaçons primitives, fabriquées aux Batignolles, abondent dans les villes d'eaux et surtout chez les paysans, en Normandie et en Bretagne. Que voulez-vous, on leur a enlevé, pour rien, il y a vingt ans, ces beaux bahuts faits en plein bois par les maîtres huchiers, et qui, à force d'être frottés avec de l'huile de bras, avaient pris un poli merveilleux. Ils se sont laissé griser par quelques louis d'or, et se sont aperçus trop tard de leur méprise. Aujourd'hui c'est leur tour : ils se rattrapent. Ils ont vendu à vil prix, pour leur compte, des pièces anciennes, ils vendent maintenant un bon prix, pour le compte d'autrui, des pièces modernes. » Le cadre est essentiel qui confère aux objets le « cachet » de l'authenticité. « Grâce à d'ingénieux fabricants, poursuit Paul Eudel, cette industrie a pris une grande importance. Le paysan reste indispensable pour donner de la couleur locale, et du pittoresque au marché, mais il n'est, en réalité, qu'un comparse assez secondaire dans toute cette machination »[33].

La couleur locale que forment ensemble le décor et les personnages suffit à rendre l'objet romanesque et pittoresque. Se joue ici un rapport aux objets que met cruellement à nu ces escroqueries et dont Eudel se délecte. Si la bourgeoisie se plaît à acheter ces objets et à les négocier directement avec leurs propriétaires, le jeu du commerce est ici réinventé. À la différence des antiquaires parisiens qu'on juge bien informés et tricheurs, les paysans ignorent tout de ce qu'ils possèdent. Ce paradoxe renverse la nature de l'échange commercial. Alors que sur le quai Voltaire le bourgeois ou l'amateur est face à plus savant que lui, dans une chaumière ou une hôtellerie de province, il est détenteur du savoir. On sait la puissance du pittoresque dans les rapports sociaux qui meut la misère en une esthétique[34]. Ici, le bourgeois possède l'œil, armé de son lorgnon d'amateur, de celui qui regarde le monde à distance[35]. Tous les récits insistent, comme ceux de Roqueplan et Eudel, sur l'achat « pour une bouchée de pain » de ces merveilles ignorées, le plus souvent sales et maltraitées. On doit ajouter ici que les objets qu'on peut trouver dans les fermes sont ambigus : il s'agit tantôt de meubles rustiques, tantôt d'antiquités oubliées là ou pillées lors de la Révolution ou des dépeçages du premier XIXe siècle. Charlotte Schreiber, grande collectionneuse anglaise qui a tenu son journal de bord entre 1869 et 1885, raconte ses trouvailles en Normandie et en Bretagne sur le même mode. Parmi ses mille et une visites et achats dans les châteaux et les fermes, elle rapporte, par exemple, ses trouvailles de vieux Rouen chez un paysan ne parlant que le Breton. Elle remarque son intérieur « soigné » et la présence d'un « lit clos » qu'elle sait par ses lectures spécifiques à cette région[36].

Les guides intègrent tous à partir des années 1880 la recherche des antiquités – aussi bien des

32 Voir, même si les comparaisons sont hasardeuses, AP, D11U3/1422 n°8967, faillite Coudray, 7 juillet 1891, 17 quai Voltaire, marchand d'Antiquités et d'objets d'art. Il vend une armoire normande « ancienne » et une armoire Louis XVI « ancienne », toutes les deux pour 150 francs.

33 Paul Eudel, *Le truquage…,* Paris, Dentu, 1884, p. 132. On retrouve les mêmes considérations chez André Warnod trente ans plus tard dans *La brocante et les petits marchés de Paris*, Paris, Figuière éditeurs, 1914.

34 Voir Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, *Le savant et le populaire…, op. cit.* et en particulier l'introduction.

35 Voir l'étude de cas de Michel Vernes, « Le chalet infidèle ou les dérives d'une architecture vertueuse et de son paysage de rêve », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n°32, 2006, p. 111-136.

36 Charlotte Schreiber, *Lady Charlotte Schreiber's Journals : Confidences of a Collector of Ceramics and Antiques throughout Britain, France, Holland, Belgium, Spain, Portugal, Turkey, Austrai and Germany from the Year 1869 to 1885*, 2 volumes, London, John Lane, 1911. « The man could speak nothing but Breton ; his cottage was very neat ; near the door was one of those shut-up beds which I have read of as being peculiar to this country. » 10 septembre 1874, p. 303. La scène se déroule dans les environs de Saint-Pol-de-Léon. Ces mémoires exceptionnelles qui relatent dans le détail ses voyages en province vaudraient à elles seules une étude, à la fois sur la construction de l'image de la province et sur les pratiques touristiques, culturelles et collectionneuses des étrangers en France.

meubles anciens de style oubliés dans un coin que des productions rustiques locales. Le guide Conty qui propose une visite des côtes normandes « correspondant aux voyages de plaisir organisés par la Compagnie de l'Ouest » depuis Paris, incite ses lecteurs à visiter les musées et les lieux plus pittoresques qui contiennent des « meubles de pays »[37]. C'est par exemple le cas de la maison du collectionneur Aubourg à Gonneville. À 12 km d'Étretat, la visite promet de la couleur locale : M. Aubourg « est l'incarnation du bibelot. [Il] a un musée de meubles, de faïences et d'armures aussi originales qu'insensées. Rien, absolument rien à voir, à Gonneville, et cependant tous les baigneurs d'Étretat y viennent en excursion. »[38]. Même genre de curiosité à Criquebœuf. Dans « cet humble village de 140 habitants », on trouve un « vieux manoir » dans lequel « le docteur Le Goupils a réuni une curieuse collection (visible de 9 h. à midi et de 2 h. à 6 h.) de meubles antiques sur lesquels il donne lui-même d'intéressantes explications. »[39]. Les musées « d'antiquités » ne sont pas en reste : le musée d'Évreux pour ses « curiosités et antiquités », le musée de Rouen pour ses « antiquités et ses faïences de Rouen » et, naturellement, le siège de la Société des antiquaires de Normandie, rue Arcisse de Caumont. Le parcours qui mène d'objets rustiques paysans en meubles de vieux manoirs se termine inévitablement par un achat chez les hôteliers, comme à l'Hostellerie Guillaume à Houlgate qui a « un cachet de vieux manoir »[40] où l'on vend des meubles, ou chez les nombreux antiquaires recommandés par le guide. À Aromanches, c'est Lefèvre aîné qui tient une galerie de vieux meubles, vieilles faïences de Rouen, bijoux, curiosités, antiquités et bibelots » et de « vieilles armoires normandes »[41]. Le guide met cependant en garde les Parisiens : « Il existe en Normandie un certain genre de commerce, inconnu des étrangers et qui mérite d'être signalé au point de vue de son excentricité originalité [sic]. Il consiste dans l'exposition intelligemment faite et dans la vente de vieilles peintures ou croûtes, sur toile ou sur bois, créées et mises au monde pour la mystification des touristes. Exécutés à Paris par des rapins de troisième catégorie, ces tableaux, enfumés et noircis comme par l'action du temps, sont déposés, pendant la belle saison, chez les pêcheurs ou marchands d'antiquités, chargés de la vendre. Défiez-vous également des vieux meubles, des vieux bijoux [et] des vieilles porcelaines »[42]. Malgré les mises en garde, le schéma est le même dans tous les guides : visite des musées et des manoirs et achats d'antiquités, que les voyages s'étalent sur trois jours ou sur plusieurs semaines. La compagnie de l'Ouest prend en charge l'expédition des achats.

Le train facilite ces excursions. Outre le fait que ces voyages circulaires deviennent abordables pour une majorité de bourgeois, ils permettent de ramener aisément des meubles. Paul Pettier, en 1897, quelques mois avant son mariage, fait un voyage à Londres puis rentre par la Normandie après avoir acheté à l'hôtel des ventes de Rouen quelques faïences et un « petit bahut »[43].

À côté du bibelotage des objets locaux, il est encore courant à la fin du siècle de voir des Parisiens partir en chasse d'antiquités de style[44]. Paul Eudel raconte son voyage en Bretagne « en compagnie d'amateurs »[45]. Leur excursion associe repas, visites de musée et visites chez les antiquaires. Eudel, critique s'il en est, se laisse aller au plaisir de ces lieux : « un franc à pied de Charles VIII, en or,

37 Guide Conty, *Côtes de Normandie, guide circulaire correspondant aux voyages de plaisir organisés par la Compagnie de l'Ouest*, 4 boulevard des Italiens, 1881.
38 Guide Conty, *ibid.*, p. 180-181.
39 *Ibid.*, p. 219.
40 *Ibid.*, p. 212.
41 *Ibid.*, p. 294.
42 *Ibid.*, p. 26-27.
43 AN, Fonds Paul Pettier, AB XIX 5223, livre comptabilité, 1897.
44 Sur l'attraction de la Province à la fois du siècle, voir Patrick Young, « La Vieille France as Object of Bourgeois Desire: The Touring Club de France and the French Regions, 1890-1918 », in Rudy Koshar (dir.), *Histories of Leisure,* Oxford, Berg publishers, 2002
45 Paul Eudel, *À travers la Bretagne*, Paris, P. Ollendorff, 1898.

une belle pièce à fleur de coin. C'est une trouvaille récemment faite dans un vieux pot en terre »[46]. À Quimper, à côté de leur hôtel, il repère dans un magasin d'antiquités « un lit à coulisses, spécimen de l'art breton. »[47] Pour les faïences, il note : « aujourd'hui le genre vieux, le pseudo-Rouen ne plaît plus. On vend de l'authentique ou rien. Aussi ne reste-t-il aucun vestige de la fabrication d'antan. La fabrique la rachète pour former un petit musée et elle se borne à produire du moderne à outrance avec des paysages bretons comme ornements. »[48] Dernier exemple à Pont-Aven. S'il ne trouve pas chez les fripiers « ces costumes bariolés et pittoresques de Pont-Aven » qu'il avait vus dans le musée municipal, il dégote cependant des « quenouilles d'autrefois »[49]. Ce récit fait en 1898 est bien celui d'un amateur éclairé. Pourtant, il apparaît que dans la première décennie du XXe siècle la boutique de l'antiquaire de province est un passage obligé du tourisme parisien. En Bretagne, le guide Joanne n'en termine pas de donner la liste des marchands d'antiquités qu'il recommande. À Dinan, pas moins de trois boutiques vendent des « Antiquités et meubles bretons » ; à Lorient, « Meubles bretons. Rue du Port et rue du Morbihan » ; à Pont-L'Abbé, « Broderies bretonnes, anciennes, rue Victor-Hugo, rue Voltaire, etc. (nombreux marchands ; prix modérés) » ; enfin, à Dinard, « objets gravés de scènes de la vie bretonne » et meubles[50]. Pas une ville bretonne sans ses « meubles bretons », pas une ville normande sans ses « armoires et bahuts » . Et « en s'enfonçant dans le Finistère », les meubles et les costumes y sont plus authentiques et moins chers. En Bretagne, en Normandie mais aussi dans une moindre mesure en Bourgogne, pénétrer dans les campagnes c'est s'éloigner des modes urbaines.



[Fig. 6. 2] « Au bon vieux temps », marchand d'antiquités et de meubles bretons pour touristes, Quimper, Finistère. Photographie anonyme vers 1900. Archives du Touring-Club de France, médiathèque de l'architecture et du patrimoine.

46 *Ibid.,* p. 63.
47 *Ibid.,* p. 155.
48 *Ibid.,*p. 116.
49 *Ibid.,,* p. 120.
50 Guides-Joanne, *Bretagne*, Paris, Hachette et Cie, 1913, p. X « Ce qu'il faut voir en Bretagne, Costumes et industries locales. » ; E. Herpin, *Trente jours sur la Côte d'Emeraude. Guide illustré de la région publié par "L'Union des Trois villes " : syndicat d'initiative de Saint-Malo, Saint-Servan, Paramé,* Paris, E. Dauvissat, s.d. [vers 1900]. p. 11 ; voir Bernard Toulier, « L'influence des guides touristiques dans la représentation et la construction de l'espace balnéaire (1850-1950) », in Gilles Chabaud, Evelyne Cohen, Natacha Coquery et Jérôme Penez (dir.), *Les guides imprimés du XVIe au XXe siècle, Villes, paysages, voyages*, Paris, Belin, 2000.

L'imaginaire de l'espace qui associe enclavement géographique et voyage dans le temps fonctionne jusqu'à la fin du XIXe siècle. Il connaît un renouveau avec l'arrivée de l'automobile. Les archives de l'Automobile-Club de France créé en 1895, montrent cet engouement. Au-delà de ce cercle très fermé, les guides sont nombreux à proposer des excursions automobiles en Normandie avec visites chez l'antiquaire. La route entre Paris et la Normandie devient lentement un pèlerinage pour les amateurs et les chineurs et une halte pour reposer les moteurs et glaner des bibelots, notamment à Lisieux[51]. André Warnod, jeune dessinateur et publiciste, confirme le phénomène à la veille de la guerre : « Le commerce des antiquités connaît d'heureux jours en province depuis qu'est venu le règne des automobiles. Mais il ne faudrait pas croire que tout ce qu'on trouve dans ces misérables boutiques est truquage et fumisterie. Ceux qui affirment que là seulement on peut trouver de véritables bonnes occasions sont presque dans le vrai. Le tout est de savoir les découvrir et ne pas se laisser influencer par le décor et la mise en scène. »[52] Le pittoresque est d'autant plus vif au volant d'une automobile : « Tout le monde est bien persuadé que ce n'est plus qu'en province qu'on peut trouver encore [des] occasions uniques. On s'en va de Paris, pénétré de cette idée, et dès la première halte, que ce soit une ville importante ou une bourgade infime, on part à la recherche de la chimère ; on s'en va à travers les vieilles petites rues, aux pavés pointus ; on s'arrête aux devantures des bric-à-brac [et] on entre »[53]. La trouvaille et l'achat eux-mêmes constituent des souvenirs impérissables.

L'industrie du faux est encore un indicateur précis du développement de ce commerce. En 1913, le très sérieux inspecteur des Beaux-Arts Émile Bayard met ainsi en garde les touristes parisiens : « On vient un jour prévenir l'amateur que l'on a découvert, dans une écurie, chez des fermiers, un superbe coffre Renaissance. Figurez-vous que les vandales s'en servent comme de mangeoire pour les bestiaux ! Et notre amateur, flanqué de son guide, est bientôt rendu à l'écurie. Quel superbe coffre ! pense-t-il, et, benoîtement, il propose au fermier, après avoir critiqué l'incommodité de la mangeoire, de lui en adresser une du dernier modèle à la place. En apparence, le fermier n'en croit pas ses yeux, mais en réalité notre amateur est volé, car le coffre en question n'est qu'un truquage habile transporté dans un cadre ingénieusement imprévu. »[54] Même les « marchés à la ferraille où, de temps en temps, on croit trouver des occasions » sont à regarder avec défiance. « Méfions-nous du paysan ignorant de sa richesse, du provincial jobard », « le changement d'air est excellent pour ce genre de duperie » conclut Bayard[55].

La couleur locale s'est installée en moins de quarante ans comme un certificat d'authenticité aux yeux de la bourgeoisie en voyage. Mais la demande créant l'offre, les rapports économiques semblent s'être inversés à en croire Bayard : « il importe de savoir que toute la province a été battue, rebattue, écumée par les marchands et, d'autre part, ce serait de la naïveté de s'imaginer que les paysans

51 Guy de Maupassant, « De Paris à Rouen », *Gil Blas* du 19 juin 1883.
52 André Warnod, *La brocante et les petits marchés de Paris*, Paris, Figuière éditeurs, 1914, p. 127.
53 André Warnod, *ibid*. p. 124.
54 Émile Bayard, *L'art de reconnaître les fraudes, Collection des guides pratiques de l'amateur et du collectionneur d'art,* Paris, R. Roger et F. Chernoviz, 1914. p. 79.
55 Émile Bayard, *ibid.,* 1914. p. 92. Ces pratiques sont confirmées par André Warnod qui note qu'après un achat dans une petite boutique de Normandie « on s'en ira conter partout qu'on a trouvé une occasion unique, tandis que le marchand, tout simplement, écrira à la maison-mère pour qu'on lui réexpédie bien vite un objet semblable à celui que vous avez acheté. Il ne faut pas laisser le commerce péricliter. Car c'est là une chose très fréquente – pas toujours cependant, et c'est ce qui fait l'attrait de ce jeu – les antiquaires de province s'approvisionnent à Paris ou dans des fabriques de faux, et le, pittoresque, la couleur locale, qu'ils savent mettre dans le marchandage aide puissamment à la bonne réussite du marché, d'autant plus que s'il est habile le marchand peut très bien vous convaincre de son ignorance en matière d'antiquité et flatter votre orgueil de connaisseur et d'érudit en exhibant sous vos yeux la marque, le signe classique qui prouvent l'authenticité de l'objet, sans que lui, marchand, semble s'en apercevoir. Vous, vous êtes persuadé d'avoir devant vous une pièce très rare, et une pièce que vous êtes seul à avoir reconnue et à en connaître toute la valeur. Pour la posséder, vous donneriez tout ce qu'on vous demande, et le marchand qui sait comment fut fabriquée "la pièce authentique" ricane, mais en dedans. » p. 124-125.

et les provinciaux ignorent la valeur des bibelots, meubles et tableaux qui leur restent. »[56] André Warnod confirme à la fois ce renversement – sans doute exagéré – et la place de ces échanges dans l'imaginaire commercial : « un amateur de vieilleries ou de curiosités locales et anciennes qui s'en va passer l'été dans un coin retiré de province, que ce soit à la mer ou à la montagne, peut très bien faire la fortune de ce coin de pays. […] On sait bientôt au village, que le "Parisien" […] recherche les bibelots de l'ancien temps. »[57]

Au début du XXe siècle, sous l'influence conjointe du goût pour les objets glanés dans un cadre pittoresque et les représentations géographiques quitransforme l'espaceen temps, la zone *non aedificandi* elle-même devient intéressante avec ses marchés de ferrailles de brocanteurs chassés des marchés parisiens[58]. D'abord informels, ces marchés de chiffonniers installés aux portes de la ville – Montreuil, Clignancourt, Vanves et Kremlin-Bicêtre – deviennent lentement des lieux où quelques dandys et rares bourgeois collectionneurs viennent tenter de dégoter l'objet du passé échoué dans ces lieux si délicieusement « pittoresques de misère » et de ce fait nécessairement authentique. Au-delà, c'est toute la banlieue qui devient un terrain d'exploration, le temps d'un week-end[59]. C'est ce qu'observe Louis-Ferdinand Céline, dans la boutique crasseuse de sa mère, installée en banlieue : la bourgeoisie en goguette s'arrête dans l'espérance d'y trouver la perle rare[60].

Villes touristiques et souvenirs locaux

Cette recherche des touristes parisiens pour arracher un peu de couleur locale aux régions qu'ils visitent se double d'un autre tourisme bibelotier, à la fois parallèle et complémentaire, celui qui se déroule dans les stations balnéaires et thermales. Le début des années 1860 est un moment charnière avec le développement des villes d'eaux et de bains – Le Tréport, Fécamp, Étretat puis Deauville et Trouville – et le réaménagement – Vichy – voire l'invention de nouvelles stations comme Luchon. Mondains ou bourgeois, ces lieux de villégiatures attirent entre juin et septembre de très nombreux Parisiens[61]. La pratique du bibelotage est naturellement intégrée dans leurs loisirs, qu'il s'agisse de meubler sa résidence de front de mer ou de ramener des objets à Paris. Vichy dont les sources sont recherchées avant même la visite de l'Empereur en 1861, est un bel exemple de ce commerce organisé par et pour les Parisiens hors de Paris. Dès le milieu des années 1850, le marchand parisien Arnaudy y ouvre de juin à septembre un commerce de « chinoiseries » qui vient compléter le commerce de moulages antiquités romaines trouvées dans la région de la galerie privée de M. Chauvet[62]. Sur la place centrale, « ce vaste bazar », le commerce de curiosités et d'objets d'art bat son plein à la sortie des eaux : « Ici une galerie de tableaux appendus aux murs de l'hospice rappelle à chaque pas l'école hollandaise et l'école flamande, là une étagère de verroteries ou de chinoiseries magnifiques sollicitent la curiosité et vous envoie ses parfums orientaux, plus loin la coutellerie arrêtera nos pas, mille petits chefs-d'œuvres de paille, chapeaux à balancelle, corbeilles charmantes, caprices de tous les goûts et de toutes les formes […] vous retournez à l'hôtel les poches vides, mais les mains chargées d'une foule

56 Émile Bayard, *ibid.*, p. 95.
57 André Warnod, *op. cit.*, p. 129.
58 Les « puces » naissent à la fin des années 1880 ; les premiers clients bourgeois y arrivent vers 1900. Voir Archives communales de Saint-Ouen, AR/2706 ; Archives départementales de Seine-Saint-Denis, DM6 3/3. En complément, le très bref historique d'Hervé Sciardet, *Les marchands de l'aube : ethnographie et théorie du commerce aux Puces de Saint-Ouen*, Paris, Economica, 2003.
59 Voir par Guy de Maupassant, *Les dimanches d'un bourgeois de Paris,* Paris, Safrat, 1901.
60 Louis-Ferdinad Céline, *Mort à crédit*, Paris, Gallimard, 1995 [1936], p. 86-89.
61 Voir notamment Marc Boyer *Histoire générale du tourisme, du XVIe au XXIe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 275-299.
62 Mme la Comtesse Anna de Loisy, *Lettres sur Vichy et ses environs,* Vichy, J. César, 1854, p. 33 ; Almanach Bottin-Didot, 1860 et *Revue archéologique*, 1855, Paris, Leleux éditeurs, p. 436 et sq.

de brimborions » [63]. Ces objets, entre shopping et bibelotage d'objets locaux – coutellerie et corbeilles charmantes faites par les paysannes – deviennent à Paris souvenirs de voyage. Dans le courant des années 1860, les antiquaires et marchands de curiosités parisiens apparaissent très nombreux dans la ville, même si le caractère saisonnier de leur commerce les fait en partie disparaître des archives locales et des annuaires. Un exemple permet de confirmer le développement de ce commerce : le commerçant Louis-François Vigné installé à Paris au 178 rue de Rivoli. Au moment de sa faillite en octobre 1862, on découvre un actif de 3 000 francs à Vichy contre 1 200 francs à Paris, résumé ainsi par le syndic : « Quant à l'actif, il se compose de marchandises telles que chinoiseries, curiosités et autres objets que le Sieur Vigné achète ordinairement aux ventes publiques ou d'occasion pour les revendre ensuite en détail dans une petite boutique […] près de Saint-Germain l'Auxerrois […]. Dans la belle saison, il s'installait aussi à Vichy les Bains où il transportait alors la majeure partie de ses marchandises »[64]. De nombreux commerces suivent leur clientèle de juin à septembre dans les stations thermales et balnéaires, puis rentrent en octobre à Paris préparer la période des étrennes. La faillite citée en exemple et les spécialités des marchands montrent, et cela n'a rien de surprenant, que ces espaces sont considérés comme des extensions de Paris, à la fois concrètement mais aussi dans l'imaginaire géographique de l'époque[65]. Dans les stations thermales, on achète les objets chinois à la mode à Paris et les antiquités de qualité venues des châteaux avoisinants ; en sortant de la ville, on s'aventure, pour une journée, sur les terres du passé pour y chiner quelques curiosités rustiques.

Ce modèle des années 1860-1870 se modifie dans les années 1880 quand la demande de dépaysement apparaît plus forte. Le guide de Gros publié en 1872 et réédité chaque année jusqu'en 1914, indique l'apparition de nouveaux commerces de curiosités de plus en plus locales : meubles régionaux et antiquités nobles[66]. D'un côté, les objets à la mode venus de Paris et vendus dans les casinos et les quelques ventes organisées par les commissaires-priseurs eux-mêmes en villégiature ; d'un autre côté, des antiquaires Parisiens qui proposent de plus en plus d'objets régionaux[67]. Il faut souligner le fait que l'essentiel des marchands soient des Parisiens, fins connaisseurs des attentes et de l'imaginaire de la bourgeoisie parisienne, contribue sans doute à renforcer « l'invention » de ces objets rustiques[68]. Le même phénomène peut s'observer en Normandie et en Bretagne. Les touristes de passage au Havre ou à Rouen peuvent acheter dans les hôtels de voyageurs des faïences de Rouen ou des chinoiseries, arrivées « directement » de Chine, débarquées des vaisseaux. Même chose pour les produits orientaux – Bayard note la présence d'Algériens vendant des tapis et des fourrures aux touristes sur les plages normandes[69]. Les archives des commissaires-priseurs montrent aussi la présence de quelques amateurs parisiens à la salle des ventes aux enchères de Rouen, rue des Carmes, à partir des années 1880 : on fait des affaires en achetant des objets chinois, japonais et des faïences de Rouen saisis par les douanes ou des armoires normandes, paysannes venues de ventes après décès ou de qualité venues d'un château[70]. Dans le même

63 Mme la Comtesse Anna de Loisy, *ibid.,* p. 12.
64 AP, D11U3/404, n°1790, 28 octobre 1862, Louis François Vigné, marchand de curiosités, 11 place Dauphine (domicile personnel).
65 Voir les annonces pour les antiquaires mais aussi pour les magasins de nouveautés dans François Gros, *Vichy et ses environs. Guide de poche, avec plan de la ville,* 7e année, saison d'été 1878, Paris, Cusset, 1878.
66 François Gros, *Guide de poche : Vichy et ses environs*, *saison d'été 1872*, Paris, Cusset, imprimerie de Mme Jourdain, 1872.
67 François Gros, *Vichy et ses environs : le Vichy thermal, le Vichy mondain et les alentours de la ville. Guide de poche illustré. Vichy, Cusset, 1900 et Le Puy de Dôme et Vichy. Guide du Touriste, du Naturaliste et de l'Archéologue…,* Paris, Masson, 1901.
68 À la fin du siècle, c'est la très à la mode Galerie Sévigné, qui propose des curiosités rustiques et locales. En dehors de la saison des eaux, la « maison principale » est 17 rue Le Peletier à Paris.
69 Émile Bayard, *op. cit.*, « Sur quelque côte normande on voit des Algériens, véritables ou de contrebande, se défairent aussi avantageusement, de fourrures soi-disant rapportées de leur pays, mais en réalité, de pelleteries quelconques », p. 94.
70 Archives départementales de la Seine Maritime, Rouen, archives des commissaires-priseurs. Les ventes de meubles – armoires, bahuts, boiseries… – sont plus intenses entre juin et septembre. Si ces ventes ne sont en rien mondaines à la façon de Drouot, on voit à l'occasion passer des acheteurs « de Paris », comme l'indiquent les archives, ainsi que quelques Anglais. Voir, à titre d'échantillons,

temps, on peut acheter dans les villes bretonnes, chez les marchands de souvenirs et de curiosités, des poupées vêtues du costume breton local, bibelot contemporain d'un monde menacé[71].

Alors qu'émerge à la fin du siècle, une production de bibelots touristiques, les antiquaires sont partout dans les villes touristiques : en 1892, à Étretat, Alfred Gourmet à l'enseigne du « Petit chalet » propose des « meubles et des bijoux anciens » et au Tréport le parisien Aubry propose des « tableaux anciens, objets d'art et de curiosité »[72]. À la veille de la guerre, le rustique triomphe dans ces villes touristiques, laissant les chinoiseries à Paris. À Dinan, la veuve Méléard s'est fait une « Spécialité de meubles bretons, 38 rue Carnot », comme à Lamballe ou à Saint-Brieuc[73]. Ris-Paquot dresse la liste de ces antiquaires : Langlois, grand acheteur à la salle des ventes de Rouen[74] propose un « Grand choix de boiseries de salon et de cheminées de diverses époques » et du « normand ». À Étretat, Bonnefoi qui possède un magasin à Paris, 17 rue Tronchet, vend aussi des meubles normands tout comme Rebut à Deauville, Noël à Trouville et au Havre, Mocquant propose un vaste assortiment d'« armoires normandes »[75]. À la fin du siècle, la bourgeoisie parisienne en villégiature demande de la couleur locale jusque dans les villes à la mode et sans histoire que sont les stations thermales. L'antiquaire et faussaire André Mailfert peut écrire que le coup du meuble « planqué […] a été fait mille fois pour le lit-clos ou l'armoire bretonne dans les "Hostelleries" touristiques. »[76] Vrais ou faux peu importe : Paul Pettier ramène de son voyage de noces en Normandie et en Bretagne des meubles bretons sculptés, armoires et fauteuils[77]. Richelot rapporte lui de ses voyages en Auvergne dont les curiosités sont recherchées, des meubles Louis XIII et paysans[78].

Le tourisme et la facilité grandissante des déplacements grâce à la vitesse, cette invention du XIXe siècle, débouche sur un sentiment puissant de perte du pittoresque et du « mystère des lieux » comme l'a noté Sylvain Venayre[79]. Cette transformation des représentations mais aussi des expériences de l'espace explique le désir accru de pittoresque et de couleur locale qui se traduit par un appétit renouvelé pour les objets venus de province à condition qu'ils en portent les signes évidents : meubles arrachés à un château ou meubles rustiques tirés d'une chaumière. En voyage, le bourgeois parisien est partagé entre désir de confort et recherche de particularisme local. L'achat d'objets rustiques et anciens chez les antiquaires des villes d'eaux et de bains ressemblent en cela à une résolution de ces désirs contradictoires.

6E1/62, étude Me Prier, juin et septembre 1882 et 6E2/200, étude de Me Dubost en juin et septembre 1884. Les ventes deviennent plus mondaines dans la première décennie du XXe siècle ; l'étude de Me Hurel organise quelques ventes spectaculaires de collections d'amateurs locaux et d'automobiles (voir par exemple 6E6/813, Vente Dellepiane 3 août 1912).

71 Voir à ce sujet la très brève étude d'Henriette Touiller-Feyrabend, « Publicité régionaliste et industrie du souvenir » dans Richard Nathalie et Pallier Yveline [dir.], *Cent ans de tourisme en Bretagne, 1840-1940,* Rennes, Éditions Apogée, 1996, p. 92-97. En Bretagne, il faut ajouter dans les bibelots-souvenirs qui rencontrent du succès dans le dernier quart du siècle. Ces poupées à costumes régionaux sont en outre présentées lors de l'Exposition universelle de 1889.

72 *Répertoire-Annuaire général des collectionneurs de la France et de l'Étranger*, Paris, Ris-Paquot, 1892.

73 Guides-Joanne, *Bretagne*, Paris, Hachette et Cie, 1913.

74 Voir Archives départementales de la Seine Maritime, Rouen, Commissaires-priseurs. E1/62, étude Me Prier et et 6E2/200, étude de Me Dubost, 1880-1890.

75 *Annuaire des beaux-arts et de la curiosité*, Paris, Ris-Paquot, 1914.

76 André Mailfert, *Au pays des antiquaires, confidences d'un « maquilleur » professionnel,* Paris, Flammarion, 1935, p. 69. Il cite en outre les visites dans les châteaux de Touraine organisées par l'antiquaire Seligmann, « marchand de Paris [qui] fait placer des faux dans des châteaux de Touraine pour les vendre à des Parisiens [ou des Américains] en voyage ». On ne sait s'il s'agit de Jacques Seligmann, 57 rue Saint-Dominique, fondateur aux États-Unis d'un musée des faux ou de son frère lui aussi antiquaire, Arnold Seligmann, installé 23 place Vendôme.

77 AN, Fonds Pettier, AB XIX 5223, facture 1907 sur papier libre sans en-tête.

78 AN, Fonds Richelot, factures Mlle Bazin, 3 rue de l'Éclache, Antiquités, Clermont-Ferrand (1895) ; Barthélémy, Armes et meubles anciens, 31 rue Mozart, Riom (vers 1898).

79 Sylvain Venayre *La gloire de l'aventure. Genèse d'une mystique moderne, 1850-1940*, Paris, Aubier, 2002, Chapitre IV, « La nostalgie de l'espace ».

I.b. Objets de la province à Paris

Si le cadre d'achat est essentiel à la promotion de ces objets, se développent, en parallèle de ces voyages bibelotiers qui ramènent à Paris des antiquités de la « vieille France » ou des meubles rustiques, des réseaux commerciaux.

Le pillage de la province et la demande parisienne

Dès les années 1830, quand commencent à sedifférencier les chiffonniers, les antiquaires et les brocanteurs, ces derniers vont en banlieue collecter des pièces qu'ils revendront aux antiquaires qui à leur tour les offriront aux clients. Rémonencq, le brocanteur auvergnat de Balzac part ainsi « chiner (le mot technique) dans la banlieue de Paris qui, vous le savez, comporte un rayon de quarante lieues »[80] et se retrouve de trouvailles en trouvailles et « quatorze ans de pratique, […] à la tête d'une fortune de soixante mille francs, et d'une boutique bien garnie. Sans casuel, rue de Normandie où la modicité du loyer le retenait, il vendait ses marchandises aux marchands, en se contenant d'un bénéfice modéré. Toutes ses affaires se traitaient en patois d'Auvergne, dit *Charabia*. Cet homme caressait un rêve ! Il souhaitait d'aller s'établir sur les boulevards. Il voulait devenir un riche marchand de curiosités, et traiter un jour directement avec les amateurs. » Châteaux, demeures de propriétaires terriens mais aussi église, chapelle, mairie sont visités avec soin. Cette histoire des pillages post-révolutionnaires et de la « bande noire » qui prend toute son ampleur sous la Restauration est connue[81]. Elle ouvre une nouvelle circulation des objets dans l'espace français où Paris joue le rôle de pivot. Quand Pons achète un éventail de bonnes affaires chez les antiquaires rue de Lappe, les objets viennent « d'un brocanteur qui venait de le rapporter d'un château qu'on a dépecé près de Dreux [où] il avait là des trésors » dont un éventail Louis XV, des boiseries et un meuble Riesner.[82] Les années 1850-1860 voient cette pratique se poursuivre et s'amplifier. Les archives des antiquaires l'attestent : tous possèdent des correspondants en province qui achètent pour eux. En outre, et malgré la difficulté à saisir ces échanges, des brocanteurs parisiens continuent tout le siècle à écumer la province pour le compte de marchands parisiens. Le Larousse qui distingue le chineur amateur et le chineur professionnel écrit à propos de ce dernier, « auvergnat » : « Le chineur n'est pas seulement l'agent, l'intermédiaire entre le vendeur et l'acheteur, c'est surtout le fureteur qui découvre les trésors cachés, dispersés, dénaturés, et les amène à la lumière. Les chineurs, par leur incessante activité, ont mis en lumière des objets enfouis depuis des siècles. Ce qu'ils ont fait sortir de terre, poteries, marbres, fers forgés, médailles, bronzes, est chose incroyable. Chaque jour encore est marqué par des trouvailles ; on ne sait où s'arrêteront ces exhumations. »[83] En 1878, Élie Frébault, librettiste d'opérettes, se repaît du caractère pittoresque de ces pillages tout en les condamnant : « Les chineurs, comme on les appelle en terme des métiers, ont fouillé jusqu'à la moindre chaumière des plus petites communes et ont fait main basse depuis longtemps sur tout ce qui pouvait

80 Honoré de Balzac, chapitre XXIX, « Iconographie du genre brocanteur », *Études de mœurs, Le Cousin Pons,* Paris, Furne et Cie, p. 466 et *sq.*

81 Le textes qui déplorent ce commerce sont en grand nombre sous la Restauration. Il n'y a guère que Paul-Louis Courrier pour y voir une redistribution des richesses : « La bande noire, écrit-il, achète encore le château des Ormes, le château de Chanteloup et le château de Leugny, voulant dépecer tous ces châteaux au très grand profit du pays, et tous les biens qui en dépendent. On vendra là des matériaux à bon marché, des terres fort chères. Plus de cinq cents maisons vont se refaire du débris de ces vieux donjons depuis longtemps inhabités ou inhabitables. Plus de six mille arpents vont être cultivés par des propriétaires au lieu de nonchalants fermiers. La bande noire fait beaucoup de bien. » (« Gazette du village », 1828 dans Paul-Louis Courrier, *Œuvres complètes*, p. 308.) En complément on verra le texte fondateur de Victor Hugo *Guerre aux démolisseurs* publié en 1832.

82 Honoré de Balzac, *op. cit.*, chapitre IX. « Une bonne trouvaille ».

83 Pierre Larousse, article « chineur », *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle…*, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1877.

présenter un intérêt artistique ou une valeur quelconque. » [84] Pour beaucoup de contemporains, arracher des objets d'art en province pour les accumuler à Paris procède d'une logique de sauvegarde et de mise en valeur. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre le démontage, déjà évoqué, du château de Montal en 1881 : de nombreux auteurs se félicitent de sa sauvegarde, même sous forme de fragments, tout juste condamnent-ils l'appropriation par un privé de ce chef-d'œuvre national[85]. Les archives d'antiquaires montrent que la pratique est courante et constante ; approvisionner le marché parisien en antiquités oblige à un détour par la province. Eugène Boban, au milieu des années 1880, commande des pièces en Bretagne et en Normandie pour fournir ses clients parisiens en éléments d'architecture et en meubles. Ses fournisseurs ne sont ni des brocanteurs ni des antiquaires mais des membres de sociétés savantes, tous issus de la noblesse. Leur rapport attentif aux antiquités ainsi que leurs noms les aident sans doute à forcer la porte des châteaux et des églises. Toujours est-il que, membres de sociétés savantes, généralement archéologiques ou historiques, ils se livrent au commerce des meubles et dépouilles de châteaux, preuve supplémentaire que la conscience historique du monument peut alors passer par la mise sur le marché parisien. Dans le cas d'Eugène Boban, c'est le comte de Limur, membre de la Société polymathique du Morbihan qui, partageant son temps entre Vannes et Paris, fait office de fournisseur. Le comte écrit ainsi au début des années 1880 : « Mon Cher Monsieur, je suis allé faire ces jours derniers un cours de Géologique dans les environs de Gourin et là j'ai déniché un très joli petit buffet en bon état. Je vous l'adresse par la petite vitesse mais ce n'est que le commencement de mes recherches peut-être qu'il me sera possible, je le crois même certain, de vous envoyer d'autres meubles que j'espère rencontrer en parcourant le pays. Seulement faites-moi savoir aussitôt réception si cela fait votre affaire. Je viens de mettre la grande vitesse une petite boîte chargée comme valeur contenant l'émail, dont on nous demandait à Paris 75 fr. pour le pendant […]. Au moment de terminer ma lettre, je reçois avis d'une boiserie dans le même genre que le buffet mais fort belle je la connais ; on en demande 100 fr. répondez-moi il est bien entendu que pour les buffets c'est une autre affaire. Vous n'aurez que le port à payer. PS : répondez-moi de suite pour la boiserie car il se trouve des amateurs ce qui va faire monter les prétentions. Cette boiserie mesure 2 m. 60 de long et 1,60 m de haut et elle est garnie de gravures profondes représentant des feuilles de vigne, le tout est fort joli. » [86] Quelques semaines plus tard, la boiserie démontée en pièces est transportée à Paris par le chemin de fer. « J'ai bien reçu, écrit le comte de Limur, de votre part les 100 fr. pour la boiserie bretonne ; bien vous en a pris de me presser, sans cela elle allait vous échapper. […] Je viens de faire emballer le tout : 4 colis à votre adresse ; aussitôt l'arrivée des colis écrivez-moi ; il se trouve encore 3 pièces dans le même genre, c'était la boiserie d'un appartement mais on en offre une certaine somme, comme j'en tiens déjà une partie ce sera plus facile pour le reste. […] J'ai été obligé de faire démonter la boiserie de crainte des portes à faux en chemin de fer. » Le comte de Limur, membre de la noblesse et d'une société savante – versée dans la collection d'histoire naturelle locale – et lui-même collectionneur procède ainsi à un triple passage : de Paris à la province, de l'espace savant des sociétés à l'espace commerçant des antiquaires et de la noblesse à la bourgeoisie, friande de ces objets à la fois des lointains et du passé[87].

84 Élie Frébault, « Les collectionneurs de curiosités, Les chineurs et les dépeceurs », *La vie de Paris, Guide pittoresque et pratique du visiteur*, Paris, E. Dentu éditeurs, 1878, p. 196.

85 Voir par Jules Claretie, « Château de Montal » dans *La vie à Paris*, Paris, Victor Havard éditeur, 1881, p. 147 et *sq.*

86 BnF, Naf 21477, lettres n°214 et n°215, non datées (circa 1872-1874). Il publie quelques brochures dont une sur les préhistoriques : Comte de Limur, Composition et gisements probables des haches en pierre polie et des colliers conservés dans le musée de la Société polymathique, extrait des «Comptes-rendus du congrès tenus à Vannes, par la Société française d'archéologie», en juin 1881, Tours, Imprimerie de Bousrez, 1882.

87 AN, AB XIX 4226 Fonds Gustave Richelot, Dossier n°1, factures et reçus d'achats, vente et restauration d'objets d'art. 1883-1913. Nous ne pouvons retracer le devenir de ces objets. Nous savons seulement que ces boiseries se vendent à prix fort sur le marché

À la fin du siècle, les archives liées à la prospère boutique de Fauriaux, Rosarie et Cie sise 242 bis boulevard Saint-Germain – ils procèdent à 242 ventes dans le mois de leur faillites – montrent leurs liens avec la province[88]. Ils commercent en effet avec des antiquaires et des brocanteurs dans l'Allier et la Creuse : Perrault, à Gaunat dans l'Allier, Bayard, antiquaire à Felletin, Béchu, antiquaire à Moulins dans l'Allier ou Dufresne en Haute-Saône qui leur expédie pour 7 000 francs de marchandises[89]. L'analyse de leur fond laisse entrevoir des « tapisseries anciennes d'Aubusson » et des « meubles Premier Empire » qui pourraient être les pièces envoyées depuis la Province. Là encore, apparaissent nobles et notables qui cette fois semblent vendre directement des meubles de famille : le comte d'Aubigny, par exemple, expédie des « marchandises » depuis Villefranche-sur-Saône.

Les ventes aux enchères en Province favorisent cette circulation. Elles sont écumées parfois par les marchands mais le plus souvent par les brocanteurs locaux ou les commissionnaires envoyés par les antiquaires parisiens à l'instar du comte de Limur. Pister ces objets des ventes aux enchères jusqu'aux boutiques parisiennes est malaisé. Cependant, un sondage dans les archives des ventes tenues dans la Seine-Inférieure entre 1862 et 1912 permet de saisir l'organisation de ce commerce. En 1862, les brocanteurs et fripiers sont omniprésents dans les ventes et leurs spécialisations sont manifestes : vêtements, bijoux, bronzes ou meubles. De Rouen à Bolbec en passant par Fécamp, nous retrouvons les mêmes. Ils approvisionnent à l'évidence les amateurs et collectionneurs locaux – les docteurs Leroux et Leseur notamment – déjà relativement nombreux à Rouen ou au Havre. Mais il apparaît que ces brocanteurs revendent aussi à Paris. Les traces sont infimes mais permettent d'imaginer un commerce plus large : Lecarpentier qui achète entre 1862 et 1863 tous les objets de qualité – tableaux anciens, armoires de style, boiseries, mobilier de châteaux… – est en lien avec les marchands parisiens.[90] Dans les années 1880, le phénomène s'amplifie : alors que les collectionneurs locaux se font plus présents – les collectionneurs rouennais Levesque ou Duval –, des brocanteurs parisiens apparaissent à l'instar de Vedder, installé 87 boulevard Beaumarchais[91]. À la fin du siècle, des antiquaires qui se partagent entre Paris et Rouen sont présents notamment dans la saison d'été : c'est le cas de Robin, Ridel ou Lefebvre[92]. Les antiquaires rouennais – Block frères, Langlois ou Lefrançois – apparaissent en outre de temps à autre dans les faillites parisiennes. En 1913, André Warnod confirme, sur un mode pittoresque, cette circulation des objets et des personnes : « Le petit antiquaire ne reste pas toujours à Paris. La province est son grenier d'abondance et dans les villes où il va, c'est encore à ses collègues qu'il s'adresse. Dans les boutiques de curiosités des petites villes, et même des grandes, on trouve souvent de fort belles choses qui sont venues s'échouer là après un déménagement, une mort, une liquidation. En province, le commerce de ces vieilles choses est beaucoup moins actif, on a plus de chance d'y rencontrer de réelles occasions. […] Quelque fois aussi c'est quelque brave personne

parisien : pour exemple, le Dr Richelot achète entre 1894 et 1913 pour plus de 12 000 francs de boiseries anciennes chez les antiquaires pour rhabiller l'intérieur de son petit hôtel particulier rue de Penthièvre.

88 AP, D11U3/1618, n°16322, faillite du 23 avril 1896, Jean-Baptiste Fauriaux et François Rosarie, antiquaires, 242 bd Saint-Germain.

89 AP, D11U3/1618, n°16322, faillite du 23 avril 1896, Jean-Baptiste Fauriaux et François Rosarie, antiquaires, 242 bd Saint-Germain. Ils font fabriquer des tapisseries à Felletin dans la Creuse.

90 Archives départementales Seine-Maritime, 6E5/333, année 1862 ; 6E3/334, année 1863 (Thubeuf), ventes à Rouen rue des Carmes ; on trouve de façon récurrente les marchands Lecarpentier, Lemercier, Laporte, Chartier, Boutiller ; On retrouve ces marchands dans les circuits parisiens, voir par exemple AP, D11U3/377, 7-11 mars 1862, M. Bertrand Thiébaut Eugène, marchand de curiosités, 20 rue des Martyrs ; en 1862 il travaille avec des antiquaires du Havre et de Rouen dont Lecarpentier antiquaire au Havre. L'absence d'archives de faillites à Rouen complique l'enquête.

91 Archives départementales Seine-Maritime, 6E1/62, 1882, commissaire-priseur Me Prier ; 6E2/200, Me Dubost et Me Bournisien, 1884, vente 85 rue des Carmes.

92 Archives départementales Seine-Maritime, 6E6/802, Me Hurel, 1898, hôtel des ventes 46 rue Saint-Nicolas où se tiennent deux fois par semaine des ventes de meubles, vaisselles, bibelots… L'autre lieu de ventes est 68 rue des Carmes (6E3/365, Me Jouvin, 1890-1892) et 28 rue de la Chaîne, ventes de Charles Leroy, avocat, vente spécialisée en livres, tableaux et gravures, marines. Voir en complément *Le Nouvelliste de Rouen* et *Le Journal de Rouen.*

qui vient annoncer au marchand qu'elle a quelques vieilles choses à vendre. Le marchand la suit ; presque toujours il faut déchanter, car aujourd'hui à l'encontre du temps jadis, les gens savent que les choses anciennes ont de la valeur […]. Le petit antiquaire n'est le plus souvent qu'un intermédiaire, et d'intermédiaire en intermédiaire, la pièce rare monte jusqu'au riche marchand. C'est là que l'acheteur la viendra payer très cher. »[93] Ces rares traces laissent imaginer une circulation intense tant on retrouve à Paris d'objets d'antiquités venus de province. Ce qui est vrai pour les ventes rouennaises, l'est aussi pour les ventes à Saint-Brieuc, à Nantes ou encore à Dijon, autre région d'approvisionnement des antiquaires[94]. Les prix donnent un sens à ces circulations : achetées entre 15 et 35 francs à la salle des ventes de Rouen, les « armoires normandes » sont revendues entre 200 et 800 francs à Paris[95]. Les boiseries achetées par Boban pour 100 francs se vendent, dans les mêmes surfaces et pour des objets de basse qualité, plus de 600 francs à Paris. Nous comprenons mieux que, dès les années 1870, la Province soit arpentée avec soin. En 1873, Larousse écrit : « La province fut, pendant la première moitié du siècle, une mine presque inépuisable, une Californie d'où tout mineur de bonne volonté était sûr de ramener des trésors. Aujourd'hui les commis voyageurs en curiosités l'ont tellement battue et exploitée, qu'il n'y reste plus rien. Paris a centralisé les curiosités, comme il a fait de toutes choses. »[96] Si l'affirmation est hâtive, et signale plutôt un sentiment de déperdition déjà évoqué, elle souligne le jeu entre Paris et la province où le simple déplacement crée de l'intérêt et des bénéfices. Même si les comparaisons de prix d'objets dans le domaine des antiquités et des objets d'art est une gageure, il apparaît manifeste que les marges de ces commerçants sont considérables.

La structure même de la mode en France explique en partie ces décalages : jusqu'à la veille de la guerre, la mode se fait à Paris : les prix y sont donc toujours plus élevés, la province, de façon schématique, investissant dans ces objets avec un temps de décalage. Plus encore, il s'agit là de la nature même de ce commerce et de ces objets : c'est la délocalisation qui crée de la valeur. Qu'il s'agisse d'une délocalisation sociale et culturelle – l'outil paysan dans un salon – ou d'une délocalisation géographique – meuble normand boulevard Haussmann –, c'est le déplacement, encouragé par les chemins de fer, qui fait sens et constitue l'objet en objet de curiosité.

Visibilité et publicité des objets rustiques à Paris

La structuration d'un commerce entre la province et Paris tout au long du siècle répond à la demande parisienne. Entre les années 1850 et 1880, les objets rustiques sont encore disséminés dans les boutiques et dans les ventes aux enchères. Champfleury enregistre leur apparition à Drouot : « Les objets inanimés y prennent une voix comme les objets animés. Un bahut vermoulu qu'un marchand a trouvé au fond de la Bretagne, qui a voyagé moitié en diligence, moitié en chemin de fer, […] ce bahut trouve dans ses flancs une voix plaintive pour exprimer son étonnement […]. Sans tomber dans

93 André Warnod, *La brocante et les petits marchés de Paris*, Paris, Figuière éditeurs, 1914, p. 103-106.

94 Toutes les régions ou presque semblent concernées ; on verra en complément les études d'Anne Peltier, « Les commissaires-priseurs et les ventes à Tours au XIXe siècle », mémoire de maîtrise d'histoire contemporaine, sous la direction de Sylvie Aprile, Université François-Rabelais de Tours, 1999 et Martine Angouvernaire, « Collectionneurs, amateurs et curieux au XIXe siècle en Indre-et-Loire », 1992, mémoire de maîtrise d'histoire contemporaine sous la direction de Claude-Isabelle Brelot. Les marchands parisiens, considérés dans ces travaux comme des collectionneurs, y affleurent de façon très anecdotique semble-t-il. Cependant, la très grande présence des brocanteurs et antiquaires suggère des liens avec les marchands parisiens.

95 AP, D11U3/1716, dossier n°19690, Ernest Gouarne, marchand de curiosités, 1 rue de l'Echelle, faillite du 2 juillet 1898. Les publicités mentionnent ces objets dans les années 1890. Voir par exemple : « Jardon, 52 bd Montparnasse. Maison de 1er ordre, tous objets de grand luxe, armoires normandes de 200 à 800 francs, bahut sculpté, vieilles soieries, articles décoratifs, secrétaire acajou, statues en bois sculpté, pendules Louis XVI dans coffre sculpté, belles glaces de salle à manger biseautées, à torsades, etc. » Bibliothèque historique de la ville de Paris, fonds « actualité », « antiquaires ».

96 Pierre Larousse, article « chiner », *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle…*, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1877.

le système des écrivains qui prêtent généreusement leurs sensations à la girouette comme à l'arbre, au ruisseau comme à la brise, n'est-il pas permis de constater un cri de douleur dans le déchirement de ces vieux [meubles] qui ne demandaient qu'à finir en paix au fond d'une chaumière ? »[97] Eudel relève leur présence au milieu des curiosités dans les ventes mais pas de ventes spécialisées dans le domaine[98]. Aucun marchand parisien ne se spécialise dans le commerce du rustique. Si tous en proposent à leur clientèle parisienne et étrangère, c'est sous forme d'échantillons, mêlés au vaste bric-à-brac. Pour exemple, quand l'antiquaire Carl Delange fait faillite en 1877, il propose une « armoire normande » (150 francs) et une « croix d'armoire normande » (155 francs) au milieu de faïences anciennes de Rouen, de meubles de la Renaissance et Louis XV [99]. Pas de différence en cela chez les marchands de curiosités où le normand et le breton voisinent avec le chinois, le japonais et les objets de curiosités naturelles. Les objets d'église -les églises étant considérées comme des conservatoires des objets d'art et du quotidien apparaissent plus identifiés. Quand le syndic analyse les raisons de la faillite de Recappé, le marchand de curiosités qui possède en 1886 des magasins considérables rue Paul-Louis Courrier, il note qu'« il avait des courtiers parcourant tous les pays, achetant pour son compte, qui un tableau, qui le portail d'une église, une vieille fenêtre, un bijou, etc. Au bout de peu d'années, ses magasins ont été encombrés d'une quantité prodigieuse de matériaux, de meubles pour la plupart incomplets ou dépareillés et dont la revente exigeait des frais de main-d'œuvre et de restauration considérables et hors de proportion avec les ressources du failli. Ces restaurations sont devenues un art poussé aux dernières limites par l'engouement des collectionneurs. »[100] De fait, le détail de sa marchandise, l'un des plus gros stocks en la matière dans les années 1880, témoigne de ces achats en province. C'est un christ « taille réelle » en bois peint, seize chasubles Louis XV et Louis XVI ainsi qu'une invraisemblable collection de calices en argent ouvragé. Recappé n'est pas un cas unique : tous les antiquaires proposent de grandes croix en argent et velours, en cristal taillé, en cuivre repoussé, autant de pièces qui semblent venir d'églises et de chapelles. Chez les antiquaires en meubles, ce sont des prie-Dieu et des « bénitiers en granit » qui sont proposés à la clientèle[101]. Dans les inventaires, quelques prie-Dieu anciens meublent des chambres, ce qui laisse penser qu'ils sont destinés à la piété privée. Cependant, dans la majorité des cas, ils apparaissent bien plus comme des objets de curiosité, souvent luxueux, témoins d'une France immobile, pieuse et rassurante.

Les objets de châteaux, réels ou imaginaires, sont aussi très présents : trophées de chasse – têtes de sangliers ou de cerfs montés sur des socles en chêne ouvragé –, crémaillères, plaques de cheminées en fonte ou encore boiseries et lambris[102]. Autant d'objets qui disent l'attirance d'une partie de la bourgeoisie parisienne pour la vie d'hobereau.

Les objets rustiques et paysans quant à eux font véritablement leur apparition sur la scène des modes parisiennes au début des années 1890. Ils sont douze marchands à Paris à proclamer cette spécialisation dans les meubles rustiques. Pour ne retenir que quelques exemples, Delaunay et Lefèvre proposent des « armoires normandes et copies d'armoires normandes » ; Boverie, 115 faubourg Saint-Antoine, est spécialisé dans « les cheminées, les meubles bretons et normands » et Louis Simminger, avenue d'Orléans, fait les « Armoires normandes et bretonnes (meubles anciens) » ; Richard, 96 rue de

97 Champfleury, *L'Hôtel des commissaires-priseurs*, Paris, E. Dentu, 1867, p. III.
98 Paul Eudel, *Le truquage…,* Paris, Dentu, 1884, p. 132 et sq.
99 AP, D11U3/844, dossier n°2588, Carle Delange, 5 quai Voltaire, marchand d'Antiquités, faillite de 1877.
100 AP, D11U3/1222, dossier n°19356, 23 janvier 1886, Paul Recappé, marchand de curiosités, 9 rue Paul Louis Courier [angle Boulevard Saint Germain et Boulevard Raspail, auparavant 13 passage Sainte-Marie Passage]. Il est largement cité par la collectionneuse Charlotte Schreiber comme un des lieux importants du commerce des antiquités.
101 AP, D11U3/1618, dossier n°16322, 23 avril 1896, Jean-Baptiste Fauriaux et François Rosarie, antiquaires, 242 bd Saint-Germain.
102 AP, D11U3/1222, dossier n°19356, 23 janvier 1886, Paul Recappé, marchand de curiosités, 9 rue Paul Louis Courier.

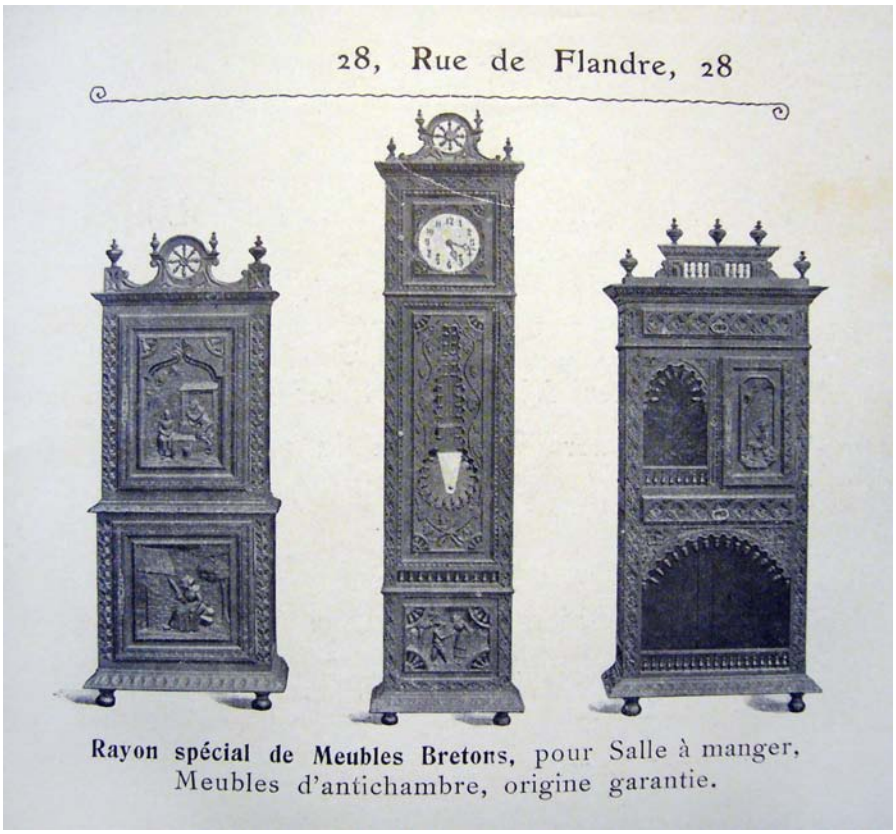
Rennes, « armoire anglaise, bahut breton, coffre ancien… » et Jardon, 52 boulevard Montparnasse, des « armoires normandes ». Le rustique fait recette au point qu'Heymann, 52 boulevard Beaumarchais, a pour enseigne « Aux vieux rouet », nom qu'il conserve lors de son déménagement qui indique son succès rue de Rennes[103]. Après 1900, Richelot bibelote chez Jules Bataille, rue des Mathurins, à quelques pas du boulevard Haussmann, qui présente une large « collection d'objets ethnographiques d'Auvergne »[104].

Dans la première décennie du siècle, le nombre de marchands versés dans le rustique triple pour atteindre 37[105]. La géographie de ces commerces, relativement indifférenciée dans les années 1890, s'affirme. Des commerces périphériques s'ouvrent, notamment aux abords du marché aux puces de Saint-Ouen à l'instar de Michel Goislard, installé 49 rue des Épinettes qui se fait une spécialité des « armoires normandes et de tables à tirette ». Au centre, deux pôles se dégagent. Le premier se structure autour de la place de l'Odéon où deux grands spécialistes des meubles rustiques tiennent boutique, Lamoureux, Guerre et Martin spécialisés dans les « étains et les meubles normands » et Pazot, spécialisé dans les « armoires normandes ». Ils sont, rue de l'Odéon, au milieu de sept autres antiquaires en rustique[106]. L'autre pôle est au nord de la rue de Rennes : c'est le cas de Heymann qui s'installe 87 rue de Rennes mais aussi, par exemple, de Maurice Bigorie, 7 rue Chomel, qui « voyage toute l'année en province ». L'ouest parisien est gagné de même par cet engouement : l'antiquaire Plainchamp propose un dépaysement dans sa boutique du 45 rue du Colisée : pour acheter des étains, des tapisseries et des meubles normands et bretons, la clientèle doit entrer par une façade qu'il a fait apposer et qui figure, avec ses colombages, une ferme de maître normande[107]. Les annonces des journaux d'amateurs confirment le développement de ce commerce qui propose, à longueur de pages, armoires normandes, lits bretons, rouets et parfois jougs[108].



[Fig. 6. 3] Meubles bretons, Au Confortable, 2 et 18 rue de la Roquette, vers 1880. BHVP, série actualités, « meubles ».

103 Il déménage à la fin des années 1890 87 rue de Rennes et, tout en gardant son nom, propose aussi des « armes de sauvages » (Voir collectin Debuisson).
104 AN, Fonds Richelot, AB XIX 4226 Dossier 1, facture de Jules Bataille, Meubles, tableaux, étoffes, gravures et dessins, collection ethnographique d'Auvergne, encadrements artistiques, réparation d'objets d'arts, 57 rue des Mathurins, 1902.
105 *Annuaire des beaux-arts et de la curiosité*, Paris, Ris-Paquot, 1914 et *Almanach Bottin-Didot*, 1893 et 1913.
106 6, rue de l'Odéon, Paris VIe, meubles normands, étains et cuivres, Pazot, Armoires normandes, 7 rue de l'Odéon, Almanach Bottin-Didot, 1893.
107 *Annuaire des beaux-arts et de la curiosité*, Paris, Ris-Paquot, 1914.
108 Voir le *Journal des collectionneurs* ; les petites annonces du Figaro contiennent à partir des années 1890 des annonces pour des ventes ou échanges d'objets rustiques.

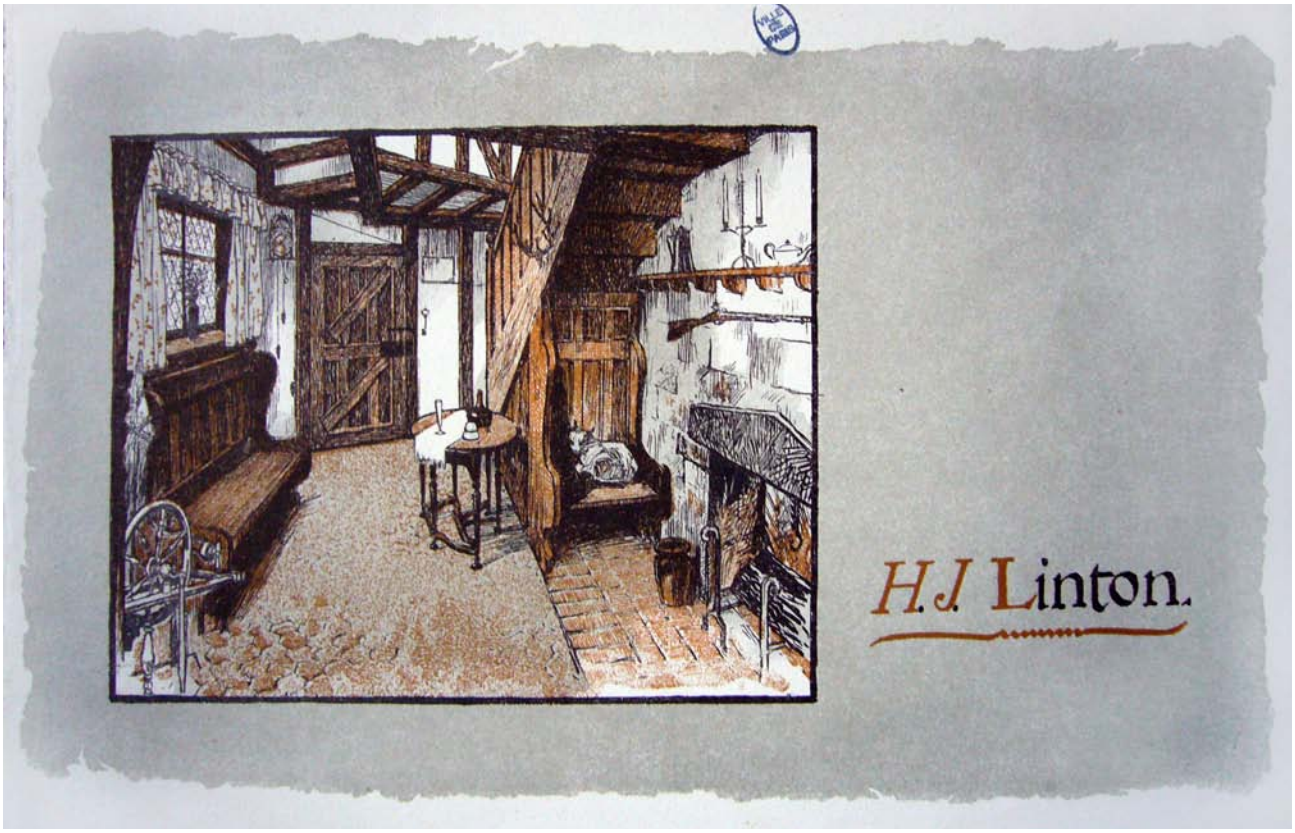


[Fig. 6. 4] Meubles bretons, chez Charles Klein, 28 rue de Flandres, vers 1895. BHVP, série actualités, « meubles ».





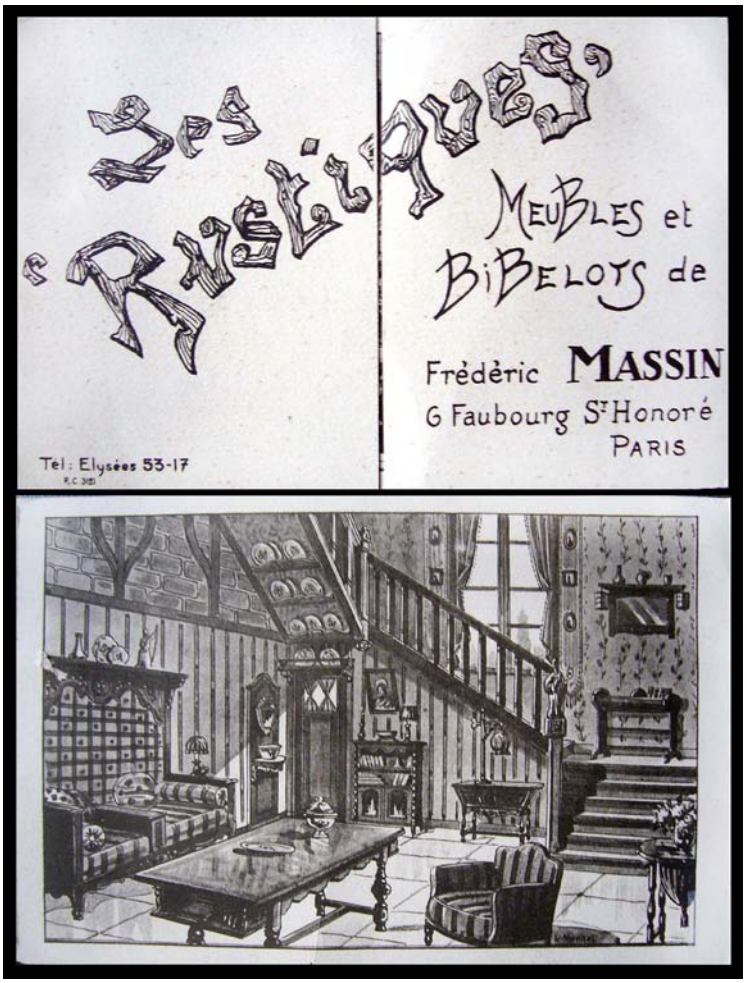
[Fig. 6. 5] Publicité pour la fabrique de meubles bretons sculptés et reproduction de meubles anciens, maison E. Mettenhoven, Auray, vers 1900. BHVP, série actualités, « meubles ».



[Fig. 6. 6] Couverture du catalogue de la maison H. J. Linton, 30 rue Feydeau, vers 1895. BHVP, série actualités, « meubles ».



[Fig. 6. 7] Publicité de Boverie, 115 rue du Faubourg Saint-Antoine, meubles normands et bretons, vers 1900. BHVP, série actualités, « tapissier ».





[Fig. 6. 7] Publicité de la maison Massin, 6 rue du Faubourg Saint-Honoré, vers 1905. BHVP, série actualités, « tapissier ».

[Fig. 6. 8] Publicité de la maison Jollivet, 149 rue de Rennes, vers 1910. Importation de meubles de Normandie. BHVP, série actualités, « tapissier ».







[Fig. 6. 9] Meubles paysans et bourgeois, 32 et 38 rue de Longchamps, 16e arrondissement, vers 1910. Le catalogue annonce : « Meubles et paysans bourgeois ; nous avons toujours dans nos magasins un grand choix de meubles anciens permettant des installations de style rustique parfaitement originales, toutefois certains modèles demandés par nos clients ont été copiés dans nos ateliers nous en donnons ici les reproductions ». BHVP, série actualités, « tapissier ».



[Fig. 6. 10] « Meubles bretons authentiques », catalogue des magasins d'ameublement Au Bûcheron, rue de Rivoli, vers 1895, p. 232-241. Tous les meubles sont présents : tables à coulisse, armoires, chaises, salles à manger complètes – buffet, table et 6 chaises –, armoires à glace bretonne, lits breton à niches en châtaignier – qui conserve l'aspect des lits fermés bretons mais qui permet de s'étendre – et enfin « tables de nuit bretonne » et « porte-parapluies bretons »…

Rouets et armoires bretonnes : les souvenirs rassurants d'un monde apaisé

Il convient, après ce détour par le commerce qui atteste de la circulation de ces objets dans le Paris de la fin du siècle, de comprendre ce qu'achète la bourgeoisie parisienne lorsqu'elle s'entiche d'un rouet ou d'une armoire normande. L'analyse d'une série de dix-huit inventaires sur le dernier quart du siècle, montre qu'objets tirés d'églises de province, boiseries de château, même sous la forme de fragments ou meubles rustiques sont présents dans les intérieurs de la grande comme de la moyenne bourgeoisie. Quand les Lagarde divorcent en 1898, sur le buffet du salon trone un « rouet » avec ses accessoires devenu à l'évidence objets de décoration, d'autant qu'il supporte des photographies, sorte de petit musée ethnographique rural[109]. Ces objets peuvent aussi bien trouver une place dans les chambres à coucher (objets religieux et armoires bretonnes qui contiennent le plus souvent le linge),

109AN, ET/LXVI/1830, 26 novembre 1897, divorce, M. et Mme Lagarde, 11 place Malesherbes au 2e étage.

dans les salles à manger (armoires et vaisseliers normands supportant de la faïence rouennaise ou des étains), dans les vestibules (coffres bretons et objets paysans), enfin, dans l'espace du salon où des chenets rustiques ou un rouet donnent une couleur régionale à un appartement parisien.

L'étude des amateurs et collectionneurs qui, en 1892, se réclament d'une spécialité régionale permet de saisir une partie de ce qui est en jeu dans l'achat des ces objets. Il est d'abord manifeste que la noblesse joue une place prépondérante : sur trente collectionneurs d'objets rustiques, 24 sont des nobles. L'analyse dans le détail de ces collections et le croisement avec l'Annuaire du *Tout-Paris* qui donne l'origine des familles et leurs attachements régionaux fournit une partie des réponses : ils collectionnent des objets en lien avec l'histoire de leur famille et l'histoire de la région où cette dernière possédait – ou possède – des terres[110]. Deux cas exemplaires : le comte de Becci et le comte Jean de Castellane. Le premier qui possède le château de Saint-Germain à Lisieux hérité de sa famille et installé à Paris 86 rue de Varenne, collectionne ainsi les objets et estampes sur la Normandie. Le deuxième, issu d'une famille du Périgord et propriétaire terrien, installé à Paris 1 rue de Brignole dans le XVIe arrondissement collectionne les souvenirs de Talleyrand et les antiquités du Périgord. Même la noblesse issue de l'Empire semble prise de ce désir de nouer un lien entre Paris et des terres en province. En 1877, l'inventaire après décès de Mme Lumet de Fontarce, 16 rue Malesherbes, montre en effet le même phénomène : elle possède dans le même temps le domaine de Brazey, proche de Dijon, et accumule boulevard Malesherbes les objets bourguignons – des meubles et près de « 200 poteries »[111]. Par un curieux retournement des choses, la noblesse collectionne des objets de la noblesse. S'agit-il pour certains de renouer le fil brisé par la Révolution de l'histoire familiale ? D'affirmer un lien avec des terres porteuses d'une identité sociale et culturelle ? Quoi qu'il en soit, ils jouent un rôle important dans la promotion de ces objets. Dans la liste des amateurs établie en 1892, une partie d'entre eux est aussi bourgeoise : Charles Barbarin, 13 rue Vauquelin, collectionne les « objets d'art et documents historiques sur le Berry et le Bourbonnais », Jean Béranger, 12 boulevard Beaumarchais, s'attache lui aux « jetons, médailles et objets sur la Normandie et sur le département de l'Eure » et l'officier de l'Instruction publique Jean Bertot, 1 boulevard Henri IV, s'adonne à la collection « d'objets et de documents d'intérêt breton et normand », entretenant ainsi sur un mode fantasmatique et concret des liens avec sa région natale, le Calvados. Il s'agit ici de collectionneurs mais ils éclairent les pratiques de l'ensemble de la bourgeoisie. Deux phénomènes sont ici à l'œuvre : d'un côté, le désir de posséder un enracinement dans des propriétés terriennes, à la façon de la noblesse. De l'autre, et c'est sans doute un des moteurs les plus puissants de ces achats, la réponse à un sentiment de déracinement – réel ou rêvé – qui taraude toute la fin du siècle[112].

Cette convocation du monde des châteaux, des églises et des chaumières de province dans les intérieurs parisiens, dit bien évidemment le regard pittoresque que la bourgeoisie pose sur le monde. Mais plus encore, ce qui semble ici faire sens, c'est la convocation par quelques objets d'un monde

110 *Répertoire-Annuaire général des collectionneurs de la France et de l'Étranger*, Paris, Ris-Paquot, 1892 et *Tout-Paris. Annuaire de la société parisienne, noms et adresses, classés par noms, par professions et par rues : high-life, colonie étrangère, fonctionnaires, corps diplomatique, monde politique, magistrature, armée, clergé, sciences, lettres, etc. avec indication des châteaux et villégiatures, suivi d'un dictionnaire des pseudonymes, plans de paris, plans des théatres, etc.,* 22e année, 1896.

111 AN, ET/LX/950, Notaire Pourcelt, 46 rue de l'Université, Mme Armand Lumet de Fontarce, propriétés à Dijon, 1877, 16 rue Malesherbes. Notons qu'elle possède, en toute logique, un grand buste de Napoléon en bronze. Voir Albert Révérend (Jean Tulard éditeur), *Titres, anoblissements et pairies de la Restauration, 1814-1830,* Paris, Honoré Champion, 1974 [1906].

112 Sylvain Venayre s'appuyant notamment sur Christophe Studeny note : « la nostalgie, longtemps maladie de séparation du lieu natal, devient douleurs des origines, désarroi de l'éloignement du passé, sentiment de la fin du monde ». Sylvain Venayre, *La gloire de l'aventure. Genèse d'une mystique moderne, 1850-1940*, Paris, Aubier, 2002, Chapitre IV « La nostalgie de l'espace ». Nous nous permettons en outre de renvoyer à l'introduction de Manuel Charpy et Claire Fredj, *Lettres du Mexique. Itinéraires du zouave Augustin-Louis Frélaut 1862-1867*, Paris, Éditions Nicolas Philippe, 2003.

d'ordre, paisible, immuable et de ce fait réconfortant. Il s'agit bien de ce que Dominique Poulot a appelé « une historicité *soft* », « sans dates ni noms », « un tableau pour ainsi dire anhistorique de la vie quotidienne d'autrefois »[113]. Cela est d'autant plus vrai, qu'à la fin du siècle, ces objets apparaissent comme les dernières traces d'un mode menacé. Le succès du rouet le dit. Peut-on imaginer meilleur signe de ce monde « d'autrefois » quand, dans le même temps, les grandes usines de filature sont l'emblème de l'industrie ?[114] Ces objets gagnent en valeur lorsqu'ils deviennent obsolètes. Thierry Bonnot, dans sa minutieuse étude sur les poteries de la vallée de la Bourbince, considère que les objets dès lors qu'ils ne sont plus fabriqués et sortent de l'usage, passent de produits à témoins ; prenant un relief nouveau, ils deviennent des motifs décoratifs[115]. Alain Corbin l'a noté, le XIXe siècle et en particulier la fin du XIXe siècle est le moment « de l'essor de la notion de société traditionnelle [et] de l'approfondissement du sens de l'immémorial » mais c'est aussi, le moment où se vit une forte « tension entre un avenir conçu comme riche de progrès et un passé dont on désire retarder la perte et l'oubli. »[116] Charme de la désuétude, volonté inconsciente de sauver des morceaux d'un monde qui disparaît et rêve d'une société immuable et rassurante sont bien les ressorts de cette consommation fin de siècle[117]. Henri de Noussane recommande ainsi au jeune couple d'acheter d'abord « un buffet breton de genre », « à coup sûr authentique » et qui sera en quelque sorte le meuble fondateur du foyer[118]. Ces objets sont fondateur d'un ordre immuable en même temps que moyen d'enchanter l'appartement. Poussé par un désir d'enchantement et d'échappée du monde urbain, Richelot fait installer dans son appartement « deux portes en chêne sculpté » ramenées de Chalons, un rouet ou une armoire normande, autant de souvenirs et d'ouvertures vers des temps imaginaires incommensurables[119]. Peintres et écrivains ramènent des images pittoresques et des légendes rurales autant que des objets. En 1885, l'écrivain Philippe Gille fait par exemple remonter des « panneaux d'armoires bretonnes et normandes » en guise de portes pour son salon et sa salle à manger, ce qui crée un effet de contraste étonnant avec le reste de son appartement[120]. Les travaux d'aménagement menés par le docteur Richelot et son tapissier-antiquaire en 1908, dans son hôtel particulier, semblent valider aussi cette hypothèse de désir d'enchantement :dans le petit salon de son pseudo-hôtel, le médecin à la retraite fait placer une peinture d'un village breton au-dessus de son armoire normande et fait inscrire à son tapissier, en lettres qu'on devine celtiques: « légende bretonne »[121].

Une double circulation se construit dans la seconde partie du XIXe siècle qui ramène dans les appartements parisiens des objets aristocratiques ruraux et des objets paysans. D'une part, les

113 Dominique Poulot questionnant les usages actuels du patrimoine, note encore : « le territoire devient aujourd'hui un espace stéréotypé, un lieu de la stylisation, au sens de Simmel, des œuvres et des cultures ». Dominique Poulot, « Patrimoine et esthétiques du territoire », *Espaces et Sociétés*, n°69, 1992, p. 30. Ce phénomène est à l'évidence à l'œuvre dès les années 1880 et le développement d'un tourisme bourgeois intense.

114 Un texte publié dans le *Journal des Demoiselles* en 1867 dévoile un peu du sens accordé à cet objet en décrivant un intérieur paysan : « La maison était loin d'être riche; ce qui charmait dans cet intérieur […] c'était un délicieux parfum de probité. […] Un grand crucifix accroché au-dessus de la cheminée semblait dire bien haut : « Ici, la première place est pour Dieu ! ». Et un rouet mis à l'écart murmurait plus bas : "Ici, la seconde place est pour le travail." »

115 Thierry Bonnot, *La vie des objets*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2002.

116 Alain Corbin, « Présentation », dans « Le temps et les historiens », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 2002-25.

117 Voir à ce propos les analyses de Jean-Pierre Warnier qui, bien que succinctes, sont sur ce point convaincantes : « Les cultures au passé simple : les industries contre les traditions » (p. 35) et « La transformation de la culture matérielle » (p. 39) dans *La mondialisation de la culture,* Paris, La découverte, 2007, chapitres dans lesquels il retrace la montée de ce sentiment associé à l'industrialisation de la France.

118 Henri de Noussane, *Le goût dans l'ameublement, op. cit*., p. 193.

119 AN, AB/XIX/4226, Fonds Louis-Gustave Richelot, 25 mars 1904.

120 Paul Eudel, *L'Hôtel Drouot en 1884*, Paris, Charpentier et Cie, 1885, p. 374.

121 AN, AB/XIX/4226, Fonds Louis-Gustave Richelot, 16 juin 1908.

Parisiens, dans les pas des écrivains et peintres du premier XIXe siècle bibelotent en Province, aussi bien chez les antiquaires, dans les hôtelleries que dans des chaumières réelles ou rêvées. D'autre part, l'engouement est tel que s'établit dans le même temps un circuit commercial structuré, la province devenant pour les marchands parisiens comme un vaste conservatoire d'antiquités. Ces circuits croisés visent tous à ramener dans les appartements les témoins d'un autre régime temporel. Le succès de ces objets dans les intérieurs s'explique par leur puissance narrative et imaginaire. Mais plus encore que les antiquités, ils possèdent un attrait décisif : ils permettent de convoquer l'histoire sans la culture, sans les heurts et les accidents. Acheter ces antiquités rurales dont la datation apparaît indéterminée, c'est pour la bourgeoisie parisienne plonger ses racines dans les profondeurs de l'immémorial, dans ce temps rassurants d'une France rurale qu'on rêve immobile et éternelle. Enfin, dans une bourgeoisie qui ressent profondément les changements de la société et de l'économie, elle s'attache dans ses intérieurs et sur un mode nostalgique à ces rouets, boiseries, huches de bois de pays et autres objets rustiques, perçus comme les meilleurs remparts contre le changement. En cela, ces objets, des fermes comme des châteaux, participent à la mise à distance radicale de la ville.

II. Objets importés, dialogues avec les lointains

Si franchir l'enceinte de Paris fait remonter dans le passé, aller au-delà des frontières de l'Europe occidentale, physiquement ou en imagination, affranchit de la chronologie. Lentement dans les années 1830-1850, puis massivement entre 1860 et 1914, les intérieurs parisiens se peuplent d'objets exotiques qui arrivent à dessein du monde entier. Une nouvelle fois, l'enjeu n'est pas tant un style qu'un rapport aux objets. Il ne s'agit pas ici de faire une histoire de l'exotisme comme forme, histoire à la fois connue et sans doute trop étroitement stylistique pour être efficiente et saisir des éléments de la culture matérielle bourgeoise. Ce sont les objets dans leur nature d'objets importés qui nous intéressent ici. La passion exotique qui transforme le monde en un réservoir de signes nécessite, comme pour les antiquités, un préalable : l'intérêt pour des objets considérés comme authentiquement étrangers.

La passion européenne pour les objets étrangers n'est pas nouvelle au XIXe siècle, loin s'en faut. Les cabinets de curiosités de la Renaissance en sont garnis[122]. Objets de la Chine et de l'Orient sont déjà présents mais dépendent de collections luxueuses et ostentatoires. Plus encore, à partir de la seconde partie du XVIIe siècle, et notamment via les compagnies des Indes – françaises mais aussi anglaises et hollandaises – un commerce d'objets exotiques se développe, notamment à Londres et Amsterdam qui demeurent tout le XVIIIe siècle les grandes places pour les poteries, les soieries, les laques ou encore les objets de curiosité importés d'Orient[123]. Paris, Lyon – notamment pour les soieries –, Marseille et Le Havre ne sont pas en reste. Les catalogues du marchand Gersaint montrent qu'il propose dès les années 1730 dans sa boutique sur le Pont Notre-Dame quantité d'objets exotiques et de curiosités – les deux étant indistincts. Objets et meubles en laque, étoffes des Indes et thés représentent près de 60 % de la valeur du stock de celui qui se présente d'abord comme un marchand de tableaux[124]. L'autre grand marchand de l'époque n'est-il pas Lazare Duveaux qui tient la boutique « Au chagrin de Turquie » ? Dans l'aristocratie, les pièces exotiques sont présentes, si l'on songe par

122 Voir notamment Patricia Falguière, *La chambre des merveilles*, Paris, Bayard, 2003 et L. Jardine, *Wordly Goods: A New History of the Renaissance*, London, 1996.

123 Voir synthèse sur le sujet : Maxine Berg, *Luxury and Pleasure in Eighteenth-Century Britain*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2005 et en particulier le chapitre 2 : « Goods from the East », p. 46-86.

124 Voir l'étude de Guillaume Glorieux, *À l'enseigne de Gersaint. Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le Pont Notre-Dame (1694-1750),* Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2002, p. 291.

exemple au magot trônant dans *Le déjeuner* de François Boucher[125].

La passion de l'aristocratie européenne pour ces objets exotiques, à la fois curieux et luxueux, se prolonge au XIXe siècle. Longtemps assimilés à des objets de curiosité, ils changent au cours du siècle. Venus des mondes lointains nécessairement rattachés à d'autres régimes temporels, ils sont lentement apparentés à des antiquités. Cette mutation de la taxinomie de ces objets de curiosités et leur distinction plus marquée, à la fois dans les intérieurs et les circuits commerciaux avec les objets de curiosités naturelles, indique un changement de nature et leur entrée dans les consommations. Le terme de curiosité conserve tout au long du siècle des contours indéterminés. Dans son *Dictionnaire des Beaux-Arts* publié en 1806, Millin en donne une définition générique : « on appelle en général curiosités, non pas seulement tous les objets d'art, mais tout ce qui peut piquer la curiosité par la singularité des formes ou des usages ; aussi un amateur ou un marchand de curiosités tient ensemble et près l'un de l'autre, des tableaux bons ou mauvais, des porcelaines, des statues, des vieilles armures, des meubles de boule, des médailles, des petits vases, des colonnes de jaspe, ou d'agate. On appelle ceux qui font ce genre de commerce, marchands de curiosités. »[126] Cependant l'affirmation d'un commerce des antiquités, distinct et identifié, qui regarde essentiellement le passé national, fait évoluer le monde des curiosités vers les objets exotiques – ceux notamment dont les usages diffèrent des usages européens. Le désenchantement de la bourgeoisie au XIXe siècle, s'il exclut les monstres et les chimères des intérieurs, n'abolit pas le goût du merveilleux et de l'étrange. Ces derniers se réfugient dans les objets exotiques : pièces venues du monde voire de sociétés qu'on rêve alors hors du temps. Larousse peut écrire en 1876 : « Il suffit qu'une chose vienne de loin pour qu'elle soit classée comme curiosité »[127]. Le *theatrum mundi* du cabinet de curiosités se rejoue par le truchement d'autres objets dans les intérieurs du XIXe siècle[128].

C'est cette appropriation du monde sous forme de bribes par la bourgeoisie dans ses intérieurs que nous voudrions ici comprendre. Aux yeux d'un bourgeois parisien, elle n'est pas soumise austyle, ni même à la provenance, mais bien plus à la distance. Alors que la seconde partie du siècle connaît à la fois un développement sans précédent des transports à l'échelle mondiale et un goût nouveau pour le voyage, le tourisme, la « bourgeoisie conquérante », pour reprendre l'expression de Charles Morazé, s'arroge des objets du monde entier. C'est donc bien une approche globale que nous voudrions tenter ici afin de saisir la place des objets exotiques, ces objets qui ont voyagé à travers les frontières et les mers, dans le Paris bourgeois du XIXe siècle. Introduire des découpages géographiques ou ethnographiques reviendrait à se placer du mauvais côté de la frontière. C'est donc depuis les intérieurs parisiens, formes de comptoirs, que ces objets peuvent être pensés. Pour autant, penser ces objets dans le cadre des intérieurs privés nécessite de comprendre comment ils sont achetés, comment ils circulent à l'échelle de la ville et du monde pour comprendre le sens qu'on leur donne. La question des provenances est vertigineuse et nous ne ferons pas l'histoire du commerce international de ces objets, histoire à peine ébauchée pour le XIXe siècle[129] alors qu'il fut sans aucun doute le siècle de l'internationalisation des échanges. – et c'est encore plus vrai quand il s'agit d'objets dont le commerce disparaît aisément des statistiques. Cette enquête, qui reste à faire, obligerait un travail à « l'échelle du monde » pour reprendre l'expression de Patrick Verley. Qui plus est, si les archives de

125 François Boucher, *Le déjeuner*, huile sur toile, 1739, Musée du Louvre.
126 Aubin-Louis Millin, *Dictionnaire des beaux-arts,* Paris, Imprimerie Crapelet, 1806, p. 402.
127 Pierre Larousse, article « curiosités », *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle…, op. cit*.
128 Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux…, op. cit.,* p. 26 et sq.
129 Voir Michel Morineau, Les Grandes Compagnies des Indes Orientales, Paris, PUF, 1999 et la synthèse Patrick Verley, *L'échelle du monde…, op. cit.*

cette histoire sont disséminées à travers le monde elles sont de surcroît nécessairement fragmentées. Retracer cette histoire appellerait un vaste et patient jeu de reconstruction. Plus modestement, il s'agit de retracer quelques séquences de ce commerce afin de comprendre ce que le Parisien du XIXe siècle achète – et pense acheter –quand il s'entiche d'objets exotiques ou quand, au détour de l'un de ses voyages toujours plus nombreux, il collecte et rapporte des objets.

II.a. Le monde à demeure : désir d'authenticité et marché des curiosités exotiques

Le devenir bourgeois des objets exotiques : de l'objet de curiosité à l'objet meublant

Dès le début des années 1830, on peut identifier dans les intérieurs parisiens des « panoplies orientales », des costumes d'Asie ou du Moyen-Orient, des armes ottomanes, des céramiques chinoises et des potiches japonaises, comme échappés de l'espace scientifique des cabinets de curiosités. Cependant, ils sont encore le fait d'amateurs relativement marginaux, de peintres ou encore de voyageurs – et notamment de militaires et de scientifiques[130]. Bien souvent, comme pour les antiquités, ces objets exotiques sont tenus dans un cabinet destiné à la collection voire dans une vitrine. Cependant à la fin des années 1830, le nombre de ces objets exotiques dans les appartements croît : objets chinois, objets d'Algérie ou d'Orient quittent l'espace du savoir pour celui de l'espace social – familial ou mondain. Ils viennent ainsi décorer les murs, les dessus de cheminée ou de table. Ce désir d'exotisme est vite envahissant. Delphine de Girardin raille en 1839 cette passion : « Quel est donc l'animal qu'on aime ? La mode est-elle déjà venue d'élever dans les salons de jeunes tigres, de petits ours, des lionceaux, de mignonnes panthères ? Non, l'animal dont il s'agit est […] tout simplement une tortue, mais une toute petite tortue rapportée ou envoyée d'Afrique ; car cet animal qui n'a point de cri est cependant lui-même un langage, il signifie : J'ai un ami, un frère, un oncle en Algérie ; il m'a envoyé des écharpes de cachemire, des burnous arabes, des flacons d'essence de jasmin et des porte-feuilles en brocart d'or, toutes choses qui viennent ordinairement avec les tortues. »[131] Quelques années plus tard, Eugène Scribe fait importer d'Algérie plantes et oiseaux.

Les ventes aux enchères permettent de mesurer la place de ces objets dans la culture matérielle parisienne. Dans les années 1830, la très grande majorité des objets exotiques vendus par l'entremise des commissaires-priseurs font partie de collections privées[132]. Les ventes d'objets exotiques seuls ou rassemblés par les commissaires-priseurs eux-mêmes sont rares. Ils sont dispersés comme des éléments d'une collection, prolongeant en cela la tradition du XVIIIe siècle. À part les porcelaines de Chine et du Japon et les tapis turcs déjà très présents, les autres objets exotiques relèvent encore de l'espace scientifique du cabinet. Par ailleurs, ces objets – tapis, porcelaines, bronzes – sont parfois mêlés aux objets de luxe. L'objet exotique est d'abord un objet de luxe ; la singularité de sa provenance ne suffit pas aux yeux des commissaires-priseurs et sans doute aux yeux des amateurs à faire une vente à part entière. Les archives des ventes organisées par Delbergue et Bonnefons de Lavialle indiquent qu'au début des années 1850 les objets exotiques sont de plus en plus nombreux

130 L'inventaire et le testament de Mme de Bougainville, évoqué plus haut, sont exemplaires de ce phénomène. AN, ET/CXIII/1282 22 octobre 1884.

131 Vicomte de Launay (Mme Delphine de Girardin), *Lettres parisiennes*, Paris, Michel Lévy, 1857, p. 249-250 « Animal à la mode », 28 décembre 1839. Vingt ans plus tard, on perçoit le même phénomène avec les pékinois, ces chiens de compagnie venus de Chine.

132 AP, D48E3/30-46 (1835-1855), étude Bonnefons de Lavialle (Charles Pillet prend ensuite sa succession). Seulement 22 ventes chez ce dernier concernent des objets exotiques seuls, le plus souvent chinois.

dans les ventes qui bénéficient de catalogues[133]. Pourtant, c'est seulement à la fin des années 1850 que se multiplient les ventes consacrées uniquement aux objets exotiques et qui, comme dans le cas des antiquités, promeuvent d'abord la provenance et la rareté avant de mettre en avant la qualité des matériaux ou du travail. Le registre des ventes montre que la première vente uniquement consacrée aux objets exotiques n'est organisée à Drouot qu'en 1859[134]. Les « objets de curiosité de la Chine et du Japon » sont réunis par l'expert Mannheim pour le compte de Charles Pillet[135]. La vente qui se déroule le lendemain de Noël donne lieu à un riche catalogue et à une publicité, aussi bien dans la presse que par voie d'affiche. Les acheteurs de ces centaines de porcelaines, laques, bronzes, statuettes, soieries et estampes sont encore majoritairement des collectionneurs et des marchands de curiosités – notamment Feuardent et Lucien Assegond, spécialisé dans les objets de la Chine et du Japon. Les objets authentiques sont encore réservés, du fait de leurs prix – en 1859, une « petite potiche chinoise Ming » se vend plus de 500 francs –, à l'aristocratie et à un groupe limité d'amateurs et de collectionneurs. Il faut noter que si le goût des objets chinois ou turcs est déjà puissant sous la monarchie de Juillet, il s'agit bien souvent d'objets d'imitation ou d'objets adaptés au goût français : les porcelaines sont ainsi généralement montées sur des supports de bronze, les panneaux de laque sont réadaptés par les ébénistes sur des structures plus conformes aux modes de vie occidentaux. Cette pratique qui se développe sous Louis XV fait des objets exotiques, rares et curieux mais jugés grossiers, une des matières premières du travail du tapissier ou de l'ébéniste. Le travail des artisans lointains est, aux yeux des contemporains, à parachever. Ils respectent en cela la hiérarchie chronologique des civilisations, établie par le XVIIIe siècle et qui se prolonge au XIXe siècle, fondée sur une association entre progrès et géographie. Le tournant des années 1850-1860, et la vente diligentée par Charles Pillet en témoigne, réside justement dans ce désir de posséder des objets exotiques authentiques, venus sans altération de l'autre bout du monde. En même temps que naît dans la bourgeoisie la quête d'antiquités authentiques échappées à l'histoire, naît le désir d'objets exotiques réels. Les termes de « chinoiseries » et de « turqueries », comme le souligne Alain Rey, deviennent, notamment sous la plume de Balzac, péjoratifs et synonymes de menus objets « dans le goût chinois ou turcs ». Le succès de ces bibelots répond sans doute au désir des aristocrates et des grands bourgeois de délaisser les copies pour les originaux. Dès 1852, Edmond Texier déplore la qualité des objets chinois modernes qui « infecte l'Europe entière » avec leurs couleurs « agaçantes ». Aussi recommande-t-il de rechercher des antiquités ; « Ce n'est plus guère qu'en Hollande et dans quelques rares magasins du quai Voltaire que l'ont peut se procurer de la porcelaine de Chine des belles époques et les amateurs n'ont qu'à se hâter. Depuis que le bric-à-brac est devenu cosmopolite, messieurs de la curiosité ont établi des agences, des correspondances et des échanges à travers l'Europe. Ils ont déployé un vaste filet dont les mailles laissent échapper bien peu d'objets pour le simple pêcheur à la ligne qui jette de temps en temps son hameçon dans leurs eaux. »[136]

Un inventaire après faillite, exemplaire en matière d'ameublement de la bourgeoisie d'affaire, illustre les changements qui apparaissent au milieu du siècle : celui du banquier Leroy, installé et meublé en 1852 Associé à la puissante famille De Chabrol, il crée une maison de banque à Paris et investit dans les draperies de Sedan et les obligations russes. En 1854, le début de la guerre

133 AP, D48E3 et D60E3.
134 AP, D48E/50, vente du 26 décembre 1859, commissaire-priseur Charles Pillet, expert Mannheim.
135 AP, D48E/50, vente du 26 décembre 1859, Commissaire-priseur Charles Pillet, expert Mannheim. Voir le catalogue : *Catalogue d'objets de curiosité de la Chine et du Japon vente à Drouot du 26 décembre 1859*, Paris, Mannheim, 1859.
136 Edmond Texier, *Tableau de Paris*, « Les Habitations modernes », Paris, Paullin et Chevalier, 1852, p. 197. et p. 87-101, chapitre III, « Les Habitations modernes ».

en Crimée le met en faillite ; il préfère fuir en Belgique plutôt que d'affronter ses très nombreux créanciers[137]. Son appartement, 16 rue Le Pelletier, véritable synthèse des goûts du siècle, réunit près d'une soixantaine de pièces « venues » de Chine et dans une moindre mesure du Japon et d'Orient Ses murs sont occupés par de « véritables sabres chinois », « des lanternes chinoises », et une grande série de « chapeaux chinois en jonc » ainsi qu'une collection de bibelots dont « une planche rouge écrite en chinois » à laquelle seule l'authenticité, réelle ou supposée, donne du sens[138]. Si le banquier possède aussi des pièces chinoises montées en bronze à la manière du début du XIXe siècle, l'intérêt de nombreuses pièces réside dans leur authenticité. Cela souligne l'ambiguïté du rapport à ces objets exotiques. D'une part, ils sont considérés comme des objets d'art et doivent en cela répondre aux critères des objets d'art : rareté, richesse, finesse du travail et qualité des matériaux. D'autre part, ils portent encore la marque des objets des cabinets de curiosité desquels ils descendent ; sous cet angle, ils apparaissent d'abord comme des artefacts, des témoins d'une civilisation lointaine. Rien d'étonnant à ce que les objets chinois soient entre de science et pittoresque tant la Chine, comme l'ont noté T. J. Barringer, Tom Flynn, la Chine est à la fois dans les représentations terre sauvage et terre d'une civilisation raffinée[139]. La qualité de l'objet – matériaux, qualité du travail – importe donc peu. Le caractère authentique du témoignage qu'il porte prime même si à l'instar de Leroy, les caractères chinois – ou tibétains – demeurent muets. En 1862, le père Évariste Huc remarque avec surprise que les « riches Chinois aiment assez à décorer leurs appartements de quelques objets européens ; ce n'est pas qu'à leurs yeux ils aient une grande valeur comme œuvre d'art ; mais ils viennent de fort loin, de par delà les mers occidentales, et cela suffit. » Et d'ajouter : « Les Chinois ressemblent un peu en cela aux Européens. Qui n'est heureux d'avoir dans son salon un magot en bronze ou en porcelaine, une chinoiserie quelconque, pourvu qu'il soit incontestable que c'est un produit bien authentique de la Chine ? »[140] Il faut souligner qu'au mitan du siècle, le goût de ces objets authentiques n'est pas encore partagé par l'ensemble de la bourgeoisie. Si on trouve dans tous les inventaires, jusqu'aux plus petits marchands ou boutiquiers, des « chinoiseries » ou des objets de style oriental, il s'agit essentiellement d'imitations. Le décor suffit à nourrir l'imagination. Le désir d'un exotisme authentique n'est pas encore socialement partagé. Ainsi, en 1860, chez le banquier Louis Vincent domicilié 41 rue d'Hauteville, l'exotisme n'est représenté que par un « vase chinois calligraphié »[141]. Plus modeste encore, le commerçant en porcelaine Achille Grégoire, 56 rue Saint-Lazare, au mobilier luxueux couvert de palissandre et de velours d'Utrecht ne possède que des « porcelaines de Chine » qui, au vu du prix, sont des porcelaines d'imitation[142]. Ces exemples traduisent ce que l'on peut constater dans tous les inventaires : les chinoiseries sont partout dans les intérieurs mais les objets exotiques authentiques sont encore réservés à une frange réduite de la haute société. Cependant, ces inventaires montrent que les objets exotiques deviennent des objets meublants et prennent lentement leur place parmi les objets de décoration incontournables dans les espaces de réception de la bourgeoisie.

Le changement au milieu du siècle vient aussi de la provenance des objets. Si l'on observe plus en détail l'intérieur du banquier Leroy, les objets exotiques viennent des quatre coins du monde. L'inventaire révèle que le banquier est un lecteur de littérature de voyage. À côté d'encyclopédies, des

137 AP, D11U3/175, n° 11499, 5 avril 1854, faillite de la banque Leroy, De Chabrol et Cie, 16 rue Lepelletier, l5-20 décembre 1854.
138 AP, D11U3/175, n° 11499, 5 avril 1854, faillite de la banque Leroy, De Chabrol et Cie, 16 rue Lepelletier, l5-20 décembre 1854 inventaire du mobilier personnel.
139 T. J. Barringer, Tom Flynn, *Colonialism and the Object: Empire, Material Culture, and the Museum*, London, Routledge, 1998, p. 28.
140 Evariste Régis Huc, *L'Empire chinois faisant suite à Souvenirs d'un voyage dans la Tartarie et le Thibet*, Paris, Imprimerie impériale, 1862, p. 181.
141 AP, D11U3/314, n° 16928, faillite de Louis Vincent, banquier, inventaire du mobilier personnel.
142 AP, D11U3 / 326, faillite Commerçant, M. Achille Grégoire, commerçant, 56 rue Saint Lazare, 18 septembre 1860.

revues comme le *Musée des familles*, d'ouvrages de piété et de manuels commerciaux, il détient dans sa bibliothèque des ouvrages de voyage et des gravures : *Voyage dans l'Asie mineure, Correspondance d'Orient,* six albums de gravures (*Vues d'Italie, Vues de Chine, Costumes turcs, gravures anglaises*), *Souvenirs de la Russie* et *Curiosités de Chine*[143]. Son intérieur est garni de nombreux objets de Chine mais aussi, dans les deux salons, de tapis « de Turquie », d'« un bonnet russe », d'une blague et d'une pipe turques en argent, d'une petite collection de « monnaies et de billets turcs », dans la salle à manger de « trois cafetières du Levant » et enfin, dans sa « garde-robe », d'« un costume turc » complet. Les prix indiquent la nature et la hiérarchie des objets : alors que « 2 potiches en porcelaine de Chine de grande taille » ne sont prisées que 12 francs, « 2 vases en porcelaine de Chine montés sur pied en bronze » sont prisés à 300 francs. Les commissaires-priseurs, et c'est vrai dans toutes les prisées des années 1850, établissent une hiérarchie claire entre les objets exotiques rares et d'antiquités et les objets plus quotidiens, d'importation. Les objets accumulés par Leroy, sans doute avec l'aide de son tapissier, témoignent de cette sensibilité à ces objets du monde, limitée au milieu du siècle à la haute bourgeoisie,. Même peu chers, ils possèdent un pouvoir d'évocation puissant. Nous pouvons aisément imaginer le vertige des bourgeois du siècle en quête de pièces authentiques et curieuses devant l'étendue du monde perçue comme un immense et indéfini réservoir d'objets.

Souvenirs de voyages et d'expéditions : écrits et acteurs de la circulation des objets exotiques à Paris

Lorsque le banquier Leroy fait faillite en 1854, le commissaire-priseur mène aussi la prisée de l'appartement de son associé Eugène Delessert. Ce dernier est le neveu de Benjamin Delessert, industriel du sucre, grand banquier et botaniste qui a constitué d'immenses herbiers[144]. En outre, Eugène Delessert, avant de se lancer dans la banque avec Leroy et Chabrol, voyagea longuement : d'abord en Inde entre 1834 et 1839 puis à partir de 1844 dans « les deux Océans », voyage qui le mena à la Nouvelle-Hollande, en Nouvelle-Zélande, à Tahiti, Java, aux Philippines, en Chine et en Inde avant de rentrer via la mer rouge et l'Égypte[145]. Bien qu'incomplet, l'inventaire de son intérieur montre une immense collection d'objets exotiques. Dans son seul « petit salon dénommé fumoir », on trouve, notamment, deux groupes chinois en bois sculpté (30 fr.), deux éléphants en ivoire grand et petit (80 fr.), 2 vases en bois transparent sculpté de Chine (40 fr.), 5 pots à toilette chinois (15 fr.), 14 couteaux de chasse de différentes formes avec fourreaux (70 fr.), 14 couteaux de chasse de différentes formes sans fourreaux (10 fr.), des dizaines de poignards orientaux, deux hachettes manches garnis en velours et dorés (10 fr.), « quatre grands vases porcelaine Chine avec anses et dessins […], des pipes turques en argent et des pipes à opium », un lion et un serpent empaillés montés sur piédestal de marbre, des boucliers en écaille doré, des œufs d'autruche, des chapeaux chinois en jonc, des lanternes chinoises, des chinois en terre, des meubles laqués, des jonques modèle réduit, deux petites momies en terre, « un meuble chinois en bois d'ébène massif à fond de marbre composé de 12 chaises, deux tables carrées et une table longue et petit trépied, le tout chinois » (720 francs) et « un

143 Il s'agit sans doute de Joseph-François Michaud et Baptistin Poujoulat, *Correspondance d'Orient, 1830-1831*, Paris, Ducollet, 1835 ; Baptistin Poujoulat, *Voyage dans l'Asie Mineure, en Mésopotamie, à Palmyre, en Syrie, …,* Paris, Ducollet, 1841 ; Jacques François Joseph Swebach de Fontaine, *Souvenirs de Russie*, Paris, 1821 et Antoine Caillot, *Curiosités naturelles, historiques et morales de l'empire de la Chine…*, Paris, Ledentu, 1818. Il possède en outre un exemplaire des *Voyages dans les deux océans, Atlantique et Pacifique*, 1844 à 1847 publié en 1848 par Eugène Delessert, l'associé de Leroy.

144 Louis-Gabriel Michaud, *Biographie universelle ancienne et moderne*, tome X, Paris, Mme C. Desplaces, 1855 et Pierre Larousse, « Benjamin Delessert », *Grand Dictionnaire universel du XIX*e *siècle…*, *op. cit.*, 1877.

145 Eugène Delessert, *Voyages dans les deux océans, Atlantique et Pacifique*, 1844 à 1847, Paris, A. Franck, 1848. M. Eugène Delessert, banquier, demeure à Paris 17 rue d'Anjou dans le quartier du Faubourg Saint-Honoré. AP, D11U3/175, n° 11499, 5 avril 1854, faillite de la banque Leroy, De Chabrol et Cie, 16 rue Lepelletier, l5-20 décembre 1854. inventaire du mobilier personnel.

très beau modèle de frégate française ». Ce trésor qui se prolonge dans l'antichambre et les deux grands salons de son appartement de l'aristocratique rue d'Anjou sont autant de souvenirs de ce jeune voyageur devenu banquier. Ces objets, souvenirs chez Delessert, sont des promesses et des objets de rêveries chez Leroy qui, à en croire la biographie rédigée par le syndic, n'a connu en dehors de Paris que Sedan, sa ville natale.

Si Eugène Delessert nous intéresse, c'est qu'il est à l'articulation de deux mondes : celui du voyage et celui de la collection. En cela il est exemplaire des voyageurs qui vont diffuser, matériellement, les objets de curiosité exotiques dans la société de la fin de la monarchie de Juillet puis du Second Empire. Les vecteurs concrets de ces objets sont en effet nombreux : tous les bourgeois et aristocrates qui voyagent et notamment les militaires et les médecins. Maxine Berg a noté le rôle central des capitaines de la marine anglaise dans l'approvisionnement du marché londonien des soieries, des laques et des poteries au XVIIIe siècle et Maya Jasanoff celui de tous les militaires dans la création des musées d'antiquités et d'ethnographie[146]. Cette pratique est encore vraie au mitan du siècle à Paris, et ce d'autant plus que les voyages au long cours se multiplient. Les exemples de militaires, généralement des officiers hauts gradés faisant le commerce d'objets exotiques sont nombreux. Armand de Mackau, né en 1788, membre d'une famille faite noble sous l'Empire, est successivement capitaine de frégate, capitaine de vaisseau puis gouverneur de la Martinique à partir de 1833. De retour en France en 1837, il devient ministre de la Marine puis amiral de France en 1847. Sa minutieuse comptabilité nous le montre, en 1849, achetant des curiosités naturelles et se défaisant d'objets de Chine et d'objets d'Orient – l'évocation n'est pas plus précise –, sans doute collectés au cours de ses voyages[147]. Le cas de cet homme d'État n'est pas spécifique, loin s'en faut. De retour de Canton, un simple officier relate dans la *Revue des Deux Mondes* en 1840 qu'il eut « toutes les peines du monde à [se] contenir devant les étales des marchands de laques », d'autant que ces objets « seraient vite remboursés à Paris. » En Malaisie, Melchior Yvan, membre de la mission en Chine, relève que les militaires pillent pour revendre aux gradés. Ayant fait déguerpir les habitants d'un village vivant « dans l'aisance », il assiste au pillage ; « Les matelots envahirent ces demeures et se livrèrent aux recherches les plus minutieuses pour découvrir les objets qu'elles pouvaient renfermer. […] Nous les vîmes sortir de ces grandes salles […] avec des ustensiles de ménage, de misérables bijoux de cuivre, des instruments de musique, des pièces d'étoffe et des vêtements. On voyait que ces messieurs avaient une certaine pratique de l'art de fureter. Ils firent un encan de leurs prises, dans lequel figuraient des chaudrons, des vases de grès, de petites chaînes d'argent, des boîtes à bétel, des tambours, des hautbois, des conques marines, des armes et de vieux sarraus. »[148]. Les officiers français achètent, soit pour leurs collections personnelles soit pour revendre ces objets à Paris. Le « capitaine au long cours » Auguste Montfort, mandaté par un armateur marseillais, raconte de même ses nombreux achats à Macao où « on peut s'y approvisionner de laques, d'émaux, de bambous ouvrés avec soin, de boites à thé, de porcelaines, d'éventails, de magots plus ou moins grotesques, de dessins à la plume, et de toutes ces petites chinoiseries si recherchées par les Européens », à Canton où il achète ces « vases aux formes étranges que recherche si fort l'Européen » et dans l'immense bazar de Nankin[149]. Il s'agit bien de

146 Voir la synthèse sur le sujet et en particulier sur le rôle des capitaines de Marine (Nathaniel Torriano dans les années 1710 et William Hickey dans les années 1760) qui vendent aux enchères ce qu'ils rapportent : Maxine Berg, *Luxury and Pleasure in Eighteenth-Century Britain*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2005. p. 46 ; *Maya Jasanoff, Edge of Empire: Lives, Culture, and Conquest in the East, 1750-1850,* London, Fourth Estate, 2005 et Maya Jasanoff, «Collectors of Empire: Objects, Conquests and Imperial Self-Fashioning» in *Past & Present* n°184, 2004.

147 AN, 156 AP I Fonds Mackau. Carton 115. Comptabilité 1849.

148 Yvan Melchior, *De France en Chine*, Paris, Hachette et Cie, 1855, p. 386.

149 Joachim Hounau, V*oyage en Chine du Capitaine Montfort*, Paris, Victor Lecou, 1854 (deuxième publication en 1860), p. 62-63

ramener, pour le compte de commerçants marseillais, des curiosités chinoises ; Montfort en profite pour se constituer une collection dont il revend une partie à son retour en 1847.

Sans surprise, la conquête de l'Algérie nourrit aussi un commerce intense : armes et objets de toutes sortes valent pour souvenirs, trophées et butins. Les années 1860 et les campagnes militaires du Second Empire renforcent ce phénomène. L'expédition de Chine et le pillage du palais d'Été est à ce sujet celle qui connaît le plus fort retentissement. L'officier Armand Lucy en fait le récit détaillé dans les lettres qu'il adresse à son père, lui-même militaire et collectionneur. Le pillage est systématique : porcelaines, livres, baldaquins, oratoires et bijoux. « On *rathause* à qui mieux mieux » écrit-il, ajoutant que le terme de « *rathauser* » est un « mot du jour, inventé pour la circonstance et qui en supprime plusieurs d'un renom douteux ». Il ramasse des éventails et ajoute, avec un certain regret : « il y en avait de merveilleux, à faire envie aux plus petites mains de l'aristocratie ; j'en choisis en ivoire, qui, sans une très-grande valeur intrinsèque, en possèdent une énorme, l'inscription qui est derrière étant un autographe d'un célèbre poète Chinois […]. J'en sauve deux. À une vente faite chez les Anglais, quatre de ces éventails ont atteint le chiffre prodigieux de 195 piastres. » La vente qui se déroule au sein même de l'armée montre le commerce informel qui prolifère. Ses lettres sont marquées du regret de n'avoir pas pu expédier des « caisses vers la France ». Les officiers bibelotent tout : « des tapisseries des Gobelins, représentant la toilette chinoise, l'arrivée des Européens en Chine, etc., etc., présent du roi Louis XV à l'Empereur Kang-Hi », une « collection de portraits des beautés de la Cour de Louis XV » et Armand écrit à son père : « Ne vas pas m'accuser d'inhumanité, parce qu'en effectuant cette rathauzade je me suis conduit comme un Autrichien en Lombardie […] au moins tu y gagneras quelques bibelots d'une certaine valeur artistique ». Après la guerre, Lucy poursuit plus pacifiquement son bibelotage avec le général chez les marchands de Pékin[150]. Les pratiques de l'officier Lucy ne sont pas isolées. Dès le début de l'année 1862, les ventes se multiplient à Drouot. Affiches et catalogues proclament la dispersion « d'objets de curiosité du Palais d'été de l'empereur de Chine »[151]. Si certains militaires tiennent à être anonymes, la « provenance directe » de ces objets sert dans l'ensemble d'argument de vente. Tous les collectionneurs profitent de la publicité de l'événement[152]. C'est par exemple le cas avec la vente du Colonel Du Pin dès juin 1862[153] ou encore celle de De Negroni en mai 1864 alors même qu'il publie le récit de son expédition[154]. Ces ventes sont relatées par la presse spécialisée et notamment par la revue *Les Beaux-Arts* dont le lectorat comprend tous les grands collectionneurs de l'époque. Toutes les revues soulignent, unanimes, le caractère nécessairement authentique de ces objets. Il faut dire que ce goût est nourri par la Cour puisque après l'exposition du butin aux Tuileries en 1861, l'armée en fait don en 1863 à l'impératrice Eugénie qui installe un musée chinois au château de Fontainebleau, constitué de ces pièces rapportées par l'expédition[155]. *Le cabinet de l'amateur* célèbre les « splendides épaves qui nous sont arrivées du sac du Palais d'Été »[156]. « Les curiosités de la Chine, de *provenance directe*, ont beaucoup plus d'éclat et elles s'adressent aussi à un

(Macao), p. 136 (Canton) et p. 142 et sq. (Nankin). Livre rédigé à partir de ses livres de bord.

150 Armand Lucy, *Souvenirs de voyage. Lettres intimes sur la campagne de Chine en 1860*, Marseille, Jules Barile, 1861 (30 octobre), p. 140.

151 Catalogue d'objets de curiosité du Palais d'été de l'empereur de Chine…, vente du 13 janvier 1862, Paris, Evans. Voir en complément Cousin-Montauban, comte de Palikao, ancien ministre, *L'expédition de Chine de 1860. Souvenirs du général Cousin-Montauban, comte de Palikao publiés par son petit-fils, le comte de Palikao*, Paris, Plon, 1932.

152 L'interprète Herisson (Maurice d'Irisson) est frappé par ces ventes et leur consacre un chapitre dans ses mémoires. Voir Comte d'Herisson, « Chapitre XIX, Ventes aux enchères » dans *Journal d'un interprète en Chine*, Paris, Ollendorff, 1886, p. 441 et sq.

153 *Les Beaux-arts. Revue nouvelle*, Paris, 1862, p. 189.

154 De Negroni, *Souvenirs de la campagne de Chine*, Paris, Imprimerie Renou et Maulde, 1864 et *Catalogue d'objets précieux de la Chine composant la collection de M. de Negroni* dont la vente aura lieu hôtel Drouot les 18, 19, 20 et 21 mai 1864, Paris, Mannheim, 1864.

155 Voir le fascicule rédigé par le spécialiste et lui-même collectionneur d'objets chinois, Guillaume Pauthier, *Des curiosités chinoises exposées aux Tuileries*, Paris, imprimerie J. Claye, 1862.

156 *Le Cabinet de l'amateur,* n°27-28, 1863, p. 11.

public meilleur. » Il attire dans le même temps l'attention sur le fait que M. Tasté, « riche armateur de Bordeaux », organise ce genre de « ventes publiques de chinoiseries » à Paris, « très-bien accueillies des amateurs ». Et les collectionneurs-marchands Marx, un anglais, et Louirette profitent eux aussi de l'engouement pour disperser leur considérable collection à Drouot[157]. Les prix, à en croire toute la littérature de l'époque – *Gazette des Beaux-Arts, Figaro*… – s'envolent. *Le cabinet de l'amateur* note ainsi en 1863 : « Nous n'avons encore qu'une connaissance très-imparfaite des industries chinoises et japonaises (qui, disons-le en repassant, menacent dès aujourd'hui l'article de Paris, dans quelques-unes de ses branches). Aussi rien n'est devenu plus variable que le prix de ces sortes d'objets. Ce qui est rare aujourd'hui peut devenir commun demain. Dans la dernière vente de M. Marx (23 novembre) de beaux vases céladons, bleu turquoise, ont été adjugés pour 400 fr., qui se seraient certainement vendus plus de 2,000 fr. il y a deux ans. Deux grandes cassolettes émail cloisonné de Chine, achetées 90 livres sterling chacune, à Londres, où le stock de cloisonnés est abondant, ont été revendues à Paris 12,000 fr. les deux. Deux belles vasques de porcelaine, qui provenaient, croyons-nous, de la collection Castelbarco, de Milan, se sont vendues 8,000 fr., sans avoir trouvé acheteur à Vienne et à Francfort, où elles avaient été promenées avant d'arriver ici. » [158] Eugène Piot, collectionneur et promoteur de l'art européen, fait un constat qui ressemble à un souhait : « Le flot des chinoiseries a continué d'inonder le marché. On commence heureusement à s'en dégoûter, ou tout au moins à ne plus y mettre de grands prix. Des arrivages considérables sont annoncés pour la saison prochaine, et il faut s'attendre à voir baisser rapidement les cours, déjà diminués de moitié malgré les artifices déployés pour les soutenir. Nous sommes habitués aux caprices de la mode : tout est heur et malheur ; les chinoiseries encombrent aujourd'hui les trottoirs jusqu'au pas des portes où se font des ventes mobilières ».[159] Il s'agit de vœux pieux d'un collectionneur ; la bourgeoisie quant à elle s'empare avec appétit de ces arrivages.

L'événement du sac du Palais d'été connaît un retentissement d'autant plus important que le commerce avec la Chine est désormais pleinement établi et que, dans le même temps, le Japon, fermé de longue date, ne cesse de s'ouvrir aux Occidentaux depuis 1854, ce que est couronné par sa participation à l'Exposition universelle de Londres en 1862. Le recul continu de la Compagnie anglaise des Indes orientales depuis 1818 – après la faillite de la Compagnie hollandaise (VOC) en 1798 – puis sa disparition en 1858 ouvrent plus largement l'Asie au commerce[160]. Enfin, le traité de libre-échange franco-britannique favorise aussi l'arrivée de produits exotiques : au milieu du sucre, du thé et du cacao, parviennent aussi bien des « dents d'éléphant » que des « plumes d'autruche »[161]. Acheter aux capitaines de vaisseaux, aux armateurs, aux soldats – qui plus est pillards – qui semblent être les premiers à découvrir ce monde tant fantasmé et si peu visité, c'est à la fois gagner en romanesque et recevoir une garantie d'authenticité. Le jeune aristocrate Ludovic de Beauvoir arrivant à Yokohama en 1867, constitue des caisses de curiosités qu'il expédie pour Paris : « Je vais au galop courir du côté des bibelots de laque, boîtes à gants, broches de bronze, peintures et babioles charmantes qui

157 *Collection Louirette. Catalogue d'objets de premier ordre de la Chine et du Japon dont la vente aura lieu les mardi 1er et mercredi 2 mars 1864*, Paris, Renou et Maulde, 1864.
158 *Le Cabinet de l'amateur,* n°27-28, 1863, p. 11.
159 *Ibid.*, p. 17.
160 La Compagnie étend alors sa domination sur l'Inde, une partie de la Chine, la Birmanie, Singapour, Hong-Kong, une partie des Philippines et Java. Sur ce sujet voir le chapitre consacré à la période 1818-1858 dans Michel Morineau, *Les grandes compagnies des Indes orientales (XVIe-XIXe siècles)*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 109 et sq.
161 Voir Gabrielle Cadier, « Les conséquences du traité de 1860 sur les échanges franco-britannique » dans François Crouzet [dir.], *Le négoce international, XIII-XXe siècles*, Paris, Economica, 1989, p. 205-212.

trouveront, j'en suis sûr, une foule d'amateurs en France »[162]. Ces ventes, en dehors de l'épisode du sac du Palais d'Été, ne laissent que peu de traces, une grande partie des transactions se déroulant sans doute directement entre collectionneurs ou avec les marchands de curiosités. Cependant, après 1860, ces objets ressortent lors des ventes après décès ou lorsque les familles se défont de ces collections amassées par des parents voyageurs ou militaires. Elles affleurent dans les archives des antiquaires et des marchands de curiosités. C'est le cas par exemple de la fille de M. Pallu de la Barrière, installée à Lorient. Après la mort de son père, elle vend aux antiquaires parisiens Fauriaux et Rosarie tous les objets de Chine et de Cochinchine qu'il avait accumulés lors des expéditions des années 1860[163]. Cette circulation des objets exotiques via les scientifiques puis les marins et les militaires contribue à mettre à la mode ces objets, véritable morceaux d'exotisme arrachés aux prix d'efforts jugés héroïques.

La guerre du Mexique entre 1862 et 1867 joue le même rôle : dans le sillage des militaires quantité d'objets reviennent à Paris. Les archives d'Eugène Boban éclairent ce commerce. Antiquaire et marchand de curiosités débutant à Paris, il parvient, sans qu'on sache véritablement comment, à se joindre à l'expédition scientifique puis à son retour en 1867 à exposer quelques objets avec le colonel Doutrelaine, Guillemin-Tarayre et Biart lors de l'exposition de la commission scientifique du Mexique, dans l'enceinte du ministère de l'Instruction publique[164]. Durant son séjour au Mexique, Eugène Boban, peu visionnaire sur le plan politique, se proclame « Antiquaire de l'Empereur » Maximilien. Plus prosaïquement, dans le sillage des militaires, il expédie de nombreuses caisses de pièces pré-colombiennes vers la France. Son ami, le colonel Loysel, lui écrit au sujet de sa mère, chargée de vendre les objets à Paris ; elle ne « s'y entend pas du tout pour le placement de vos bibelots et que vous devriez dans tous les cas venir pour quelque temps pour vous occuper de vos affaires. »[165] Deux ans après la fin de la guerre, Boban continue à expédier des objets à Paris. Loysel le conseille : « Vous voulez faire des affaires au Mexique ? […] Pour les objets de curiosités, il ne faudrait donc collectionner que de très belles choses, qui ne coûtent pas plus à rapporter que les médiocres et qui par leur supériorité trouveraient toujours un débit. Seulement je vous recommande de soigner votre emballage car pour mon compte j'ai eu bien des choses cassées […]. Deux petites glaces sont également arrivées intactes malgré tous les morceaux qui les compromettait, elles étaient aussi dans un compartiment spécial et j'en suis très heureux car elles font beaucoup d'envieux. »[166] Boban vend, comme il le fait avec de nombreux militaires rencontrés au Mexique, quelques pièces même si Loysel note qu'il ne veut « plus mettre de fortes sommes dans nos bibelots. Cependant si vous trouverez quelques bonnes occasions, je me laisserais sans doute encore tenter, d'autant plus que ma femme admire aussi toutes ces choses et surtout les porcelaines de Chine, mais je m'en rapporte à vous pour apprécier et faire des affaires dans de bonnes conditions. Potiches ou service de table, voilà surtout ce qui me serait agréable. »

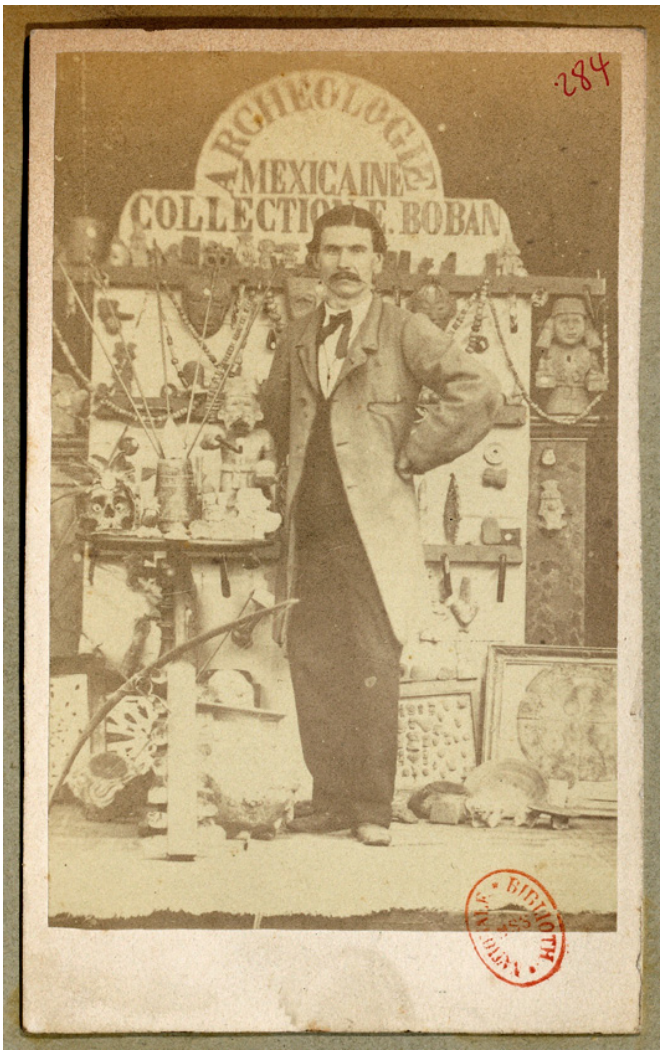
162 Ludovic de Beauvoir, *Pékin, Yeddo, San Francisco, Voyage autour du monde* (avec gravures-photographies de Deschamps), Paris, E. Plon et Cie, 1874, p. 240.

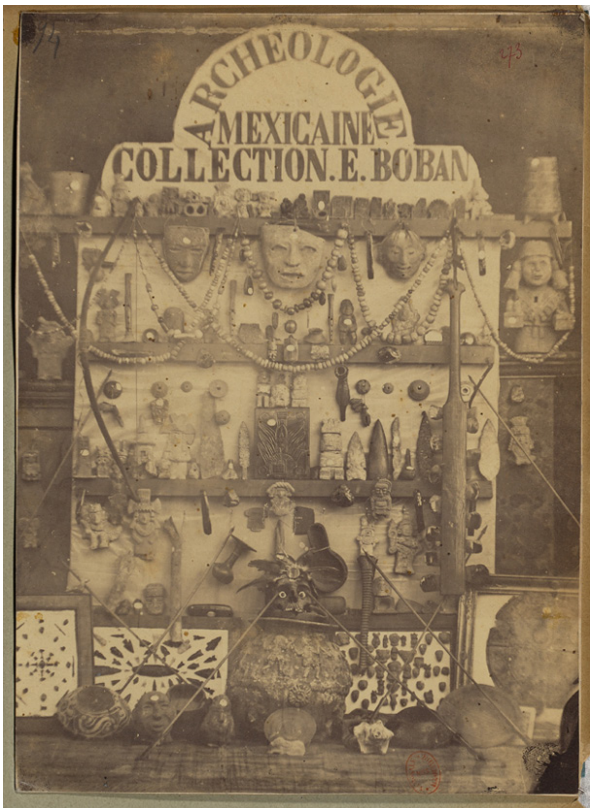
163 AP, D11U3/1618, faillite n°16322, 23 avril 1896, faillite de Jean-Baptiste Fauriaux et François Rosarie, 242 boulevard Saint-Germain. Elle leur vend notamment « un lit chinois incrusté d'ivoire et une table de nuit assortie » (Mlle Pallu de la Barrière, 40 rue de la Commanderie à Lorient). En complément, voir les mémoires de son père, Lieutenant de vaisseau Pallu, *Relation de l'expédition de Chine en 1860,* Paris, Imprimerie Impériale, 1863 et Léopold Augustin Charles Pallu de la Barrière, *Histoire de l'expédition de Cochinchine en 1861*, Paris, Hachette, 1864.

164 Voir Pascal Riviale, *La science en marche au pas cadencé : les recherches archéologiques et anthropologiques durant l'Intervention française au Mexique (1862-1867)*, Journal de la Société des Américanistes, 1999, 85, p. 333.

165 Mme Boban qui s'occupe des objets les appellent des « bibelots » (Lettre de Charles Loysel, BnF, NAF, 21 478, n° 204).

166 BnF, NAF, 21478, n°204, lettre du 14 avril 1869. Charles Loysel participe aux campagnes de Crimée, d'Italie puis du Mexique et part enfin en Algérie. Dans toutes ses lettres il rappelle les « souvenirs du Mexique » qu'il partage avec Eugène Boban.





[Fig. 6. 11] Carte de visite photographique publicitaire d'Eugène Boban. Stand d'objets pré-colombiens à l'Exposition universelle de 1867. BnF, Fonds Boban, NAF 21476, folio n°284.
[Fig. 6. 12] Carte de visite photographique publicitaire d'Eugène Boban. Stand d'objets pré-colombiens à l'Exposition universelle de 1867. BnF, Fonds Boban, NAF 21476, folio n°284.



[Fig. 6. 13] Photographie du stand d'Eugène Boban à l'Exposition universelle de 1878. Objets pré-colombiens et océaniens. BnF, Fonds Boban, NAF 21476, folio n°276.



[Fig. 6. 14] Photographie de la vitrine des « Antiquités mexicaines » vers 1880. BnF, Fonds Boban, NAF 21476, folio n°266.



[Fig. 6. 15] Photographie de la vitrine sur rue du magasin de curiosités et d'antiquités d'Eugène Boban, boulevard Saint-Germain, fin des années 1880. BnF, Fonds Boban, NAF 21476, folio n°269.

Si les guerres des années 1860 favorisent la circulation des objets exotiques et leur acclimatation à Paris, c'est aussi que ces expéditions emmènent avec elles médecins, photographes, scientifiques, autant de personnes susceptibles de s'intéresser aux vestiges culturels et d'en ramener. Désirée

Charnay, explorateur et photographe pour le compte de l'Empereur, parvient à se faire octroyer des fouilles au Mexique. Le commerce semble avoir été rentable puisque dix ans plus tard, en 1885, il tente de convaincre Eugène Boban de faire une nouvelle expédition pour « ramener des caisses »[167]. Les expéditions mobilisent aussi des médecins militaires qui jouent, semble-t-il, un rôle important dans l'importation de pièces exotiques. Rares sont ceux qui paraissent en faire véritablement le commerce mais par des échanges ou par la vente de leurs collections *post-mortem*, ils participent à la construction de cet engouement et de ce marché, d'autant qu'ils sont généralement des éléments constituants de la vie bourgeoise parisienne. Un cas exemplaire, celui du Dr Jean-Baptiste Fuzier, membre de l'expédition de Chine puis du Mexique. De ses voyages aux côtés des militaires, il ramène des dizaines de caisses. Comme de nombreux médecins militaires, il associe travaux de médecine et travaux anthropologiques et archéologiques ; les terrains des expéditions militaires étaient aussi des espaces d'études pour les sciences nouvelles[168]. Sa collection de 169 lots d'objets chinois et japonais, amassés lors de l'expédition de Chine, est dispersée à Drouot en mars 1880, après sa mort. Vases, porcelaines, coffrets en laque, boîtes, grès émaillés, nombreuses jades, bois sculptés, bronzes, manuscrits, théières, etc. rejoignent d'autres intérieurs parisiens[169]. L'année suivante, c'est Boban qui achète auprès de ses héritiers sa petite collection d'objets pré-colombiens ramenés de son expédition au Mexique[170]. Les collections successives menées par le docteur Fuzier n'ont rien d'exceptionnelles. Les inventaires de médecins militaires montrent qu'ils ont tous des objets exotiques, même si cela se limite à quelques potiches ou tapis ramenés des expéditions du Second Empire, de la Crimée (1854) à la Chine (1859-1861) en passant par la Cochinchine (1861-1864) et le Mexique (1862-1867).

Jusqu'à la fin du siècle, les objets ramenés par les militaires ou leurs auxiliaires jouissent d'un prestige particulier. L'uniforme communiquerait un cachet d'authenticité et un parfum d'aventure et ce jusqu'au début du XXe siècle. Émile Bayard met en garde contre les fraudes : « voici de la marchandise tout à fait trompeuse : il s'agit de celle que certains individus habillés en marins proposent à domicile, des étoffes, et bibelots d'Orient qu'ils rapportent soi-disant de leurs voyages. Or, lesdits marins dont la tenue n'a rien de réglementaire (ils n'ont guère que le béret et le costume bleu… marin des équipages de la flotte) n'ont pour la plupart jamais navigué, et ils vous offrent à des prix élevés des broderies cochinchinoises, des vases chinois, des armes qu'ils ont le plus souvent achetés dans des grands magasins de Paris. Le simili-marin se présente chez vous comme un brave "mathurin" en congé de convalescence ou bien libéré sans argent et, apitoyé par sa détresse, vous lui payez deux fois plus cher qu'ils ne valent, ses prétendus souvenirs. Ce sont ces mêmes marins qui vous vendront en été, sur quelque côte normande, à des prix élevés, des gousses de vanille "éventée" »[171]. Marins, militaires et médecins militaires, tout droit arrivés des lointains, participent dans un même mouvement à la diffusion du goût pour ces objets et à leur circulation concrète, le plus souvent de façon informelle, au sein de la bourgeoisie. En cela, le début du Second Empire avec ses nombreuses expéditions apparaît comme une période charnière. Le républicain Pierre Larousse, qui dénonce par

167 BnF, NAF 21478, 1885. Échanges de courrier avec Désirée Charnay qui fait à nouveau une expédition au Mexique (il réside le reste de l'année à Paris, 32 boulevard Magenta), glane des bas-reliefs et fait de nombreuses photographies. Il demande à Boban des documents et note : « nous partagerons certaines fouilles » (22 février 1885).

168 Voir le travail essentiel de Claire Fredj sur le sujet : *Le Service de santé aux armées lors des expéditions outre-mer du Second Empire (Crimée, Cochinchine, Mexique)*, thèse de l'ÉHÉSS sous la direction de Daniel Nordman, 2006.

169 *Collection d'objets de la Chine et du Japon, curiosités, tableaux, mobilier,* vente des 25, 26 et 27 mars 1880, Hôtel Drouot, salle n°6 après décès de M. le Dr Fuzier, médecin en chef de l'École Polytechnique, Renou, Maulde et Cock, Paris, 1880, 16 p.

170 Voir AN MC / ET/CXVII/1404, inventaire avec testament, 6 mars 1880 et BnF, Fonds Boban. NAF, 21 476, pièce n° 266. En outre, les objets mentionnés en exemple se retrouvent dans l'album de dessins réalisé par Fuzier (« Mexique. Collection de dessins d'après nature faits ou recueillis de 1862 à 1867 par le Dr Fuzier […] », bibliothèque du musée de l'Homme, ms 181.)

171 Émile Bayard, *op. cit.*, p. 94

ailleurs l'absurdité de ces expéditions, peut ainsi écrire au début des années 1870 : « Il ne se passe guère de jour qu'il n'y ait à l'hôtel Drouot une vente de curiosités. Toutes les parties du monde, tous les peuples font défiler, sous le marteau du commissaire-priseur, les produits de leur art et de leur industrie. […] La conquête de l'Algérie nous a encombrés d'objets arabes ; l'expédition de Chine a fait affluer à Paris des magots sans nombre : la curiosité s'alimente de tout. Il n'est pas jusqu'à l'expédition du Mexique qui n'ait introduit chez nous certains monuments de l'art aztèque, et c'est, en vérité, le meilleur résultat qu'elle ait produit. »[172] Militaires, capitaines et médecins n'apparaissent pas véritablement comme des prescripteurs en matière de mode. Cependant, comme le notait Delphine de Girardin, exposer ces objets qui ont traversé les océans dans les cales d'un navire signe pour leur propriétaire leur emprise sur le monde.

Les collectionneurs : de la promotion d'une pratique au commerce. L'exemple d'Eugène Piot

À l'articulation de la promotion intellectuelle et de la construction concrète d'un marché se trouve une cohorte de collectionneurs. Entre monde savant et monde marchand, Eugène Piot apparaît un personnage central et ses archives, butte-témoin d'une activité plus largement diffusée, mettent en lumière le rôle des collectionneurs qui, dans le même mouvement, promeuvent ces nouveaux objets et abondent le marché bourgeois[173]. Eugène Piot demeure connu essentiellement pour avoir été l'animateur à partir de 1840 d'une des premières revues dédiées aux antiquités, comprises à la fois comme des objets anciens et des monuments : *Le cabinet de l'antiquaire*. Enfant de la bourgeoisie, il réussit grâce à des cours particuliers à obtenir le baccalauréat[174]. Après des études avortées de droit et d'histoire de l'art, il se lance dans la collection et probablement grâce à un héritage familial, lance *Le cabinet de l'amateur*. L'échec de la revue pousse Piot à demander une concession agricole en Algérie[175]. À la faveur du coup d'État et grâce à ses relations avec son professeur Delavigne, il obtient l'autorisation de faire des photographies au Louvre et de les commercialiser[176]. Saluées lors de l'Exposition universelle de 1885, ses photographies de tableaux, sculptures et monuments vendues en livraison rencontrent un relatif succès. Eugène Piot relance alors en 1860 *Le Cabinet de l'amateur* qui rencontre cette fois un large public, d'autant que la revue est dorénavant augmentée de larges chroniques sur les hôtels des ventes et d'articles sur les objets exotiques. Dès les années 1830, étroitement lié aux écrivains romantiques et en particulier à Théophile Gautier, il débute des voyages en quête de bibelots. Dans ses bibelotages hors de Paris et hors de France, il cherche tout à la fois des objets anciens et des objets des lointains. Préparant son voyage en Allemagne, il rédige dans son

172 Pierre Larousse, article « curiosités », *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle…, op. cit.*

173 Un seul autre exemple, qui mériterait une étude, le critique d'art Francis Wey. Lui aussi à l'articulation entre écriture, voyage et bibelotage fait le récit de ses achats à Rome dans le Tour du Monde puis revend ses objets, nimbés de ses textes, aux enchères. Voir « Voyage à Rome [1862] », Le Tour du Monde, 1871, p. 179 et sq.

174 Bibliothèque de l'Institut, fonds Eugène Piot, ms 2231. Voir en complément la biographie nettement hagiographique d'une de ses descendantes : Charlotte Piot, « Eugène Piot, amateur d'art et collectionneur », mémoire de maîtrise, Université Paris IV, 1999.

175 Eugène Piot demande à Paul Delavigne une concession pour s'installer comme agriculteur en Algérie, à Philippeville.(Bibliothèque de l'Institut, fonds Eugène Piot, ms 2231).

176 Bibliothèque de l'Institut, fonds Eugène Piot, ms 2231. Il réalise « 100 vues de paysages » ; il a à chaque fois interdiction de vendre au détail, sauf pour les images de « l'Italie monumentale » (20 livraisons, total de 100 planches, 25 francs la livraison, f. 30). Il fait commander ses photographies par Charles Blanc, alors à la direction des Beaux-Arts au Ministère de l'intérieur. La direction générale des musées nationaux note : « Monsieur Eugène Piot est autorisé à faire des photographies au Louvre, 5 août 1851 (Cabinet du directeur général des musées nationaux) » (f. 28). Il commercialise à partir de 1855 des « vues de l'Acropole d'Athènes ». Ses photographies sont célébrées à L'Exposition universelle de 1855 : « M Piot n°10433, à Paris, expose une série de vues des monuments antiques photographiés dans le cours de ses grands voyages. C'est ainsi qu'il édite à la fois les Temple de la Sicile et de la Grande Grèce, le Parthénon d'Athènes, les monuments antiques du Midi de la France, ceux du moyen-âge en Italie, ces vues sont prises avec le guet et le discernement d'un artiste ; et une connaissance approfondie des monuments, ce qui ajoute un grand prix au mérite photographique de ces ouvrages. Le jury apprécie l'utilité réelle de ces publications que le gouvernement ne saurait trop encourager, car elles font connaître et mettent à la portée des artistes les chefs-d'œuvre de l'architecture de toutes les époques et de tous les pays. On ne peut assez louer des voyages entrepris dans un but aussi élevé » Médaille de 1ère classe, Benjamin Delessert, *Rapport du jury mixte international de l'exposition universelle de 1855,* Paris, Imprimerie impériale.

carnet une série de questions en allemand, véritable vademecum du voyageur-bibeloteur en Prusse[177] : « Monsieur, […] je veux des livres du quinzième et seizième siècles ! / Avez-vous des manuscrits sur parchemin, des livres imprimés sur parchemin ? Des livres avec de belles reliures ? / Montrez-moi tout ce que vous avez de curieux et de rare / Si vous avez des bibles très anciennes, montrez-les moi ! / Pouvez-vous m'indiquer d'autres antiquaires ? / Bonjour Monsieur, pouvez-vous me faire visiter votre cabinet d'antiquités ? / Avez-vous des armes anciennes ? des épées ? des poignards ? / Avez-vous des curiosités, des porcelaines de Saxe, de Sèvres ? des ivoires sculptés ? des vitraux peints ? des bijoux ? / Je ne veux voir que des belles choses qui ne soient ni cassées, ni raccommodées / Avez-vous des dentelles anciennes ? / Je veux des tableaux de l'école flamande et hollandaise ! / Avez-vous des gravures anciennes ? / Voulez-vous changer ces pièces-là contre celles-ci ». Pour les nombreux voyages qu'Eugène Piot entreprend entre 1839 et 1883 date de son dernier voyage à l'âge de 69 ans – il reste des livres de compte détaillés. Ses voyages sont pour l'essentiel en Europe et en particulier en Italie mais il va jusqu'à Stockholm et en 1868-1869 réalise un voyage en Orient, passant par Smyrne, Constantinople et poussant jusqu'en Syrie[178]. Ses achats sont considérables à chaque voyage et ses comptes ne sont pas d'habituelles inscriptions méticuleuses pratiquées par la bourgeoisie soucieuse du bon ordre domestique mais les comptes d'un commerçant : Eugène Piot indique pour chaque objet le montant d'achat et le prix de revente à Paris. À regarder de près sa comptabilité, il semble qu'Eugène Piot finance ainsi en partie ses voyages mais surtout son goût pour la collection et ce jusqu'au milieu des années 1870. Nous ne retiendrons qu'un exemple : son voyage en Orient en 1868-1869[179]. À Smyrne, chez « le marchand Sophoclès », il achète « 4 fragments de terre cuite (10 francs) ; Au Bazar bulle d'Antioche (10 francs) ; Verre globulaire chevronné (25 francs) ; Bronze enfant ailé sur griffon (25 francs (revendu 50 francs)) ; Bronze un cheval (60 francs) ; 4 têtes en terre cuite (20 francs) ; à Gonzenbach, tête Hercule dorée, 3 grandes têtes terre cuite, 20 jolies têtes de moindre proportion, 16 têtes inférieures, 7 têtes grotesques, 4 petits vases Chrétiens d'Ephèse, un vase terre cuite ; une très petite figurine, 8 fragments terre cuite (750 francs [les 61 pièces], revendu 4 500 francs) ; Chez Champours : un tapis à plumettes (115 francs) ; une descente de lit commune (35 francs) ; autre tapis turc léger (69 francs) ; à Constantinople : 2 tapis soie brochée d'or (100 francs) ; une pierre gravée et une de cristal de roche (30 francs) ; un vase à eau turc bronze doré (45 francs) ; une cage bronze doré, horloge avec musique (200 francs) ; 2 tapis-portières de Caramanie (180 francs) ; 2 tapis divans semblables (130 francs) ; un peignoir de bronze (20 francs) ; un tapis de pièce ancien (100 francs) ; un petit vase de bronze doré à couvercle (10 francs) ; un vase de suspension bronze doré (20 francs) ; […] Broc à eau turc bronze doré (30 francs) […] ; Chez Précioni : un fusil de rempart (320 francs) ; une cuirasse italienne du XVe siècle (30 francs) ; une figure antique terre cuite Cyrunaïque (70 francs). Au retour, à Smyrne et Athènes, les achats sont tout aussi conséquents. Sur l'ensemble de ce seul voyage, Piot achète pour 17 143 francs d'objets anciens et exotiques. Les reventes directes à son retour s'élèvent à 9 870 francs[180]. Il organise régulièrement de vastes ventes aux enchères, en

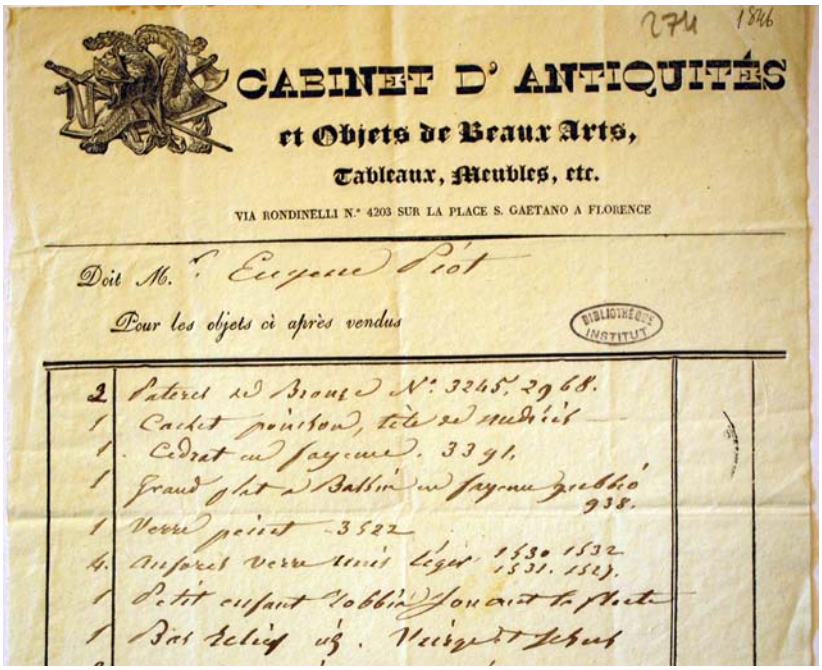
177 Nous ne donnons que la traduction en français ; bibliothèque de l'Institut, fonds Eugène Piot, ms 2228 I et II, « voyage en Allemagne » en 1839.

178 Bibliothèque de l'Institut, fonds Eugène Piot, ms 2231, voyages à Naples et dossier XVI, « Orient », 1868-1869. Il passe par Athènes, Pera puis Constantinople.

179 Bibliothèque de l'Institut, fonds Eugène Piot, ms 2231, dossier XVI, « Orient », 1868-1869. Il passe par Athènes, Pera puis Constantinople.

180 Bibliothèque de l'Institut, fonds Eugène Piot, factures voyage en Égypte, factures en anglais et français à destination des touristes. Ils prennent en charge les livraisons à Paris et Londres. Voir facture de G. Parvis, par ailleurs médaillé de l'Exposition de 1878 et présenté par Eugène Piot. Voir Clovis Lamarre et Charles Fliniaux, *L'Égypte, la Tunisie, le Maroc et l'Exposition de 1878,* Paris, Imprimerie nationale, 1878, p. 152 et C. Delvaille, *Notes d'un visiteur sur l'Exposition universelle de 1878,* Paris, Charles Delagrave, 1879, p. 87.

particulier par l'entremise de Charles Pillet[181]. Jouissant de son prestige culturel et de l'appui de sa revue et de ses réseaux aussi bien chez les commissaires-priseurs que chez les commerçants parisiens, il amène quantité d'objets exotiques sur le marché parisien, vendus aussi bien à Drouot, lors de l'Exposition de 1878 que chez des antiquaires[182]. Ses voyages en Italie – en particulier à Naples –, en Espagne et en Suède se traduisent par des ventes sur le marché parisien. Il s'agit d'un exemple, sans doute extrême mais que l'on peut qualifier de butte-témoin d'un ensemble beaucoup plus vaste de transactions qui amènent des objets amassés par des collectionneurs lors de leurs voyages dans le marché et le plus souvent – à l'instar des 61 pièces modestes revendues avec 600 % de marge de bénéfice – de pièces modestes à destination de la bourgeoisie.


CABINET D' ANTIQUITÉS
et Objets de Beaux Arts,
Tableaux, Meubles, etc.
VIA RONDINELLI N.° 4203 SUR LA PLACE S. GAETANO A FLORENCE
Doit M. Eugene Piot
Pour les objets ci après vendus
BIBLIOTHÈQUE INSTITUT


Emballages et Expeditions
CONSIGLIO RICCHETTI
ANTIQUITÉS OBJETS D'ART
VENISE
Palais Marcello, sur le Grand Canal, a côté du Palais de la Duchesse de Berry
S. Marie Madeleine N.° 2137.
Facture N.°
M. Piot Doit
Venise, 30 9bre 1876
BIBLIOTHÈQUE DE L'INSTITUT DE FRANCE
BIBLIOTHÈQUE INSTITUT

181 Bibliothèque de l'Institut, fonds Eugène Piot, catalogues. *Ventes Eugène Piot 64 rue de Courcelles, Vente de pièces ottomanes, grecques,…*, Paris, Lecocq. Il travaille régulièrement avec Lecocq, commissaire-priseur, 20 rue de la Victoire. Piot vend à cette occasion des « étoffes diverses. Dans le divan, Damas rouges diverts forts coupons ; Damas rouge de l'ancienne chambre à coucher ; Damas rouge et passementerie de l'ancien lit ; lot de Damas, brocatelle, citron ; velours parterre et velours semblable aux sièges ; costumes Espagne » et divers bibelots ottomans (f. 141).

182 Il entretient des liens ténus avec les grands collectionneurs dans les années 1850 – Rothschild et le Prince Démidoff notamment – à qui il vend des objets (voir invitation du 5 Janvier 1850 (f. 111). À partir des années 1860, il profite de l'engouement bourgeois et organise des ventes moins sélectives, voir : Bibliothèque de l'Institut, fonds Eugène Piot, ms 2231, bordereau d'adjudication, vente salle 5 à Drouot sous la direction de Charles Pillet le 18 décembre 1866 et objets mis en vente lors de la Vente Signol (f. 36).En 1864, la vente d'Eugène Piot, organisée par Charles Pillet, reçoit un écho considérable : « Vente de la collection Eugène Piot », *Le Figaro*, 24 avril 1864 (texte attribué à Charles Baudelaire) ; les experts MM. Roussel, Rollin et Feuardent. En 1885, Eugène Piot réorganise une vaste vente ; voir Paul Eudel, L'Hôtel Drouot en 1884, Paris, Charpentier et Cie, 1885, p. 217. Il organise une dernière vente en 1890, un an avant sa mort, voir *Collection Eugène Piot : Antiquités dont la vente aux enchères publiques aura lieu à Drouot les 27, 28, 29 et 30 mai 1890.*



[Fig. 6. 16] Factures d'antiquaires à Florence, Venise et au Caire, années 1840-1880. Bibliothèque de l'Institut, Fonds Eugène Piot, MS 2228 III.

Curiosités parisiennes : le développement du commerce parisien de l'exotisme au milieu du siècle

Fort de ces nouveaux apports, le paysage commercial de la curiosité exotique se modifie profondément dans les années 1860 pour répondre à cette demande nouvelle. Le *Guide-Cicérone* de 1855 de Paris donne encore comme centre du commerce de la curiosité chinoise, le magasin « À la porte chinoise », tenue par Houssaye, galerie Vivienne [183]. Dans les années 1850, le Palais-Royal reste de fait peu ou prou le lieu où l'on trouve des curiosités exotiques. L'autre grand marchand, Chauton, se trouve lui rue Vivienne. Sur les 148 marchands de curiosités, près des deux tiers résident entre le Louvre et le Palais-Royal [184], plus encore si l'on ne conserve que ceux spécialisés dans les objets exotiques, les marchands du boulevard Beaumarchais et des quais étant plus volontiers spécialisés dans les antiquités. Le Palais-Royal, avec ses collections savantes et de curiosités depuis la fin du XVIIIe siècle conserve son statut d'épicentre[185] en raison probablement de la proximité avec l'Hôtel de Bullion, 3 rue Coq-Héron (ou selon les entrées, 3 rue Jean-Jacques Rousseau), lieu principal des ventes aux enchères entre 1780 et 1830.[186] mais aussi parce que le Palais-Royal est perçu comme le « bazar » de Paris[187]. Les passages, lieu des plaisirs et des marchandises à la mode sont naturellement investis par ces commerçants et tout particulièrement ceux spécialisés dans les objets chinois : Galerie Vivienne mais aussi passage des Panoramas [188]. Au lendemain

183 *Guides-Cicérone, Paris Illustré, son histoire, ses monuments, ses musées, son administration, son commerce et ses plaisirs, nouveau guide des voyageurs, où l'on trouve en outre les renseignements pour s'installer et vivre à Paris de toutes les manières et à tous les prix, guide publié par une société de littérateurs, d'archéologues et d'artistes*, Paris, Hachette et Cie, 1855, p. 773.

184 Notamment, rues Vivienne, de la Banque, des Capucines.

185 Voir Olivier Dautresme, « Espace public, espace marchand : le Palais-Royal et les lieux de la sociabilité », dans Katia Béguin et Olivier Dautresme [dir.], *La ville et l'esprit de société. Sociabilité, urbanité : le legs de la modernité (XVIIe-XVIIIe siècle)*, Tours, Publications de l'Université de Tours, 2004.

186 Il faut noter que la Compagnie des Indes orientales et de la Chine, tentative éphémère pour recréer la Compagnie française des Indes orientales s'installe à la fin du XVIIIe siècle place des Victoires. Pour les liens entre ces marchands et les commissaires-priseurs, voir par exemple la faillite de Pierre-Charles Moreau qui montre des liens commerciaux très forts. AP, D11U3/67, n°16278, 7 mai 1830, marchand d'objets de curiosités, Pierre Charles Moreau, 44 rue Sainte-Anne.

187 Blaise Andraud (*Dictionnaire du commerce et des marchandises*, Paris, Guillaumin, 1852) écrit à l'article « bazar » : « On a cherché et on a commencé à naturaliser les bazars en France […] indépendamment des établissemens connus à Paris sous le nom oriental, ce qui ressemble le plus aux bazars, autant du moins que le permet la différence dans les usages et dans les mœurs, c'est le Palais-Royal, véritable prototype d'un bazar européen; ce sont aussi les divers Passages, ornés d'agréables et brillantes boutiques, et particulièrement ceux des Panoramas. On peut encore y assimiler en partie les nouveaux marchés, construits avec tant de somptuosité et d'élégance. Les expositions des produits de l'industrie ne sont enfin que de magnifiques bazars qui rassemblent pour quelques instans, sous les yeux de la foule étonnée, toutes les merveilles créées par le génie des arts. »

188 AP, D11U3/175, 10 avril 1854, dossier n°11514, Roques, Marchand de curiosités, 13, passage des Panoramas.

de 1848, les faillites relativement nombreuses de ces marchands révèlent des commerces extrêmement divers. Sur les 18 faillites relevées entre 1848 et 1862, tous, descendant en cela du marchand Gersaint, mélangent leurs marchandises. De véritables objets exotiques voisinent des objets neufs, des chinoiseries des faubourgs, et les prix s'échelonnent de 1 à plus de 2 000 francs. C'est le cas du marchand Roques, passage des Panoramas : il vend des porcelaines de vieux Chine qu'il fait monter chez un bronzier-doreur rue Sainte-Catherine (100 francs pièce), une « corne de rhinocéros » (225 francs), un « meuble marqueterie écaille » (450 francs) et des sculptures en pierre de Chine et d'Inde, autant de marchandises authentiques importées[189]. À côté, ce sont des centaines de bibelots en Saxe – « un musicien chinois » comme « un vase boule de neige » –, des boîtes en tôle peinte, des centaines de breloques et minuscules bibelots confectionnés par Vande et Janray, fabricants de curiosités à Ménilmontant. Les très belles pièces de Chine se révèlent être mises en dépôt par des collectionneurs. Au total, Roques possède pour plus de 45 000 francs de marchandises et les objets exotiques authentiques y participent pour près de 45 %. Même diversité chez Joséphine Bégaud, « marchand de chinoiseries », installée elle aussi passage des Panoramas, n° 74, qui fait faillite l'année suivante. Les 350 lots constitués par le commissaire-priseur recèlent aussi bien des esquisses de Greuze, quantité de peintures à l'huile, des verres de bohèmes, des dizaines de porcelaines chinoises, des éventails en ivoire et en peau « anciens », des vases en terre d'Algérie, des corbeilles d'Allemagne, des « nattes de l'Inde » ou encore des objets d'occasion comme des « lampes modérateur ancien modèle ». Si le montant est important – 11 209 francs –, la très grande majorité des objets ne vaut pas plus de 10 francs. Au milieu du siècle, les magasins de « chinoiseries » sont donc encore bien souvent des magasins de curiosité au sens très large du terme qui mêlent objets exotiques – d'Algérie comme de Chine –, antiquités « nationales », objets de la Compagnie des Indes – vestige du milieu du XVIIIe siècle –, curiosités naturelles exotiques, bibelots de très faible valeur et objets d'occasion.

Avec la fin des années 1850, naît un autre profil de commerces : à côté des petits marchands qui s'inscrivent dans la tradition du second XVIIIe siècle, celui des entreprises plus vastes et qui se spécialisent. Les objets d'occasion disparaissent des étagères et seuls coexistent des antiquités de qualité et des objets exotiques rares. La spécialisation et le désir de conquérir une nouvelle clientèle ne sont pas toujours des réussites. Le prestigieux magasin de Houssaye « À la porte chinoise » relevait de la logique du bric-à-brac. Le fils, qui reprend l'affaire en 1856, poursuit la vente de thé et tente de se spécialiser dans les antiquités chinoises rares, notamment suite au succès du « Musée chinois » de l'Exposition universelle[190]. Mais « ayant voulu entreprendre une exposition d'objets de provenance chinoise dans un local avenue Montaigne » afin de profiter de la publicité de l'Exposition, « Houssaye, qui avait fait des dépenses considérables pour cette opération dont les résultats ont été désastreux, a dû réunir ses créanciers »[191]. Il fait payer son « exposition » espérant capter le public des Champs-Elysées. Il lance en outre une importante campagne de publicité dans le *Tintamarre* toute la fin de l'année 1856 et organise une vente à Drouot, sous l'égide de Me Pouchet, espérant ainsi une large publicité[192].

189 C'est le cas de « 2 grandes potiches fond bleu déclarés appartenir à M. Almosnin Passage Violet », de « 2 grandes potiches fond bleu déclarées appartenir à M. Alsossino » et de « 2 potiches chine fond gris et bleu au même ». AP, D11U3/175, 10 avril 1854, dossier n°11514, Roques, Marchand de curiosités, 13, passage des Panoramas.
190 Henri de Parville, *Exposition universelle de 1867. Itinéraire dans Paris…*, 1867, p. 23 ; le musée reçoit plus de 36 000 visiteurs.
191 AP, D11U3/392, dossier n°325, 4 juillet 1862, marchand de curiosités et de chinoiseries, Jean Gabriel Houssaye, 20 rue Saint marc, inventaire 7 juillet 1862. Il possède de vastes boiseries chinoises et un *Dictionnaire chinois/français.*
192 AP, D42E3/35, vente du 20 novembre 1856, Houssaye, curiosités chinoises.



A LA PORTE CHINOISE 36, rue Vivienne, Grand assortiment de Thés de premier choix. M. J.-G. Houssaye, propriétaire de cet établissement, a l'honneur de prévenir sa nombreuse clientèle qu'il a fait transporter dans son magasin de la rue Vivienne, 36, une grande partie des articles de Chine qui étaient dans son *Exposition chinoise, avenue Montaigne, 66*, dont il est le seul propriétaire. Tous ces articles sont vendus à des prix modérés. Au 1er avril prochain, M. Houssaye enrichit sa collection de l'avenue Montaigne, 66, de nouvelles curiosités qui lui sont annoncées par son correspondant en Chine.

GRANDE EXPOSITION CHINOISE

Propriétaire-directeur, J. G. HOUSSAYE

66, Avenue Montaigne, 66

Allée des Veuves (CHAMPS-ÉLYSÉES) *en face le Jardin MABILLE.*

Cette Exposition est la plus complète et la plus curieuse qui ait paru en France jusqu'à ce jour.—Vente de porcelaines, laques, émaux, ivoire, bronze, bois sculptés et tous objets de Chine et du Japon marqués en chiffres connus.— *Livraison immédiate.*

Prix d'entrée : 50 centimes la semaine.
— 25 — le dimanche.

Grand assortiment de **Thés** *de toutes qualités.*

A VENDRE

TOUT OU PARTIE

LE GRAND MUSÉE CHINOIS

Le seul de son genre existant en Europe, facile à transporter. Cet établissement peut servir à un café jaloux d'établir une spécialité originale et productive.

Un musée étranger s'enrichirait de cette collection précieuse.— S'adresser, pour les renseignements et pour traiter, à la PORTE CHINOISE, chez M. Houssaye, négociant en thé et articles de Chine, 36, rue Vivienne.

[Fig. 6. 17] Publicités de la maison Houssaye, marchand de thés et de curiosités chinoises, 36 rue Vivienne. Publicités dans *Le Tintamarre*, 1856.

Son important passif de 80 000 francs n'est pas couvert par les antiquités exotiques qu'il possède. En effet, sa boutique décorée « de 24 m de bois sculptés chinois servant à l'ornementation du magasin avec deux portes en bois », de « 3 grandes statues en bois doré d'environ 3 m. de hauteur représentant les 3 divinités de la Chine : le Passé, le Présent et l'Avenir » et de 24 nattes de Calcutta contient aussi bien du thé, des curiosités authentiques des bibelots en imitation de porcelaine chinoise et des dizaines d'objets en plaqué, en fer blanc et en porcelaine quelconque. Cette spécialisation non aboutie peut expliquer l'échec car on rencontre par ailleurs quantité de réussites commerciales. Le nombre des magasins de curiosité passe de 78 en 1850 à plus de 148 en 1860. Même s'il ne faut pas prendre pour argent comptant les inscriptions au Bottin, cette croissance s'accompagne d'une structuration grandissante du marché. Le magasin de Latapie au 58 rue de Rivoli s'ouvre dans un beau local loué à Gustave de Rothschild[193]. Le syndic souligne qu'il s'agit d'un « établissement important garni de marchandises d'une valeur considérable ». De fait, les banquiers Périer et Green investissent dans l'affaire, ce qui témoigne de l'attractivité du secteur. Lors de la faillite, la clientèle est de qualité : le collectionneur Lehmann, 50 rue de

193 AP, D11U3/187, dossier n°111942, 2 Octobre 1854, Latapie et Fils, Marchand de curiosités, 58 rue de Rivoli.

Rivoli, le banquier, collectionneur et baron Achille Seillière ou encore La Baronne Méchin, 54 bis rue de Provence, le reste de la clientèle identifiée étant constituée de rentiers du faubourg Saint-Honoré et de fonctionnaires, notamment du ministère de la marine. Le fond – plus de 600 lots – est composé pour moitié d'antiquités de qualité – objets et meubles « du temps » de Louis XIII, Louis XIV et Louis XVI, et pour l'autre moitié d'objets exotiques choisis : de vieilles porcelaines de Chine et du Japon, de somptueux meubles en écaille et en laque, une collection de « sculptures en pierre de l'antiquité américaine » et de quelques objets orientaux, pour l'essentiel des poignards. Autre spécialisation réussie, mais qui fera l'erreur de vouloir s'aggrandir trop rapidement, celle de Jérôme Léger, spécialisé en objets de Chine et du Japon. Il possède l'un des plus beaux magasins de Paris. Son succès rue Le Pelletier le fait ouvrir une grande « salle d'exposition » au 110 boulevard des Capucines où il présente des pièces rares comme des « sièges de jardin en porcelaine du Japon » (150 francs) ou des « flèches en nacre » (100 francs) mais aussi des centaines d'ombrelles japonaises, d'éventails, de stores, de cannes à pêche en bambou[194].

Dans la tradition du XVIIIe siècle, l'immense majorité des boutiques qui propose des objets exotiques s'en tient, on l'aura compris, aux objets de Chine et du Japon. Il faut ajouter à cela, presque partout, des tapis turcs ou perses. Mais là encore, sous l'impulsion de la demande, les boutiques qui se spécialisent dans les produits orientaux voire d'autres provenances se multiplient. Ces ouvertures sont souvent le fait de marchands à cheval entre l'Algérie et la France. Ainsi, en 1858, Ben Sadoun, sans doute juif d'Alger, ouvre la boutique « Au Sultan », « articles algériens, assortiments de bijouteries et broderies arabes, sorties de bal, burnous et gandouras tissus orientaux, costumes orientaux pour artistes », 172 rue de Rivoli[195]. En 1857, Abraham Akoun, né lui aussi à Alger, se lance dans le commerce des objets d'Algérie et de la Tunisie sur le très coté boulevard des Italiens, à quelques mètres de tous les « palais de la photographie »[196]. Tout le Maghreb est réuni : des centaines de babouches, près d'un millier de pipes en terre garnies de perles et en melchior, des « burnous à lames d'or », des casques, des « gargoulettes de Kabylie », des tapis de « Mostaganem et du Djebel », des fusils kabyles incrustés de coraux et d'argent – qui peuvent être apparentés ici à des trophées de guerre –, des poteries, des poupées mauresques, « une grande boîte de Khaoul noir oriental pour les yeux », des centaines d'œufs d'autruche et d'éventails en plume d'autruche, des objets « nègres » et quelques objets de Smyrne et de Constantinople. Si cette entreprise fait faillite[197], elles sont de plus en plus nombreuses à réussir : on dénombre au début des années 1860 près de 10 boutiques à Paris spécialisées dans les articles d'Algérie. Autre aspect que met en lumière cette faillite, c'est le développement d'un exotisme de plus en plus lié au quotidien. De la même façon qu'on s'intéresse alors de plus en plus à la vie quotidienne du passé, on s'attache dans une perspective quasi ethnographique aux quotidiens des populations extra-européennes. Cela est d'autant plus fort que l'internationalisation du commerce donne le sentiment grandissant d'une mise en danger des particularismes culturels. Jomard écrit ainsi à propos des « objets provenant

194 AP, D11U3/531, 22 août 1866, Jérôme Léger, marchand de curiosités, 19 rue Le Pelletier.
195 *Annuaire Bottin-Didot*, 1858.
196 AP, D11U3/326, dossier n°17547, 21 septembre 1860, marchand d'articles d'Orient, Abraham Akoun, 24 boulevard des Italiens. Le syndic note que « d'un autre côté il a obtenu du gouvernement français une concession de terrain à Aumale (Algérie) [pour cultiver] » et relève, sur les 25 000 francs de marchandises, des échanges réguliers avec des commerçants d'Alger (Ada Chaloum), Marseille (Belladina), Lyon et (Hervieu) et de Rouen. Il est en outre en affaire avec tous les marchands de curiosités algériennes, ses créanciers les plus importants : Rachim Moaty frères 19 rue Meslay 19 (10 000 francs) ; Ben Simon, 21 faubourg Montmartre (4200 francs) ; Samuel Eny, 9 boulevard Saint Denis (8000 francs) et Bouvier à Nîmes (8226 francs).
197 La faillite est ici imputée à des erreurs de gestion, notamment avec les nombreux fournisseurs d'Alger et à la dissolution ratée de sa société avec Haïm Cohen-Solal et Maklouf Dahan.

des voyages lointains » en 1862 : « les mœurs, les usages, les instruments […], les ustensiles, tout jusqu'au langage, va s'altérant chaque jour davantage. Bientôt peut-être il ne sera plus temps de recueillir ces restes d'un passé qui disparaît et s'évanouit sans retour. Il faut se hâter de rassembler ce qui existe encore. »[198] Ce sentiment n'est pas partagé par toute la société mais les consommateurs en se tournant vers les objets extra-européens anciens rêvent de retenir ces cultures du quotidien. Alors que dans le cabinet de curiosités, ces objets sont présentés comme des objets de savoir, comme c'est encore le cas chez Panckoucke dans les années 1840, ils pénètrent alors dans le quotidien parisien. Babouches, kohl, « cuvettes tunisiennes » ou poteries algériennes prennent place dans les espaces privés ; quoi de plus dépaysant et évocateur que de faire sa toilette à l'aide de poteries algériennes vernissées et de rejoindre son lit babouches aux pieds[199] ?

La construction de ce marché s'accompagne du renforcement et de la diversification des approvisionnements qui profitent du développement du chemin de fer et des lignes maritimes longs courriers. Ainsi lors de sa faillite, Akoun a 47 pièces « relatives aux transports des marchandises par les messageries impériales, chemin de fer et navires, et quittance des Douanes. » Jérôme Léger, ancien employé de Chauton, établi en 1861 au 9 rue Le Pelletier « marchand de curiosités chinoises et japonaises », détient, outre une collection de milliers de pièces d'importation, « des copies de lettres envoyées en Chine » et quantité de pièces relatives à ses importations via le Havre et Marseille[200]. Les commerçants installés de longue date se fournissent encore chez les armateurs du Havre ou des Pays-Bas[201]. Les commerçants comme Latapie, Akoun ou Blaise Gamba du 14 rue des Capucines[202] créent, en plus de liens avec des armateurs, des liens avec des commissionnaires en marchandises spécialisés dans l'Asie ou l'Orient et jouent des nouveaux transports facilités des caisses pour importer eux-mêmes leurs produits[203]. Les faillites révèlent aussi la présence accrue des commissaires-priseurs comme Bonnefons de Lavialle – et son successeur Pillet –, Ridel ou Delbergue, à la fois comme débiteurs et comme créanciers, ce qui témoigne de l'intensification des échanges[204].

II.b. Fragments du monde : reconfigurations du marché et des consommations d'objets exotiques à la fin du siècle

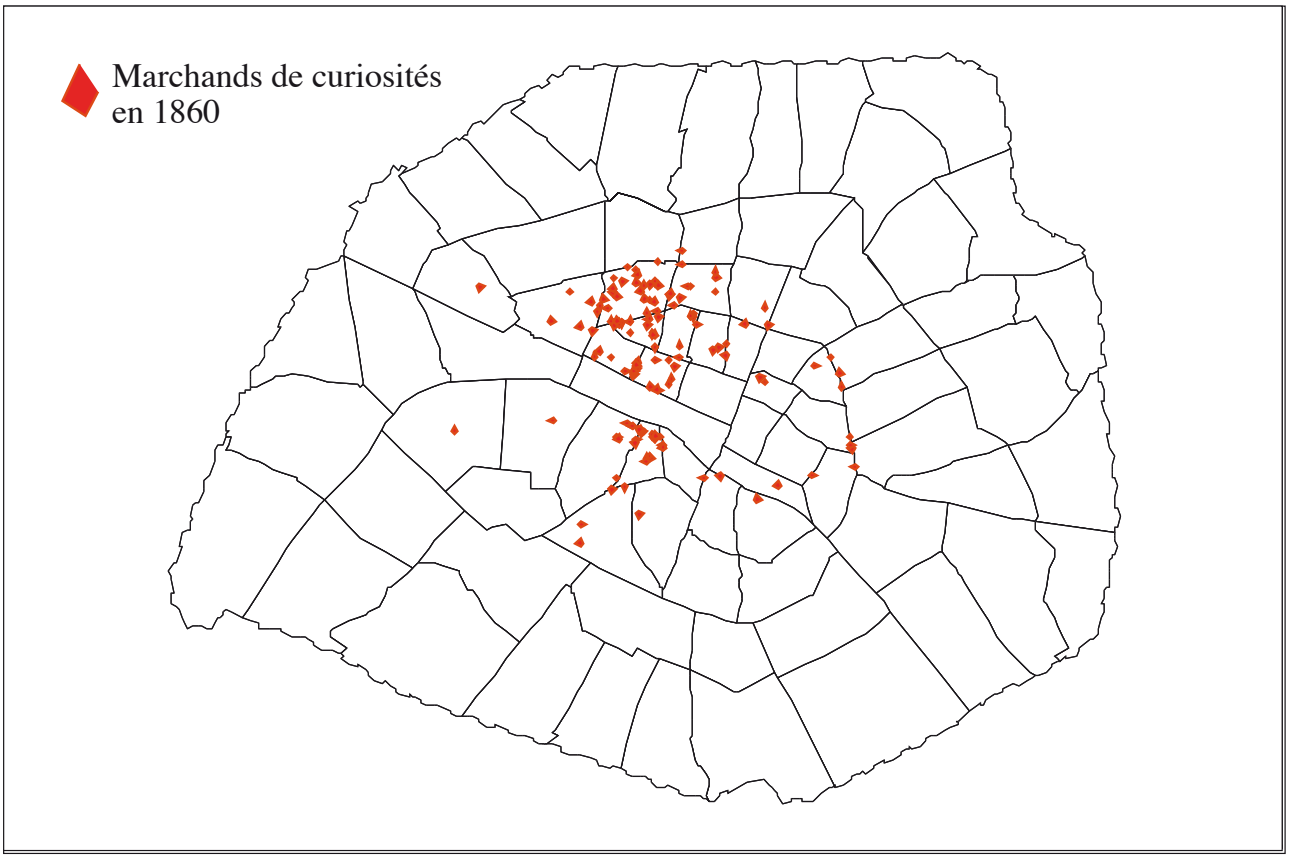
Nouveau marché de l'exotique et réinvention des produits traditionnels

Un parcours dans les boutiques de marchands de curiosités des années 1880 offre le spectacle d'un marché de la curiosité exotique en plein essor. Le nouvel intérêt pour ces objets qui se construit dans les années 1860 débouche sur l'ouverture de quantité de boutiques de curiosités exotiques. De 148 à Paris en 1860, ils passent à 182 en 1868, 250 en 1880 et 288 à la fin du

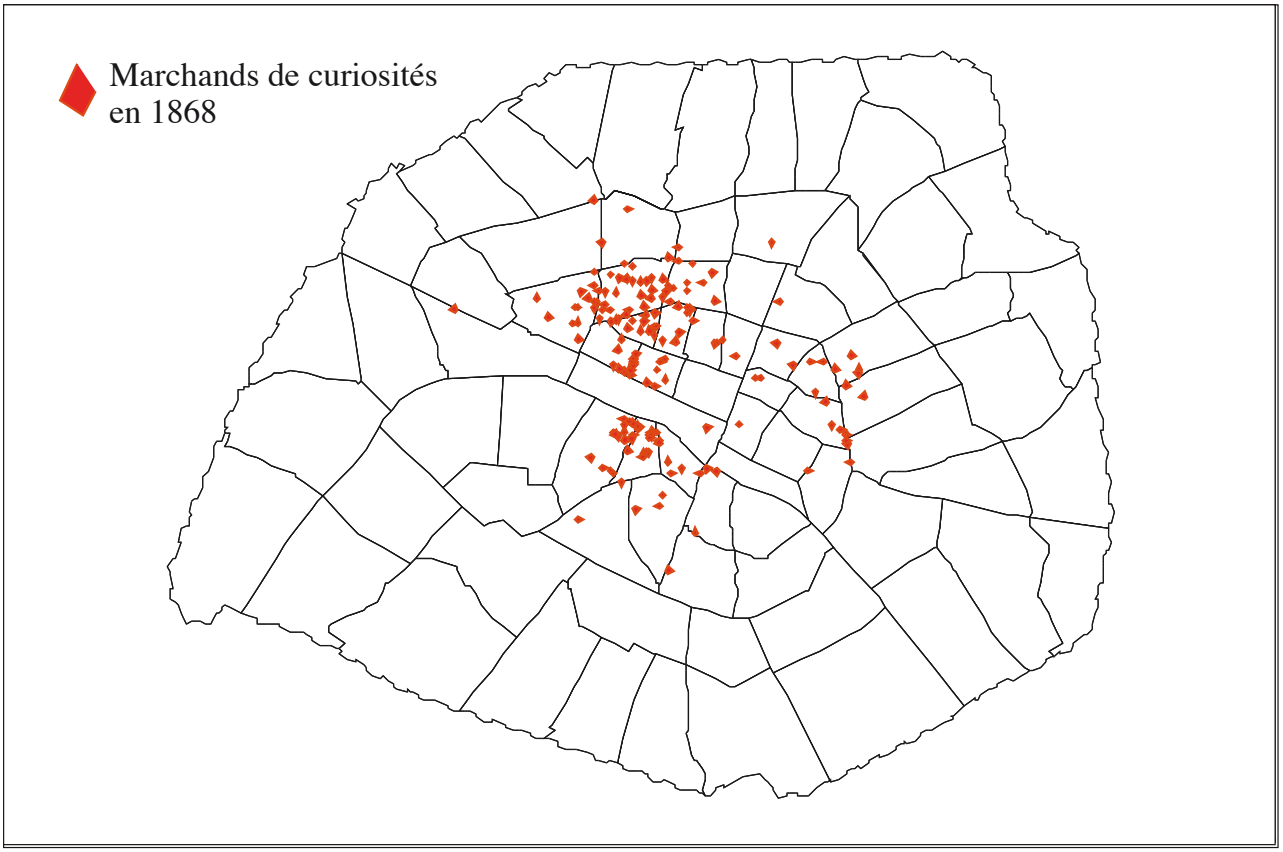
198 M. Jomard, *Classification méthodique des produits de l'industrie extra-européenne ou objets provenant des voyages lointains, suivie du plan de la classification d'une collection ethnographique complète, lue le 12 avril 1862 à la Société d'Ethnographie, par Jomard, Membre de l'Institut*, Paris, Challamel, 1862, p. 14 et sq. Il appelle par ailleurs de ses vœux un musée, le « Musée de la géographie et des voyages ». Il propose enfin une nomenclature de ce musée dans lequel il conviendrait d'intégrer tous les objets quotidiens et religieux ainsi que les images ; pour la Chine et le Japon « qui sont déjà avancés en civilisation », les estampes et les gouaches lui apparaissent nécessaires.
199 Les salles de bains, encore rares, utilisent volontiers des objets orientaux, l'imaginaire des bains et des hammams jouant ici sans aucun doute un rôle décisif.
200 AP, D11U3/531, 22 août 1866, Jérôme Léger, marchand de curiosités, 19 rue Le Pelletier.
201 Roques fait ainsi transiter ses marchandises par Hasselbrinck, un armateur du Havre ; Houssaye, prolongeant sans doute en cela le commerce de son père, par Freybourg, lui aussi au Havre, enfin, Joséphine Begaud par Van Minde de Rotterdam.
202 AP, D11U3/155, dossier n°10572, 17 août 1852, Blaise Gamba, marchand de curiosités, 14 rue des Capucines. Né à Turin en 1789, il sert sous l'Empire, devient garçon de caisse et ouvre un magasin de curiosités en 1830, rue des Pyramides puis 14 rue Neuve des Capucines. Il fait une première faillite en 1848 – notamment parce qu'il fait crédit à ses clients, souvent nobles. Il est en affaire avec de très nombreux commissaires-priseurs dont Guérin,8, rue du Hasard (devenue rue Thérèse).
203 C'est le cas de Renard, commissionnaire en marchandises, 10 boulevard Bonne Nouvelle, qu'on retrouve dans sept faillites de marchands de curiosités.
204 On trouve de façon récurrente à leurs côtés, les collectionneurs Monbro et Oppenheim.

siècle[205]. Si tous annoncent à partir des années 1870 dans leurs publicités et sur leurs enseignes une spécialité, les inventaires après faillites indiquent encore un monde pittoresque où les objets exotiques voisinent avec des antiquités, des objets d'art, des tableaux contemporains. La faillite du marchand Guérineau, installé 21 rue des Pyramides, en 1886, en est l'exemple. Il propose les objets les plus éclectiques : quantité d'objets Empire qui reviennent alors à la mode, antiquités Louis XV dont « une chaise à porteur bois », instruments scientifiques anciens, potiches chinoises et bibelots japonais[206]. Malgré l'hétérogénéité de sa marchandise, il se présente lui-même comme un marchand de « chinoiseries ». *A contrario*, cette absence de spécialisation peut expliquer l'échec commercial de certaines boutiques[207]. De la même façon que pour le marché des antiquités, le tournant se situe au moment de la crise des années 1880 qui semble forcer à une recomposition du marché. Le syndic de la faillite de Cousin, commandité par Siegfried Bing, écrit en 1884 : la vente du fonds chinois et japonais du magasin Cousin et Cie en 1883 « se présentait elle-même dans des conditions défavorables à cause de la crise que traversait le commerce d'objets de luxe, et de la dépréciation qui frappait les objets d'importation chinois et japonais »[208]. Malgré la crise souligne-t-il encore, le magasin fait « plus de 200 000 francs de chiffre d'affaires en 1883 » avec « 110 000 francs de marchandises ». Cependant, « le commerce d'objets de Chine et du Japon est très répandu, et le fonds installé boulevard Malesherbes qui est en réalité une maison de détail, ne pouvait convenir qu'à un importateur voulant faciliter l'écoulement de ses marchandises. […] D'un autre côté, le commerce du Sieur Cousin s'adressait à une clientèle riche, mais difficile à recruter et à satisfaire. Pour l'achalandage, il fallait une variété considérable d'articles, en même temps que s'imposait le renouvellement incessant des objets mis en vente ». Bing, qui a déjà fait faillite en 1875, récupère le fond et réussit dans le commerce des objets d'Extrême-Orient et des chinoiseries à partir de 1888, rue de Provence[209]. Il sait pour cela s'entourer d'artistes, prescripteurs, et publie une revue publicitaire : *L'Art nouveau, documents d'art et d'industrie*, entre 1888 et 1891. La réussite de Bing n'est pas unique. La dernière décennie du siècle voit émerger près d'une quinzaine de grandes maisons spécialisées[210].

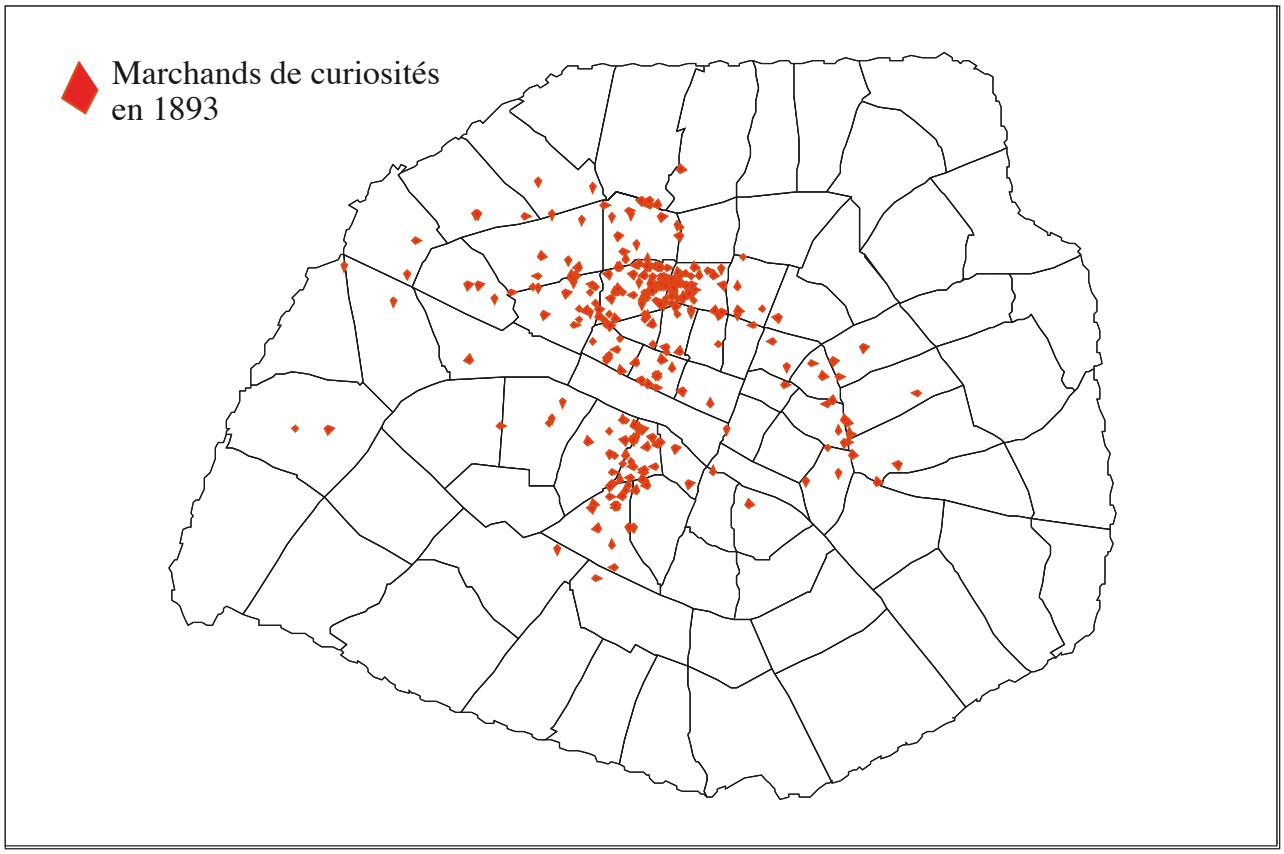
205 *Annuaire Bottin-Didot,* 1860, 1868, 1880 et 1893.
206 AP, D11U3/1342, n°15252, Raymond Guérineau, marchand de curiosités, 21 rue des Pyramides, 30 janvier 1889.
207 AP, D11U3/1716, n° 19690, Ernest Gouarne, marchand de curiosités, 1 rue de l'Échelle, 2 juillet 1898.
208 AP, D11U3/1133, n°15263, Cousin et Cie, Société en nom collectif et commandite, « Chinoiseries et curiosités », 10 boulevrad Malesherbes, 27 mars 1884.
209 AP, faillite de Levy-Bing, 19 rue Chauchat, du 23 décembre 1874 (Mascret). La prisée concerne près de 500 lots, prisés durant trois jours (vases céladon, potiches,7 grandes vitrines, services à thé, etc. Il s'agit aussi d'un magasin d'ameublement (paravents, assises, fauteuils, etc.). En 1875, après l'échec d'un nouveau concordat, nouvelle faillite de la Société Bing (voir D11U3/1133, n° 15263). Il part alors en Chine et au Japon et collecte des milliers d'objets dont il présente une partie à l'Exposition universelle de 1878. La nouvelle société Lévy-Bing installée 154, boulevard Haussmann publie *Le Japon artistique, documents d'art et d'industrie*, entre 1888 et 1891 et ouvre un nouveau magasin 22 rue de Provence. Comme le montrent les faillites, il est présent dans tous les réseaux importants d'importation d'objets de Chine et du Japon. Voir *Collection S. Bing, objets d'art et peintures du Japon et de la Chine…,* 1906, Hôtel Drouot, 287 pages.
210 *Répertoire-Annuaire général des collectionneurs de la France et de l'Étranger*, Paris, Ris-Paquot, 1892, rubrique « Curiosités en tous genres », « Chine et Japon ». Ils sont une quinzaine de marchands qui s'en font une spécialité (p. 157-162) ; on trouve notamment, outre Bing, Pohe frères 25 rue d'Enghien ; Héliot curiosités de la Chine 62 rue de Clichy et T. Hayashi « de Tokio », 65 rue de la Victoire.



[Fig. 6. 18] Carte. Localisation des marchands de curiosités en 1860 d'après l'*Annuaire Bottin-Didot du commerce*..., 1860.



[Fig. 6. 19] Carte. Localisation des marchands de curiosités en 1868 d'après l'*Annuaire Bottin-Didot du commerce*..., 1868.



[Fig. 6. 20] Carte. Localisation des marchands de curiosités en 1893 d'après l'*Annuaire Bottin-Didot du commerce…*, 1893.

Le commerce se structure et notamment les importations grâce à des commissionnaires spécialisés et des compagnies de transport qui se chargent de dédouaner les marchandises[211]. André Warnod rapporte les nombreux incidents en douane qui lui font affirmer que l'« ennemi de ces antiquaires voyageurs, c'est la douane ». Le nombre d'incidents attestent la croissance des importations comme l'attention nouvelle à ces objets. La pratique fait que les douanes distinguent les objets de plus de deux siècles des autres, ce qui entrave, selon de nombreux amateurs, l'importation des produits des « fouilles souvent très fructueuses » faites à l'étranger [212]. Si l'on ne se réfère qu'à la carte des marchands de curiosités des années 1860, 1868 et 1893, le paysage des objets exotiques dans Paris paraît simplement se renforcer. Sur les boulevards, note *Le Journal des Demoiselles*, « que de folies font faire ces jolis bibelots exotiques ! Depuis deux mois la foule se presse chez madame Jérôme ; c'est un cabinet en laque, c'est un paravent »[213]. L'extension vers l'Ouest, dans le quartier de l'Europe et le quartier Saint-Georges, de même que l'extension au sud dans les quartiers de l'Odéon et de Notre-Dame-des-Champs surprend peu tant il accompagne à la fois l'embourgeoisement de ces quartiers et l'implantation d'artistes. En réalité, le paysage des objets exotiques connaît de nouveaux développements. Les Expositions universelles à partir de 1855 et de l'ouverture du « musée chinois » sont des moments de forte publicité et de commerces de ces objets exotiques importées : les sections chinoise, japonaises, égyptiennes et tunisiennes notamment proposent des objets artisanaux fabriqués sous les yeux des spectateurs qui se pressent pour les acheter. En 1867, « Les visiteurs moins sensibles à ces spectacles de l'activité mécanique se dirigeaient de

211 En 1914, l'*Annuaire des beaux-arts et de la curiosité* destiné aux amateurs comme aux professionnels donnent la liste des magasins spécialisés dans « Orient et Extrême-Orient, Chine, Japon, Perse » ainsi que les commissionnaires et les « transporteurs d'objets » à l'international. Les plus importants sont alors les « Messageries internationales », l'Agence de transports internationaux J. Schreter, 2 rue de Sèze » et la compagnie Anglo-American Lift et Co, 24 avenue Wagram. Voir *Annuaire des Beaux-Arts et de la curiosité*, p. 213.
212 André Warnod, « L'Antiquaire voyageur » dans *La brocante et les petits marchés de Paris…, op. cit.,* p. 107.
213 *Le Journal des demoiselles*, 1879, p. 42.

préférence vers les sections étrangères, dont ils étudiaient les constructions originales et élégantes : le Bardo du bey de Tunis, le temple […] égyptien, avec ses ouvriers façonnant, à laide de procédés primitifs, des objets artistiques » que les visiteurs achètent[214]. En 1900, encore le guide Lemercier souligne le très grand succès des ventes d'objets artisanaux produits par des « indigènes » dans les « bazars » chinois, tunisiens, algériens et cambodgiens[215]. Outre ces moments de publicité et d'intense commerce mais sporadique, la grande et moyenne bourgeoisie en quête d'objets exotiques authentiques et notamment d'antiquités se tourne dès les années 1870 vers la salle des ventes. Elle peut y acheter des objets issus de collections prestigieuses ou issus de vente de curiosités exotiques réunies par des experts ou des commissaires-priseurs. Ces derniers comme Chevallier, successeur de Pillet, et plus particulièrement Delestre qui succède à Delbergue, organisent de très nombreuses ventes spécialisées. Entre 1882 et 1892, Delestre organise en moyenne plus de 50 ventes par an et entre 1893 et 1902, près de 100[216]. Le public est mélangé : grands collectionneurs mais aussi rentiers, artistes ou, lorsqu'il s'agit d'objets neufs moins coûteux, commerçants, fonctionnaires ou négociants qui n'apparaissent pas comme des amateurs exclusifs. Il faut ajouter à cela que les tapissiers sont très présents dans ces ventes, signe de l'intégration des objets exotiques dans les décors privés mais aussi du peu de place laissée aux particuliers.

Dès le début des années 1860, les magasins de nouveauté et les grands magasins développent le commerce d'objets d'importation : objets de la Chine et du Japon ainsi que des tapis de Turquie et de Syrie[217]. À côté des centaines de chinoiseries qu'ils proposent[218], apparaissent à la fin des années 1860 des articles d'importation. Émile Cousin, avant d'ouvrir avec Bing une boutique avenue Malesherbes, travaille successivement aux *Magasins du Louvre* et du *Petit Saint-Thomas* où il « dirige les rayons de chinoiseries et objets du Japon », c'est d'ailleurs « en cette qualité [qu'il aurait] attiré l'attention de Bing, le chef d'une des principales maisons d'importation d'objets de Chine et du Japon », écrit le syndic de sa faillite[219]. Face à la demande, *Le Bon Marché* ouvre lui aussi un département d'objets d'Extrême-Orient. Émile Zola le relève en 1881-1882 dans ses carnets d'enquêtes et le met en roman : Mouret « avait autorisé un de ses vendeurs à exposer, sur une petite table, des curiosités de la Chine et du Japon, quelques bibelots à bas prix, que les clientes s'arrachaient. C'était un succès inattendu, déjà il rêvait d'élargir cette vente. Mme Marty, pendant que deux garçons montaient la chaise au second étage, acheta six boutons d'ivoire, des souris en soie, un porte-allumettes en émail cloisonné. »[220] Si les produits sont des bibelots chinois et japonais modernes, les grands magasins exposent aussi de luxueux meubles en laque et des potiches de prix. Pour les articles d'Orient, ce sont essentiellement les tapis qui sont proposés à la clientèle. Au *Bon Marché*, note encore Émile Zola, « l'exposition des tapis a lieu dans le hall de la ganterie. Un salon oriental, avec les plus beaux tapis ; des portières, des tapis partout »[221]. *À la place Clichy* construit largement sa réputation sur ce commerce. À partir des années 1880, le grand magasin fait sa publicité

214 *Rapport… op. cit.,* 1867, p. 163.
215 *Guide Lemercier… op. cit.,* 1900, p. 166 (boutiques chinoises), p. 174 (objets algériens), p. 176 (bazars tunisiens), p. 188 (bazar cambodgien), p. 210 (boutiques marocaines).
216 AP, D60E3/42-72, sur un échantillonnage réalisé tous les deux ans.
217 Bibliothèque Forney, fonds des catalogues et « actualités », BHVP. La bibliothèque des Arts décoratifs possède quelques exemplaires de ces catalogues.
218 C'est le cas de l'Escalier de Cristal qui fait fabriquer et diffuse des meubles de styles japonais et chinois ; tous mes remerciements à la Galerie Saint-Martin, 11 rue des Saints-Pères, qui possèdent plusieurs exemplaires de ces meubles. Notons que tous ces meubles sont, outre les imitations de laque, patinés.
219 AP, D11U3/1133, n°15263, Cousin et Cie, Société en nom collectif et commandite, « Chinoiseries et curiosités », 10 boulevrad Malesherbes, 27 mars 1884.
220 Émile Zola, *Au bonheur des dames*, Paris, G. Charpentier, 1883, chapitre IX.
221 Émile Zola, *Carnets d'enquêtes. Une ethnographie inédite de la France*, présentation par Henri Mitterand, Paris, Plon, 1986, p. 166.

sur l'arrivage régulier de tapis « directement » d'Orient et se proclame « première maison de France pour ses importations de tapis d'Orient ». En 1883, un prospectus repris dans la presse annonce que « les acheteurs de la Place Clichy, actuellement en Orient, annoncent pour les premiers jours de mai, un arrivage composé de magnifiques tapis de 1 000 à 10 000 francs »[222]. Jusqu'à la fin du siècle, *La place Clichy* vend des produits orientaux d'importation – tapis d'Orient, généralement de Smyrne ou de Brousse – et des potiches de Chine – venues de Canton. Si une partie des objets sont d'importation directe, reste que *La Place Clichy* propose des tapis d'escalier et le *Bon Marché* des porcelaines chinoises porte-allumette ou cache-pot. La très forte demande de ces produits exotiques transforme sans aucun doute la production artisanale à Canton comme à Smyrne. Une enquête dans les dépôts de modèles et dessins n'a pas permis de trouver traces, par exemple, de modèles turcs de tapis dessinés à la demande de commissionnaires parisiens et destinés à être fabriqués à Smyrne ou Ouchak[223]. Pour autant les liens commerciaux très forts qui lient grands magasins et manufactures en Orient ou en Asie ont modifié le caractère « traditionnel » de ces objets[224]. À ce titre, la publicité des magasins de *La Place Clichy* en 1898 est ambiguë : « À la Place Clichy : la première maison du monde pour ses tapis français et orientaux ; pièces rares et de collections ; importations directes, plusieurs fois par an de l'Asie mineure, de la Perse et du Caucase ; maison d'achat et fabrique à Ouchac, Demirdjick, Yordés, Tiflis, Téhéran ; reproduction des tapis anciens de l'Orient dans les pays d'origine et de vieux tapis français »[225]. Avenel attentif aux circuits commerciaux enregistre le phénomène : « L'Europe est en effet devenue le principal débouché des tapis d'Orient que, non contente d'importer, elle inspire et commande aux indigènes. »[226] À Canton, cette mutation est lisible. Maurice Jametel, acheteur attentif, souligne que l'industrie locale – en réalité une forme de *domestic-system* – produit pour nos « Bon Marché et nos Printemps » des jeux de casse-tête et des statuettes en ivoire et précise : « Quant aux laques d'une autre couleur [ni noir, ni rouge], les Chinois semblent ne les connaître que depuis peu, et ils ne les ont pas encore employées dans des productions vraiment artistiques ; ils se contentent d'en user pour orner des montures d'éventails, des boîtes à gants, et autres marchandises à l'usage du Bon-Marché et du Printemps »[227]. On voit ainsi naître un sous-produit du désir d'exotisme : entre industrie et artisanat, entre « chinoiseries » ou « turqueries » et objets authentiquement exotiques. De faible coût, ces objets conquièrent aisément les intérieurs parisiens jusque dans la petite bourgeoisie, d'autant plus volontiers que l'importation leur permet de conserver leur caractère pittoresque et exotique.

222 Voir notamment les publicités dans *Catalogue illustré du Salon de Société des artistes français*, Paris, Société des artistes français, 1883 et les nombreux affiches et prospectus dans la collection « Actualité », série « grands magasins », BHVP.

223 AP, D1U10/666-689 ; les dépôts de dessins et modèles (Conseil de prud'hommes) pour la section « industrie des tissus » n'ont été conservés qu'à partir de 1909. Voir Brigitte Lainé, *Le conseil de prud'hommes du département de la Seine, 1844-1940 (D1U10, 1-1053)*, Paris, AP, s. d.

224 Les exemples à l'échelle de la France sont éclairants : les motifs des tissus provençaux vendus à la fin du siècle à Marseille sont déposés par Dolffus à Mulhouse dans les années 1850 ; il y a fort à parier que le phénomène soit le même en Chine ou en Turquie. Pour la Turquie, dès 1860, Xavier Heuschling note la présence d'une « maison anglaise » à Ouchak qui « occupe un nombre considérable de familles ». Voir Xavier Heuschling, *L'Empire de Turquie : territoire, population, gouvernement, finances, industrie, armée, culte, etc*, Paris, Guillaumin, 1860, p. 160. L'étude d'Alfred Martineau quarante ans plus tard indique le fort développement de ces fabriques de tapis à destination des grands magasins de l'Europe : Alfred Martineau, *Le commerce français dans le Levant*, Paris, Guillaumin et Cie, 1902, p. 188 et sq.

225 *Paris-Parisien 1898. Ce qu'il faut voir ; ce qu'il faut savoir ; Paris usages ; Paris pratique,* Paris, Ollendorff, 1898, « Installations », p. 477.

226 Georges d'Avenel, *Le mécanisme de la vie moderne*, volume 5, Paris, Armand Colin, 1905, p. 305.

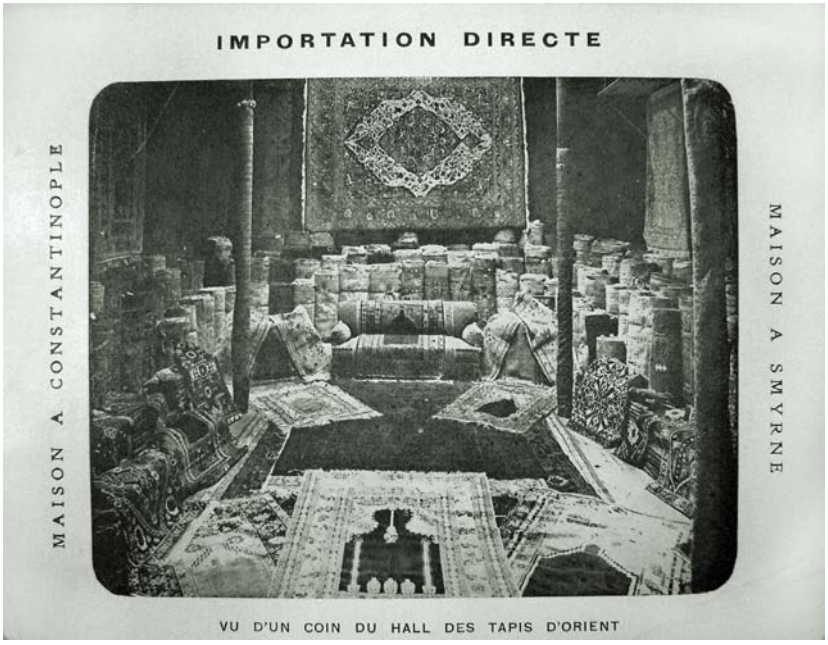
227 Maurice Jametel, *Souvenirs d'un collectionneur. La Chine inconnue*, 4e édition, Paris, J. Rouam, 1886, p. 77 et 90.



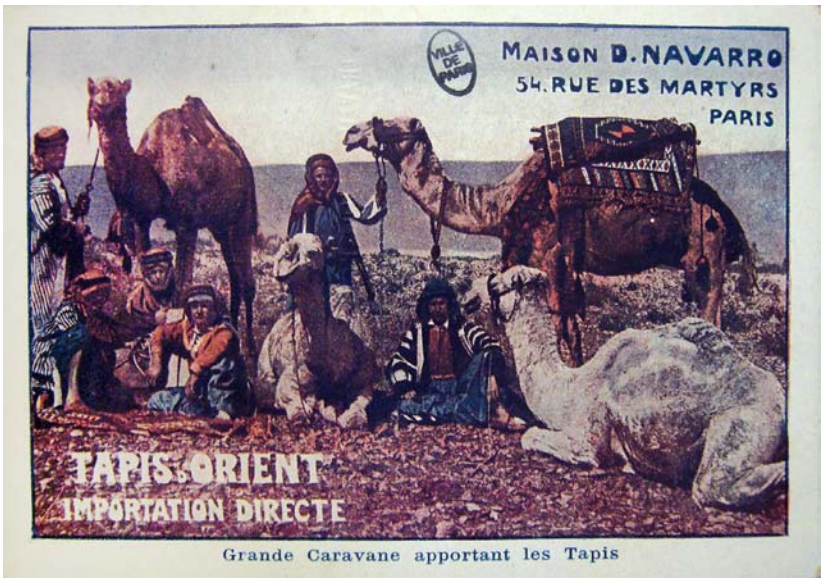
[Fig. 6. 21] La mise en scène des curiosités exotiques Publicité des grands magasins Au Bon Marché, 1913. BHVP, série actualités, « tapis ».



[Fig. 6. 22] La mise en scène des curiosités exotiques : reconstitution de souks.Vue de la galerie des tapis orientaux au Bon Marché, vers 1900. Carte postale publicitaire, fonds Roger-Violet.



[Fig. 6. 23] La mise en scène des curiosités exotiques : l'esthétique du Bazar. Vue d'un coin du hall de vente des tapis d'Orient. Publicité de la maison Bouix, importation directe, 7 et 9 rue du mail, vers 1910. BHVP, série actualités, « tapis ».



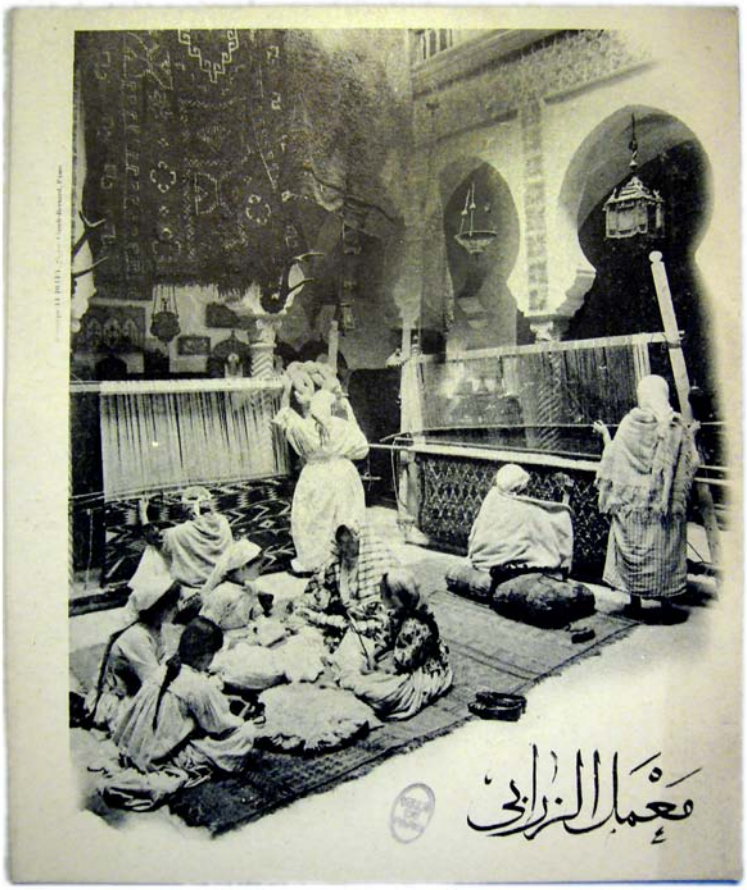
[Fig. 6. 24] La mise en scène de l'authenticité : l'importation directe. Publicité de la maison Navarro, 54 rue des Martyrs. « Grande caravane apportant les tapis ». Vers 1910. BHVP, série actualités, « tapis ».



[Fig. 6. 25] La mise en scène de l'authenticité : l'expédition. Publicité distribuée à Paris pour la maison Terzis & Fils de Jérusalem spécialisée en curiosités orientales, 1903. Vers 1910. BHVP, série actualités, « tapis ».



[Fig. 6. 26] La mise en scène de l'authenticité par l'exposition de l'artisanat. Publicité de la maison du Tapis d'Orient, 167 rue Montmartre, vers 1905. BHVP, série actualités, « tapis ».



[Fig. 6. 27] La mise en scène de l'authenticité par l'exposition de l'artisanat. Manufacture algérienne de tapis d'Orient, SA au capital de 3000000 francs, 55 rue Saint-Lazare, ateliers Alger, rue Sidi-Ramdan ; Bab-El-Oued, rue de Lorraine. Vers 1910. BHVP, série actualités, « tapis ».

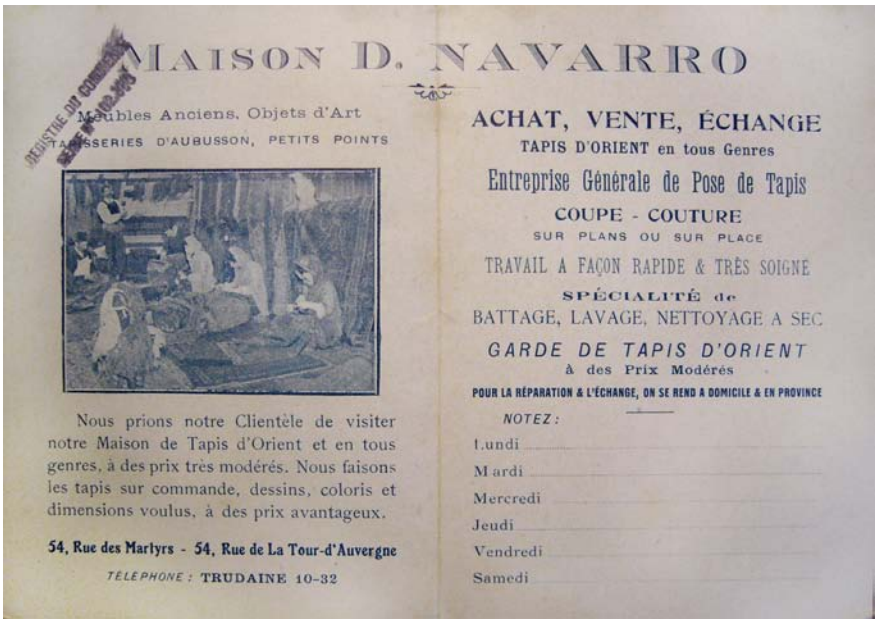


[Fig. 6. 28] Publicité des grands magasins À la Place de Clichy, « La maison la plus importante du monde pour ses importations orientales », 1892. AP, D17Z/1.

La mise en scène de l'authenticité par l'exposition de l'artisanat. Le Catalogue des Grands magasins du Louvre en 1878 note : « Jusqu'ici les tapis persans et les tapis de Smyrne, sans égaux dans le monde, n'ont pu être acquis, sinon par quelques privilégiés de la fortune. La richesse, la douceur, l'harmonie de leurs teintes, l'originalité de leurs dessins, l'extrême solidité de leur fabrication, étaient autant de qualités reconnues partout mais les prix des tapis les rendaient inabordables. En supprimant les intermédiaires, en achetant dans les villages où se fabriquent ces tapis et qui vivent uniquement de cette industrie, les grands magasins du Louvre ont obtenu le résultat surprenant de vendre les beaux tapis d'Orient à des prix accessibles à tout le monde. […] Les grands magasins du Louvre offrent en outre, aux amateurs, des TAPIS ANCIENS, très-rares et très-recherchés, vrais objets d'art, provenant des mosquées et des palais ; ces tapis anciens seront vendus au même prix que les modernes. […] Nous possédons également un choix immense de broderies anciennes très-recherchées, provenant directement de l'Inde et de la Grèce, trouvés par nos acheteurs dans les pays mêmes. Ces broderies servent spécialement pour panneaux, écrans et Meubles. […] Nous donnons ci-dessous un aperçu de quelques prix de ces différents tapis. Nous appelons surtout l'attention de nos clients sur les portières brodées de Diarbékir, de Karamanie et du Maroc, inusables et convenant parfaitement pour salle à manger, fumoirs, petits salons de fantaisie, chambres, ateliers d'artiste et ameublements d'amateurs » (p. 163).



[Fig. 6. 29] La mise en scène de l'authenticité par l'exposition de l'artisanat. Publicité des grands magasins de la Samaritaine, vers 1910. BHVP, série actualités, « tapis ».



[Fig. 6. 30] La mise en scène de l'authenticité : l'importation directe. Publicité de la maison Navarro, 54 rue des Martyrs. Vers 1910. BHVP, série actualités, « tapis ».







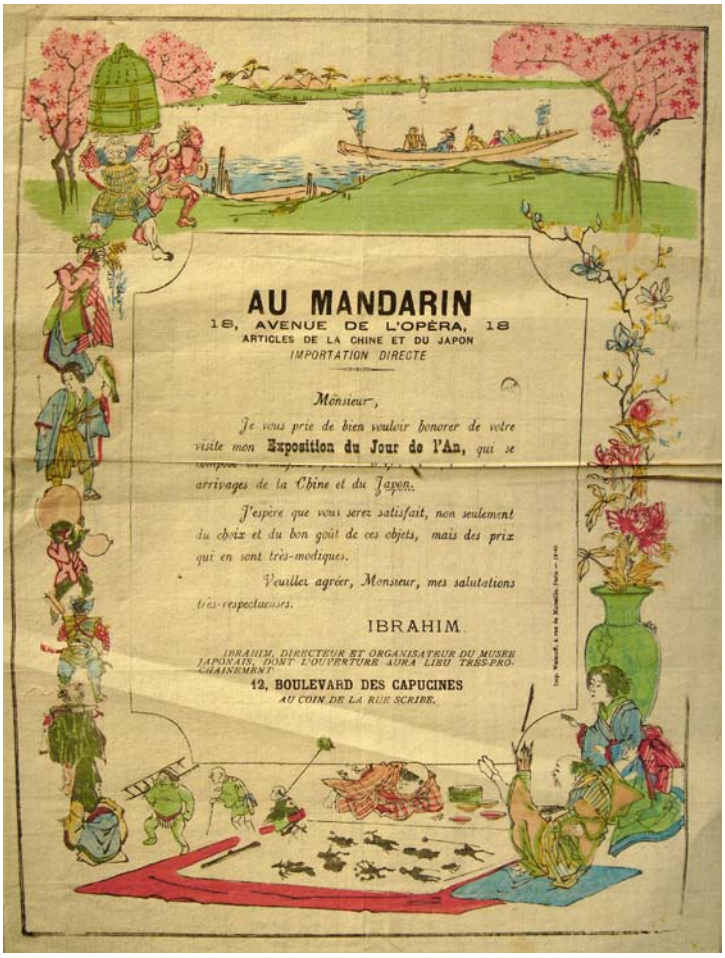
[Fig. 6. 31] Annonces dans la presse pour des ventes d'objets importés ; *Le Figaro,* 5 janvier 1876 ; *Le Figaro*, 21 novembre 1878 ; *Le Journal des Débats,* décembre 1882.



[Fig. 6. 32] La mise en scène de l'authenticité : l'importation directe. Enseigne de la maison Idrac, « Importation de Chine », 15 rue Taitbout, vers 1895. AP, Fonds UPF, 11Fi4099.



[Fig. 6. 33] La mise en scène de l'authenticité : l'importation directe. Papier à en-tête de la maison Guérin, Objets d'art de la Chine et du Japon, 174 rue de Montmartre. AN, Fonds Richelot, AB/XIX/4226, 29 octobre 1885.



[Fig. 6. 34] La mise en scène de l'authenticité : *l'importation directe.* Publicité de la maison Au Mandarin, Ibrahim, 18 avenue de l'Opéra et expositions 12 boulevard des Capucines, vers 1890. BHVP, série actualités, « curiosités ».



[Fig. 6. 35] La mise en scène de l'authenticité : *l'importation directe.* Publicité pour la liquidation de la maison Au Mikado, Ibrahim, articles de Chine et du Japon, 18 avenue de l'Opéra, vers 1890. BHVP, série actualités, « curiosités ».



[Fig. 6. 36] La mise en scène de l'authenticité : *l'importation directe.* Publicité pour la maison Revel, 24 rue Richer, vers 1900. BHVP, série actualités, « curiosités ».



[Fig. 6. 37] La mise en scène de l'authenticité : *l'importation directe.* Publicité pour une « exposition spéciale » d'articles importés du Japon, maison Sormani, 15 mai, vers 1900. 134, boulevard Haussmann. BHVP, série actualités, « curiosités ».



[Fig. 6. 38] La mise en scène de l'authenticité : *l'importation directe.* Publicité pour la Compagnie industrielle et comemrciale du Japon, 10 boulevard des Capucines, vers 1890. BHVP, série actualités, « curiosités ».





Stand d'Exposition de la Compagnie de la Chine et des Indes.



Angle d'un salon rue de Castiglione.



Chargement d'une Sculpture à notre agence de Pékin par son personnel indigène

[Fig. 6. 39] La mise en scène de l'authenticité : *l'importation directe.* Publicité pour la Compagnie de la Chine et des Indes, place Vendôme, vers 1910. Mise en scène des « indigènes » chargeant les objets – présentés comme anciens. BHVP, série actualités, « curiosités ». Le catalogue mentionne : « Il suffit de consacrer quelques instants à la visite de nos salles d'exposition pour trouver le meuble en laque qui manque encore dans telle pièce où l'on aime à s'attarder, pour découvrir le bronze ou l'ivoire qui complètera telle vitrine, pour choisir la peinture, la porcelaine ou le jade qui sera le cadeau d'anniversaire ou de fin d' année, si difficile à trouver. »

Entre souvenirs et importations : les objets des colonies

Dans cette quête d'objets authentiques et en parallèle des réseaux commerciaux, une myriade de transactions amènent à Paris des objets exotiques. La colonisation, à proprement parler, joue là un rôle

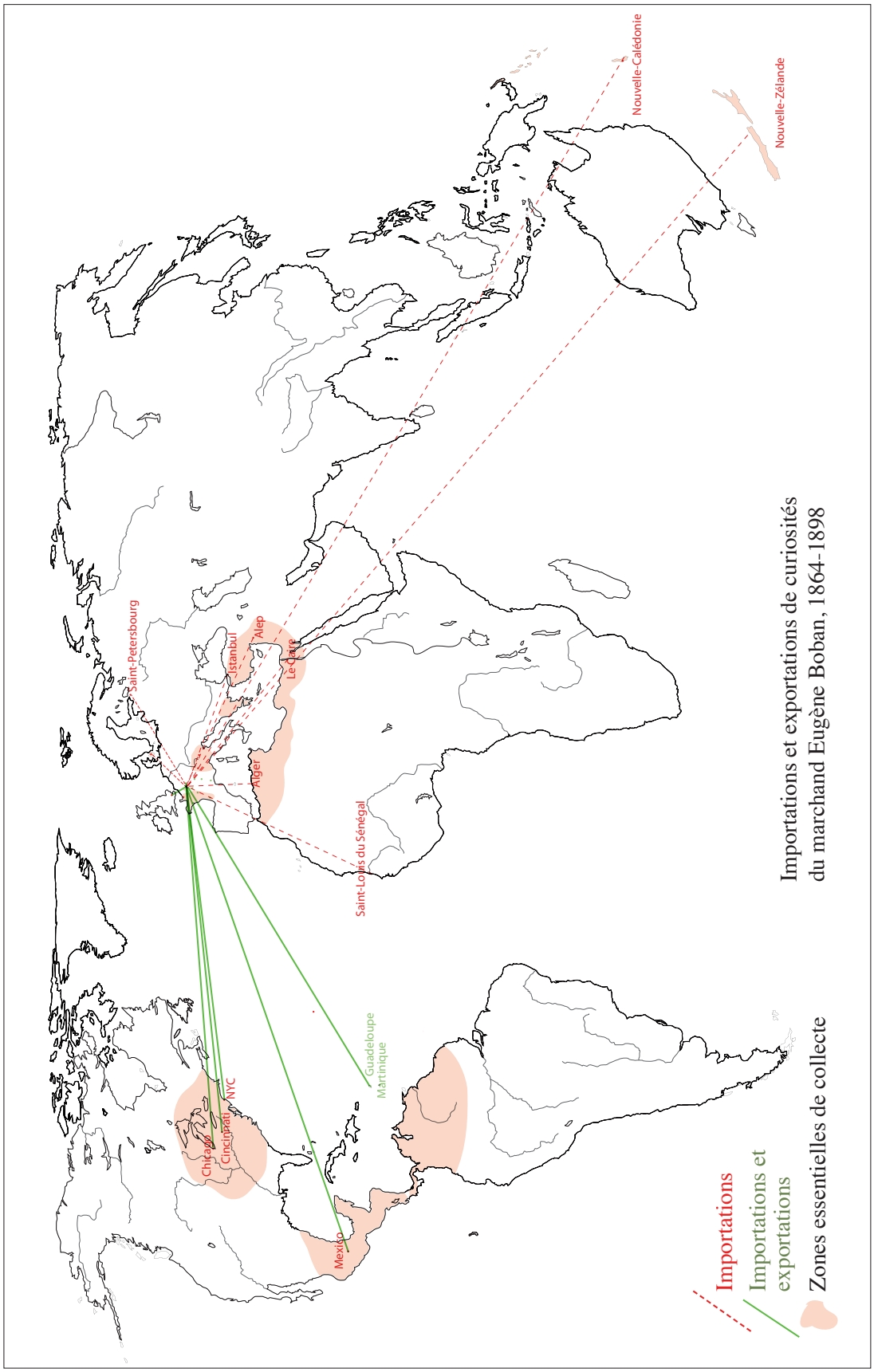
central. C'est le cas avec l'Algérie et ce sera vrai pour toutes les régions colonisées. À la différence de la production très structurée par les grands magasins et les grands importateurs, se développe un commerce disséminé mais intense avec les colonies. Les archives d'Eugène Boban en témoignent. Il échange des courriers avec de nombreux expatriés : fonctionnaires parisiens ou employés de grandes entreprises comme le Crédit lyonnais, la Société Eiffel. Des objets arrivent ainsi de Cochinchine et de Saïgon par un enseigne de vaisseau, resté anonyme[228]. D'Algérie, ce sont des dizaines de lettres qui parviennent à Eugène Boban après 1871 pour luiproposer des objets. Bruet, fonctionnaire de la Trésorerie générale de Médéah, lui écrit pour lui dire la difficulté à trouver les objets demandés par l'antiquaire :« J'ai demandé dans le pays à votre intention de la céramique indigène ; rien de bon, ni dans la forme, ni dans la couverte. Vous connaissez les poteries marocaines et de Kabylie ; elles sont rares ici, chères et vilaines. »[229] Devant l'insistance de Boban, il expédie des caisses par les Messageries maritimes sans que l'on en connaisse le contenu. Même chose avec l'ingénieur Sturge, installé rue de Tlemcen à Oran[230]. Collectionneur de préhistorique, il fournit aussi Boban en objets algériens contemporains.

Les fonctionnaires et ingénieurs en poste se livrent à la collection et sont tentés par le commerce. L'explosion du nombre de fonctionnaires en poste à l'étranger et le grand nombre d'ingénieurs, notamment des Ponts-et-Chaussées, en charge de chantiers en Asie, en Afrique et en Orient favorisent et prolongent les échanges avec la France et particulièrement Paris, au-delà des seules colonies. Cas emblématique, celui de l'ingénieur des Ponts-et-Chaussées Toselli installé à Alep qui écrit : « Depuis quelques années, le gouvernement ottoman m'ayant envoyé ici en qualité d'Ingénieur en chef des Ponts-et-Chaussées, je me suis occupé dans mes temps perdus et voyages dans la Province à recueillir quelques vieilles monnaies et médailles. » Or, comme « beaucoup de ces pièces n'étaient pas intéressantes », lui « qui ne collectionne que Solincidés », il en propose à Eugène Boban[231]. Ce dernier refuse mais développe avec l'ingénieur un intense commerce d'objets entre 1882 et 1891. L'ingénieur voyageant dans tout l'Orient, accompagné d'ingénieurs de la Société des Batignolles, expédie régulièrement des caisses à Paris. Depuis Antioche, il écrit : « Je viens de transmettre à Alexandrie pour vous être expédiée une boîte contenant 35 timbres postes ottomanes et divers et 40 bracelets arabes en argent. » Les bracelets « sont les types les plus à la mode que les Européens de passage recherchent avec avidité, je vous les adresse pour voir s'il ne serait pas possible de faire affaire soit avec quelques grands magasins de nouveautés, curiosités ou autres, je pourrais en faire faire et en expédier jusqu'à concurrence de 10 000 par mois au prix de 0,24 fr. le gramme […] Je crois que l'on peut faire quelque chose avec ces objets »[232]. Le commerce de haches, poignards, bracelets et timbres-postes se poursuit depuis Alexandrie, Constantinople, Alep et Antioche. Le personnel diplomatique qui participe aussi à ce commerce, lui confère au passage un vernis aristocratique[233].

En outre, se construit un « réseau d'amateurs » selon les souhaits de Ris-Paquot qui donne dans son annuaire de 1892 la liste des amateurs français des colonies. Si le pillage continue, il ne se dit plus,

228 BnF, Naf 21478, Fonds Boban, 25 janvier 1884, (objets de Chine et de Saïgon).
229 BnF, Naf 21478, Fonds Boban, Médéan/ Médéah, 24 juin 1871.
230 BnF, Naf 21478, Fonds Boban, lettre n° 166, décembre 1889.
231 BnF, Naf 21478, Fonds Boban, lettre d'Alep, 22 juin 1877.
232 BnF, Naf 21478, Fonds Boban, Antioche, 2 août 1882.
233 Charlotte Schreiber en Turquie témoigne des ce commerce intense entre le personnel de l'Ambassade de France et les collectionneurs. Elle achète ainsi des faïences au bibeloteur Fournier, membre de l'Ambassade de France et bibelote avec lui. Voir Charlotte Schreiber, *Lady Charlotte Schreiber's Journals : Confidences of a Collector of Ceramics and Antiques throughout Britain, France, Holland, Belgium, Spain, Portugal, Turkey, Austria and Germany from the Year 1869 to 1885*, 2 volumes, London-New York, John Lane, 1911, « July 1878, Visit to Turkey », p. 155.

les sensibilités ayant paradoxalement changé. Pharmaciens, médecins, fonctionnaires se présentent en paisibles amateurs de poissons, d'insectes ou encore de poteries, de tapis et d'orfèvrerie locale[234]. Le retour en France de ces nombreux expatriés participe aussi à cette dispersion des objets exotiques dans le Paris des années 1880-1914.



[Fig. 6. 40] Carte. Importations et exportations de curiosités par Eugène Boban entre 1864 et 1898 d'après sa correspondance commerciale. BnF, Fonds Boban, NAF 21476-21478.

234 Voir scellés et *Répertoire-Annuaire général des collectionneurs de la France et de l'Étranger*, Paris, Ris-Paquot, 1892.

Le monde à demeure : les objets exotiques dans les intérieurs bourgeois

Les objets exotiques en circulation à Paris dans les années 1880-1914 se retrouvent partout dans les intérieurs. Dans l'aristocratie, ils étaient présents depuis au moins le XVIIIe siècle, ils le sont dorénavant dans toutes les stratifications de la bourgeoisie. Les riches héritiers et bijoutiers Petiteau accumulent des objets orientaux, dont des « sopha divans » avec des « coussins garnis en soie de Brousse », dans leur appartement rue Scribe[235]. À la fin des années 1880, chez l'écrivain et collectionneur Edmond Bonnaffé, que Jules Claretie se figure « bouddhiste artistique » « agenouillé devant les bibelots de Yokohama »[236], tout le salon est dédié au Japon : paravents, estampes, sabres, meubles et potiches.



[Fig. 6. 41] Salon du collectionneur Edmond Bonnaffé, vers 1890, coll. part.

Dix ans plus tard, le Dr Richelot, installé 32 rue de Penthièvre, ne résiste pas non plus à cet engouement. Il achète entre 1883 et 1890 chez Winternitz « Objets d'art, Chine et Japon, thés, importations directes » boulevard Malsherbes pour 515 francs de potiches « de la famille verte », entre 1885 et 1890 chez Guérin « Objets d'art de la Chine et du Japon, Importation directe » rue Montmartre deux potiches de Chine (325 francs) et on le retrouve sans surprise achetant pour près de 9 000 francs de potiches et « Midrusashi » entre 1882 et 1889 chez Samuel Bing, rue Chauchat. Il faut ajouter à cela que son tapissier Beaulieu lui achète et installe très régulièrement des tapis d'Orient dans les années 1900 : des tapis d'Orient et des « anciens d'Orient » pour près de 2 400 francs pour la seule année 1903[237]. Ces objets d'Asie et d'Orient conquièrent aussi la moyenne et petite bourgeoisie. Quand le commis de change Paul Pettier se marie et s'installe, fort de sa promotion à la Bourse en 1905, 4 rue Cesar Franck à proximité de l'École militaire, il achète pour plus de 800 francs de tapis orientaux au *Bon Marché*[238]. Les instantanés d'intérieurs au tournant du siècle permettent de mesurer la diffusion de ces objets exotiques. Photographiant les scènes de crime à Paris, Bertillon fait œuvre de documentariste en dévoilant le monde de la petite bourgeoisie[239]. Chez Lecomte, veuve d'un industriel logeant au premier étage du 74 de la rue des Martyrs, une épaisse couche de tapis turcs superposés, des palmiers d'appartement, divan et à défaut

235 AP, D11U3/684, 20 juillet 1871, E. Petiteau et Cie, bijoutiers, demeurant 7, rue Scribe, 4e étage.
236 Jules Claretie, *La vie à Paris (1880),* Paris, Victor Havard éditeur, 1881, p. 456-457.
237 AN, Fonds-Richelot, AB/XIX/4226, dossier n°1, comptabilité.
238 AN Fonds Paul Pettier, AB XIX 5223, livre 1905.
239 APP, photographies, fonds Bertillon.

coussins orientaux qui singent un salon oriental. Même constat chez le petit bourgeois Azan, 6 rue du Quatre-Septembre, où les fauteuils sont garnis de tapis turcs. À côté des chinoiseries ou des turqueries, on trouve dans tous les inventaires de la période 1880-1900, des objets exotiques. Le tapis turc, popularisé par la peinture hollandaise qui connaît alors un regain, apparaît incontournable dans le grand salon de la grande bourgeoisie comme dans le petit salon des petits bourgeois, même si les « clients du Bon Marché ou de la Place Clichy […] ne parlent guère le persan » comme le note avec un certain dédain le Vicomte Georges d'Avenel[240]. Quant aux potiches chinoises blanches et bleues, elles trouvent leur place sur la cheminée et dans le cabinet de toilette. En cela, les bourgeois de la fin du XIXe siècle imitent les riches armateurs et commerçants de la Hollande du XVIIe siècle, modèles et lointains ancêtres.



[Fig. 6. 42] Antiquités et bibelots japonais. Eugène Atget, « Intérieur de Mr B. : Rue de Vaugirard », série des Intérieurs parisiens, photographie n° 762, 1910. BnF, Est. Oa 173 rés.



[Fig. 6. 43] « Assassinat de Mme Veuve Lecomte, 74 rue des Martyrs », 10 octobre 1902. APP, fonds photographique, photographie n° 6573.

240 Vicomte Georges d'Avenel, « Les grands magasins » dans *Le mécanisme de la vie moderne*, 1ère série, Paris, Armand Colin, 1905, p. 311.

II.c. Des voyages d'exploration aux voyages bibeloteurs : voyager et se souvenir

Le milieu du XIXe siècle peut être considéré comme le moment du passage du voyage au tourisme et du développement des souvenirs de voyage[241]. Dans ce contexte, il n'est pas surprenant de voir la bourgeoisie parisienne tentée de bibeloter à l'autre bout du monde les objets exotiques qu'elle achète rue Vivienne ou boulevard Malesherbes, d'autant que les nombreux récits de voyage du XIXe siècle, font la part belle à la collecte, au troc et à l'achat d'objets. En quête d'authenticité, la bourgeoisie franchit parfois le pas et, mieux qu'en « importation directe » s'attache à amasser dans ses appartements des souvenirs de voyage.

Récits de militaires, d'aristocrates et de collectionneurs : les nourritures du voyage bibeloteur bourgeois

À partir des années 1840, les récits de voyage connaissent un écho sans précédent, d'autant qu'ils sont largement repris par les journaux et les revues. Tissés d'anecdotes, ils construisent cet imaginaire de l'aventure qui traverse toutes les classes sociales du XIXe siècle[242]. Ils sont très majoritairement le fait de militaires, engagés dans des opérations qui mêlent tout à la fois le militaire, le scientifique et le commercial. Dès les années 1840, il est frappant de voir que tous les récits réservent une large place au « bibelotage », à la « chasse », aux potiches et aux bibelots pour reprendre les expressions les plus courantes. Cela est vrai quelles que soient les contrées visitées ; un voyage s'accompagne de la collecte de fragments de ces mondes lointains qui ont valeur de souvenirs et de preuve . En 1840, la *Revue des Deux Mondes* publie un long récit extrait d'un « Journal d'un officier de marine »[243]. Il n'est pas le premier du genre mais est exemplaire, tant par sa narration que par sa diffusion dans la presse bourgeoise. Plongé dans la chaleur et « le mouvement continuel » de Canton, dans le dédale des rues pittoresques, l'auteur en quêtes de « chinoiseries » – le terme n'est pas encore péjoratif – raconte :« Nous arrivâmes bientôt à celui des magasins de porcelaines. Je n'avais pas l'intention de faire des emplettes de ce genre ; mais, quand je vis toutes [ces] merveilles, j'eus toutes les peines du monde à me contenir, et il me fallut livrer de violens combats pour me borner à acheter seulement quelques échantillons des curiosités les plus à la portée de ma bourse. Nous avons certainement en France mieux que tout cela, mais c'est tout autre chose, et la différence de prix est en faveur de la Chine ; la proportion est comme un à dix. […]. Je dois déclarer que, s'il n'a un excellent cicérone, un étranger ne peut absolument rien acheter à Canton sans être horriblement dupé et volé […]. Mais, avec un bon conducteur, rien n'est plus commode que d'acheter en Chine ». Suivent des considérations sur la diligence des commis et sur les manières d'obtenir le *chop* (permis de douane). Les deux grandes rues de Canton, China-Street et New-China-Street, se donnent à voir comme dans un rêve pour cet officier épris de bibelots : un « luxe extraordinaire de leurs magasins de bagues, d'ivoire, de rotins, de soieries, d'orfèvrerie et de peintures ; elles sont presque entièrement couvertes, et ressemblent beaucoup aux passages de Paris. […] Quant à l'intérieur de ces magasins, que l'on voit du dehors à travers un treillis formé des arabesques les plus délicates, et peint ou doré avec un art exquis, rien n'en saurait donner une juste idée. Éclairés par le haut, ils ne reçoivent qu'un demi-jour douteux, grâce à la profusion de sculptures en bois et de reliefs dorés de toutes les formes qui garnissent les

241 Voir Jean-Didier Urbain, *L'idiot du voyage*, Paris, Payot, 2002.
242 La publication des récits d'aventure prolonge cette passion. Voir à ce sujet, Sylvain Venayre, *La gloire de l'aventure. Genèse d'une mystique moderne, 1850-1940*, et en particulier le chapitre intitulé « Naissance de la littérature d'aventures », p. 38-45.
243 *Revue des Deux mondes*, tome 23, 1840, « Journal d'un officier de marine, Canton », p. 810 et sq.

parties non occupées par les marchandises ; et, lorsque ces marchandises se trouvent être des objets en laque, le premier coup d'œil a quelque chose d'étourdissant. On ne distingue rien d'abord : ces ors de différentes teintes, ces nacres de toutes les couleurs, ces vernis aux tons obscurs et pourtant variés, semblent les broderies d'un tapis travaillé pour le palais des fées ; et, quand l'œil commence à détailler des formes, il ne sait sur quel objet s'arrêter des tables magnifiques, des paravents, des boîtes de toutes les dimensions et de toutes les formes captivent tour à tour l'attention. […] Nous rentrâmes à la maison, harassés et la tête en feu ». Ce récit – on peut en compter à notre connaissance sans difficulté une dizaine pour la Chine, avant même les traités de 1853 – campe tous les éléments qui font le plaisir des achats dans ces mondes lointains. Si le plaisir de la « chine » se développe lentement dans les années 1840, il est déjà évident ici : la profusion des marchandises et le caractère hautement pittoresque des lieux et des marchands transforme le simple achat d'une poterie en une aventure dont la récompense est en même temps un souvenir. Ce qui est vrai à Paris dans une boutique sombre d'un marchand de curiosités est décuplé ici. Voyager, c'est bibeloter. Dans ses mémoires publiées chez Hachette en 1855, Melchior Yvan, membre de la mission en Chine en 1843, raconte ses escales jusqu'en Chine comme une succession de visites dans un vaste magasin de curiosités : « les magasins du Cap sont de vrais musées de curiosités ; à côté de ce que l'industrie anglaise confectionne de plus délicat et de plus utile, on y trouve les produits de l'Inde, de la Chine et des peuplades sauvages de l'Afrique. Les tissus légers et les bracelets qui parent une bayadère sont étalés à côté du petit soulier et du coffret mystérieux d'une Chinoise, le keepsake d'une *lady* auprès du collier en coquillages d'une négresse ou du manteau en peau de tigre d'un roi cafre ; le nécessaire d'un gentleman figure en face de la pipe grossière d'un Hottentot, et les poteries de l'Inde s'étalent pêle-mêle avec les porcelaines du Japon, de la Chine et de l'Angleterre. » [244] ; en Malaisie, la recherche de kriss, de campilans, de « boucliers en peau de buffle, en cuir de rhinocéros » et « de flèches empoisonnées » le mène dans les villages : « Cela se conçoit : un touriste qui sait son monde se garderait bien d'acheter ces instruments redoutables à d'autres qu'à ces farouches insulaires. Pour le moment, les farouches insulaires se sont transformés en de paisibles marchands fort rusés, faisant valoir les objets qu'ils vendent avec autant d'art qu'un vulgaire calicot. »[245] Après d'interminables négociations, Melchior Yvan achète des peaux de panthère, des perruches, dans une collecte qui prolonget les pratiques des voyageurs du XVIIIe siècle. Même chose enfin en Chine où la recherche de chimères en bronze et de bibelots occupe tout l'équipage. Le bibelotage se fait volontiers pillage, bravoure militaire et sensibilité artistique se mêlant dans un récit à la fois épique et anecdotique[246]. À mi-chemin entre le bibelot et le trophée de chasse, ces objets gagnent en pittoresque et prennent le vernis de l'aventure. Les péripéties d'achat ou de chasse de ces objets ne leur donnent que plus de relief. Même en temps de guerre, bibeloter est une obsession. Des dizaines de témoignages racontent le pillage du Palais d'Été sous l'angle d'un bibelotage héroïque. L'officier Armand Lucy en fait le récit détaillé dans les lettres qu'il adresse à son père, lui-même militaire et collectionneur[247]: « Comment en effet avoir été là sans en rapporter une bribe, un souvenir ? Ces distractions artistiques sont contagieuses, aussi je vois […] de ravissants petits flambeaux cloisonnés qui auraient fait l'ornement de ta collection. ». Alors que les soldats pillent, les officiers bibelotent. La nuance est de taille à l'en croire puisqu'il s'agit pour lui d'abord de

244 Melchior Yvan, *De France en Chine*, Paris, Hachette et Cie, 1855, « Au Cap », p. 119.
245 *Ibid.*, p. 215-217.
246 *Ibid.*p. 386.
247 Armand Lucy, *Souvenirs de voyage. Lettres intimes sur la campagne de Chine en 1860*, Marseille, J. Barile, 1861, p. 140 et sq. Lettres du 7 et 8 septembre.

sauver les traces d'une civilisation : « J'ai sauvé quelques jolis cloisonnés, mais qu'en ferai-je ? — J'ai vu là d'admirables porcelaines brisées en miettes, des vieux laques, des craquelés, des ivoires, des jades, qui macadamisaient le sol, des vases émaillés avec lesquels on jouait aux boules, cela faisait mal à voir, c'était à en pleurer ! […] Ah ! si tu avais vu le dais du trône, taillé dans je ne sais quel bois précieux, tour de force de sculpture où la bizarrerie chinoise avait épuisé toutes ses fantaisies, et où le roccocotisme le plus extravagant venait se relier avec une habileté surprenante aux ornementations du goût le plus exquis ! — Un moment j'ai eu l'idée de t'apporter cette pièce curieuse, tu aurais fait envie au Musée Impérial, et il ne m'a manqué pour cela qu'un fiacre. »[248]

Ces très nombreux récits mêlant violence, conquête et curiosité ethnographique traduits en bibelotage tissent un imaginaire qui attache ensemble aventure et pratique de collectionneur[249]. Ils sont largement repris par la presse de l'époque : la *Revue des Deux Mondes, Le Magasin Pittoresque, Le Tour du Monde, nouveau journal des voyages* publié par Hachette et qui rencontre un succès monstre[250] et jusqu'au *Journal des débats*[251]. Les revues artistiques ne sont pas en reste qui publient dans le détail ces prises militaires[252]. On peut aisément imaginer que la curiosité y gagne en valeur. Avidement lus par la bourgeoisie parisienne, ces récits nourrissent l'imaginaire exotique, vivifient l'intérêt pour ces objets qui gagnent en romanesque et en relief et familiarisent la bourgeoisie avec cette pratique voyageuse et collectionneuse.

Il n'est pas nécessaire de rappeler ici le rôle des romantiques dans la promotion du voyage en Orient tant cette histoire est connue[253]. Ils promeuvent aussi le bibelotage par leurs mises en récits de leurs achats. Si le cadre d'acquisition d'un objet le détermine largement et lui donne un sens en matière d'antiquités, c'est encore plus vrai pour les objets exotiques. Ainsi, la littérature romantique invente des lieux de bibelotage qui deviennent rapidement mythiques dans l'imaginaire français. Lamartine, dès 1835, raconte ses recherches « d'un sabre et un poignard de l'ancienne trempe » dans les « boutiques étroites et profondes » de Damas où « le négociant est assis sur ses talons devant sa boutique, […] le narguilé à côté de lui. »[254] Mais le lieu qui frappe sans doute le plus l'imagination

248 *Ibid.,* p. 140.

249 Capitaine Labbé, *Expédition des mers de Chine. Rapports adressés à S.E. le Ministre de la Guerre*, Paris, Imprimerie Impériale, 1858 ; Charles de Mutrecy, *Journal de la campagne de Chine*, Paris, Librairie nouvelle, 1861, 2 vol. ; de Negroni, *Souvenirs de la campagne de Chine*, Paris, Imprimerie Renou et Maulde, 1864 ; Lieutenant de vaisseau Pallu, *Relation de l'expédition de Chine en 1860,* Paris, Imprimerie Impériale, 1863 et enfin, Comte d'Herisson, *Journal d'un interprète en Chine*, Paris, Ollendorff, 1886. Bien souvent publiés par l'Imprimerie impériale, ils bénéficient du soutien de l'Empire, prompt à glorifier ses épopées militaires, aussi incertaines soient-elles.

250 Ces ouvrages sont récurrents dans les inventaires sur toute la période étudiée, les livraisons sont le plus souvent reliées sous couverture de cuir et rejoignent les bibliothèques.

251 Voir *Le Journal des débats politiques et littéraires*, 1er trimestre, 1861.

252 Voir la *Gazette des Beaux-Arts* qui chronique ces pillages entre octobre et décembre 1860 puis relate en 1861 les ventes.

253 Voir Lynne Thornton, *Du Maroc aux Indes : voyages en Orient aux XVIIIe et XIXe siècles*, Courbevoie, ACR éditions, 1998 ; Jean-Claude Berchet, *Le Voyage en Orient : anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIXe siècle*, Paris, R. Laffont, coll. Bouquins, 1985 ; Leïla Sebbar et Mohamed Kacimi, *L'Orient des écrivains (XIXe-XXe siècles), florilège de textes et bibliographie sélective*, Paris bibliothèques, 2000 et Carré (Jean-Marie), *Voyageurs et écrivains français en Égypte*, Le Caire, IFAO, 1956, 2 vol. ; *Égyptomania : l'Égypte dans l'art occidental, 1730-1930*, Paris, Éd. de la RMN, 1994 ; Rodolphe Hammadi, *Paris arabesques : architectures et décors arabes et orientalisants à Paris*, Koeler, IMA, 1998. Quelques ouvrages évoquent plus particulièrement les achats réalisés : Goupil-Fesquet (Frédéric), *Voyage d'Horace Vernet en Orient*, Paris, Challamel, 1843, Du Camp (Maxime), *Le Nil*, Paris, Librairie nouvelle, 1855 et *Souvenirs littéraires*, Paris, Hachette, 1882. ; L.-F. Caignart de Saulcy, Carnets de voyage en Orient, 1845-1869, Paris, Presses universitaires de France, 1955, Comtesse de Gasparin, *Journal d'un voyage du Levant*, Paris, 1850 ; Jean-Jacques Ampère, V*oyage en Égypte et en Nubie*, Paris, Michel Lévy, 1868 ; Théophile Gautier, *Constantinople et autres textes sur la Turquie*, Paris, La Boîte à documents, 1996 ; Isambert (Émile), *Itinéraire descriptif, historique et archéologique de l'Orient*, Paris, Hachette, coll. des Guides Joanne, 3 vol., 1873-1882. ; Pierre Loti, *Constantinople fin de siècle*, Paris, Complexe, 2000 ; *La Mort de Philae*, Paris, 1908 ; *Vers Ispahan*, Paris, 1904 (rééd. Christian Pirot, 1988) ; *Le Désert*, Paris, 1895 (rééd. établie et présentée par Jacques Lacarrière, Christian Pirot, 1987-1999) ; La Galilée, Paris, 1896 (rééd. Christian Pirot, 1990), Baptistin Poujoulat, *Voyage en Asie Mineure, en Mésopotamie et à Palmyre*, Paris, 1840 ; Henry Sauvaire et Christophe Mauss, *De Karnak à Chaubak*, Paris, Martinet, 1867 ; Edouard Schuré, *Sanctuaires de l'Orient*, Paris, 1898 ; Eugène Melchior de Vogüé, *Syrie, Palestine, mont Athos, Voyage aux pays du passé*, Paris, 1876.

254 Alphonse de Lamartine, *Souvenirs, impressions, pensées et paysages, pendant un voyage en Orient : 1832-1833, ou Notes d'un voyageur*, Paris, Furne, 1848, p. 223-226.

des écrivains-voyageurs et des lecteurs et qui revient sans cesse dans les récits est le bazar d'Istanbul. Alphonse de Lamartine l'évoque ; Gérard de Nerval dans le *Voyage en Orient* publié en 1851 en fait le récit détaillé. Il parcourt en 1843 « les bazars splendides qui forment le centre de Stamboul » : « C'est tout un labyrinthe solidement construit en pierre dans le goût byzantin […]. D'immenses galeries, […] sont consacrés chacune à un genre particulier de marchandises. On admire surtout les vêtements et les babouches des femmes, les étoffes brodées et lamées, les cachemires, les tapis, les meubles incrustés d'or, d'argent et de nacre, l'orfèvrerie et plus encore les armes brillantes réunies dans cette partie du bazar qu'on appelle le Bésestain. » Maxime Du Camp rapportent les mêmes descriptions de ces lieux remplis de « curiosités ».[255] En 1850, Adolphe Joanne, encore sous-directeur de *L'Illustration*, confirme dans son récit de voyage vers Constantinople le caractère féerique que revêt ce bazar pour le Parisien sensible aux objets de curiosités et aux antiquités[256]. Enfin, le récit à succès de Théophile Gautier parachève de construire dans l'imaginaire cette place singulière accordée au bazar de Constantinople qui « est avant tout un musée, un lieu où sont exposés mille objets dignes d'être admirés »[257]. Le bazar séduit dans la mesure où il est tout à la fois une caverne d'Ali-Baba, profusion d'objets nécessairement exotiques, lieu d'artisanat et de trouvailles rares et, enfin, lieu où le commerce prend d'autres formes[258]. Contrepoint au commerce parisien, il est le lieu où l'on marchande dans un cadre immémorial. Dans l'imaginaire parisien de l'achat et de la marchandise, le bazar d'Istanbul devient un lieu commun[259]. Tous les ouvrages des années 1870 sur l'Orient décrivent par le menu cette visite au bazar. L'ouvrage d'Edmondo de Amicis, ancien officier italien devenu journaliste, publié en 1878 chez Hachette connaît un véritable succès. Il consacre au bazar un volumineux chapitre largement illustré qui sera la matrice de toutes les descriptions de guides jusqu'en 1914[260]. Le bazar « riche et pittoresque » des armes y est décrit comme « un musée, débordant de trésors, plein de souvenirs et d'images qui transportent la pensée dans la région de l'histoire et des légendes, et éveillent un sentiment indicible d'admiration et d'effroi. Toutes les armes les plus étranges, les plus épouvantables et les plus féroces qui ont été brandies de la Mecque au Danube pour la défense de l'Islam, sont là, brillantes et fourbies comme si on venait de les enlever aux mains des soldats fanatiques de Mahomet ou des Sélim ». Les objets sont détaillés dans le dessein d'enflammer les imaginations : cimeterres, « selles de velours », « harnais de chevaux des mille et une nuits », « vieux mousquets à roue et à mèche, […] grands pistolets albanais, […] longs fusils arabes travaillés comme des joyaux, […] boucliers antiques d'écaille de tortue et de peau d'hippopotame, […] cottes de mailles circassiennes, […] boucliers cosaques, des casques mongols, […] arcs, […] carquois, […] coutelas de bourreau, […] grandes vilaines lames de forme sinistre, dont chacune semble la révélation d'un crime, et fait penser aux spasmes d'une agonie. » Suivent de longues descriptions des bazars successifs. « On n'aurait pas assez d'un jour, si l'on voulait voir toutes les ruelles de cette étrange cité » faite « de corridors à peine plus larges que le passage d'un homme, […] de petites cours grandes comme des cellules, encombrées de caisses et de

255 Maxime Du Camp, *Voyage en Orient, 1849-1851, notes*, Paris, Peloritana, 1972.
256 Adolphe Joanne, Voyage en Orient, Paris, 1850, p. 132. Il publiera son premier guide sur l'Orient en 1861 (*Itinéraire descriptif, historique et archéologique de l'Orient*).
257 Théophile Gautier, *Constantinople*, Paris, Michel Lévy Frères, 1856, p. 27 et sq.
258 Le journal de l'avocat Eugène Talbot atteste du poids de la littérature dans l'imaginaire bibelotier : « De Lugano à Como. Mercredi, 2 septembre. […] Lugano, du reste, est une ville pleine d'animation et d'activité. Presque toutes les rues sont bordées d'arcades, et la plupart des marchands viennent étaler aux bords extérieurs des portiques, les produits de leurs magasins. Cela donne à la ville, dans ses principaux quartiers, une physionomie singulière, que nous avons malgré nous rapproché des descriptions des villes d'Orient. Chaque rue avait à nos yeux l'aspect d'un Bazar. » Archives personnelles.
259 Abbé Azaïs, C. Domergue, *Journal d'un voyage en Orient*, Avignon, Séguin Aîné, 1858, p. 301 et sq.
260 Edmondo de Amicis, « Le grand bazar », *Constantinople*, ouvrage traduit de l'Italien par Mme J. Colomb, Paris, Hachette, 1878, p. 87 et sq.

ballots, et à peine éclairées », véritable dédale pittoresque aux murs « noirs et visqueux » percés « de petites portes secrètes ». Il faut ajouter à cela une construction similaire dans l'imaginaire parisien pour le bazar de Beyrouth et les souks du Caire[261]. La puissance imaginaire de ces lieux dépasse celle de toutes les boutiques de curiosités parisiennes. Rien de surprenant à ce que les grands magasins tentent de capter cet imaginaire marchand en organisant à partir des années 1880 de faux bazars en particulier pour vendre des tapis ou à l'occasion des soldes[262].

Si l'imaginaire de l'Orient est avant tout promu par les écrivains de la génération romantique, une autre catégorie de récits promeut le bibelotage en Asie. Il s'agit des voyages d'aristocrates et de collectionneurs à destination de la Chine et du Japon, après 1860. Encore rares car coûteux, ces voyages sont le fait d'aristocrates, soit embarqués pour des missions scientifiques, soit en dilettantes, qui réinventent le « Grand Tour » sous de nouveaux cieux. Ces récits sont innombrables et celui du jeune Comte de Beauvoir qui accompagne le duc de Penthièvre est emblématique. Publié en 1874, il relate un tour du monde – *Pékin, Yeddo, San Francisco, voyage autour du monde* – qui ressemble à un long bibelotage[263]. Promu par l'Académie française, l'ouvrage connaît un succès considérable. Après avoir mis dans des caisses à destination de Paris quelques briques de la muraille de Chine et contemplé le spectacle des ruines du Palais d'été, il se rend au Japon[264]. La fièvre du bibelot s'empare de lui dans ce pays récemment ouvert aux étrangers : « Je l'avoue, le bibelot nous a monté à la tête d'une façon vertigineuse, […] nous allions passer de longues heures dans les boutiques de laque qui animent les rues de Yokohama ; c'était une vraie fièvre ! Nous étions arrivés à mourir d'envie de tout acheter, et à savoir le prix de chaque objet chez les différents marchands. Devenus profonds appréciateurs des ouvrages des Japonais, nous connaissions aussi leur langage et leurs ruses infinies. » Le récit de Ludovic de Beauvoir est émaillé de dizaines de scènes d'achat, pittoresques et anecdotiques[265] tout comme celui de Julien de Rochechouart publié en 1878[266].

Ces voyages, mélanges de voyages initiatiques, scientifiques et de collectionneurs, se doublent de récits diplomatiques. L'intensification des relations franco-chinoises puis franco-japonaises appelle une communauté de diplomates, souvent issus de la noblesse, qui font aussi le récit de cette « fièvre du bibelot » qui règne chez les expatriés. Dans les années 1850, les revues destinées aux diplomates et commerçants conseillent sur les bazars ville par ville : outre Canton où se trouvent les « antiquités les plus rares », le à Ning-Po, lieu de villégiatures des diplomates, on trouve dans « les nombreux magasins de curiosités […] beaucoup de vieux bronzes » à condition de pénétrer dans les arrières-boutiques où l'on peut « faire un choix de statuettes, vases, urnes, flambeaux, instrumens de musique, glaces métalliques à des prix extrêmement bas. »[267] M. de Bourboulon, ministre de France en Chine, accompagné de sa femme, narre ses bibelotages dans la revue *Le Tour du monde* en 1864 et 1865

261 Voir les très nombreux exemples cités par Jean-Marie Carré, *Voyageurs et écrivains français en Égypte*, Le Caire, IFAO, 1932 et les nombreux textes sur les bazars de Beyrouth, par exemple Ernest Chantre, « De Beyrouth à Tiflis », Le Tour du monde, 1889, p. 225 et sq. L'article, largement illustré, raconte l'achat d'armes anciennes, notamment « des haches de pierre polie ».

262 Voir les publicités de la Belle jardinière, du Bon Marché et des Grands magasins de la place de Clichy, années 1880-190, « grands magasins », collection « actualité », BHVP.

263 Ludovic de Beauvoir, *Pékin, Yeddo, San Francisco, Voyage autour du monde* (avec gravures-photographies de Deschamps), Paris, E. Plon et Cie, 1874.

264 Ludovic de Beauvoir, *ibid*., p. 115.

265 « Quant aux Anglais, écrit encore le jeune auteur, jamais ils n'agissent ainsi : aussi je les ai vus payer certains objets sept et huit fois plus cher que nous : ils arrivent roides comme des piques, dans leurs faux-cols, s'arrêtent fièrement sur le seuil de la boutique, et trouvant trop au-dessous de leur dignité de marchander, ils payent grassement, regardant d'un air de mépris le Japonais, avec lequel ils ne s'abaissent jamais à causer familièrement. » Ludovic de Beauvoir, *ibid.*, p. 240-243.

266 Julien de Rochechouart, *Excursions autour du mode. Pékin et l'intérieur de la Chine*, Paris, Plon et Cie, 1878, p. 109.

267 *Annales du commerce extérieur, Chine et Indo-Chine, faits commerciaux*, Paris, Imprimerie et librairie administrative Dupont, 1852, volumes 11-12, p. 432

avant de les publier chez Hachette en 1866[268]. Mêlant considérations historiques, diplomatiques et artistiques, il souligne l'aventure que constitue la chasse aux bibelots dans les marchés chinois de « bric-à-brac ou Kou-toung, qui est le nom que lui donnent les Chinois ». Dans « une ruelle obscure », « ce sont d'informes amas de vieilles planches […] soutenues par des piles de marchandises de tous genres, des vases, des porcelaines, des bronzes, des armes, des vieux habits, des pipes, des outils, des bonnets, des fourrures, des bottes, des engins de pêche et de chasse ! […] Voici un amateur de bric-à-brac, le nez armé de formidables lunettes, qui examine en connaisseur, avec la moue caractéristique de la lèvre inférieure, des porcelaines antiques et des vieux bronzes. » Et l'auteur de mettre en garde les acheteurs européens contre les truquages : des « marchands d'antiquités […] au moyen d'une argile roussâtre […] obtiennent des contrefaçons remarquables des vieilles porcelaines de la dynastie des Yuen si recherchées par les amateurs. En Chine, comme ailleurs, les magasins de bric-à-brac ont le privilège de la plus grande malpropreté ; s'il n'en était ainsi, les acheteurs ne croiraient pas sans doute à l'antiquité des objets qui sont offerts à leur convoitise ». Nous avons pu dénombrer plus de trente textes dans cette veine, textes qui se déploient parfois sur une année entière, uniquement pour *La Revue des Deux Mondes* entre 1858 et 1880[269].

Enfin, dans le sillage de ces récits d'écrivains et de diplomates, fleurissent les récits d'amateurs et de collectionneurs, le plus souvent relayés par la presse artistique, dont la *Gazette des Beaux-Arts* ou encore le *Cabinet de l'Amateur* [270]. Alors que le Japon s'ouvre, *Le Cabinet de l'Amateur* compile ainsi des témoignages, notamment tirés du *Journal des Débats*, sur le nouveau territoire de « courses au bibelot » qui s'ouvre aux amateurs. Confrontant son imaginaire, « le Japon des livres, où [il avait] vécu jusqu'ici » à ce qu'il voit de Nagasaki, le témoin anonyme se passionne pour la chasse au bibelot comme tous les Européens de passage : « La grande occupation du voyageur qui n'est pas négociant, c'est de courir les curiosités, de *bibeloter*, comme diraient les dames d'un certain monde. Pour les profanes, tous les bronzes, les laques, les porcelaines que le commerce vous expédie ont un cachet de pays lointain qui suffit à leur imagination ; mais les adeptes qui ont pris goût aux œuvres des grands siècles de l'art, oh ! sur ces élus […] du bric-à-brac, tout ce qu'on vous envoie en Europe fait l'effet que produisent sur un habitué de l'hôtel de Cluny les meubles entassés dans le faubourg Saint-Antoine. À Nagasaki, on ne trouve guère que des porcelaines et des bronzes, et quelques-uns de ces beaux sabres à la trempe si dure et au fil si tranchant, à l'aide desquels les Japonais d'autrefois s'ouvraient, dit-on, le ventre pour un oui ou pour un non […]. Quant aux porcelaines, vous l'avouerai-je ? pendant mon séjour au Japon, je m'étais si bien épris des délicatesses de l'art antique, que les objets de fabrique actuelle me paraissaient indignes […] ; mais depuis que je suis de retour parmi ces grossiers fils de l'Europe (je parle des plus huppés), la richesse des couleurs et le caprice du pinceau sur les vases et les services de table japonais m'inspirent quelquefois une sorte de regret de n'en avoir pas fait provision pour mes amis de France, malgré les chances de bris et de naufrage qu'entraînent de si longs voyages. Ces courses au bibelot ont un bien autre charme encore ; vous y trouvez l'occasion de pénétrer dans l'intimité de la vie japonaise. »[271] Même visite pour les amateurs de bibelots à Yokahama, l'autre grande ville ouverte avec Yedo qui attire les Européens[272].

268 *Le Tour du Monde*, volumes IX-XI, 1864-65 et *Relation de voyage de Shang-hai à Moscou, par Pékin, la Mongolie et la Russie asiatique Voyage en Chine et en Mongolie de M. de Bourboulon ministre de France*, par Achille Poussielgue, Paris, hachette et Cie, 1866.

269 Voir notamment le long récit de Rodolphe Lindau « Un voyage autour du Japon. Souvenirs et récits » publié en feuilleton en 1863-1864 puis publié de nouveau partiellement en 1868.

270 Voir par exemple Ernest Chesneau, « Le Japon à Paris » dans *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1878, p. 385-397.

271 « Nagasaki », *Le Cabinet de l'Amateur,* n°10-11 décembre 1861 et 8-9 octobre, novembre 1861.

272 « Yokohama » et Kanagawa, *Le cabinet de l'amateur*, 1863, n°13, 1862, p. 43-44.

Point d'orgue de ces récits d'achat : les récits de collectionneurs. De la même façon que les voyageurs-écrivains en Orient deviennent des voyageurs, les écrivains convertis au bibelot deviennent des collectionneurs-voyageurs. Il faut noter ici que l'enjeu de ces voyages est clair : il s'agit pour les collectionneurs entichés des objets du Japon ou de la Chine d'aller sur place afin d'y trouver les « sources » de cet art. Le voyage se donne ici comme la garantie suprême d'authenticité. Il s'agit à la fois par des gestes aristocratiques d'échapper à la multitude des chinoiseries créées *ad hoc* qui envahissent le marché parisien et dans le même temps d'échapper aux faux. Achetés dans leurs environnements « naturels », ces objets gagnent en authenticité mais aussi en épaisseur ethnographique et romanesque. En court-circuitant les marchands, les collectionneurs rêvent en outre de trouver la perle rare. Le premier voyage qui affiche clairement sa vocation de constituer une collection est celui, connu, de Théodore Duret et Henri Cernuschi. Les deux sont héritiers de riches familles de la bourgeoise d'affaires ; le premier d'un riche notaire, le second d'un banquier. Après un engagement politique raté, les deux rentiers se consacrent aux voyages et à la collection. Henri Cernuschi garnit ainsi son somptueux hôtel du 7 rue Velasquez de milliers de pièces modernes et antiques d'Asie ; plus modestement, Duret collectionne les estampes dans son appartement du 4 rue Vignon[273]. Partis de France en 1871, ils bibelotent à travers toute l'Asie, parcourant aussi bien la Chine, le Japon que l'Inde et l'île de Java. Leurs récits détaillent leurs aventures. Duret consacre un chapitre entier à raconter « la constitution d'une collection de bronzes » mais en réalité, partout, il s'agit de construire une collection qui hésite entre beaux-arts et ethnographie : « [À Edo,] nous arrivons au bon moment pour faire une récolte sans pareille. La révolution politique amène les daïmos à se défaire des objets d'art […]. Tous les jours, on nous apporte des bronzes par centaines. Nous faisons un triage, un lot, un prix en bloc, et notre collection grossit à vue d'œil. Voyant notre appétit insatiable et surtout que plus les pièces sont grosses plus elles nous plaisent » les marchands affluent[274]. Ils font démonter des statuts, des portiques, des portes, des entablements… Au total, le fruit de leur moisson est colossal et fascine à Paris : ils expédient près de 900 pièces de « livres, estampes, manuscrits, fragments d'architecture, porcelaines, bronzes, statues religieuses ». Autre collectionneuse, plus modeste, Mme Laure, qui fait le récit de ses « trouvailles » à Edo en 1875 dans un récit intitulé *De Marseille à Shanghai et Yedo, récits d'une vie parisienne* [275]. Double du voyage de Duret et Cernuschi, celui entrepris par Émile Guimet et Félix Régamey. Le premier est un industriel lyonnais de la chimie – lancé dans les matières tinctoriales synthétiques – [276] ; le second un peintre et dessinateur parisien. En voyage au Japon en 1876-1877, ils bibelotent. Leurs récits ne connaîtront pas un véritable succès[277] mais la présentation de leurs achats lors de l'exposition universelle de 1878[278] puis l'ouverture d'un musée à Paris en 1888 – après un échec à Lyon – assurent la publicité de cette épopée collectionneuse[279]. Dans cette mise en scène des collectionneurs achetant aux quatre coins du monde, l'ouvrage de Maurice Jametel publié en 1886 *Souvenirs d'un collectionneur, La Chine inconnue* joue un rôle central. L'auteur

273 Voir notamment Gilles Béguin, *Henri Cernuschi (1821-1896). Voyageur et collectionneur,* Paris, Paris-Musées, 1998.

274 Théodore Duret, « Nous faisons une collection de bronzes » dans *Voyage en Asie. Le Japon. La Chine - La Mongolie. Java. Ceylon - L'Inde*, p. 18-30.

275 D. F. Laure, *De Marseille a Shanghai et Yedo, récits d'une parisienne*, Paris, Hachette, 1879, p. 396.

276 En outre, il fait de nombreux voyages, notamment en Égypte (*Croquis égyptiens : Journal d'un touriste*, Paris, 1867) et en Algérie (*Lettres sur l'Algérie* (1877).

277 Voir Émile Guimet et Felix Régamey, *Promenades japonaises. Tokio-Nikko*, Paris, Charpentier, 1880.

278 Émile Guimet, *Rapport au Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts sur la mission scientifique […] dans l'Extrême-Orient*, Lyon, Imprimerie nationale, 1878 et *Exposition universelle internationale. Catalogue officiel publié par le commissariat général*, tome 2, Paris, Imprimerie nationale, 1878.

279 On peut voir sur ce sujet le stimulant mais très succinct travail de Ting Chang, « Disorienting Orient : Duret and Guimet, anxious flâneurs in Asia » dans Aruna D'Souza et Tom McDonough [dir.], *The Invisible Flaneuse? Gender, Public Space and Visual Culture in Nineteenth-century Paris*, Manchester, Manchester University Press, 2006, p. 65-78.

est diplômé de l'école des langues orientales vivantes, lauréat de l'Institut de France et critique au *Courrier de l'art* [280]. À le lire, la vie des Occidentaux en Chine est un bibelotage permanent. Il écrit à propos de Pékin : « Aussi l'existence y serait-elle des plus tristes sans la grande ressource qu'offre [la ville], contre les atteintes du spleen, sous la forme de curiosités de toute espèce, vieux livres, vieilles potiches, vieux ivoires, vieux émaux et même vieux habits. Du matin au soir, dans les petits cercles que forment les Européens, on ne parle que de famille verte, famille rose, émaux peints, cloisonnés. »[281]. Son récit est dédié à la narration minutieuse et anecdotique de ses « trouvailles » chez « les vrais brocanteurs, dans le quartier du Temple de Pékin » alors que les bourgeois de passage vont dans des boutiques qui « sont, à cette ville, ce que les magasins du quai Voltaire sont à Paris ». Jametel se met en scène en fin collectionneur qui arpente les faubourgs et leurs marchés d'occasion où « dans ces monceaux de débris de la vie domestique, […] un Européen trouve quelquefois à glaner des choses curieuses et à bon marché »[282]. Bravant les « insectes » et l'« interminable opération du marchandage », il parcourt Long-Fou, le « quartier de la brocante » de Pékin, « fort bien pourvu de toutes les vieilleries recherchées par nous autres Européens : vieux pots cassés, vieux émaux démodés, plus des collections fort importantes d'objets d'art purement chinois, tels que des bibelots de jade, des meubles à formes bizarres, des bouquins antédiluviens » et où on peut « brocanter à l'européenne », c'est-à-dire fouiller.[283] Deux ans plus tard, en 1887, *Madame Chrysanthème* de Pierre Loti rencontre un succès éditorial. L'écrivain y détaille tous ses achats au Japon : « des petites caisses, des récipients de toutes les formes, inventés de la manière la plus ingénieuse pour s'emboîter, pour se contenir les uns les autres […] jusqu'à l'infini […] des paravents, des souliers, du savon » achetés dès le premier mouillage ainsi que les lanternes à ombres chinoises et autres « choses antiques » cherchées lors de longues errances « dans des quartiers poussiéreux et sombres » et les bazars de Nagasaki[284]. Au final, le bagage est « effrayant » : « dix-huit caisses ou paquets, de bouddhas, de chimères, de vases. »[285]

Ces récits de gestes de collectionneurs dans les lointains, sorte de raffinement suprême de l'amateur prêt à affronter les périls d'un voyage pour l'amour de l'art, nourrissent l'imaginaire bourgeois. Alors que la bourgeoisie parisienne avec ses milliers d'amateurs intermittents se pique de « trouvailles », ces achats lointains font rêver. On imagine des découvertes rares à des prix dérisoires, car on pense que la particularité des indigènes est d'ignorer la valeur de leurs biens. Ce trop bref parcours dans les récits de voyage –qui néglige nombre de destinations souligne cependant la place de l'achat et l'imaginaire marchand qui se construit autour de ces objets exotiques. Acheter à prix fort ne suffit pas, et devient même une marque de vulgarité ; mais acheter à l'autre bout du monde, c'est faire montre de flair et de goût, c'est-à-dire de sensibilité artistique. Au-delà de l'imaginaire lié à la marchandise que produisent ces voyages et de celui qui s'attache aux objets, cette pratique du voyage à des fins de bibelotage se développe en bourgeoisie.

280 Maurice Jametel, *Souvenirs d'un collectionneur. La Chine inconnue*, 4e édition, Paris, J. Rouam, 1886.
281 *Ibid.,* p. 60.
282 *Ibid.,* p. 57.
283 *Ibid.,* p. 64.
284 Pierre Loti, *Madame Chrysanthème*, Paris, Calmann-Lévy, p. 8-10. Voir les portraits des vendeurs de bibelots-souvenirs, p. 129, XXXVI, mardi 27 août.
285 Pierre Loti, *ibid.*, p. 200.



[Fig. 6. 44] Magasin de curiosités pour touristes au Japon (probablement Kyoto), vers 1870. Photographie de Felice Bato conservée à la New York Public Library (signalée par Christine Guth).

Un touriste en quête de couleur locale cherche d'abord les objets marqués par le lieu : de l'artisanat manifestement local, mais aussi des objets anciens. L'ancienneté de l'objet le rattachant au lieu mais aussi garantissant le caractère authentique de l'objet, c'est-à-dire naïf et produit sans intention de devenir objet exotique, est particulièrement recherchée. Le tourisme est toujours un voyage anachronique, un voyage dans le passé indissociable d'avec le monument historique. Le souvenir parfait de voyage, preuve de sa présence et de son séjour dans le passé est le bibelot authentiquement ancien.

Les voyages bourgeois hors de France, tout en restant exceptionnels – à l'occasion d'un voyage de noce ou avant d'entrer dans la vie professionnelle – sont généralisés dans la bourgeoisie de la seconde partie du siècle comme en témoignent les archives privées[286]. Ces voyages bourgeois se déroulent très majoritairement en Europe : en Angleterre, en Italie, en Suisse et en Espagne[287]. À l'occasion de ces voyages, les touristes parisiens, suivant en cela les collectionneurs, cherchent à collecter des souvenirs. Pour les pays européens, il s'agit généralement d'antiquités ; pour les pays exotiques, hors de l'Europe, le plus souvent des objets de l'artisanat local. Autrement dit, il s'agit dans les deux cas, de trouver des objets authentiques car achetés dans le lieu même de leur production, qu'elle soit contemporaine ou passée. L'explosion du tourisme en Suisse amène quantité de Parisiens à bibeloter, même si le pays se révèle décevant et ne propose guère que des meubles rustiques, des armures anciennes et quelques meubles anciens de style italien. Quand l'avocat Eugène Talbot, poitevin installé à Paris, décide de faire un voyage de 47 jours en Suisse et en Italie en 1857 – périple qu'il chronique avec le soin d'un homme de loi – il se met en chasse, guide en main, d'armures et de meubles gothiques jusque dans les églises[288]. Son espoir est vite déçu, les prix étant trop élevés et les objets trop rares. Le journal

286 Voir, par exemple, le journal d'Eugène Talbot (archives Manuel Charpy) ou les archives de Paul Pettier qui voyage en Suisse et en Angleterre (AN, Fonds Paul Pettier, AB XIX 5223, livre comptabilité, 1900-1905).

287 Marc Boyer, *Histoire générale du tourisme, du XVIe au XXIe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 275-299.

288 « Notes et souvenirs de voyage [en Suisse et en Italie] » rédigés par Eugène Talbot, avocat à Angers, 1857, collection personnelle. Il rédige par ailleurs en 1854 le journal d' « Un voyage aux Pyrénées ». Archives Manuel Charpy.

d'Eugène Talbot souligne que les touristes ne sont pas tous de grands bourgeois ou des Anglais participant aux voyages organisés de l'agence Cook[289]. Il revient cependant avec des « mosaïques » de Sienne et quantité de sculptures en albâtre dont un David format « cheminée », ce qui lui vaut quelques difficultés aux frontières. Dans le puissant développement d'un tourisme bourgeois à l'échelle européenne, d'autres pays s'affirment comme des destinations pour les Parisiens. Alors que le prix des billets de train est toujours plus accessible, les voyages en Italie deviennent très fréquents dans les années 1870. Cette terre qui contient dans son sol les vestiges de l'Antiquité attire les bibeloteurs et plus largement les bourgeois et, à en croire Paul Eudel, on trouve des bibelots autour de tous les monuments : vieux bronzes, fragments d'architecture, autant de pièces qui trouveront place, selon leur importance, sur une cheminée ou dans un cabinet. Voyageurs et collectionneurs ne cessent de déplorer dans leurs récits cette invasion de touristes et l'avènement d'un marché du bibelot. À Venise, écrit un journaliste, à « chaque pas, des marchands de bric-à-brac vous tentent en vous montrant un tas de bibelots plus ou moins authentiques, mais ayant toujours un certain cachet, une certaine couleur locale »[290]. Dans les années 1890, les auteurs se lamentent sur la flambée des prix, attisée par des bourgeois ignorants, et sur la raréfaction des objets, comme si l'Italie avait été vidée par les touristes. Le collectionneur Eugène Müntz écrit : « Le trafic des antiquités a continué longtemps à jouer son rôle dans le commerce siennois. […]. Ce fut surtout après la suppression des corporations religieuses, en 1866, que des ornements sans nombre affluèrent sur le marché : on offrait à vil prix des étoffes sacrées ou de ces vases de pharmacie, aujourd'hui si recherchés, et le terme *robba di conventi* devint courant dans le langage des antiquaires italiens. Aujourd'hui le combat a cessé faute de combattants, je veux dire que le trafic s'est arrêté faute de marchandises. Les antiquaires ferment boutique les uns après les autres. L'Italie est épuisée par suite de ce drainage incessant qui dure depuis un demi-siècle ; on trouve plus facilement et à meilleur marché le bibelot italien à Paris qu'à Florence ou à Rome. »[291] En Allemagne, dans les villages le long des lacs de Bavière, « remplis d'étrangers », on trouve « de nombreuses boutiques de photographies, de vues des Alpes, de bibelots-souvenirs, d'objets en bois sculpté »[292]. Les touristes cherchent aussi bien des bibelots produits par l'artisanat contemporain et folklorique que des antiquités. À Nuremberg, par exemple, chez la « kyrielle » d'antiquaires, les touristes peuvent trouver « toutes sortes de bibelots du siècle dernier, objets d'orfèvrerie, ustensiles, tabatières, porcelaines, miniatures, étoffes, etc. […] On m'affirme que les Anglais ou les Américains, qui reviennent des apothéoses wagnériennes de Bayreuth, font leurs choux gras de ces souvenirs. Tout morceau quelque peu intéressant est immédiatement coté un prix excessif. »[293] Même antienne quant à l'Espagne où les marchands demandent « dix fois la valeur de leurs bibelots », bibelots qui se trouvent par ailleurs être de meilleure qualité quai Voltaire, dans la « boutique de Mlle Delaunay »[294]. Peu importent les lamentations des collectionneurs, pour le bourgeois en voyage, l'objet prend un relief et un prix nouveau s'il est acheté dans la localité qui l'a vu naître.

Dès les années 1860, l'intensité de la production de faux en Italie indique la force de la demande. La « fabrication des antiquités » – production de bronzes patinés artificiellement – est massive dans les campagnes et « les antiquaires de Rome et de Naples [en] emportent des musées entiers puis ils vont

289 C'est ce que laisse à penser l'étude solidement documentée, de Laurent Tissot : *Naissance d'une industrie touristique. Les Anglais et la Suisse au XIXe siècle*, Lausanne, Éditions Payot, 2000.
290 Anonyme, Quarante jours en Italie, mars-avril 1883, Nevers, Gaufroit, 1884, p. 24-25.
291 Eugène Müntz, « À travers la Toscane, Sienne », *Le Tour du Monde*, 1892, p. 129 et p. 141-142.
292 M. C. Servières, « Les lacs de Bavière », *Le Tour du Monde*, 1895, p. 568.
293 Eugène Müntz, « En Allemagne : Nuremberg », *Le Tour du Monde*, 1897, p. 325.
294 Charles Davillier, « Voyage en Espagne », *Le Tour du Monde*, 1871, p. 403.

revendre cela en détail aux crédules Anglais, comme des objets trouvés dans la campagne romaine ou dans les fouilles de Pompéï. »[295] Dans les années 1880, selon Paul Eudel et Emile Bayard, la production de faux est colossale en Italie. Livourne apparaît comme le centre de l'industrie de faux bronzes patinés « pour les touristes » qui sont vendus à Rome, Florence ou dans les parages de Naples[296]. L'excitation produite par ces achats est entretenue par les marchands qui présentent les objets comme les fruits de pillage, ce qui certifie définitivement leur authenticité aux yeux des touristes. Du côté de Venise, la demande de pâtes de verre anciennes et de laques alimente une nouvelle industrie. Paul Eudel écrit : « C'est de l'Italie que nous vinrent jadis les incrustations d'ivoire, de nacre, d'argent et d'ébène. Aujourd'hui, ce pays a repris la chaîne interrompue des traditions du passé, pour la plus grande joie des Américains en voyage. Venise s'est mise à refaire ses cabinets d'ébène et d'ivoire, ses *stippi* d'écaille avec paillon rougeâtre, ses tables en certosine, ses chaises en bois teints et découpés en figures dans les fonds, en draperie et en ornements de toutes sortes. » On peut ajouter que les bourgeois parisiens n'échappent pas plus à la tentation que les « Américains ». On peut multiplier à l'envi les exemples, tout particulièrement en Italie. Le propos n'est pas ici de dévoiler les faussaires, comme le font Paul Eudel et Émile Bayard mais de mettre en relief à travers ces truquages deux choses : le développement d'une consommation touristique nouvelle dans laquelle le bibelot ou le souvenir jouent un rôle central et l'association étroite entre désir d'authenticité et bibelotage hors de Paris.


FLORENCE
CABINET D'ANTIQUITÉS CURIOSITÉS
OBJETS DES BEAUX-ARTS
TABLEAUX ANCIENS
de
T.° GAGLIARDI
Via della Scala près la Place S. Maria Novella N.°1.
Monsieur F. Piot
Doit pour les objets ci-après vendus et livrés
1 Portafoglio cuoio antico L. 50 —
Firenze 2 Gennaio 1882.
Reçu
T. Gagliardi

[Fig. 6. 45] Facture des achats d'Eugène Piot chez un antiquaire de Florence, 1882. Bibliothèque de l'Institut, Fonds Eugène Piot, MS 2228 III.

À partir des années 1880, les guides prennent soin de préciser des adresses d'antiquaires italiens « dignes de confiance ». Ils sont une dizaine à Florence ou Naples, une vingtaine à Venise et une trentaine à Rome[297]. Autour de 1900, ils indiquent les villages et faubourgs où les chances de faire

295 *Revue nationale et étrangère politique, scientifique et littéraire*,1866, p. 474.
296 Émile Bayard, *L'art de reconnaître les fraudes*, Paris, R. Roger et F. Chernoviz, Collection « Guides pratiques de l'amateur et du collectionneur d'art », 1914.
297 Voir *Répertoire-Annuaire général des collectionneurs de la France et de l'Étranger*, Paris, Ris-Paquot, 1892 et Karl Baedeker, *Italie. Manuel du Voyageur. Première partie - Italie Septentrionale jusqu'à Livourne, Florence et Ravenne, et les routes menant de France, de Suisse et d'Autriche en Italie*, Paris, Paul Ollendorff, 1886.

des trouvailles demeurent réelles. Les antiquaires et marchands de curiosités affichent la vocation touristique de leurs boutiques : les factures sont rédigées en français et en anglais et tous proposent dès les années 1870 des formules d'achats qui comprennent la livraison en France ou en Angleterre. Le Dr Richelot en voyage touristique en Italie – voyage quasiment obligatoire dans la bourgeoisie qui a des prétentions culturelles – achète quantité d'objets anciens chez les antiquaires napolitains[298]. Quelques antiquaires français s'insèrent dans ce nouveau marché, preuve de l'engouement dont il bénéficie. Autour de 1900, Jules Sambon et son fils, antiquaires et marchands de curiosités parisiens, désireux de capter la clientèle en quête d'antiquités italiennes, organisent durant la saison estivale des ventes en Italie et notamment à Florence. Pour s'assurer de la présence de la clientèle, ils achètent de la publicité dans les journaux parisiens via l'expert auprès de Drouot, Mannheim[299]. Le développement d'un commerce d'antiquités à destination des étrangers en Italie, en Suisse, en Espagne ou en Allemagne, est à mettre en parallèle avec le développement de la clientèle étrangère des antiquaires parisiens[300].

Les produits de l'industrie circulant à l'échelle de l'Europe, le voyageur cherche le dépaysement dans des objets fabriqués avant la révolution industrielle. Dès 1869, Nestor Roqueplan se fait le porte-parole, sur un ton tout aristocratique, de cette inquiétude : « Les voyages et surtout les voyageurs sont le fléau de notre société. […] Il n'y avait jadis aucune place pour ces conteurs médiocres qui récitent les *Guides Richard* et font sécher dans des cahiers des herbes cueillies sur le front des Alpes ; les savants, les artistes, les diplomates et les soldats parcouraient seuls l'Europe et en rapportaient des récits dont le merveilleux s'est évanoui depuis que les échappés de collège s'établissent touristes, depuis que l'Afrique est dans notre main, depuis que le bateau-poste nous jette à une heure dite en Grèce, à Constantinople, au Caire, sur tous les points de ce fabuleux Orient qui tombe en guenille. » D'ailleurs, ajoute-t-il, « qui n'a pas vu l'Italie, cette Italie tant rebattue, tant lithographiée […] ? On ne va plus à Rome que pour promener sa femme pendant la lune de miel, ou pour pleurer des peines de cœur. […] Qui n'a pas vu la Suisse ? Qui voudrait donner dans le panneau de ses glaciers et de ses lacs ? […] ». Enfin, tous les pays ont perdu et leur physionomie et leurs produits ; il n'y a pas de couleur locale qui ne s'expédie pas de Paris. Les calottes et les turques, l'eau de Cologne et le vulnéraire suisse, se fabriquent à Paris. »[301] Dans les années 1880, les plaintes des collectionneurs sont récurrentes contre l'uniformisation du monde et guides et journaux mettent en garde contre les abus des marchands. De retour d'Écosse, l'écrivaine Marie Anne de Bovet écrit : « Si la tentation vous prend d'y acheter du tartan, des plaids, des bas de laine quadrillés, des armes, bijoux et autres accessoires du costume highlander, des bibelots indigènes, tels que cornes de béliers montées en argent ou pièces d'orfèvrerie en forme de chardon, souvenez-vous que le principal marchand d'ici est connu dans toute la Grande-Bretagne sous le nom du « voleur du nord », et que vous trouverez tout cela à Glasgow à des prix plus raisonnables »[302].

Cette plainte contre l'uniformisation des produits, corollaire du « nivellement du monde », et les escroqueries pousse à aller chercher des produits au-delà de l'Europe occidentale. La donne change en effet quand les ailleurs se font plus exotiques. En sortant de la civilisation occidentale, le Parisien modifie son regard sur la culture matérielle. À l'instar des voyageurs aristocrates du milieu du siècle,

298 AN, Fonds Richelot, facture de l'antiquaire et fondeur en bronze (sic), De Fellice & Galli, Largo S. Martino, Napoli (1899).

299 AN, 613 AP 6, Fonds Warneck-Sambon. Ils organisent quantité de ventes à Florence, en lien avec Mannheim, ventes annoncées dans les A*ffiches,* la *Gazette des Beaux-Arts*…

300 Voir par exemple Charlotte Schreiber, op. cit., qui tout au long de son récit ne cesse de croiser des acheteurs anglais et américains. Voir en complément les nombreux débiteurs étrangers de Paul Recappé (AP, D11U3/1222, dossier n°19356, 23 janvier 1886, Paul Recappé, marchand de curiosités, 9 rue Paul Louis Courier [angle Boulevard Saint Germain et Boulevard Raspail ; avant 13 passage Sainte-Marie].

301 Nestor Roqueplan, « Un coin d'Espagne », *La vie parisienne. Regain, op. cit.,* p. 199-202.

302 Marie Anne de Bovet, « En Écosse », *Le Tour du Monde*, tome XVI, 1896, p. 286-287.

il se fait ethnographe, cherchant dans les objets les signes d'une grande différence, d'un écart de civilisation.

Trois destinations émergent comme les destinations les plus courues hors de l'Europe : l'Algérie, l'Égypte et Constantinople qui attire grâce notamment à son immense bazar. De la littérature au voyage, quantité de bourgeois franchissent le pas à partir des années 1880. Tous les samedis, les Messageries maritimes établissent une ligne commerciale qui part de Marseille pour Constantinople[303]. Comme le notent tous les guides, l'hôtellerie y est confortable, notamment sur la colline de Péra où l'on trouve « un grand nombre de magasins de modes, ainsi que de nombreux hôtels où vont loger les étrangers qui arrivent à Constantinople. »[304] La multiplication des voyageurs à la fin du siècle est confirmée par l'inflation des guides de plus en plus bourgeois dans leurs recommandations[305]. Le grand bazar demeure l'attraction touristique majeure. Paul Eudel, qui visite la ville au milieu des années 1880, y observe déjà une grande quantité de touristes anglais, allemands et de français, essentiellement des bourgeois parisiens, arpentant les allées du marché[306]. La demande d'antiquités orientales comme souvenirs de voyage apparaît déjà très forte et tout particulièrement celle d'armes et d'armures orientales qui, très en vogue à Paris, ornent depuis les années 1860 les murs des cabinets et des ateliers, lieux masculins et légendaires, et des salons. Le *Guide Bleu* de 1913 recommande la fréquentation des bazars où « il faut un œil exercé pour aller chercher dans l'ombre où elles sont reléguées les richesses que renferme tout bazar un peu important »[307]. « Au centre du Bazar, note encore le guide prolongeant les récits littéraires et reprenant en cela tous les guides rédigés depuis les années 1880, se trouve une enceinte particulière que l'on nomme le Bezetsan ou Bedesten, où se trouve le bazar des armes. »[308] D'après Eudel, la demande est telle depuis la fin des années 1860 que l'industrie locale s'adapte et produit des antiquités. Les abords du bazar se spécialisent dans les fausses armes anciennes destinées aux touristes. Le succès est considérable,les voyageurs n'imaginant pas qu'il puisse s'agir de faux. Un faux sorti de mains orientales peut-il vraiment être considéré comme une faux ? N'est-ce pas en quelque sorte un témoignage du passé ? D'un ordre industriel nécessairement authentique ? Paul Eudel note ainsi en 1885 : « Il est très curieux de voir autour de Besestein les armuriers turcs installés en plein vent et préparant *coram populo* les kangiars aux manches de jade, d'agate et d'ivoire ; les yatagans aux lames de Damas, recourbées et tordues, historiées de versets du Coran, les cimeterres à la poignée constellée de grenats, de corail et de turquoises ; les poignards aux fourreaux d'argent repoussé. Celui-ci s'adonne aux arcs et aux carquois mongols ; celui-là aux cottes de mailles circasiennes et aux mors d'argent niellé ; cet autre aux selles de velours et aux caparaçons splendides comme des manteaux royaux, aux graines de cuir, de bois, de velours ou de chagrin, et aux boucliers antiques de peau d'hippopotame. Ce dernier prépare les dagues, les espadons, les rapières, les colichemardes, les vieux mousquets à roue ou à mèche, les pistolets albanais que l'Occident met en trophée le long

303 *Dictionnaire du commerce…op. cit*., 1901, « Messageries maritimes » et « Constantinople ».
304 Artour Raffalovitch et Yves Guyot, *Dictionnaire du commerce, de l'industrie et de la banque*, Paris, Guillaumin, 1901, article « Constantinople ».
305 Voir pour les plus lus, le Guide Joanne, *De Paris à Constantinople*, Paris, Hachette, s. d. (vers 1880) ; E. de Steiger, *Odessa, la Crimée, le Caucase, Constantinople, Smyrne, le Pirée, Alexandrie et le Caire : Guide pour les voyageurs*, Paris, Imprimerie de la société anonyme des travaux typographiques, 1901 ; le *Guide Bleu, op. cit.,* ; T*urquie.-Guide horaire général international. Illustré pour le voyageur en Orient. Description de Constantinople et des plus importantes villes de la Turquie, de l'Égypte et de la Grèce avec leurs principaux monuments. Chemins de fer, tramways, navigation*, Paris, Cervati & Cie, Imprimerie du Levant, 1912 et *La Palestine, la Syrie centrale, la basse Égypte, Naples, Athènes, l'Archipel, Constantinople. Guide historique et pratique par des professeurs de Notre-Dame de France à Jérusalem,* Paris, P. Féron Vrau, 1912.
306 Paul Eudel, *Constantinople, Smyrne et Athènes, journal de voyage,* Paris, E. Dentu, 1885.
307 *Les Guides bleus, De Paris à Constantinople, Hongrie, Balkans, Asie mineure,* Paris, Hachette, Édition d'avant-guerre, réimprimée en 1920, p. LVII.
308 *Ibid.,* p. 244-245.

des murs. Lisez les livres des voyageurs et vous y trouverez de merveilleux récits sur ces habiles contrefacteurs, que j'ai vus personnellement à l'œuvre en 1873. […] Comme à tous les voyageurs, on m'a proposé là-bas des armes historiques ou légendaires. Le yatagan fameux dont se servit Mouza pour fendre Hassan des épaules au cœur ; le sabre du Bulgare qui appuya la première échelle aux murs de Constantinople ; la masse d'armes avec laquelle Mahomet II frappa le soldat pillard sous les voûtes de Sainte-Sophie. J'en passe, car cette nomenclature serait trop longue. […] Mais combien d'artistes ou d'amateurs crédules, grisés, fascinés, ont quitté le bazar, laissant leurs dernières piastres dans l'escarcelle de ces marchands ! »[309] Les recommandations contre les escroqueries sont partout dans les guides autour de 1900, signe de l'embourgeoisement de la clientèle. Les abords du marché, note le Guide Bleu, « fourmillent de parasites [qui] sont à l'affût des étrangers sur le dos desquels ils espèrent faire une bonne affaire, […] Il est bon de se défier de leurs insinuations intéressées et, quelque envie qu'on en ait, de ne pas se laisser tenter par les objets, quelquefois merveilleux, qu'ils font passer sous ses yeux. On serait presque sûr, si l'on cédait au premier éblouissement, de faire une mauvaise affaire, dont on aurait regret quelque temps après. Si on a le temps, le mieux est de n'acheter qu'après s'être suffisamment familiarisé avec le Bazar, par plusieurs visites préparatoires, pour pouvoir s'y diriger seul, et se rendre directement dans les boutiques où l'on a remarqué quelques objets de valeur. »[310] Même le très documenté *Dictionnaire du commerce* conseille la visite du Bazar non sans mises en garde : « Le Grand Bazar de Stamboul, est un des édifices les plus intéressants de Constantinople. Là se trouvent réunies et mises en vente toutes les marchandises de l'Orient, tous les produits de l'industrie et du sol : les soieries d'Alep, de Brousse, de Damas ; les vêtements brodés de l'Albanie, les maroquins de la Roumélie ; les épices de l'Asie, les pipes, les narguilés, les tapis de Smyrne et de Perse. Ce n'est qu'accompagné par des personnes d'une probité reconnue, habituées à traiter avec les Orientaux et connaissant la langue, que le voyageur doit s'aventurer dans le Bazar pour faire des achats ; autrement il risque fort d'être trompé. »[311] Le Guide Bleu met en garde voyageurs, et en particulier ceux en famille, contre les risques hygiéniques d'un tel bibelotage : « l'atmosphère du Grand Bazar, tout imprégnée de poussières, est malsaine, en raison de l'énorme quantité de d'objets qui viennent y échouer après décès, sans avoir subi aucune désinfection. On évitera d'y faire des stations trop prolongées, surtout si on se sent un peu fatigué et mal en train. On évitera de même d'acheter des vieux tapis, de vieilles tentures impossibles à désinfecter et qui ont pu être exposés à des contaminations variées. Ces objets ont pu être parfois incriminés (F. Widal ; P. Remlinger [deux épidémiologistes]) dans la genèse d'accidents graves. »[312] La bourgeoise Marcelle Tinayre, collectionneuse parisienne et écrivain, confirme cet engouement : au début du siècle, elle fait un voyage à Constantinople et ne manque pas de visiter le bazar pour y marchander, comme dans un jeu, des armes, des plateaux de bronzes, des objets en peau et les narguilés qui font rêver les touristes européens[313]. Pierre Loti et ses nombreux voyages dans la capitale ottomane joue sans aucun doute un rôle dans la promotion de cette ville et tout particulièrement dans celle du bibelotage, ses retours à Paris s'accompagnant de dizaines de caisses « d'antiquités et de bibelots turcs »[314].

L'Égypte apparaît sans surprise parmi les destinations favorites des voyages bibeloteurs parisiens.

309 Paul Eudel, *Le truquage : les contrefaçons dévoilées*, Paris, E. Dentu, 1884, p. 360-361.
310 *Les Guides Bleus, op. cit.*, p. 244-245.
311 *Dictionnaire du commerce…op. cit.,* 1901, article « Constantinople ».
312 *Les Guides Bleus, op. cit.*, p. 178. Notons simplement que Paul Remlinger se spécialise à la fin du siècle dans les maladies orientales et notamment de Constantinople. Il publie plusieurs brochures sur le sujet dont *La transmission de la fièvre thyphoïde par les huîtres à Constantinople* (1902) et *La rareté de la rage à Constantinople* (1903).
313 Marcelle Tinayre, *Notes d'une Voyageuse en Turquie*, Paris, Calmann-Lévy, 1909.
314 Pierre Loti et Henri de Régnier, *Constantinople fin de siècle, Bruxelles*, Complexe, 1991, p. 70.

Alors qu'un tourisme de plus en plus massif s'y développe, la frénésie d'achat de pièces de l'antiquité ne cesse de se développer. Le Khan Khalil (ou Khan el-Khalili), le souk du Caire, attire une foule de touristes bourgeois, tout comme les pyramides. Dès la fin des années 1860, avec le percement du canal de Suez et le trafic qu'il entraîne, les voyages deviennent accessibles. Un voyage Paris-Alexandrie en chemin de fer avec la traversée dans un paquebot des Messageries maritimes ne coûte plus que 333,60 francs en seconde classe et 517, 50 francs en première [315]. Ce tourisme nouveau favorise le commerce des antiquités.L'interdiction de les exporter au début des années 1860 vivifie encore l'intérêt pour ces pièces. Les experts Rollin et Feuardent écriventen 1863 : « Disons aussi que quelque vaste que soit le champ où l'on cherche, la mine s'épuise, comme l'or en Californie : l'exportation des antiquités est interdite en Égypte ; les fouilles ne s'y font plus qu'en vertu d'une autorisation spéciale du gouvernement, qui, en outre, se réserve de conserver ce qui lui convient, c'est-à-dire ce qui a des qualités ou de l'importance. Aussi, les antiquités sont-elles devenues rares et chères en Égypte. Un fait bien certain, par exemple, et rapporté par tous les voyageurs qui ont récemment visité ce pays, est qu'un simple et petit scarabée, en terre émaillée, ne s'y vend pas moins de 10, 15 et 20 francs, et même, s'il est joli ou possède un cartouche royal, 25 francs. »[316] Le guide Joanne de 1861 recommande la plus grande prudence à Louksor preuve du succès croissant de ces voyages : « on devra aussi se tenir en garde contre l'acquisition […] des antiquités qui vous sont offertes de tous cotes, scarabées, figurines en verre bleu, colliers de verroteries, cachets, anneaux, etc. Beaucoup de ces objets sont sans doute authentiques, mais il y en a plus encore de fabrique moderne. Il y a d'ailleurs à cela une raison d'économie. À Louksor les curiosités sont hors de prix. »[317]

Vingt ans plus tard, Paul Eudel note la naissance d'une production *ad hoc* de bibelots touristiques, confirmée au début du XXe siècle par Émile Bayard : « Qui dira le nombre des scarabées, de petites idoles et statuettes égyptiennes semés par l'industrie parisienne aux environs des pyramides ? »[318] Ultime mais limité jeu entre imaginaire touristique et culture matérielle : on vient acheter en Égypte des souvenirs confectionnés à Paris puis expédiés dans les régions touristiques.[319]

Enfin, dernier espace de bibelotage de souvenirs exotiques : l'Algérie. Le département français devient une terre de tourisme dès les années 1870 et les Parisiens en voyage, même s'il s'agit de voyages d'affaires ou administratifs, y collectent des bibelots. Si l'intensification des échanges maritimes profite au commerce des objets de curiosités qui sont exportés vers Paris, comme on l'a vu chez le marchand Akoun, elle profite aussi aux voyageurs[320]. Les messageries maritimes affrètent

315 *Guide pour une excursion dans l'Égypte ancienne et moderne et au canal de Suez,* textes et cartes, Paris, Lanée, Editeur-géographe, vers 1869.

316 Voir la présentation du *Catalogue d'une collection d'Antiquités grecques et Égyptiennes et de monnaies romaines, grecques, françaises et étrangères en or et en argent dont la vente aux enchères publiques aura lieu à l'Hôtel des Commissaires-priseurs rue Drouot n°5, salle n°6, le mardi 12 mai 1862, à une heure et demie. Me Delbergue-Cormont, CP, 8 rue de Provence, assisté de MM. Rollin et Feuardent, experts12 rue Vivienne chez lesquels se distribue le présent catalogue, exposition publique de midi à une heure et demie*, Paris, Renou et Maulde, 1863.

317 Adolphe Joanne, *Itinéraire descriptif, historique et archéologique de l'Orient*, Paris, Hachette, 1861, p. 1108.

318 « Rappelons qu'il existe au Caire une fabrique de scarabées en terre cuite ; les guides les enterrent dans des lieux connus, et devant les Anglais émerveillés, ils vont ensuite les découvrir. » (Paul Eudel, *Le truquage…, op. cit.*, p. 66). Notons que les ventes de fausses antiquités égyptiennes du XIXe siècle sont aujourd'hui très fréquentes à Drouot, l'ancienneté des objets compensant le manque d'authenticité initiale (mes remerciements à Loïc Perramond qui a attiré mon attention sur cette question). On verra en complément le très documenté travail de T. G. Wakeling, *Forged Egyptian Antiquities*, London, Adam & Charles Black, 1912 qui note notamment que les Égyptiens ont pris le relais des Européens dans le production des fausses antiquités. Les scarabées et les petites statues, en particulier, vendus par les marchands ambulants qui s'agrippent aux basques des nombreux touristes en jurant de leur authenticité – « Real anticas, gentleman » –sont fabriqués à Qeneh et Luxor. Voir Paul Eudel, *op. cit*., p. 9 et sq.

319 Paul Eudel, *Le truquage…, op. cit.,* p. 243. Le phénomène est semble-t-il le même en Chine : « Je n'apprendrai sans doute rien à personne en disant [qu'] une maison que je m'abstiendrai de citer, pour ne pas lui faire une réclame, s'est fait dans la spécialité des céladons et des vieux craquelés une réputation universelle. Elle pratique l'exportation sur une vaste échelle ; et bien des fois les touristes en voyage dans la patrie des Mandarins ont acheté, sans s'en douter, à Shang-Haï ou à Hong-Kong, des produits de sa fabrication. » Voir en complément l'article « Canton » et « porcelaines », *Dictionnaire du commerce…, op. cit.*

320 Voir Frank Laurent, *Le voyage en Algérie. Anthologie de voyageurs français dans l'Algérie coloniale 1830-1930*, Paris, Robert

quotidiennement un paquebot dès les années 1860 de Marseille vers Alger et les voyages sont d'autant moins chers que les trajets sont subventionnés. Les touristes, essentiellement à Alger, Oran et Constantine, achètent des bibelots : poteries, peaux tannées, poufs en cuir, plateaux en bronze, tambours en terre, tapis et orfèvreries. En 1877, le voyageur belge Chalon indique les lieux de bibelotage et d'achats de souvenirs à Alger : « Signalons dans le voisinage de la place Malakoff plusieurs magasins qui pourront vous approvisionner de souvenirs d'Alger… Dame ! ami lecteur, je ne sais pas si vous avez laissé au pays beaucoup de parents… ou de parentes ; alors, il convient de rapporter des bibelots […] Vous trouverez donc place Malakoff – il y a aussi quelques magasins rue de la Lyre, et d'autres sous le passage couvert qui conduit à la place du gouvernement – des poteries indigènes grossières, notamment ces vases marocains de soixante centimètres de hauteur, qu'on enterre dans un coin pour servir de citerne à l'eau fraîche ; sur l'émail de leurs ventres s'entrelacent des ornements en bleu dur, en rouge vermillon, en jaune canari. Vous pourrez marchander des candélabres indigènes, en bois peinturluré de tons violents. Sous un soleil africain, dans ces torrents de lumière vive, de telles couleurs ne détonnent pas ; elles s'harmonisent, au contraire, avec l'indigo du ciel, la verdure des jardins, le blanc des burnous. […] Vous achèterez encore des œufs d'autruche ; des boîtes et de menus meubles en bambou ; des objets tournés en bois de thuya, dont la moucheture est d'une rare beauté ; des cornes de gazelle montées en porte-manteaux ; des fusils arabes, incrustés de nacre, d'argent et de corail, à crosse carrée, à canon d'une longueur démesurée ; des poignards indigènes, notamment des *flissas*, avec lesquels les Kabyles coupaient les têtes de leurs ennemis autrefois, et tuent leurs moutons aujourd'hui ; des peaux de lion et de panthère ; des écailles de tortue caouanne, d'un mètre de diamètre : des flacons de véritable essence de rose, qui vient de France, et d'essence fausse, extraite d'une espèce de géranium ; des tapis, des étoffes de burnous, des vêtements indigènes riches, des bottes de maroquin rouge, brodées. Que sais-je encore ! Cependant, méfiez-vous ! beaucoup d'articles français sont vendus comme produits indigènes, notamment les armes et les tissus. »[321] Des rues entières, comme celle des Étoffes à Alger, se spécialisent dans les bibelots pour touristes. L'offre est telle que l'auteur de l'Algérie artistique et pittoresque note en 1893 que, « harcelés par les marchands affables », les « touristes » paraissent « ahuris »[322]. Si en 1880, le parlementaire Paul Bourde se plaint du peu de « bibelots indigènes que l'on trouve à acheter », il semble que l'industrie locale ait tout mis en œuvre pour satisfaire cette demande[323]. Les très nombreux récits de la fin du siècle insistent sur le plaisir de bibeloter en Algérie et en particulier à Alger, ville rassurante sur bien des points pour le bourgeois parisien[324]. La multiplication des guides confirme ce développement. Ainsi en 1889, le Guide Bleu s'associe au *Petit Journal* et au *Figaro* pour proposer un guide de l'Algérie qui ne manque pas de souligner tous les souvenirs d'artisanat local que propose le pays[325]. Dans la même veine, la Compagnie du PLM propose des guides qui invitent à prendre les chemins de fer vers l'Algérie[326]. Le guide Joanne reconduit les conseils d'achat : poignards, couteaux, portes-monnaies,

Laffont, « Bouquins », 2008.

321 J. Chalon, *Souvenirs d'Alger*, Bruxelles, A.-N. Lebègue et Cie, Collection nationale, 1877, p. 27-29.

322 Fréchon et J. Gervais-Courtellemont, *Algérie artistique et pittoresque,* Paris, J. Gervais-Courtellemont et Cie, 1893, p. 9.

323 À travers l'Algérie souvenirs de l'excursion parlementaire, 1880, p. 227 et sq.

324 Voir par exemple Marius Bernard, *D'Alger à Tanger*, Paris, H. Laurens, 1894, p. 135 et sq. ainsi que le guide Joanne (Louis Piesse, *Itinéraire de l'Algérie, de Tunis et de Tanger*, Paris, Hachette, 1881) réédité régulièrement. Pour un panorama complet des textes littéraires sur l'Algérie, voir Michèle Salinas, *Voyages et voyageurs en Algérie, 1830-1930 : aux sources d'un imaginaire collectif français*, Toulouse, Privat, 1989.

325 S. Krakow, *Guide bleu du Figaro et du Petit journal*, Paris, Le Figaro illustré, 1889, p. 248.

326 *Excursions en Algérie, en Tunisie et à Malte par Marseille et les paquebots de la Compagnie Générale Transatlantique*, Automne 1895, Compagnie des chemins de fer de Paris à Lyon et à la Méditerranée, Paris, Imprimerie Chaix, 1895. Ces guides sont largement réédités et illustrés, voir la bibliothèque du Touring-Club de France (Bibliothèque municipale de Paris-Trocadéro).

babouches, amulettes, henné mais aussi ouvrages en peau et en terre[327]. Il faut noter que l'Algérie apparaît aussi propice à la collecte d'un autre type d'objets de curiosité : les objets de curiosité naturelle. La chasse s'y pratique couramment et tous les guides recommandent d'aller chasser aux alentours d'Alger et d'Oran puis de faire empailler ou tanner les peaux[328]. Pour les femmes, les enfants ou les entomologistes, l'Algérie est recommandée, dès le milieu du siècle, pour ses nombreux insectes et notamment ses papillons[329]. Les poissons aussi, achetés vivants puis naturalisés ou stockés dans de la glycérine, sont proposés en quantité aux touristes de sorte qu'en « une semaine un naturaliste se procurerait à bon compte la plus riche collection. »[330] La Tunisie et dans une moindre mesure le Maroc connaissent le même intérêt au début du siècle, qu'il s'agisse de produits de l'artisanat ou d'objets d'histoire naturelle[331].

Les bourgeois parisiens en voyage cherchent ainsi à ramener des objets porteurs de couleur locale qui affichent leur différence avec les productions de l'industrie disponibles à Paris. Les objets varient, non pas selon la culture, mais selon l'image que les touristes se font du pays visité et la place qu'ils lui attribuentsur l'échelle des civilisations. Schématiquement, on pourrait dire que plus le pays est proche sur le plan culturel, plus l'impératif d'authenticité – de couleur locale – force à chercher des antiquités – à l'exception notable de l'Égypte. Dans la hiérarchie des civilisations élaborée par le XIXe siècle, Constantinople offre ainsi des objets raffinés, anciens mais sans date alors que l'Algérie propose des objets d'artisanat populaire.

Le bibelotage en Chine et au Japon demeure marginal, du fait de la rareté des voyages bourgeois dans ces lointains. Notons simplement, qu'un voyage dans ces pays est nécessairement accompagné de nombreuses caisses remplies de bibelots rares et si possible ancien[332]. À partir des années 1890, les revues de voyage ne cessent de conseiller sur les lieux où glaner des bibelots en voyage. Un exemple seulement parmi les centaines : en Cochinchine et à Saigon, à l'adresse des fonctionnaires et de leurs familles de plus en plus présents, le *Tour du Monde* recommande d'attendre les fetes religieuses « pour les amateurs de bibelots [afin] d'augmenter les collections »[333].

À la lecture de tous les récits relatifs au commerce du bibelot, il apparaît bien que ce désir d'exotisme transforme les industries locales. Si les consommations tendent à s'uniformiser, les productions, sous la pression de la demande, gagnent en couleur locale. La demande crée un nouveau marché dans lequel les acteurs ont soin de produire des bibelots qui correspondent à l'imaginaire des touristes. Nous pouvons dire, sans craindre un raccourci, que l'imaginaire des appartements occidentaux contamine ou colonise la production de ces artisans qui, en toute logique, se plient à la demande. Ce qui est vrai à Istanbul où les artisans se spécialisent dans les armes ou en Algérie pour la production de

327 Jacqueton, Gilbert, *Algérie et Tunisie rédigé par MM. G. Jacqueton, Augustin Bernard et Stéphane Gsell*, Paris, Collection Guides Joanne, Hachette, 1903 (1ère édition en 1881) ; *Grand tourisme en Algérie et en Tunisie*, Touring-Club de France, 1900 ; Henriette Celarié, *Un mois en Algérie et en Tunisie*, Paris, Hachette, 1924, p. 98.

328 Voir Chanony, Mémoire d'un voyage en Algérie, et retour par l'Espagne, Paris, Charles Hingray, 1853 et pour les années 1880 Alphonse Daudet, *Récits de chasse. Suivi de La chasse au lion et de La chasse en Algérie*, Paris, B. Giovanangeli, 2003.

329 *Répertoire-Annuaire général des collectionneurs de la France et de l'Étranger*, Paris, Ris-Paquot, 1892. On trouve quantité de collectionneurs dans le chapitre consacré aux départements algériens : à Constantine, outre le commissaire-priseur Guignon, on trouve Huvey « collectionneurs de pièces trouvées en Algérie » et de coléoptères ; à Oran, outre les commissaires-priseurs Ramier et Rebuffat, quantité d'amateurs de « minéraux, zoologie » et insectes et de pièces antiques « trouvées en Algérie ».

330 Au marché au poisson, Chalon recommande de faire une collection. « L'embarras me direz-vous de trimballer des centaines de bocaux de verre, fragiles, où les poissons nagent dans l'alcool ? Nullement, car il suffirait d'entasser la récolte dans un baril avec de la glycérine blonde, phéniquée, et de les apprêter seulement au retour. ». J. Chalon, *Souvenirs d'Alger*, Bruxelles, A.-N. Lebègue et Cie, Collection nationale, 1877, p. 30.

331 Voir Oskar Lenz, *Tombouctou, voyage au Maroc, au Sahara et au Soudan,* 1886, p. 73.

332 Christine Guth, *Longfellow's Tattoos: Tourism, Collecting, and Japan*, Washington, University of Washington Press, 2004 ; l'auteur est une des rares à interroger les pratiques collectionneuses des voyageurs de loisirs autour de 1900.

333 *Le Tour du Monde*, 1893, p. 226, « Les meubles. Les bibelots. L'auction ».

poteries à motifs et de tapis l'est à travers le monde et celà, semble-t-il, dès le milieu du siècle[334]. En 1855, Melchior Yvan note le phénomène : « Jadis c'étaient les Malais seuls qui fabriquaient des armes redoutables ; mais, depuis que la curiosité européenne s'est mise à la recherche de ces objets, les Chinois établis dans le détroit en confectionnent à suffisance pour satisfaire l'avidité des collecteurs. Hélas ! il en est aujourd'hui des armes malaises comme des vases étrusques, des momies égyptiennes et des médailles antiques : d'avides marchands les contrefont avec un art incomparable. »[335] Les artisans de la ville de Yokohama, à peine ouverte aux étrangers, s'adaptent. Dès 1863, « les Japonais ont vite flairé l'intérêt des Européens pour leurs articles de caprice, et se sont approvisionnés en conséquence. »[336] Les Chinois, dénoncés de façon récurrente comme « animés de l'esprit de fraude et d'imitation », « ont monté une usine aux environs de Canton pour refaire, sur une grande échelle, leurs porcelaines anciennes », note Paul Eudel[337]. À Pékin, relève encore le collectionneur Jametel, le marchand Yang-king-tchong est devenu riche en produisant des fausses antiques mais plus encore en vendant « des objets plus européens », c'est-à-dire des objets plus typiquement chinois aux yeux des Européens[338]. En 1892, Albert-Marie-Aristide Bouinais confirme l'accentuation de cette évolution : Japonais comme Chinois produisent des objets du « quotidien » uniquement pour satisfaire la demande européenne[339]. La bourgeoisie, par sa soif de pittoresque et d'exotisme, occidentalise des objets qu'elle rêve comme les témoins de zones vierges de toute trace d'Occident[340]. Très largement négligé, ce phénomène identifiable par de trop rares indices de Constantinople à Yokohama en passant par Alger est sans aucun doute le marqueur d'une mutation des échelles du commerce mais aussi l'indice d'une nouvelle forme de conquête des imaginaires.

Posséder des objets exotiques dans son salon ou sa salle de bain, c'est chercher tout à la fois la puissance imaginaire de ces objets venus des lointains et tenir des objets authentiques. Au-delà des styles – chinois, mauresque, … –, la bourgeoisie du XIXe siècle trouve là un motif pour son imagination vagabonde etun signe distinctif. Au-delà de leur prix, ces objets disent les liens de la bourgeoisie avec le monde et suggèrent des voyages, imaginaires ou réels La Baronne Staffe en 1891 résume le phénomène : « On peut se créer un intérieur charmant avec des riens, pourvu que l'on soit doué de goût et d'ingéniosité ; l'orientalisme est à la mode, de sorte qu'avec des objets venus de la vieille Asie, sans grande valeur, mais authentiques, les artistes, les fantaisistes arrivent à donner à leur logis une vie éclatante et surabondante, où les sensations sont pour ainsi dire doublées et triplées. »[341]

Au final, nourri des récits de voyageurs et de collectionneurs, le bourgeois devenu touriste consacre son temps à cette quête de l'authentique, de ces vestiges de civilisations anciennes ou ces témoignages de sociétés encore artisanales. Se fabrique ici une folklorisation du monde où le touriste demande à chaque localité de produire sa spécialité. Au cœur de ces réseaux commerciaux internationaux et de cet imaginaire, les intérieurs bourgeois apparaissent comme des espaces où s'emboîtent à l'infini des

334 Paul Eudel, chapitre XV, « Truquages » dans *L'orfèvrerie algérienne et tunisienne,* Paris, 1902, p. 255.
335 Yvan Melchior, *De France en Chine*, Paris, Hachette et Cie, 1855, p. 215-217.
336 « Yokuhama », *Le cabinet de l'amateur*, 1863 n°13, 1862, p. 43-44.
337 Paul Eudel, *Le truquage…, op. cit.*, p. 243, « Porcelaines de Chine et du Japon ».
338 Maurice Jametel, *Souvenirs d'un collectionneur. La Chine inconnue*, 4e édition, Paris, J. Rouam, 1886, p. 96.
339 Albert-Marie-Aristide Bouinais, *De Hanoï à Pékin, notes sur la Chine par lieutenant-colonel Bouinais*, Paris, Berger-Levrault, 1892, p. 226-227.
340 Voir les réflexions de Jean-Didier Urbain, *L'Idiot du voyage : histoire de touristes*, Paris, Payot, 1993, p. 266-270.
341 Staffe, Baronne, *Usages du monde. Règles du savoir-vivre dans la Société moderne*, Paris, Ernest Flammarion, 1891, p. 428.

espaces lointains. Là encore, de l'espace clos de l'appartement aux mondes lointains, l'imaginaire escamote la vie quotidienne parisienne.

III. Échapper à la culture : artefacts de sauvages et décoration intérieure

L'appartement bourgeois du XIXe siècle apparaît comme une monstrueuse boîte de Pandore. En l'ouvrant, les objets qui s'en échappent sont les plus divers. Certains s'imposent, à la façon des meubles, par leur taille et leur prix ; d'autres comme les bibelots par leur envahissante présence, d'autres encoreobjets par leur bizarrerie, leur force de différence, comme un rouet breton ou un tapis turc. C'est aussi le cas des objets de « sauvages ». Comme nous avons essayé de le montrer jusqu'ici, la rareté de certains objets ne les disqualifie pas, leur intérêt résidant même dans cette rareté. La culture de la relique, déjà mise en exergue, le démontre assez.

Dans cette perspective, nous allons nous intéresser à quelques objets qu'une catégorisation trop hâtive rejetterait au rang des objets de curiosité, voire de « haute curiosité ». Il s'agit de ces objets incongrus qu'on peine au premier abord à imaginer au siècle de l'industrie et au cœur de la ville : les objets sauvages, préhistoriques et morbides, que nous pourrions appeler des « sauvageries » : momies, morceaux de corps embaumés, objets venus des contrées sauvages, îles d'Océanie ou Far West (ou deep west), ou encore les artefacts préhistoriques, ces traces antédiluviennes que découvre le XIXe siècle. L'imaginaire du XIXe siècle les distingue des objets exotiques dans la mesure où ils viennent de peuples sans écriture, ce qui les apparente à l'enfance de l'humanité.

Alors que le goût pour les curiosités naturelles - au sens donné depuis la Renaissance et plus précisément depuis le mouvement maniériste- s'affadit, ces objets semblent prendre leur place entre désir de merveilleux et volupté de l'effroi[342]. Le positivisme du siècle tend en effet à faire disparaître les monstres et les chimères des collections privées et des appartements. En migrant de l'espace de la collection à l'espace domestique, les cabinets de curiosités abandonnent cornes de licorne, squelettes de sirène et bézoards. S'ils amusent, ils ne sont plus que des dents de narval, des assemblages fantaisistes d'os ou de vulgaires amas gastriques. Les rares relevés dans les intérieurs ont un statut d'antiquités tirées de prestigieux cabinets du XVIe ou XVIIe siècles. Tout se passe comme si le goût du merveilleux migrait des curiosités vers les « sauvageries ».

Si ces objets sont peu nombreux dans les intérieurs, c'est parce qu'ils sont des rares mais aussi parce que leur puissance d'évocation est considérable. Les artefacts des primitifs – qu'ils soient hommes sauvages ou préhistoriques – conservent une étrangeté radicale. Si on accepte l'idée – déjà explorée dans les chapitres précédents – que la bourgeoisie, dans ses intérieurs, cherche à échapper à ce qui l'a promue et à ce qu'elle promeut, à savoir l'industrie et le commerce, on devine la force d'évocation de ces objets. Venus de la « nuit des temps » – l'expression, forgée au XVIIe siècle, est très courante dès la fin du XVIIIe siècle[343] –, ils échappent radicalement au monde contemporain.

C'est ce que nous voudrions comprendre ici : quel rapport à la culture matérielle ces « sauvageries » introduisent-elles dans la culture bourgeoise ? Quelle place occupent-elles, non seulement dans les appartements, mais aussi dans la hiérarchie de cette culture ?

342 Voir notamment Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècles*, Gallimard, 1987 et Patricia Falguière, *La chambre des merveilles*, Paris, Bayard, 2003.
343 Article « Nuit », Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française…, op. cit.*

III.a. Appartements parisiens et horizons primitifs : objets des îles d'Océanie et de l'Amérique sauvage (1850-1900)

Les prolongements des cabinets de curiosités XVIIIe siècle : les objets sauvages au milieu du siècle

Dans les intérieurs parisiens, au milieu des faïences de Delft, des coffrets en émaux ou des meubles Louis XVI, on trouve des lances, des flèches et des arcs ou des haches de « sauvages », autant d'objets qui ne relèvent ni de l'art, ni du document historique mais bien des curiosités dans la tradition des collections du XVIIIe siècle. Avec les objets des « sauvages primitifs », c'est un nouveau monde qui s'ouvre : l'âge de l'homme avant l'homme, l'âge de l'homme sans histoire, fantasmatique nuit de l'humanité au fort pouvoir suggestif. Les passions conjointes des objets et de l'histoire débouchent étrangement sur une passion pour ces objets « an-historiques », voire antédiluviens. La passion pour les objets exotiques, nous l'avons vu, domine la fin du siècle. Comme le note Roger Boulay, « derrière l'exotique se profile le sauvage »[344]. Ces objets « primitifs », en sus de l'exotisme, ont la saveur du passé radical, la volupté du temps sans les heurts de l'histoire et le parfum des origines. Mélangé de rousseauissme et de racisme, l'intérêt pour les artefacts des populations jugées primitives structure à son tour un commerce. Pister ces objets dans les intérieurs parisiens se révèle complexe, tant les commissaires-priseurs et les notaires les assimilent aux armes voire à diverses curiosités naturelles. On peut pourtant reconstruire, sur le siècle, quelques séquences qui amènent ces morceaux d'innocence ou de sauvagerie, c'est selon, à se retrouver en panoplie sur le mur de la salle à manger de Mme Delpit rue du Faubourg Saint-Honoré ou sur une console du salon du Dr Richelot rue de Penthièvre[345].

Dans les années 1840, les objets primitifs dont on peut trouver la trace appartiennent encore essentiellement à des collections de curiosités dans la tradition des XVIIe et XVIIIe siècles. Le souci ethnographique n'y est pas absent mais le projet est d'abord de mettre en scène le progrès. La collection de l'éditeur Panckoucke est en cela emblématique qui réserve une place aux « primitifs »[346]. Ainsi, dans l'opuscule dédié à ses descendants, débute-t-il la visite de son « musée » par une salle consacrée à l'homme à « l'état sauvage ». « Tu admireras dans cette salle, écrit-il à l'adresse de son petit-fils, les travaux et la patience des sauvages qui déjà savent, avec les moyens les plus simples, former, sculpter, graver des casses-têtes variés, des arcs, des flèches, des masques de combat, des boîtes dessinées avec goût […]. Regarde aussi ces ornements de tête formés des plumes brillantes des perroquets ; ces instruments de musique, ces calumets, symboles de la paix et enfin les objets de leur culte. […] Tu pourras lire des voyages dans cette petite salle que j'ai nommée cabane d'Atala, parce qu'elle contient la plupart des objets si éloquemment décrits par le plus illustre de nos écrivains, M. de Chateaubriand. […] Je n'appelle plus ton attention que sur les vêtements de peaux et les chemises des habitants du Kamtschatka, et sur les lunettes de bois qu'ils fabriquent pour garantir leurs yeux de la réverbération d'une neige toujours étincelante sous les rayons d'un soleil qui dure six mois. »[347] Sa collection mêle toutes les traces de « l'homme sauvage » : objets des îles pacifiques, des Indiens

344 Roger Boulay, *Kannibals et vahinés. Imageries des mers du Sud*, Paris, RMN, 2001, « introduction ».

345 AN, ET/LX/950, inventaire après décès Madame Delpit, femme de Delpit lieutenant de vaisseau, 74 rue du Faubourg Saint-Honoré, 1877.

346 Voir François Lissarague, « Entre livre et musée, la collection Panckoucke », dans Krzysztof Pomian et Annie-France Laurens, *L'anticomanie, la collection d'antiquités aux XVIIIe et XIXe siècles*, Paris, Éditions de l'ÉHÉSS, 1992, p. 219-240. L'article en retient que la collection de vases grecs et romains mais restitue l'histoire de la collection dans son ensemble.

347 *Collection d'antiquités égyptiennes, grecques et romaines d'objets d'art du XVe siècle, 400 vases et coupes grecs, offrant par leurs sujets la série des travaux d'Hercule et des monuments homériques, Manuscrits et éditions princeps, bibliographie de plus de mille éditions de Tacite, tableaux et gravures de diverses écoles, vitraux, meubles et détails de la vie civile et militaire des Chinois, réunis et classés par ordre de temps et de lieux, avec les décors intérieurs particuliers à chaque pays*, par C.-L.-F. Panckoucke, officier de la Légion d'honneur, Paris, Panckoucke, 1841.

d'Amérique, de tribus africaines, du Kamtschatka, le tout environné d'oiseaux naturalisés.

Le passage de ces objets en bourgeoisie accompagne la construction d'un imaginaire des îles. Dernières *terra incognita* dans l'imaginaire collectif avec l'Afrique subsaharienne et l'Amazonie, les îles sont le motif principal de ce regard ethnographique[348]. Dès les années 1770, l'imaginaire des îles pacifiques est ambivalent, entre « paradis sur terre » notamment promu par Bougainville et terres de sauvages[349]. Le voyage de Cook fixe une double vision de ces îles : d'un côté,Tahiti paradisiaque et sensuelle ; de l'autre, des Nouvelles-Hébrides sauvages et peuplées de cannibales. Son massacre, devenu mythique, par des Hawaïens en 1779 popularise en Europe cette image de peuples sauvages et versatiles. Le succès des expéditions de *L'Astrolabe* et la *Boussole* sous la direction de La Pérouse en 1786-1787 contribue à diffuser cet imaginaire, d'autant que sur le paradis des îles Samoa, une partie de l'équipage est massacré et qu'en Nouvelle-Calédonie, l'équipage se voit offrir des haches à « découper les victimes […] qui servaient à couper les membres de leurs ennemis qu'ils partagent après le combat ». Ces haches sacrificielles, ramenées et exposées à Paris, impressionnent d'autant plus que leurs manches sont constitués de « cubitus humains ».[350] Les années 1830 voient un nouvel engouement pour ces îles *via* ces objets, témoins effrayants et pittoresques de ces mœurs lointaines, avec l'ouverture du Musée naval du Louvre. Cette nouvelle section consacre une salle entière aux objets rescapés du naufrage de la Pérouse et rapportés par Dumont d'Urville et Peter Dillon, le tout assemblé sur un obélisque.



[Fig. 6. 46] Vue du Musée naval du Louvre, fin des années 1840. Gravure extraite d'Adolphe Joanne, *Paris Illustré, son histoire, ses monuments, ses musées, son administration, son commerce et ses plaisirs…*, Paris, Hachette et Cie, 1855.

Sur les murs, des panoplies composées de sagaies et de terribles armes ; dans les vitrines des

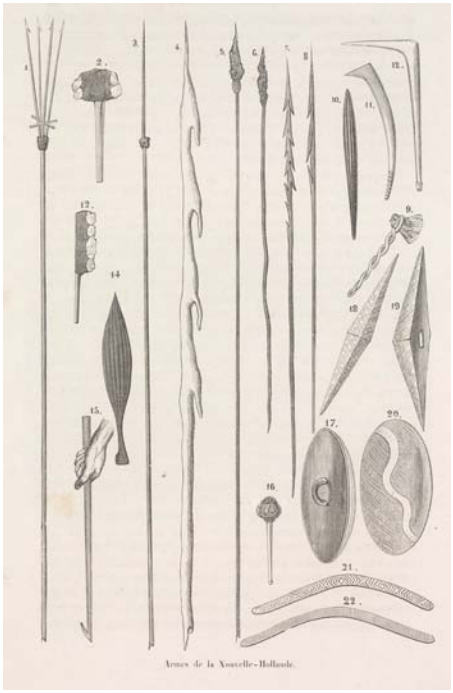
348 Sur le caractère insulaire des ces lieux jusque dans les études historiques et ethnographiques, voir Marshall Sahlins *Des îles dans l'histoire*, Paris, École des Hautes Études en Sciences sociales, 1989. Sur la colonisation de ces espaces, voir Hélène Blais, *Voyages au grand océan. Géographies du Pacifique et colonisation, 1815-1845*, Paris, CTHS, 2005 et sur la Nouvelle-Calédonie en particulier, Isabelle Merle, *Expériences coloniales : la Nouvelle-Calédonie, 1853-1920,* Paris, Belin, 1995. Sur l'Afrique, voir d'Emmanuelle Sibeud : *Une science impériale pour l'Afrique ? La construction des savoirs impérialistes en France, 1878-1930*, Paris, Éditions de l'ÉHÉSS, 2002.
349 Voir sur le sujet la synthèse de Roger Boulay, *Hula hula, pilou pilou, cannibales et vahinés*, Paris, Éditions du Chêne, 2005 et notamment « Satan et l'enfer des îles noires », p. 75 et sq.
350 Roger Boulay, *Hula hula, pilou pilou, cannibales et vahinés*, Paris, Éditions du Chêne, 2005 p. 100.

haches, des armes de sacrifice, des parures, des objets quotidiens[351]. L'ethnographie balbutiante – le terme est attesté en 1819 – jouit d'un intérêt grandissant. Dans cette perspective, les voyageurs ramènent en France des collections, et tout particulièrement des collections d'armes. Le cas du voyageur Delessert, déjà croisé, devenu banquier et installé rue Vignon, est emblématique de ce mouvement. En 1854, on découvre chez lui des « armes de sauvages » dont on connaît l'histoire grâce à son récit de voyage publié en 1848 et qui fait la part belle à cette collection constituée dans le Pacifique[352]. « J'ai déjà eu l'occasion, écrit-il, de dire que partout j'avais cherché à me procurer les armes des aborigènes ; […] ma collection ne s'est pas complétée sans de grandes difficultés. [C'est] une collection de curiosités remarquables, autant par leur nombre et leur valeur ethnographique, que par les circonstances particulières qui ont permis de réunir des objets de plus en plus rares, et dont l'acquisition, très-difficile déjà, sera bientôt rendue impossible par leur complète disparition. En effet, les progrès récents de la civilisation européenne dans les contrées lointaines […] tendent à effacer partout la physionomie indigène. En transportant dans les mers australes et sur tous les points du monde les moins fréquentés jusqu'ici le siège de ses opérations et de ses établissements, elle y introduit insensiblement ses mœurs et ses usages, et les produits de ses arts et de ses industries s'y substituent facilement à ces procédés imparfaits que l'instinct de la nature avait enseignés aux populations primitives pour leurs besoins. […] Les vêtements, les armes, les ustensiles, qu'elles avaient demandés à des inventions souvent bizarres et toujours ingénieuses, sont peu à peu abandonnés et délaissés pour ceux que l'Europe met en abondance à leur portée, disparaissent de la circulation ou deviennent des objets de curiosité sur les lieux originaires eux-mêmes. Ce fait est bien connu des navigateurs, qui ne réussissent plus, sans de grandes difficultés, à recueillir quelques débris de ces vestiges de l'industrie primitive des peuples auxquels nous donnions autrefois le nom de sauvages, et il se révèle assez par l'excessive rareté des importations de quelque valeur, qui menace de limiter nos richesses en ce genre à celles que contiennent déjà nos Musées. » Ce sont des « lances avec os de tortue », des « poignards avec des dents très-aiguës de requin fixées par des tresses », des « casses-têtes », des massues ou des « armes de fantaisie et d'ornement [auxquelles] les naturels attachent des coquillages, des glands, des grelots, et souvent quelques plumes ou une mèche des cheveux d'un ennemi ». Delessert donne la clé de cette passion pour les armes, outre le fait qu'elles enflamment l'imagination sur ces contrées sauvages : ces armes sont « bientôt partout remplacées par nos armes à feu ». Les objets séduisent, comme nous l'avons vu pour les objets ruraux, par leur désuétude, la menace qui pèse sur leur existence même. « En Europe, écrit-il encore, on rencontre quelques-unes de ces armes cachées dans un coin de musée ou placées en trophée dans le cabinet d'un amateur, mais rarement on en connaît la valeur ou l'usage. On s'inquiète encore moins du lieu d'où elles viennent, et elles sont connues seulement sous l'indication vague d'armes de sauvages. » Delessert souligne que ces objets sont déjà dans les cabinets des collectionneurs. Ce désir de les identifier, s'il se réalise dans les musées, apparaît

351 Voir Léon Morel-Fatio, *Notice des collections du Musée de marine exposées dans les galeries du Musée impérial du Louvre, Musée naval*, Paris, Imprimerie de Vinchon, 1853.

352 La première exposition a lieu au Havre. Eugène Delessert, *Voyages dans les deux océans, Atlantique et Pacifique, 1844 à 1847, Brésil, États Unis, Cap de Bonne-Espérance, Nouvelle Hollande, Nouvelle Zélande, Taïti, Philippines, Chine, Java, Indes Orientales, Égypte,* Paris, A. Franck, 1848, p. 318 (Armes des îles Tonga, Fidgi [sic], de Nouvelle-Zélande, de Polynésie). « Pour n'en citer qu'un exemple, écrit Delessert, qui donnera une idée du reste, croirait-on que le fisc seul a prélevé une somme assez considérable sur ces objets d'art et d'antiquité ; sans compter les détériorations que les mains peu artistiques des employés de la douane ont causées dans ces mille petits chefs-d'œuvre qu'elle a soumis à ses tarifs. Mais cet accueil un peu brutal fait en France à des tentatives qui mériteraient peut-être d'être mieux encouragées n'est pas le seul fait de la douane. Il n'est que trop souvent réservé à toute entreprise sortant des voies communes, et qui n'a pas exclusivement établi ses calculs sur les bases routinières où trottine cette rossinante éreintée que l'on veut bien appeler en France le progrès. »

secondaire dans les intérieurs. Le commissaire-priseur qui fait son inventaire six ans plus tard confirme l'absence de souci ethnographique : il réunit tous ces objets sous l'appellation d'« armes de sauvages »[353]. Ce texte permet de comprendre ce qui va séduire la bourgeoisie de la seconde partie du siècle : les objets océaniens, et en particulier les armes, possèdent plusieurs qualités qui leur permettent de trouver une place singulière dans le théâtre privé des objets. D'une part, elles témoignent d'un état primitif de l'homme qui fascine d'autant plus qu'il est menacé. D'autre part, elles sont marquées profondément par ce stade de civilisation : on ne les achète pas, on les troque comme le souligne Delessert. Elles sont faites avec « patience », c'est-à-dire sans le secours de l'industrie, et elles s'opposent radicalement aux objets de l'industrie par leurs matières pauvres comme par leurs processus de production. Enfin, elles sont radicalement exotiques étant issues d'une civilisation sans écriture, à la différence de la Chine ou de l'Orient.



[Fig. 6. 47] Delessert, Eugène, *Voyages dans les deux océans, Atlantique et Pacifique, 1844 à 1847, Brésil, États-Unis, Cap de Bonne-Espérance, Nouvelle Hollande, Nouvelle Zélande, Taïti, Philippines, Chine, Java, Indes Orientales, Égypte,* Paris, A. Franck, 1848, p. 132.

Cet intérêt pour les objets venus du Pacifique se diffuse au milieu du siècle avec l'intensification de la colonisation[354]. En effet, les îles du Pacifique, possessions françaises depuis 1853, sont l'objet d'une attention nouvelle d'autant qu'il se révèle difficile d'y implanter des colonies. L'ouverture dix ans plus tard, en 1864, d'un bagne sur l'île de Nou en Nouvelle-Calédonie nourrit cet imaginaire français de terres sulfureuses qui retient essentiellement l'image de conservatoire d'un monde aux mœurs sauvages d'avant l'âge de fer, d'une insularité historique qui les coupe de la marche du monde. Dès 1854, Charles Brainne souligne dans *La Nouvelle Calédonie, voyage, missions, mœurs, civilisation*, édité dans la collection à succès de la Bibliothèque des chemins de fer, que l'île « ne connaissait pas encore le fer en 1840 »[355]. Et Guillaumin, dans son *Dictionnaire du commerce,* souligne en 1861 les mœurs étranges de ces habitants « sauvages et anthropophages »[356]. *Les Annales du commerce extérieur* note qu'avec quelques foulards de coton les « naturels » de Nouvelle-Calédonie et de Taïti permettent d'obtenir « des armes indigènes et des curiosités du pays »[357].

Le commerce des objets « archaïques » produits par les habitants de la Nouvelle-Calédonie et des autres îles du Pacifique vers les grandes capitales d'Europe semble prendre, dès les lendemains de l'installation de colonies, un essor nouveau. Les collectionneurs parisiens se multiplient. Victor de Rochas, chirurgien de la Marine impériale, membre de la Société de géographie et de la Société

353 AP, D11U3/175, n° 11499, 5 avril 1854, faillite de la banque Leroy, De Chabrol et Cie, 16 rue Lepelletier, l5-20 décembre 1854. inventaire du mobilier personnel. L'inventaire de Delessert, son associé, est inclus dans l'inventaire de la banque.
354 Sur l'intérêt pour le « grand océan » sous la Monarchie de Juillet voir l'excellent ouvrage d'Hélène Blais, *Voyages au grand océan. Géographies du Pacifique et colonisation, 1815-1845,* Paris, Éditions du CTHS, 2005. Il faut ajouter que des auteurs comme Bernardin de Saint-Pierre avec *La chaumière indienne* et *Paul et Virginie* qui se déroule sur l'île Bourbon contribuent largement à la diffusion de cet imaginaire.
355 Voir Charles Brainne, « arts manuels » dans *La Nouvelle Calédonie, voyage, missions, mœurs, civilisation*, Paris, Hachette et Cie, librairie des chemins de fer, 1854, p. 265. Brainne souligne à maintes reprises qu'en 1840 encore, les Néo-calédoniens ne connaissaient pas le fer.
356 Article « Nouvelle-Calédonie », *Dictionnaire du commerce… op. cit.,* 1861.
357 *Annales du commerce extérieur*, volumes 21-39, Paris, Impr. et Libr. Administrative Dupont, 1868, p. 42.

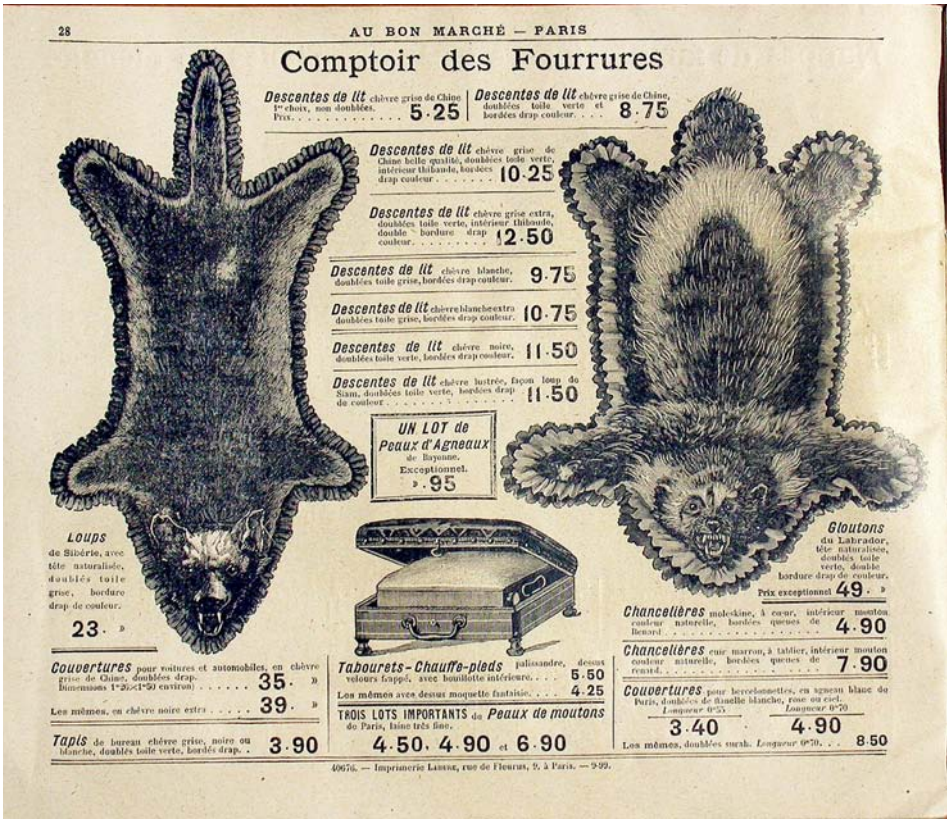
d'anthropologie de Paris, rapporte ainsi en 1860 que « la hache de pierre et l'herminette de différentes dimensions, également en pierre, ne sont plus aujourd'hui que des objets d'échange avec les amateurs de curiosités. Elles sont fabriquées avec de la serpentine dure [pour] les collectionneurs »[358]. Les mêmes processus sont à l'œuvre pour les « sauvageries » du Brésil ou de l'Afrique noire. L'imaginaire occidental qui confère aux îles une insularité historique se représente aussi la forêt amazonienne, le Sahara ou le *Far West* comme des réserves du passé.

Un autre monde, envers de la civilisation occidentale urbaine, commence à trouver une place dans les intérieurs bourgeois, celui des Indiens d'Amérique et en particulier le peuple des Apaches. Comme l'a montré Dominique Kalifa, les représentations du monde indien se transforment entre les années 1830 et les années 1860[359]. Le mythe du « bon sauvage » issu du XVIIIe siècle[360] s'intensifie sous la monarchie de Juillet grâce au formidable succès du *Dernier des Mohicans* de Fenimore Cooper. Mais au milieu du siècle, l'Indien, soupçonné d'anthropophagie, incarne de plus en plus la sauvagerie contre la civilisation, les espaces vierges contre l'espace urbain. La ruée vers l'or de la Sonora qui se heurte aux tribus apaches à partir de 1848 accentue cette image. Dès lors, le succès des ouvrages de voyageurs comme Gustave Aimard et les nombreux articles de la *Revue des Deux mondes*, *Le Monde illustré* ou *Le Tour du monde* diffusent cette figure. Les expositions d'Indiens à Paris renforcent cet intérêt. En 1845, George Sand les visite et mesure l'écart de civilisation par le truchement des objets. Fourbie en « pacotilles » qu'elle veut troquer avec les indiens amenés et exposés par le peintre indienniste George Catlin à Paris, elle goûte le « musée d'armes de costumes, de crânes et d'ustensiles des plus curieux »[361]. Émue de voir sans doute les derniers vestiges vivants d'une société, elle note : « j'ai touché leurs armes, leurs pipes, leurs scalps » ce qui permet, selon elle, « mieux que la lecture et la rêverie » de comprendre ces indigènes. Sa visite lui inspire une pensée qui pourrait être de Bernardin de Saint-Pierre : « Nous rentrâmes dans nos appartements si bons et si chauds où nous attendaient la goutte, les rhumatismes et toutes ces infirmités de la vieillesse que le sauvage nu brave et ignore sous sa tente si mal close »[362]. Les marchands de curiosités répondent vite à ces rêveries. En 1848, Edmond de Goncourt fréquente l'échoppe, place du Carrousel, d'un « vendeur de flèches de sauvages et de têtes d'Indiens boucanées », sans que l'on sache de quels Indiens il s'agit[363]. Si dans les années 1850 aucun marchand ne se spécialise dans ces objets, quelques uns proposent de vastes collections. C'est par exemple le cas d'Abraham Akoun, spécialisé dans les produits algériens et installé entre 1854 et 1860 sur le très à la mode boulevard des Italiens[364]. Le caractère approximatif de la prisée traduit le rapport de la société à ces objets : on trouve ainsi dans sa boutique plus de 30 « corbeilles nègre », plus de 50 « paniers nègre » (prisée 8 francs pièce), « une guitare sauvage » ainsi qu'une « guitare nègre ». Armes de Java et Bornéo aussi chez Jérôme Léger qui partage ses produits entre la rue Le Pelletier et le boulevard des Capucines[365].

Il faut ajouter à cela un autre type de « sauvageries » qui rencontre un vrai succès dès les années 1860 : les peaux d'animaux exotiques et en particulier celles des fauves qui s'inscrivent dans cet imaginaire

358 Victor De Rochas, *La Nouvelle Calédonie et ses habitants, production, mœurs, cannibalisme*, Paris, Ferdinand Sartorius, 1862, p. 185.
359 Dominique Kalifa, «Archéologie de l'Apachisme. Les représentations des Peaux-Rouges dans la France du XIXe siècle », *Le temps de l'histoire,* n° 4, 2002, Images de l'enfance et de la jeunesse « irrégulières ».
360 Notamment des *Mœurs des sauvages américains* de Lafitau.
361 George Sand, « Relation d'un voyage chez les sauvages de Paris » dans George Sand, Pierre-Jules Hetzel, Théophile Lavallée, *Le Diable à Paris, Paris et les Parisiens : mœurs et coutumes, caractères et portraits des habitants de Paris*, Paris, Jules Hetzel, 1846, p. 186.
362 *Ibid.*, p. 212.
363 Edmond de Goncourt, *La maison d'un artiste,* tome 1, Paris, Charpentier, 1881, p. 31-32.
364 AP, D11U3/ 326 21 septembre 1860 dossier n°17547, Sieur Akoun Abraham, marchand d'articles d'Orient, 24 bd des Italiens.
365 AP, D11U3/531, faillite du 22 août 1866, Jérôme Léger, marchand de curiosités, 19 rue Le Pelletier, salle d'exposition, 100 boulevard des Capucines.

du primitif. Les grandes chasses en Afrique se multiplient et donnent lieu à une importante littérature largement illustrée de gravures qui connaît un succès considérable[366]. Les chasseursrapportent des armes primitives, des minéraux (roses des sables ou améthystes) ou des trophées et sont alors organisées des expositions accompagnées de conférences où les chasseurs racontent leurs exploits. En 1860, Alexandre Dumas décrit l'*exhibition* qui circule alors en Europe, organisée par Cumming qui rentre du « désert » : « Ce n'était le long des murailles que peaux de lions, peaux de tigres, peaux de panthères. Il y avait la fameuse peau du boa de vingt-quatre pieds de long, que, dans la gravure, Cumming et son Hottentot tiraient par la queue. Il y avait des cornes de toutes les espèces, — par milliers, on ne les comptait plus. […] L'abord du théâtre était défendu par une haie de cornes de rhinocéros et de défenses d'éléphants pesant de cinquante à trois cents livres ! »[367] Produits exotiques à n'en pas douter, ces peaux auxquelles on prend soin de conserver les crocs intacts et qu'on enrichit d'yeux en verre apportent un radical dépaysement au salon et parfois à la chambrecomme descente de lit. Elles sont partout dans les inventaires et les peintures d'intérieurs[368]. Tous les marchands de curiosités naturelles s'occupent de faire des « trophées » et des « tapis » à partir des animaux chassés[369]. Les grands magasins eux-mêmes, et singulièrement Le Bon Marché investissent le marché dans les années 1890.



[Fig. 6. 48] Page de promotion du Comptoir des fourrures du Bon Marché, vers 1895.

À Drouot, les ventes de curiosités à partir de 1860 contiennent régulièrement trophées de chasse aux fauves et objets primitifs, même si la comptabilité s'avère délicate dans la mesure où ces ventes

366 Outre Cumming, voir par exemple Banjamin Gastineau, *Chasses au lion et à la panthère en Afrique*, Paris, Hachette et Cie, 1863.
367 Gordon Cumming, publié par Alexandre Dumas, *La vie au désert. Cinq ans de chasse dans l'intérieure de l'Afrique méridionale*, Paris, Michel Lévy, 1860, « Préface », p. 7.
368 Voir, par exemple, l'inventaire des commerçants Petiteau qui possèdent rue Scribe une peau de lion (AP, D11U3/684, 20 juillet 1871, E. Petiteau et Cie, 7, rue Scribe, 4e étage Bijoutier) ou de l'artiste Mlle Guilbem qui possède une peau d'ours dans son salon (AN, ET/LXXXVII/1976, 8 avril 1891, 34 rue Saint-Lazare).
369 Après 1860, ils sont plus d'une quinzaine à Paris selon les annuaires du commerce : Boubée ancienne maison Eloffe et Cie, 3 place Saint-André des Arts et 10 rue de l'École-de-Médecine, fait la « préparation d'animaux en tous genres, trophées, garniture de tapis de fourrure, etc. » ; Deyrolle, 46 rue du Bac « trophées de chasse, cornes, tapis, etc. » ; Guyon, 20 rue des Bourdonnais, fait « préparations d'animaux et tapis » ; Liénard, 53 rue Pascal, fait la spécialité des « têtes et tapis » ; Mérès, 67 rue des Saints-Pères, est une « maison spéciale pour préparations, têtes, pieds d'honneur » ; Tramond, 9 rue de l'École-de-Médecine, fait à la fois des trophées et de l'« ethnologie, et de l'anthropologie », etc. Voir en complément, Tomer Efrat, « L'objet naturalisé et la nature objectivée : curiosités urbaines et collections d'histoire naturelle en France (1830-1930) », thèse de doctorat sous la direction d'Yves Hersant et de Claudine Cohen, 2002, ÉHESS.

confondent généralement dans un même intérêt pour le « sauvage », des objets primitifs et des pièces d'histoire naturelle de faune et de flore. C'est le cas de la vente menée par Delbergue et Cormont, deux commissaires-priseurs spécialisés dans les curiosités, en mai 1862 qui vendent à Drouot une « collection africaine dont toutes les pièces ont été recueillies dans l'Afrique du Nord par le vendeur, M. Krasky ». La vente regroupe ensemble « 66 vases, idoles, urnes funéraires », des mosaïques et des marbres « ramassés dans les ruines de Carthage », une « collection d'algues et de polypes de la côte africaine », « une espèce de lézard, deux scorpions » et 20 « éventails de plumes d'autruche avec broderies en or, faits par les nègres »[370]. De la même façon, la prestigieuse collection constituée à Paris au milieu du siècle par le Prince Paul Demidoff est dispersée et au milieu des milliers d'objets d'art, se trouvent des armes du Brésil, d'Australie et d'Océanie : haches et « pagaies de parade des Iles Taïti », « Poignard garni de dents de requin des îles Salomon », « Massue ou casse-tête des îles Tonga », « Arcs et flèches de diverses tribus du Brésil » et « 6 lances pour la chasse au Kangoroo de la Nouvelle-Zélande »[371]. Larousse écrit dans les années 1870 : « il ne se passe guère de jour qu'il n'y ait à l'hôtel Drouot une vente de curiosités. […] On y vend jusqu'à des boucliers et des flèches des sauvages d'Honolulu. »[372]

Au début des années 1860, peu d'intérieurs bourgeois intègrent ces objets. Les sondages dans les inventaires après décès comme après faillites indiquent que cet intérêt est encore limité à Paris à quelques artistes, marins et fonctionnaires en poste en Océanie[373]. Ainsi, Henri Berthoud, successivement collaborateur de la *Revue des Deux Mondes*, directeur du *Musée des familles* et auteur d'ouvrages de vulgarisation les plus variés dont en 1862 les *Aventures des os d'un géant, histoire familière du globe terrestre avant les hommes*, se déclare lui-même amateur de « curiosités ethnographiques » et détient, dans son appartement, 48 rue La Rochefoucauld, une « collection savante »[374]. La prétention scientifique de ces collections perdure mais la nature de ces collections change dans les années 1870.

370 AP, D60E3/10. Voir en outre *Catalogue d'une collection d'Antiquités grecques et Egyptiennes et de monnaies romaines, grecques, françaises et étrangères en or et en argent dont la vente aux enchères publiques aura lieu à l'Hôtel des Commissaires-priseurs rue Drouot n°5, salle n°6, le mardi 12 mai 1862, à une heure et demie. Me Delbergue-Cormont, CP, 8 rue de Provence, assisté de MM. Rollin et Feuardent, experts,12 rue Vivienne chez lesquels se distribue le présent catalogue, exposition publique de midi à une heure et demie*, Paris, Renou et Maulde, 1862.

371 Vente en 1870 de la collection du Prince Demidoff San Donato, conseiller d'État et chambellan de sa majesté l'Empereur de Russie demeurant à Paris. La vente contient 1965 lots. Voir archives de Me Charles Pillet, AP, D48E3/61 ; experts Petit et Mannheim.

372 Pierre Larousse, article « curiosités », *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle…*, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1877. Les sondages comme les propos de Larousse tempèrent les travaux spécialisés sur cette question qui situe l'émergence de ce marché au plus tôt à la toute fin du XIXe siècle. Voir par exemple Sophie Cazaumayou, *Objets océaniens. Regards sur le marché de l'art primitif en France*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 95 et sq.

373 Voir les photographes comme Désirée Mathurin de Nugent, 10 place de la Bourse, qui expose dès 1857 des « armes indiennes » (BHVP, série « Actualités », « Photographes ». Publicité du Mathurin de Nugent, 1857) ou Disdéri qui possède une vaste panoplie de « carquois, arcs et flèches » sans qu'on en devine la provenance.

374 *Annuaire des amateurs* de Lacroix, 1861. Voir Henry Berthoud, *Aventures des os d'un géant, histoire familière du globe terrestre avant les hommes*, Paris, Dupray de La Mahérie, 1862 et Ernest Théodore Hamy, *Les origines du Musée d'ethnographie : histoire et documents*, Paris, Ernest Leroux, 1890, p. 52 et sq.



[Fig. 6. 49] James Tissot, *Enfants jouant à cache-cache* ou *Hide and Seek*, 1877, huile sur toile, 73 x 53 cm, National Gallery of Art, Washington.

Un tableau du peintre mondain James Tissot, réalisé vers 1878, représente des enfants jouant à cache-cache dans un appartement parisien cossu. Tandis que la mère lit le journal sous la lumière tamisée par les stores, les enfants s'amusent. Au sol, un tapis de Smyrne, sur la table, une cafetière du Levant et sur un guéridon une potiche chinoise. Il faut ajouter à ce décor banal, des peaux de tigre et d'ours sur les fauteuils et, près de la fenêtre, un masque africain avec sa coiffure de crin. Ce tableau indique que les robinsonnades que proposent les objets primitifs gagnent les intérieurs. D'objets de savoir ethnographique détenus par des collectionneurs, ils deviennent bibelots dans les années 1870. Outre la littérature de voyage, les expositions universelles participent à la promotion de ces objets. Celle de 1867 présente quelques objets « primitifs » et, Boban notamment, dans son comptoir « d'archéologie mexicaine », expose aussi quelques « sauvageries » sans doute brésiliennes[375]. Mais c'est 1878 une fois encore qui constitue indéniablement un tournant. Comme l'a montré Nélia Dias, la création d'une section ethnographique à l'Exposition universelle de 1878, bientôt pérennisée en un musée au Trocadéro est à la fois un moment de constitution et de reconnaissance de la discipline, d'un sacre pour les amateurs jusqu'alors assez dispersés et solitaires et surtout, pour ce qui nous intéresse, un moment de publicité incontestable pour ces objets[376]. Pour la partie océanienne, « la galerie des guerriers anthropophages » à la mise en scène spectaculaire rencontre un très

375 BnF, Naf 21477, *Comptoir d'archéologie préhistorique*, Eugène Boban, antiquaire, 35 rue du Sommerard, près le musée de Cluny, Paris, Catalogue des collections, Paris, Veuve Bouchard-Huzard, 1878.
376 Nélia Dias, *Le Musée d'Ethnographie du Trocadéro 1878-1907. Anthropologie et Muséologie en France*, Paris, Éditions du CNRS, 1991.

grand succès : des personnages en cire prétendument moulés sur nature sont parés de vêtements et d'armes. La grande révolte canaque qui se déroule dans le même temps avive cet intérêt[377]. La conjonction de cet événement traumatisant et de l'exposition contribue à donner à l'Océanie une place plus importante dans l'imaginaire français et en particulier parisien. « Pour le reste, écrit le rapporteur en évoquant l'ensemble de la galerie d'ethnographie, une formidable variété de massues, casse-tête, lances, flèches, panaches, etc., qui suffit à témoigner de l'état barbare et rudimentaire des peuplades auxquelles on l'a empruntée »[378]. Les objets présentés lors de l'Exposition sont d'autant plus accessibles aux visiteurs qu'ils sont exposés au milieu des « arts anciens », à côté des « vieux Rouen polychromes, tant admirés par les amateurs »[379]. Comme l'a noté Nélia Dias, cette indistinction originelle se retrouvera dans le Musée du Trocadéro qui mêlera longtemps objets « primitifs », « populaires » et « anciens »[380]. Les objets populaires sont considérés comme des survivances des pratiques du passé ; les objets primitifs comme des survivances de l'enfance de l'humanité.



[Fig. 6. 50] Vue du musée du trocadéro et des visiteurs en 1878. « Le musée ethnographique du Palais du Trocadéro. L'entrée », gravure extraite de *L'Univers illustré*, 1878, p. 286.

377 Un recensement est présenté dans Ben-Mill, *La Nouvelle-Calédonie dévoilée, considérations sur la révolte des naturels et l'avenir de la colonie. Réponse à la presse parisienne, par un ancien colon*, Paris, A. Sagnier, 1879.
378 *« Exposition historique de l'art ancien et de l'ethnographie des peuples étrangers à l'Europe »* dans *Rapport administratif sur l'exposition universelle de 1878 à Paris*, Paris, Imprimerie nationale, 1881, p. 554.
379 Paul Eudel, *L'hôtel Drouot en 1881*, Paris, G. Charpentier, 1882, p. 405, à propos de la vente du médecin « boulevardier » Mandl.
380 Nélia Dias, « Primitifs, populaires et Anciens : les collections du Torcadéro et la question des frontières disciplinaires », p. 860-874 dans *Cahiers parisiens*, Université de Chicago, octobre 2007. On verra en outre sa synthèse, essentielle : Dias, Nélia, *Le Musée d'Ethnographie du Trocadéro… op. cit.* et l'ouvrage du premier conservateur du musée, Ernest-Théodore Hamy, *Les origines du Musée d'Ethnographie…, op. cit.*

Même si un projet muséographique et scientifique prend corps, cette exposition relève de la logique des expositions industrielles car les nombreux visiteurs du Trocadéro sont à la recherche de modèles en matière de curiosités et d'objets meublants. Comme l'indiquent les guides de l'exposition, le visiteur découvre les objets d'ethnographie après avoir vu des montres suisses, des plaids écossais, des œufs d'autruche filigranés, des oiseaux mécaniques qui chantent et mille autres inventions, soit le monde sous forme d'échantillons curieux destinés à meubler des intérieurs[381]. Les objets sauvages sont placés dans la section d'anthropologie mais aussi dans la section coloniale. Un guide témoigne du regard des visiteurs et souligne l'intégration de ces objets sauvages dans le paysage de la culture matérielle : « en travers des galeries du Vêtement et du Mobilier et tout à fait à leur extrémité, […] on a installé nos colonies. Quel fouillis de bocaux, de graines, de fétiches, d'idoles ! […] ils font supposer au visiteur que rien de bien original ne l'attend. Même ces panoplies sauvages, ces trophées d'armes indigènes, il semble qu'on les ait déjà vus quelque part dans nos musées. Ces animaux empaillés, ces oiseaux au plumage éclatant, aux vives couleurs, sont devenus pour nous comme une banalité. [Sachez] gré aux organisateurs de leur mode de décoration, formée de vastes filets appendus comme des rideaux, noués et relevés par des passementeries faites de cordages, l'ornementation a quelque chose de simple, de grand, d'exotique qui convient fort bien à une exposition du travail colonial et qui fait songer à la naïveté touchante de Bernardin de Saint-Pierre. » À côté, « des pieds d'éléphants servant de jardinières », des « tam-tams en bois, paniers en bambou de la Martinique, cordes en rotin, […] minerai de Nouméa, se partageront aussi l'attention »[382]. Dans cet immense déballage, la mise en scène des objets, des vitrines aux architectures en passant par les vendeurs et les gardiens de salle, suscite la surprise et favorise l'évasion, à l'instar des bazars marocains et algériens reconstitués. Ce que Nélia Dias identifie comme le moment où l'ethnographie advient sur la scène publique et scientifique se révèle être aussi le moment d'une promotion de ces objets comme éléments de décoration.

Le marché des objets « sauvages » et « primitifs » à Paris après 1870

Les archives de l'antiquaire Eugène Boban permettent de suivre les circulations de ces objets jusque dans les intérieurs parisiens. Dans son catalogue « d'objets préhistoriques et ethnographiques », alors qu'il tente de capitaliser le succès de l'Exposition de 1878, Boban propose à la rubrique « ethnographie » des « arcs de l'Océanie et autres provenances » de 10 à 20 francs, des « Flèches de provenances variées, pointes en fer et en bois durci » de 2 à 5 francs, « Casse-tête en bois, lances, tappas, coiffures, etc. », des « Haches de cérémonies (erminette) des Taïtiens » et des « Patou-patou, hache en pierre dure de la Nouvelle Zélande »[383]. Les nombreuses lettres de commande venues de province laissent imaginer de très nombreux achats par les Parisiens directement en boutique, d'autant que voir et toucher ces objets est essentiel. Au milieu du pêle-mêle de christs baroques, de kimonos anciens, de masques mortuaires, des alignements de tibias, de statues pré-colombiennes, les visiteurs découvrent quantité d'objets primitifs venus pour l'essentiel de l'Océanie : des dizaines de pagaies et de sagaies d'Australie, de Nouvelle-Calédonie, de Nouvelle-Guinée, de Nouvelle-Zélande ou encore des Îles Salomon. Les « lames », « les erminettes et les haches de cérémonie », les « boomerang », les « flèches », les « casses-têtes » et les « boucliers » semblent remporter tous les suffrages[384]. À partir de 1878, les demandes d'amateurs,

381 Voir notamment C. Delvaille, *Notes d'un visiteur sur l'Exposition universelle de 1878*, Paris, Charles Delagrave, 1879, p. 148.
382 Hippolyte Gautier et Adrien Desprez, *Les curiosités de l'Exposition de 1878, guide du visiteur*, Paris, Charles Delagrave, août 1878, « Colonies françaises », p. 188.
383 BnF, Naf 21477, *Comptoir d'archéologie préhistorique*, Eugène Boban, antiquaire, 35 rue du Sommerard, près le musée de Cluny, Paris, Catalogue des collections, Paris, Veuve Bouchard-Huzard, 1878.
384 Voir par exemple BnF, Naf 21477, courrier du Musée de Sedan 6 septembre 1880 qui passe commande d'« une collection de préhistoriques »

presque toujours des collectionneurs qui ne sont pas spécialisés dans l'ethnographie, affluent chez Boban. Maret de la Rochefoucault qui vit entre la Charente et le quartier des Invalides écrit en janvier 1880 après une visite dans le magasin où il a repéré « dans la vitrine à gauche en entrant dans [le] magasin » des objets en obsidienne[385] : « Je prendrais également des bracelets et couteaux en coquilles de la Nouvelle-Calédonie » ainsi que « des haches caraïbes »[386]. Le rentier poursuit ses commandes jusqu'en 1888[387] et l'association d'objets mexicains, préhistoriques et océaniens laissent imaginer qu'il s'agit pour lui d'objets de curiosité et de rêveries. Autre exemple davantage bourgeois, dans les années 1890 : M. Féaux, « agent-voyer, chef de bureau à Périgueux » et client régulier de l'antiquaire propose à Boban d'être sonintermédiaire avec les amateurs parisiens pour échanger des pierres taillées contre des « objets ethnographiques », des « pièces de Nouvelle-Calédonie » et notamment un « méré, hache ronde de la Nouvelle-Calédonie » ou « une série de quelques flèches à pointe de pierre […] trouvées en Océanie ou en Amérique du Sud »[388]. Ils sont ainsi des dizaines d'amateurs, indice de l'extension de cette passion, à échanger, acheter, revendre des objets ethnographiques. Boban, sensible à cette demande, s'approvisionne de son côté auprès des fonctionnaires en poste dans ces pays et auprès des voyageurs – indépendants ou missionnés – qui semblent tous versés dans la collection. « Sur un bâtiment comme le *Fabert*, écrit F. Bouyssi à propos du voyage du médecin Philippe François, on peut constater que seuls deux officiers de l'État-Major n'étaient que médiocrement intéressés par la confection d'une collection »[389], tous les autres s'adonnent, selon l'expression du médecin, au « dragage des bibelots ». Boban développe aussi des échanges avec les érudits et les musées du monde entier. Il échange ainsi, au gré des demandes de ses clients parisiens, « Une hache canaque contre 20 haches caraïbes » avec le directeur du musée de la Guadeloupe, lui-même grand amateur d'objets d'Océanie[390]. Le commerce avec les fonctionnaires en poste dans les îles du Pacifique demeure la première source d'approvisionnement. En mai 1881, le conservateur du Musée d'ethnographie Landrin écrit à Eugène Boban à titre privé : « Un voyageur de mes amis, M. Fuzier, m'a envoyé quelques objets de la Nouvelle-Calédonie et en me chargeant de les vendre. Je vous serais obligé de me dire quel prix vous donneriez de la superbe hache de chef que je vous aie présentée. Quel prix valent les lances de spirites en os humain ? Il y a aussi dans la collection quelques autres bonnes pièces que je vous montrerai »[391]. Le collectionneur et agent-voyer Féaux indique le 30 janvier 1890 : « on vient de m'envoyer de Nouvelle-Calédonie, une série d'objets, massues, peignes, tapa, bracelets, etc., etc. parmi ces objets, se trouve un tabou, idôle en bois sculpté. »[392]

pour 336 francs ainsi qu'un ensemble « d'objets de Nouvelle-Calédonie ». On verra en outre, le courrier du musée de Caen daté du 24 mai 1879 qui fait la liste des objets achetés : « Une pagaie d'Australie, 35 fr. ; Une pagaie de Nouvelle-Calédonie 25 fr. ; Une pagaie de Nouvelle Guinée 20 fr. ; Une pagaie Nouvelle Zélande 12 fr. ; Une pagaie Iles Salomon 12 fr. ; Une pagaie Australie 35 fr. ; Une pagaie Salomon 12 fr. ; Une pagaie de Guinée 10 fr. ; lame à 4 tranches Guinée 25 fr. ; lame à 4 tranches Nouvelle Calédonie 10 fr. ; Un boomerang Australie 12 fr. ; un lot de flèches Nouvelle-Guinée 25 fr. ; un autre lot 20 fr. ; un casse tête de Nouvelle Guinée 15 fr. ; un bouclier Australie 25 fr. ; un bouclier Australie 12 fr. ; un bouclier des Iles Salomon 50 fr. ; erminette ou haches de cérémonie 120 fr. ; Patou-patou en dolérite Nouvelle Zélande 100 fr. ; Coiffure en coquille et écaille 50 fr. ; Mélange de Nouvelle Calédonie 10 fr. ; Une tête de chef Maori 150 fr. ; total de 860 fr. ».

385 BnF, Naf Boban, n°258, lettre d'A de Maret La Rochefoucault (Charente).

386 BnF, Naf 21479, n°264, lettre d'A. de Maret La Rochefoucault, 4 janvier 1880.

387 BnF, Naf 21479, lettre d'A de Maret La Rochefoucault. Deux ans plus tard (23 mai 1882), il procède encore à des échanges d'objets préhistoriques contre des « haches de la Nouvelle-Calédonie » avec Boban. En 1888 (10 janvier), ce dernier écrit depuis sa résidence en Charente : « Je vous prie de m'envoyer en gare à La Rochefoucauld, Charente, les objets suivants : les trois moulages de Brunniquel, un hameçon (Iles Marquises), un bracelet en coquille ».

388 BnF, Naf 21477, lettre de Féaux, 12 mai 1891.

389 Voir F. Bouyssi, « Les collections océaniennes et le journal du Dr Philippe François (1859-1908) », Mémoire de diplôme de l'EPHE, 1997, n. p. Préparateur à la faculté des sciences de Poitiers, Philippe François obtint un congé de trois ans pour effectuer pour le compte du ministère de l'instruction publique, une mission en Océanie entre 1888 et 1891. Il part de nouveau, en mission d'affaires cette fois, de 1893 à 1895. De ses voyages, il a ramené une riche collection de photographies ainsi que des armes et des objets canaques dont une partie a été donnée au musée du Trocadéro en 1893.

390 BnF, Naf 21477, 22 juillet 1885.

391 BnF, Naf 21478, n° 45, 8 mai 1884.

392 Il demande en outre des informations à Boban qui semble jouir d'une solide réputation en la matière : « Je désirerais savoir la valeur approximative de cet objet dont voici le détail. Le tabou est en bois dur, couleur chocolat, il a 0,30 m de hauteur, la tête est coiffée d'un

Là encore, le commerce est facilité à partir des années 1870 par le développement de lignes régulières des messageries maritimes entre la Nouvelle-Calédonie, Tahiti, les îles Marquises et le port de Marseille[393]. Au tournant du siècle, l'envoi de caisses d'objets et d'autant plus simple et rapide que les Messageries maritimes relient Nouméa à Marseille en seulement 40 jours et très fréquemment, notamment pour le commerce de la nacre destinée aux articles de Paris.[394] Les nombreux coraux et les coquillages polis par les « naturels » qui arrivent chez les antiquaires et marchands de curiosités parisiens sont suivis de tous ces objets « ethnographiques » violents et de paisibles tikis, ainsi que de colliers de perles. « L'exposition rétrospective du travail et des sciences anthropologiques » à l'Exposition universelle de 1889 reconduit les mêmes schémas que l'exposition de 1878 et les mêmes ambiguïtés : les objets sont autant des objets scientifiques que des bibelots, autant la matière d'une science anthropologique que des motifs de décoration originaux[395]. Il faut dire que les années 1880-1890 voient le succès des images chromolithographiées de Gustav Mützel et de James Edge-Partington qui présentent, outre la faune et la flore des régions australes, des séries d'armes, de parures et de masques[396].



[Fig. 6. 51]
Chromolithographie de curiosités océaniennes. Objets des îles Hawaii. Gustave Mützel. Fonds Maciet, Bibliothèque des arts décoratifs.

En parallèle, les robinsonnades littéraires pour la bourgeoisie se multiplient, essentiellement dans le Pacifique, parfois sur l'île Bourbon ou dans les Caraïbes. La plus célèbre, publiée en 1882, intitulée *Les Robinsons français ou la Nouvelle-Calédonie*[397] signe la diffusion d'une forme de primitivisme

casque rappelant le suroit des matelots, le cou n'est pas apparent, le corps semble couvert d'une casaque tombant à mi-cuisses. Les bras sont courts et disproportionnés, enfin, le bonhomme porte une longue barbe qui semble représenter un pastiche. J'ajouterai que d'après la personne qui m'a envoyé ce tabou, celui-ci est ancien. » Les mêmes questions – « Qu'est-ce que c'est et d'où cela vient-il ? » – à propos d'une « coiffure en écorce battue » et « d'un objets assez compliqué » glanée semble-t-il sur une île de l'archipel malais. 30 janvier 1890,BnF, Naf 21477 Damour-Kuntz, 530 f.

393 « Nouvelle-Calédonie » et « Messageries maritimes » dans *Dictionnaire du commerce*… 1901.

394 « Nouvelle-Calédonie » dans « Messageries maritimes » dans *Dictionnaire du commerce*… 1901 et notamment bijoux précieux et semi-précieux et bibelots.

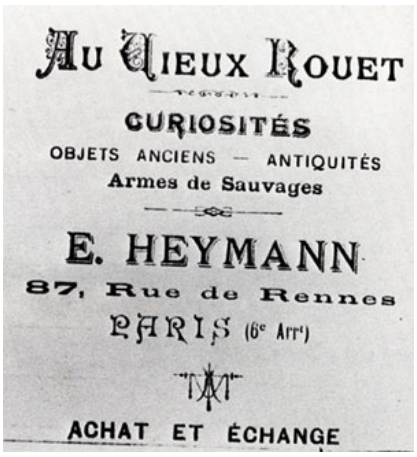
395 *Exposition universelle de 1889 à Paris, Exposition rétrospective du travail et des sciences anthropologiques. Section I : anthropologie, ethnographie*, Lille, imprimerie L. Danel, 1889.

396 James Edge-Partington, *An Album of the weapons, tools, ornaments, articles of dress of the natives of the Pacific islands, drawn and described by James Edge-Partington*, Manchester, lithographed by P. Howe, 1890-1895, 2 vol.

397 Joseph Morlent, *Les Robinsons français ou La Nouvelle-Calédonie,* Tours, Mame et fils, 1882.

dans la bourgeoisie. Encore faut-il préciser que retourner à l'état de nature équivaut ici à retrouver le modèle bourgeois dans toute sa force : inévitablement, les naufragés se marient, s'installent dans une coquette maison et élèvent leurs enfants dans une joie simple mais respectueuse des bonnes mœurs. Rien de commun ici avec le primitivisme d'un Gauguin à la fin du siècle. Qu'elle s'effraie de la barbarie de ces peuples ou rêve une vie idéale dans ces îles – toujours libérée du naturel –, la bourgeoisie s'attache à ces objets qui témoignent de l'enfance de l'humanité[398].

Dans les années 1880, aucun antiquaire ne mentionne cette spécialité d'objets « ethnographiques » ou « sauvages » ; Boban lui-même se déclare sous le terme générique d'« antiquaire », le marché est sans doute encore trop limité et incertain pour permettre une spécialisation même s'il séduitle monde scientifique. et si, dans quasiment tous les magasins aperçus grâce aux faillites ou aux ventes, on trouve des objets ethnographiques, seuls ou le plus souvent associés à des panoplies d'armes. Plus d'un quart des inventaires de faillites de marchands de curiosités à partir du début des années 1880 contiennent ces bibelots sauvages : masques ou tam-tams africains, pagaies ou haches océaniennes, flèches et carquois d'indiens ou peaux de lions ou de tigre. Le marchand de curiosités Richard de la rue Palestro propose des « curiosités des îles »[399]. Le prestigieux marchand de curiosités Paul Recappé, fait voisiner objets chinois, meubles gothiques et marines de Gustave Courbet avec des « pagaies de Taïti » et des « casses-têtes »[400]. Si le quartier du Palais-Royal demeure le lieu de ces hautes curiosités, on voit naître de plus en plus ce type de commerces à la fin des années 1880 dans les quartiers des Invalides, de Saint-Thomas-d'Aquin et de Saint-Germain-des-Prés. La proximité de nombreux militaires et des écoles d'ethnographie et d'anthropologie peuvent expliquer ce déplacement. Dans les années 1890, c'est dans ce quartier, qu'Émile Heymman ouvre sa boutique « Au vieux rouet » au 87 rue de Rennes et sa publicité propose des « objets anciens, antiquités et armes de sauvages »[401]. Toujours dans le même quartier, 6 boulevard Raspail, Joseph Brummer, sculpteur et collectionneur devenu marchand, ouvre un commerce d'objets océaniens et africains autour de 1900[402].



[Fig. 6. 52] Carte publicitaire de Emile Heymann, 87 rue de Rennes, fin des années 1890.

398 Voir à ce sujet la stimulante étude de cas de Joseph Rikwert, *La maison d'Adam au paradis*, Paris, Le Seuil, 1976.
399 Publicité dans *Le Moniteur,* avril 1877.
400 AP, D11U3/1222, n°19356, 23 janvier 1886, Paul Recappé, marchand de curiosités 9 rue Paul Louis Courier [angle Boulevard Saint Germain et Boulevard Raspail] ; on trouve aussi des « objets océaniens » chez Guérineau, voir D11U3/1342, dossier n°15252, Raymond Guérineau, marchand de curiosités, 21 rue des Pyramides, 30 janvier 1889.
401 *Annuaire Bottin-Didot du commerce*, 1910.
402 Il paraît s'installer à New York comme antiquaire vers 1910. Sur les collectionneurs au début du siècle voir le travail riche mais très peu historique de Sophie Cazaumayou, *Objets océaniens. Regards sur les marchés de l'art primitif en France*, Paris, L'Harmattan, 2007.



[Fig. 6. 53] Vues de l'intérieur du magasin de curiosités exotiques océaniennes et africaines d'Antony Innocent Morris, rue Victor-Massé, vers 1913-1916.

À l'opposé de la ville, Antony Innocent Moris ouvre sa boutique d' « objets nègres » et d'antiquités rue Victor Massé, dans un quartier d'artistes.

Si la restructuration du commerce est un indice fiable, un autre indice, tout aussi fiable, de ce succès est la naissance d'une industrie du faux. Elle apparaît manifeste pour les objets océaniens mais elle doit être en tout point comparable pour les objets africains ou brésiliens même si les sources font défaut. L'étude de Patrick O'Reilly est en ce sens éloquente : la fabrique de faux enregistre l'engouement pour les objets océaniens avec précision[403]. Elle prend des proportions considérables dès le milieu du siècle, notamment parce que la demande vient aussi des États-Unis[404]. Dès 1843, l'enseigne de Vaisseau Eugène Commines de Marsilly écrit de Tahiti à sa famille : « Cette île, autrefois habitée par un peuple guerrier, ne présente plus aujourd'hui que le tableau d'un pays indolent et paisible ; et si les armes anciennes y sont encore connues, c'est grâce à la présence de quelques Européens qui font de leur fabrication une industrie »[405]. Vers 1870, indique O'Reilly, les « canaques se sont mis à fabriquer des armes anciennes » pour satisfaire les « insatiables demandes des gens de l'armée, de la marine et du gouvernement ainsi [que] celles des fonctionnaires de l'Administration pénale. » On peut ajouter

403 Patrick O'Reilly, « De la notion de « faux » dans les collections d'objets océaniens », *Journal de la Société des Océanistes*, Paris, Musée de l'Homme, 1970, tome 26, p. 33-38.

404 « Passant à Fidji en 1848, un honorable officier de la marine de la Reine, commandant le North Star, est tout surpris d'apprendre qu'un commerce de curiosités existe entre l'archipel, les États-Unis et l'Australie. « Il y a ici écrit-il, un commerce de curiosités qui, des Fidji sont envoyées aux États-Unis ou à Sydney. Oranges, cauries, coquillages ornés (vendus 5 livres la paire), massues, armes, dents humaines et perruques fidjiennes en sont les principaux articles. », Patrick O'Reilly, *op. cit.*, p. 35.

405 Un visiteur de Nouméa, note que le capitaine Legros, de l'infanterie coloniale, rapporteur au Conseil de Guerre lui « donna un casse tête en bois de santal neuf – authentique, parce que vendu ou donné par un canaque, – faux parce que fabriqué par un forçat évadé. Celui-ci avait monté un tour chez les indigènes et y façonnait des armes que les canaques apportaient aux colons ». Cité par Patrick O'Reilly, *op. cit.*, p. 35-36.

que le voyageur Gordon-Cumming avoue avoir été, dans les années 1880, dupé par les indigènes qui offraient des dieux de pierre, des bracelets et différents ustensiles qu'ils prétendaient avoir découvert en cultivant leurs champs. « Mais ils ne disaient pas, ajoute Cumming, que ces objets avaient été déposés là peu de temps auparavant ; [la demande] crée l'offre. J'ai vu les mêmes procédés employés à Fidji où d'authentiques fourchettes de cannibales et autres fausses curiosités sont souvent offertes aux voyageurs. »[406] Vingt ans plus tard, l'artisanat a pris de l'ampleur : « les armes fidjiennes sont généralement des objets faux. Il y a un ou deux ans, un officiel du gouvernement, passant un matin dans un ancien village, alors que tout le monde était parti dans les plantations, entra dans des maisons et vit des flèches, des massues et des lances suspendues aux toits. Il pensa d'abord avoir découvert un complot secret contre le Gouvernement, mais un vieillard, assis sur le pas de sa porte, le détrompa. Toutes ces armes avaient été faites la semaine précédente, et venaient juste d'être déterrées de la boue noire du marais, où elles avaient été vieillies, avant d'être proposées aux touristes de Suva »[407]. Autour de 1900, la demande européenne et américaine est telle que de nombreux Chinois de Tahiti se mettent à produire ces objets primitifs, indices d'une forte demande tant américaine qu'européenne[408].

Les années 1880 sont aussi une période d'essor du commerce des objets indiens à Paris. Cette passion est revivifiée dans les années 1883-1886 par les « dernières guerres indiennes, précisément menées contre les tribus apaches de Geronimo », guerres largement relatées par la presse française. « Trois ans plus tard, le Wild West Show de Buffalo Bill s'installe près de la porte Maillot et consacre l'une de ses attractions à la reddition du chef apache. »[409] Les intérieurs parisiens portent la trace de ce « moment indien ». À côté des haches néo-calédoniennes, flèches, carquois ou casses-têtes indiens offrent un nouveau motif pour l'imagination bourgeoise en quête de sauts vertigineux dans le passé. Alors que les papiers-peints de Zuber représentant des scènes de Hurons, les « bons sauvages », rencontrent un vrai succès à Paris, les armes apaches rejoignent les cabinets et les dessus de cheminées[410]. Eugène Boban, toujours à l'affût des nouvelles passions parisiennes, propose en 1878 quelques « crânes des anciennes populations de l'Amérique, Mound-Builders » et signale que ses armes indiennes en pierre viennent de « Orange-County, Pensylvanie, albanie, Schorabie, Ohio, Maryland, New-Jersey, etc. »[411]. Il intensifie son commerce au début des années 1880 et ses échanges sont l'exemple troublant du marché des imaginaires et des objets qui se met en place. À partir de 1881, il échange de menus objets celtiques et des bibelots du XVIIIe siècle, de l'Empire et de la Restauration, objets recherchés par les collectionneurs américains mais de peu de prix en France, contre des caisses d'objets indiens, dans une période où les colons américains commencent à peine à se retourner sur leur histoire et où les objets qu'on imagine pillés ou achetés à des Indiens restent très bon marché. L'antiquaire parisien est en lien avec au moins trois antiquaires qui le fournissent en « indian relics ». Ainsi, en échange d'« une hache en bronze trouvée en Bretagne, un petit vase de terre brune, 1 pipe en bois travail grec du siècle passé, pipe en corne moderne (Europe), 1 pipe en porcelaine avec le portrait de Napoléon

406 C. F. G. Cumming, *At home in Fiji,* Edinburgh and London, William Blackwood and Sons, 1885.
407 Sir Basil Home Thomson, *The Fijians, a study of the decay of custom*, London, W. Heinemann, 1908, cité par O'Reilly, *op. cit*., p. 37.
408 Voir Père Lambert, *Mœurs et superstitions des néo-calédoniens,* Nouméa, Société d'études historiques de la Nouvelle-Calédonie, 1980 (Nouméa, Nouvelle imprimerie nouméenne, 1900), p. 304. Voir en complément : Jules Agostini, *Folklore de Tahiti et des îles voisines : changements survenus dans les coutumes, moeurs, croyances, etc. des indigènes depuis soixante-dix années environ (1829-1898)*, Paris, E. Lechevalier, 1900.
409 Dominique Kalifa, «Archéologie de l'Apachisme. Les représentations des Peaux-Rouges dans la France du XIXe siècle », *Le temps de l'histoire,* Numéro 4, 2002, « Images de l'enfance et de la jeunesse «irrégulières» ».
410 Collection du Muséee du papier-peint, collection Zuber, Rixheim, Z 177-179. Qu'il me soit ici permis de remercier Philippe de Fabry pour sa disponibilité.
411 Section « Amérique du Nord », *Comptoir d'archéologie préhistorique, Eugène Boban, antiquaire, 35 rue du Sommerard, près le musée de Cluny, Paris, Catalogue des collections*, Paris, Veuve Bouchard-Huzard, 1878.

en bronze dans le couvercle ; 4 pipes en terre cuite du 17e au 18e siècles (Paris), 1 pipe provenance inconnue, 2 pipes provenance de Marseille pour les colonies », Boban reçoit de cet antiquaire de Philadelphie des calumets et des parures en plumes[412]. En parallèle, il réceptionne quantité de caisses (« box of antiquities ») envoyées par l'antiquaire R. W. Mercer de Cincinnati dans l'Ohio[413]. Le même antiquaire envoie son catalogue à Boban dans lequel il propose pêle-mêle des casses-têtes des Indiens du Canada, sculptés et colorés, avec des lames en acier – « l'un des plus finement garni de perles que j'ai jamais vu » précise l'antiquaire » – pour 10 dollars, des flèches à 1 dollar pièce, des tomahawks avec « calumet de la paix », et « sans aucun doute propriété d'un grand chef, probablement il y a 100 ans » pour 5 dollars ou des vêtements indiens en cuir[414]. Boban qui a séjourné à New York entre 1886 et 1888 fait acheter par un commissionnaire des objets à la salle des ventes Leavitt & Co à New York[415]. Étant donné les deux spécialisations de la maison Leavitt – les livres anciens souvent européens et les « Indians curiosities » – il n'est pas douteux que Boban y fasse acheter des objets indiens[416]. Durant toutes les années 1880-1890, il conserve des correspondants à New York qui apparaît comme le lieu d'expédition de nombreux objets. Ses correspondants sont des antiquaires mais aussi des savants, à l'instar d'Auguste (ou Augustus) Le Plongeon, inventeur des Mayas, qui expédie des objets et place en échange des objets de Boban auprès du réseau de collectionneurs qu'il fréquente, « juges, avocats, médecins, membres du parlement, professeurs d'université, la plupart ayant voyagé dans l'Égypte, la Grèce, l'Italie »[417] [voir en annexes les catalogues de Boban et Mercer].

La circulation internationale de ces objets révèle ici le moteur central de ces achats : le « trafic des temps » et, par là, des imaginaires. Alors que la bourgeoisie américaine rêve à ses racines et cherche des objets historiques, les Parisiens achètent des objets primitifs.

Petites collections ethnographiques aux murs

Dans les années 1880, plus d'une trentaine de collectionneurs et amateurs parisiens se déclarent collectionneurs dans « l'ethnographie » ou d'« objets ethnographiques ». Quelques-uns sont des collectionneurs spécialisés : Paul Sébillot, installé 80 boulevard Saint-Marcel, est un ethnographe, en l'occurrence essentiellement attaché au folklore breton, principalement des « meubles des Côtes du

412 BnF, Naf, 21476, n°76, July 21st 1881, E. A. Barber, 4101 Walnut Street, Philadelphia Pa.

413 BnF, Naf 21476, n°89, lettre du 14 janvier 1882. Le prospectus proclame : « Natural History Store, minerals, fossils, shells, corals, etc. Mound Pottery, Pipes, Ornaments, etc. Coins and medals, Continental, Colonial and Confederate bills. Rare books, autographs, manuscripts […] Cincinnati, USA September 3rd 1877. » Le contenu de la « box of antiquities » est le suivant : « Water vessel Shape of Duck ; Modern Puebla Indian, Laguna, New Mexico ; Clay figurine representing a deer Modern Puebla Indian Gemes New Mexico ; British clan pipe 17th Century found in an Indian grave in the United States ; Dutch pipe 17th Century from Jouda, Holland ; Stone Hammer from Ohio ; Large stone wedge-Ohio ; Small Stone wedge or Celt-Ohio ; Small Ape Ohio ; Vessel made of a gourd, by the Indians in British Indiana, south America (Modern) ; Cast of stone implements, Ohio ; Twelves fragments of ancient Puebla pottery from ruines Buildings in Utah ; Eathern vessel from an ancient mound in Missouri (Mound builder's) ». Mercer multiplie dans les années 1880 les publicités dans *The American Antiquarian* et le *Harper's Weekly*.

414 BnF, Naf 21476, n° 333 : « War club. Canadian Indian, beautiffully carved and colored, with iron blad and ornamental feather pendants. The finest specimen I have ever seen, 10,00 $; Indian arrows, iron points, very fine, each, 1,00 $; Tomahawk – Iron or stell, with pipe of peace attachement. This was ploughed up in a field in Ky., and no doubt owned by some celebrayed chief, probably 100 years ago. This unusially well preserved specimen, 5, 00 $; Indian cap – One of the finest beaded Indian caps I have ever seen, 7,00$ […] ». Il envoie des « Indian relics » par douzaines à Boban. Sa publicité proclame : « Flint arrow points, War arrow heads / shell beads / Flint scrapers / ungrooved stone Axes / … » >Canadian Indians >des « Tomahawk Iron or steel with pipe of peace attachment […] probably 100 years ago. Wanted to buy, sell or exchange all kinds of all Mound and Indian Relics. »

415 BnF, Naf 21477, lettre à Leavitt & Co, auctionners, 1887. La maison créée en 1856 est alors depuis 1885 787et 789 Broadway Street. Voir Harold Lancour, American art auction catalogues, 1785-1942, A Union List, New York, The New York Public Library, 1944, p. 20. Harold Lancour relève l'existence de plusieurs Boban à New York : 13 décembre 1886 : 1925 lots proposés ; 11 octobre 1887, 262 lots. Une enquête, sans doute trop rapide, ne nous a pas permis de retrouver les archives de cette maison qui semble disparaître autour de 1900.

416 Les rares études sur les ventes aux enchères new-yorkaises présentent surtout la maison comme un marchand de livres anciens ; les catalogues de la maison indiquent tôt une spécialisation – peut-être annexe – dans la vente d' « Indian relics » et d' « Indian curiosities ». Voir les Archives of American Art (Smithsonian Institution) qui conservent les catalogues Leavitt & Co pour les années 1873, 1879, 1884 et 1890.

417 BnF, Naf 21478, lettre d'Auguste Le Plongeon, 204 Washington Street, Brooklyn, New York, 4 juin 1888.

Nord » et possesseur de nombreux livres sur le folklore, l'ethnographie et quelques objets « sauvages » et Édouard Martel, avocat versé dans la spéléologie et installé à Paris au 23 rue d'Aumale qui collectionne des objets de l'« ethnographie ». Mais la majorité apparaît comme de simples amateurs qui trouvent dans les objets ethnographiques un nouveau motif, à la fois original, distinctif et attrayant par le caractère mystérieux des objets. C'est le cas d'Olivier Vauvillé, 17 rue Christiani, détenteur de « collections de préhistoire et d'ethnographie (objets) » ou de Liebbe, collectionneur « d'objets préhistoriques et ethnographiques », installé 48 rue Pergolèse, dans la très à la mode Villa Dupont habitée par des artistes. Respectivement avocat et ingénieur, ces deux collectionneurs semblent n'avoir aucune spécialisation et se rattachent à la grande famille des collectionneurs de curiosités ; ainsi si Liebbe est identifié dans le monde de la curiosité, c'est pour sa collection de « verres anciens »[418]. En janvier 1893, la vente d'Émile Eudel à Drouot rencontre un grand succès grâce notamment à l'implication des deux frères dans le monde de la curiosité et aux efforts de Paul pour assurer la publicité de celle-ci avec l'aide de Deyrolle. Les « collections d'ethnographie, de ptéropodes, de coquilles et de livres de feu M. Émile Eudel », armateur, négociant et collectionneur d'art, rencontrent un vaste public mondain[419].

En réalité, dès les années 1880, la porosité entre la bourgeoise et le monde des collectionneurs concernant les objets ethnographiques est avérée. Ces objets s'immiscent jusque dans les vitrines de salon et les panoplies accrochées dans les fumoirs, les salons ou les salles à manger. Ils prennent place dans les très nombreuses panoplies « d'armes blanches » et « d'objets militaires » où les flèches et les casses-têtes voisinent avec les armures de la Renaissance ou des mousquets du XVIIe siècle[420]. Alors qu'une partie de l'imaginaire bourgeois urbain associe ces objets à la guerre et à la chasse, une autre l'associe à l'histoire naturelle : au milieu des collections de coquillages, de minéraux et de fossiles, les haches et pièces lapidaires néo-calédoniennes trouvent leur place. En février 1902, la revue *Le Collectionneur* propose la visite de la collection du Dr Auzoux à Paris[421]. Dans une perspective uniquement esthétique et en assimilant ces objets à de purs objets de curiosité, le journaliste De Vassens note qu'à « l'heure présente, il n'est peut-être pas un pays du globe qui n'ait à montrer […] d'admirables collections de haches, de flèches, de grattoirs, de couteaux, de lances, de poignards, de stylets, etc. » Si le journaliste s'arrête chez ce modeste collectionneur, c'est que ce dernier pense posséder le Graal au milieu de ses « haches du Cap, du Sénégal, du Zanzibar et de l'Océanie » : « une hache sandwichienne, véritable trésor par les souvenirs qui s'y rattachent, qui

418 *Répertoire-Annuaire général des collectionneurs de la France et de l'Étranger*, Paris, Ris-Paquot, 1892. On trouve d'autres simples amateurs comme par exemple le médecin Sekeyan, 4 place Vendôme, intéressé par les « tableaux anciens et objets d'art, spécialités de primitifs » et le Comte Alphonse de Fleurieu, 26 avenue Kléber, intéressé par les « livres et souvenirs de famille, documents sur Jean-Bart et portraits, vêtements primitifs exotiques ».

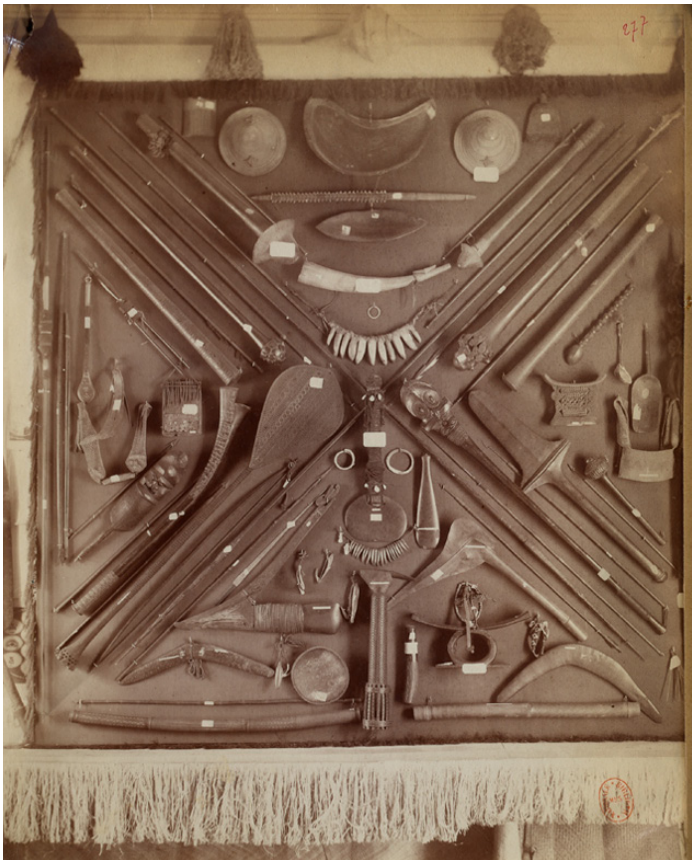
419 Voir le *Catalogue des collections d'ethnographie, de ptéropodes, de coquilles et de livres de feu M. Emile Eudel, vente des 23, 24, 25 et 26 janvier 1893*, Préface de M. Ed. Bureau, Paris, Deyrolle ainsi que Paul Eudel, *Journal de bord de mon frère Émile,* Savenay, Imprimerie de Allair et Huteau, 1897, « Préface ». On verra, dans le genre indien : *Objets d'art, livre d'heures orné de vignettes en couleurs, miniatures, bonbonnières, objets de vitrine, marbres, sculptures de Baldiny, Labarre et d'après Donatello, tapisseries verdures et à personnages, tapis d'Aubusson et autres, mobilier ancien & de style, bel ameublement de salon style Louis XIV, ameublement de chambre à coucher en acajou et filets de cuivre, bijoux, argenterie, bronzes, porcelaines, faïences européens et de l'Extrême-Orient, collection d'objets provenant de tribus indiennes : armes, poteries, dentelles, éventails, ornement : vente des mercredi 20 et jeudi 21 avril 1892*, Hôtel Drouot, salle 3, Me G. Boulland, Paris, A. Bloche, 1892 ; dans le genre primitif indéterminé : la vente annoncé par la *Gazette de Drouot*, le 12 mars 1891, de « vaisselle gauloise, instruments primitifs en os, des haches de l'âge de pierre, des arcs, des flèches, des armes anciennes » ; dans le genre océanien, voir par exemple la vente du 25 mai 1892 organisée par Me Coulon d'« objets ethnographiques de la Nouvelle-Guinée, flèches, colliers, gris-gris, peaux, calebasses. Curieux meubles de huit pièces, canapés, sièges, tables en bois sculpté des Indes néerlandaises » (AP, D81E3/32). Voir en outre les ventes au début du siècle : celle du 1er juin 1912 organisée par Me Boudin (DE54E3/10 ; l'ensemble d'objets océaniens et africains est acheté par le marchand Heymann) et la vente signalée par Sophie Cazaumayou, *(op. cit.)* « d'art nègre » de Charles Vignier en 1913 ; ce dernier devient expert à Drouot après guerre.

420 Voir par exemple l'emblématique Albert Delacour, 123 boulevard Exelmans (*Annuaire des beaux-arts et de la curiosité,* Paris, Ris-Paquot, 1914).

421 « Une collection de silex » dans *Le collectionneur,* 1er février 1902, p. 3.

porta les premiers coups au capitaine Cook »[422]. Au tournant du siècle, les frissons du docteur Auzoux sont partagés jusque dans la moyenne bourgeoisie : plus une panoplie de goût placée dans un cabinet de travail ou au-dessus d'une cheminée sans son objet sauvage venu d'Afrique ou d'Océanie, plus un salon sans sa peau d'ours ou de lion.

Placés dans un intérieur bourgeois parisien, ces objets sauvages prennent un relief particulier quand la rusticité de la réalisation et la brutalité supposée de leurs usages sont rehaussés par les vitrines, les fonds tendus de soie ou la tenture des murs. En tant que bibelots, ils ont un pouvoir d'évocation à nul autre pareil tant ils viennent d'un monde originel, à la fois fascinant et repoussant.



[Fig. 6. 54] Exemple de panoplies d'armes « sauvages » commercialisées par Eugène Boban dans les années 1890. Les objets peuvent, comme l'indiquent les étiquettes, être vendus à la pièce. BnF, Fonds Boban, NAF 21476, folio n°277.

Alors que l'ethnographie s'attache à partir des années 1870 aux civilisations pré-industrielles, ces « robinsonnades d'appartements » font rêveret mettent les bourgeois parisiens en relation avec un monde archaïque dans un dialogue complexe avec ces objets qui soulignent le progrès occidental tout en faisant rêver à un monde sauvage mais innocent. Ce clair-obscur explique le succès de ces objets à Paris et leur présence dans le marché parisien. L'appartement ne peut être réduit à un espace de régression mais dans ce cas d'espèce, il est le lieu où le bourgeois goûte à l'enfance de l'humanité. Ces objets ne sont pas une critique, un contrepoint à la civilisation urbaine et industrielle ; c'est justement leur délocalisation qui leur donne tout leur relief. Ils permettent ce repli urbain bourgeois qui en s'ouvrant au monde et à un temps infini échappe au présent.

III.b. Objets exhumés : de la « nuit des temps » aux appartements parisiens

En même temps qu'elle explore les possibilités du dépaysement par le primitivisme, la bourgeoisie découvre la puissance d'évocation des objets exhumés. Nous pouvons reprendre à notre compte la proposition de Mallarmé, dans *La dernière mode* de 1862 : l'« harmonie naturelle régna dans le passé,

422 *Le Collectionneur, ibid*. Le journaliste précise : « elle a été donnée à un missionnaire français par une vieille femme kanak en mourant ; le missionnaire la donna à M. T. S. Menant en 1862, lequel en fit cadeau à M. Sam et celui-ci au Dr Auzoux. »

mais elle semble abolie dans le présent ; si l'on excepte les peuples aux yeux de tous demeurés barbares, ou encore certains paysans qui, chez nous, passent pour rebelles à la civilisation. La Civilisation ! lisez "l'époque où a disparu presque toute puissance créatrice… dans la bijouterie comme dans le Mobilier" ; et, dans l'un comme dans l'autre nous sommes forcés ou d'exhumer ou d'importer. »[423] *Exhumer ou importer* : la proposition de Mallarmé qui feint sur un ton convenu à destination de son public de bourgeoises de déplorer cet état des arts dépeint une large part des imaginaires du siècle en matière de culture matérielle. Si les insularités contournent l'industrie et le multiple commercial, l'exhumation propose une évasion tout aussi puissante. Les fouilles archéologiques de toute nature ouvrent des abysses à l'imagination. À la logique du déplacement répond celle des strates, de l'archéologie, de la profondeur, promesses de vertiges. La fouille n'est pas nouvelle et elle occupe déjà une place importante dans l'imaginaire européen de la fin du XVIIIe siècle. L'exhumation des villes grecques et romaines ouvre un nouvel espace, à la fois savant et romanesque. Mais au milieu du XIXe siècle, les sciences naissantes que sont l'ethnographie et la paléontologie puis quelques années plus tard la préhistoire offrent de nouveaux objets, objets d'études mais aussi d'ameublement, motifs à rêveries domestiques.

Les fossiles: des profondeurs de la terre aux dessus de cheminée

Dans la logique de la collecte des pièces d'histoire naturelle, le fossile va prendre une place à part et connaître un succès considérable au XIXe siècle. La paléontologie – le terme est forgé en 1834 par Blainville – connaît un intérêt nouveau. Non pas que l'étude des fossiles elle-même soit nouvelle mais les travaux de Georges Cuvier connaissent une vulgarisation considérable sous la monarchie de Juillet[424]. Les fossiles entrent en masse dans les collections privées, véritables lieux de passage vers les appartements[425]. Paul Gervais, auteur de l'article consacré aux « objets d'histoire naturelle » du *Dictionnaire du commerce* publié en 1859 relève le succès du commerce des fossiles, « bien plus considérable qu'on ne croit » : « on reçoit en Europe des échantillons recueillis sur tous les points du globe. D'innombrables voyageurs, guidés les uns par l'espoir de s'enrichir, d'autres par le désir de satisfaire un sentiment instinctif de curiosité, en vue des progrès de l'histoire naturelle et de l'accroissement de nos musées, affrontent les périls de la navigation, parcourent les forêts vierges, supportent les ardeurs du désert, et s'exposent aux attaques des bêtes féroces ou à la brutalité des sauvages. Pionniers de l'industrie ainsi que de la civilisation, ils ouvrent au commerce de nouvelles sources de prospérité et à la science de nouveaux horizons […]. Des maisons de vente s'élèvent au sein des grandes cités provoquant ainsi ces récoltes et réunissent les produits dans des magasins ouverts au public. En même temps qu'elles reçoivent des objets expédiés des pays les plus reculés, ces maisons font rechercher en Europe les produits de notre sol »[426] et les marchands de curiosités se spécialisent vite. Tout d'abord le marchand de curiosités Nérée Boubée, 3 place Saint-André des Arts

423 Marguerite de Ponty (Stéphane Mallarmé), *La dernière Mode, Dernière livraison*, « Bijoux », 1er août 1874, p. 115.

424 Voir Georges Cuvier, *Recherches sur les ossemens fossiles de quadrupèdes, où l'on rétablit les caractères de plusieurs espèces d'animaux que les révolutions du globe paroissent avoir détruites* (4 volumes, 1812). Sur l'étude de la vulgarisation de cette culture : Goulven Laurent, *Paléontologie et évolution en France, 1800-1860. Histoire des idées de Cuvier-Lamarck à Darwin,* Paris, CTHS, 1998.

425 Un journaliste du *Magasin pittoresque* atteste de cette diffusion et note en 1848 que cette passion pour les fossiles donne par ailleurs lieu à des confusions et à de spectaculaires escroqueries : « D'autres coquilles fossiles que leur forme discoïde a fait nommer nummulites, se sont rencontrées en si grande abondance dans certains terrains qu'on les a prises pour des lentilles fossiles ; on a pris pour des langues d'oiseau pétrifiées les dents fossiles des requins et des autres squales de l'époque antédiluvienne […]on a même voulu, d'après une grossière ressemblance extérieure, reconnaître dans les pierres des pieds fossiles, des becs d'oiseau ; et tout récemment encore on a prétendu reconnaître dans un bloc de grès de la forêt de Fontainebleau un cavalier fossile avec son cheval. » *Magasin pittoresque,* n°32, 1848, p. 287.

426 « Objets d'histoire naturelle » dans *Dictionnaire du commerce… op. cit.,* 1861.

et 10 rue de l'École-de-Médecine. Professeur, naturaliste et géologue, après plusieurs publications notamment sur les mouvements de l'écorce terrestre, il fonde en 1845 avec Arthur Eloffe un magasin spécialisé dans les objets d'histoire naturelle sous le nom Eloffe & Cie, faisant commerce de « cailloux, minéraux, fossiles, plantes, etc. » et coquillages et oiseaux. Son fils, Eugène, reprend l'entreprise en 1863 et la rebaptise « Comptoir Central d'Histoire naturelle ». Dès les années 1850, le marchand propose au milieu des « collections de minéraux, roches, fossiles », des « mammifères, oiseaux, reptiles, poissons » naturalisés, des « coquilles et des plantes » des objets en pierre taillée de la préhistoire ainsi que des manuels pour les amateurs[427]. Autre marchand, Paul Pierrotet et son « Comptoir géologique », 53 rue Monsieur le Prince spécialisé dans les « minéraux, Roches, Fossiles, Instruments d'optiques »[428]. Dernier exemple : la « Galerie Deyrolle », magasin de curiosités naturelles fondé en 1831 au 19 de la rue de la Monnaie qui propose après son installation rue du Bac en 1888 des animaux empaillés mais aussi des milliers de fossiles « de toutes les époques »[429]. Le Quartier Latin avec ses universités et leurs départements de paléontologie et d'histoire naturelle, grandes acheteuses de ces pièces, expliquent la concentration géographique qui dure tout le siècle[430]. À la fin du siècle, pas un intérieur sans trilobites, sans coquilles fossiles montées sur un support généralement en bronze ou en argent, pas de fougères fossiles présentées sur son socle en chêne. On les trouve partout : dans les cabinets mais aussi sur les consoles et les tablettes de marbre des salons, les bibliothèques et les cheminées et parfois dans les chambres d'enfants. Objets pédagogiques qui invitent à la rêverie, ils deviennent le cadeau d'étrennes idéal pour adolescents[431].

Silex et capitons : le vertige préhistorique à domicile

À propos de la mutation des imaginaires touristiques et géographiques de la bourgeoisie du Second Empire, André Rauch note que « la découverte de populations insolites stimule le rêve et autorise à imaginer le passé englouti de l'humanité. »[432] Le goût pour les objets des sauvages voisinant avec la découverte des curiosités des profondeurs, il était naturel que le sauvage préhistorique, plus prompt à mettre le feu à l'imagination, intéressât. Là encore les objets préhistoriques dans les appartements sont rares, aperçus seulement fortuitement sur une photographie, installés sur un bureau ou une étagère, pieusement rangés dans une vitrine ou évoqués dans un texte. Ils révèlent pourtant un nouveau pan de la culture matérielle du siècle. Une discipline nouvelle va offrir des espaces et des temps nouveaux pour le bibelotage et plus largement dans le monde de la culture matérielle : la préhistoire. Comme pour les objets ethnographiques, les mutations dans l'ordre des disciplines et dans le monde savant déterminent l'engouement des années 1860-1870 pour les vestiges de la « nuit des temps ».

Les années 1860 identifient un nouvel âge : le préhistorique. Comme l'a montré Nathalie Richard,

427 Voir Annuaire Bottin-Didot, 1860, rubrique « Objets d'histoire naturelle ». Voir le catalogue : *Comptoir central d'histoire naturelle Nérée Boubée et Cie,* Paris, Paris, Comptoir central d'histoire naturelle Nérée Boubée et Cie, s. d. [vers 1890] ainsi que le traité d'Arthur Eloffe, *Traité pratique du naturaliste préparateur*, Paris, C. Albessard et Bérard, 1862 ainsi les publications les plus populaires de Nérée Boubée : Géologie élémentaire ou manuel de géologie, Paris, Hachette et Cie, 1866 et *Coupes détaillées des terrains avec leurs étages successifs et leurs fossiles caractéristiques,* Paris, Cours de géologie agricole théorique et pratique, 1855. On verra aussi ses tracts et annonces dans la presse demandant « de belles empreintes fossiles de poissons et de Protriton Petrolei, des schistes permiens d'Autun. Il offre d'acheter ou d'échanger, contre des minéraux, fossiles, roches ou coquilles, etc. ». Notons que le magasin de Nérée Boubée existe encore et propose encore aujourd'hui des objets préhistoriques, 87 rue Monge.

428 BnF, Naf 21476, n° 321, 2 décembre 1895.

429 Deyrolle (les Fils d'Émile), *Naturalistes. Mammifères, oiseaux, reptiles, poissons. Pièces naturalisées, squelettes montés, crânes, membres. Préhistorique, archéologie,* Paris, Éditions Deyrolle, 1909.

430 Autour de 1890, les douze marchands de curiosités spécialisés dans les curiosités naturelles qui vendent des fossiles se concentrent rue du Bac, rue de l'Université et boulevard Saint-Germain. Voir *Annuaire Bottin-Didot du commerce,* 1893.

431 Publicité Boubée, série « actualité », « marchands de curiosités », BHVP.

432 André Rauch, « Les rêveries touristiques », « Les vacances et la nature revisitée », dans Alain Corbin [dir.], *L'Avènement des loisirs*, Paris, Aubier, 1995, p. 94-95 p. 95.

si la discipline met du temps à trouver une reconnaissance institutionnelle, la passion n'en est pas moins réelle dans la bourgeoisie et l'aristocratie aussi bien parisienne que provinciale[433]. Les frontières entre science et amateurisme apparaissent ténues. La rupture centrale dans cette histoire advient en 1859 lorsque Boucher de Perthes établit la « très haute antiquité de l'homme », répondant ainsi à la « question diluvienne » qui taraude les antiquaires – au sens du premier XIXe siècle[434]. En réhabilitant l'archéologie nationale – aboutissement de la sensibilité romantique amorcée avec le gothique – contre l'archéologie de l'Antiquité grecque et romaine, quelques scientifiques, le plus souvent « celtomanes », ouvrent une brèche dans l'histoire du temps. Le découpage des périodes préhistoriques va demeurer longtemps flou ; si l'on s'accorde lentement sur l'âge de pierre, de bronze et de cuivre puis de fer, le déluge reste pour beaucoup le point ultime de cette histoire. Il n'en demeure pas moins que les frontières du temps reculent et se dilatent, bouleversant les imaginaires, même les plus marqués par la religion. La discipline nouvelle se définit en 1859 comme s'attachant à la vie de l'homme avant l'écriture. L'objet change de statut dans les collections, comme l'écrit Nathalie Richard : « de simple vérificateur de la validité des textes antiques, il était devenu porteur d'informations sur les temps les plus anciens. Les archéologues classiques avaient pu partir alors à la recherche des civilisations à travers leurs œuvres matérielles et développer la stylistique. »[435] Rien d'étonnant dès lors que les objets, vestiges improbables d'un passé immémorial, attisent la curiosité. Nous pouvons formuler l'hypothèse que l'impossibilité de documenter ces objets par du texte, si elle rend la reconnaissance de la discipline difficile, ouvre pour les bourgeois un espace d'autant plus aisé à investir. La porosité entre le monde des savants et des amateurs et les similitudes entre les collections savantes et les collections récréatives sont évidentes jusqu'à la fin du siècle.

Les années 1870 voient naître quantité de collections, essentiellement dans les villes de province, qui sont d'abord, semble-t-il, le fait de membres de la noblesse. Deux événements publics font de l'année 1867 un tournant : l'ouverture du Musée des Antiquités nationales à Saint-Germain en Laye qui pour la première fois donne une place aux périodes « celtiques et préhistoriques » ainsi que la l'introduction de ces objets dans les vitrines de l'Exposition universelle dans les galeries consacrées à l'histoire du travail où les visiteurs peuvent admirer « ces précieux vestiges de nos premiers ancêtres »[436]. L'exposition de 1878 joue un rôle important au point que les plaintes des amateurs se multiplient pour accuser son succès de faire flamber les prix[437]. Un collectionneur écrit en 1880 : « c'est affreux ce que

433 Nathalie Richard, *L'invention de la Préhistoire, une anthologie,* Paris, Press Pocket, 1992, p. 5-44 et Nathalie Richard, « La préhistoire en France dans la seconde partie du XIXe siècle (1860-1904) », thèse de l'universté de Paris I, sous la direction de Claire Salomon-Bayet, 1992. Voir en complément : Claudine Cohen, *L'homme des origines. Savoirs et fictions en préhistoire*, Paris, Seuil, 1999 et Claudine Cohen et Jean-Jacques Hublin, Boucher de Perthes (1788-1868). *Les origines romantiques de la préhistoire*, Paris, Belin, 1989.

434 C'est le cas notamment des congrès d'archéologie à partir de 1834. Voir notamment Jacques Boucher de Perthes, *Chants armoricains ou souvenirs de Basse-Bretagne,* Paris, Treuttel et Würtz, 1831 ; *Antiquités celtiques et antédiluviennes,* tome I, « Mammouths et pierres taillées », 1849 ; tome II, 1857, « L'âge de pierre » et tome III, « La galerie des silex », 1864, Paris, Paléo, 1999 [1857-1864]. Claudine Cohen et Jean-Jacques Hublin, *Boucher de Perthes, 1788-1868. Les origines romantiques de la préhistoire*, Paris, Belin, 1989. Quelques collections comme Panckoucke possèdent des échantillons d'objets antédiluviens. Il écrit ainsi à l'adresse de son petit-fils : « L'objet sur lequel j'attire ton attention est une hache grossière : un éclat de pierre dure, façonné par le hasard ou poli par les vagues qui l'ont roulé à travers les galets ; un morceau de bois péniblement coupé et fendu par la pierre dure qui y est insérée ; une corde formée de coton […] et déjà voilà l'homme maître de la nature. » C.-L.-F. Panckoucke, *Collection d'antiquités égyptiennes, grecques et romaines d'objets d'art du XVe siècle, 400 vases et coupes grecs, offrant par leurs sujets la série des travaux d'Hercule et des monuments homériques, Manuscrits et éditions princeps, bibliographie de plus de mille éditions de Tacite, tableaux et gravures de diverses écoles, vitraux, meubles et détails de la vie civile et militaire des Chinois, réunis et classés par ordre de temps et de lieux, avec les décors intérieurs particuliers à chaque pays, par C.-L.-F. Panckoucke, officier de la Légion d'honneur*, Paris, Panckoucke, 1841, p. 8.

435 Nathalie Richard, *op. cit.* p. 8.

436 Gaston Tissandier, *Les fossiles,* Paris, Librairie Hachette et Cie, Bibliothèque des Merveilles, 1881, p. 234 et *« Exposition historique de l'art ancien et de l'ethnographie des peuples étrangers à l'Europe »* dans *Rapport administratif sur l'exposition universelle de 1878 à Paris*, Paris, Imprimerie nationale, 1881, volume 2, p. 240.

437 « Section anthropologique » dans *Rapport administratif sur l'exposition universelle de 1878 à Paris*, Paris, Imprimerie nationale, 1881. Jacques Boucher du Perthes souligne dans *Antiquités antédiluviennes…, op. cit.,* 1864, le « bon marché de ces haches » ce qui lui permet de « remplir les vides de [sa] collection ».

les amateurs ont abîmé le prix des bronzes ! C'est vraiment ridicule ! Une hache ordinaire à 30 ou 50 francs ! »[438] Sur le plan de la vulgarisation, les premiers cours publics au milieu des années 1870 – notamment par la Société d'Anthropologie de Paris – donne à l'évidence une nouvelle audience à ce qui est appelé « l'anthropologie préhistorique ». Enfin, l'immense écho donné par la presse aux découvertes spectaculaires des années 1860-1880 renforce cette sensibilisation. La découverte de cités lacustres et de grottes ornées sont autant d'événements qui fascinent[439]. De science confidentielle, l'étude des objets préhistoriques devient d'un intérêt national. C'est d'autant plus vrai que cette vulgarisation scientifique entraîne la naissance de quantité de romans comportant pour motif le préhistorique ainsi qu'une abondante iconographie élaborée essentiellement à partir de squelettes et d'objets[440]. Le peintre mondain James Tissot s'essaie au genre à la fin des années 1870 avec *La femme préhistorique* et les romans prolongent dans les années 1880 esthétisation et diffusion de l'iconographie préhistorique[441]. Comme en témoignent les archives d'Eugène Boban, lycées et collèges se dotent de collections d'objets préhistoriques moulés en plâtre et stéarinés[442]. Enfin, il faut ajouter le formidable succès des ouvrages de vulgarisation scientifique sur le sujet dont Louis Figuier et Gaston Tissandier apparaissent comme les principaux artisans[443]. Les ouvrages du premier, à destination de la jeunesse, popularisent à grand renfort de gravures la vie des hommes préhistoriques. Les « scènes de l'homme primitif » dessinées par Émile Bayard dans *L'homme primitif* ainsi que les nombreuses « vues idéales de paysages de l'ancien monde » dessinées par Riou pour *La terre avant le déluge*, servent de matrices à une abondante iconographie[444]. Les avancées en matière de sciences préhistoriques n'y sont pas vraiment prises en compte car il s'agit avant tout de communiquer le grand vertige devant l'homme primitif et toute la génération qui arrive à l'âge adulte dans les années 1880 a été baignée de ces ouvrages de vulgarisation.

Dans les années 1880, le goût de ces traces réelles ou moulées d'un haut passé se répand largement dans la bourgeoisie : silex, os de monstres préhistoriques, morceaux d'*Elephas primigenius* ou statuettes deviennent monnaie courante chez les antiquaires. En 1881, Edmond Bonnaffé, dans sa *Physiologie du curieux*, en fait un motif de collection au même titre que les crânes, les estampes ou les pipes : « Quelle variété de types dans ce monde bizarre […] où l'on est tailleur, millionnaire, serrurier, artiste, politique, homme de robe, d'épée, d'affaires, de théâtre, de Bourse ou d'Eglise, médecin, poète ou notaire ; où l'on collectionne tout, depuis le silex jusqu'aux Meissonnier, depuis

438 BnF, Naf 21477, lettres du 6 novembre 1878 et du 14 janvier 1880. Lettre du collectionneur bernois Edmond de Fellenberg.

439 Il s'agit notamment de fouilles fructueuses au Danemark, vulgarisées par les études de Thomsen ; de la découverte de cités lacustres en Suisse – notamment les palafittes à Robenhausen près Wetzikon, dans le canton de Zürich – dans les années 1870 ; de la spectaculaire découverte en 1878 des premières gravures, fresques et bas-reliefs à Altamira et, enfin, de la découverte en 1889 de la grotte Chabot dans le Gard.

440 La promotion par l'image est essentielle ; voir par exemple du Vicomte Ludovic Napoléon Lepic, *Les armes et les outils préhistoriques reconstitués : texte et gravures,* Paris, C. Reinwald et Cie, 1872. Les catalogues d'Eugène Boban sont aussi illustrés de dessins de sa main (BnF, Naf, BnF, Naf 21477).

441 L'aboutissement de ce courant est le roman de J.-H. Rosny (pseudonyme des frères Joseph et Justin Boex), *La Guerre du feu : roman des âges farouches*, Paris, E. Fasquelle, 1911 qui rencontre un grand succès à sa sortie.

442 Eugène Boban dans son catalogue publié en 1878 propose aux « Professeurs, Directeurs des Musées et des Collèges » des petites panoplies regroupant aussi bien des moulages de silex que de dents d'Elephas Primigenius pour 25 francs. Voir *Comptoir d'archéologie préhistorique, Eugène Boban, antiquaire, 35 rue du Sommerard, près le musée de Cluny,* Paris, Catalogue des collections, Paris, Veuve Bouchard-Huzard, 1878. S'adresse en partie au « Professeurs, Directeurs des Musées et des Collèges ». « Suite, écrit-il, à des recherches, achats et échanges faits depuis plusieurs années avec des Musées ou des amateurs, nous sommes arrivés à réunir une quantité considérable d'objets préhistoriques et ethnographiques » ; « les objets portent des étiquettes ». « Moulages : Moulage des objets principaux trouvés dans les fouilles du Périgord. ; De la collection de MM. Ed. Lartet et Henry Christy. [64 pièces] : instruments, outils, armes, bâtons de commandement ornés de gravures représentant des fleurs, des animaux variés ; poignards, harpons, pointes barbelées, etc. Moulage d'une lame d'ivoire portant gravée la représentation d'un Mammouth (Elephas primignius), de la station de la Madeleine. [etc.] ». On trouve en outre des moulages « d'armes esquimaux, 2,50 fr. pièce pour les moulages stéarinés […] Série de 15 moulages préhistoriques à l'usage des professeurs, musées, collèges, etc. 25 fr emballage compris ». Il réalise par ailleurs des moulages sur commande.

443 Gaston Tissandier, *op. cit.*

444 Louis Figuier, *L'homme primitif : tableau de la nature*, Paris, Hachette, 1870 et *La terre avant le déluge*, Paris, Hachette, 1866.

les Van Blarenberghe jusqu'aux Michel-Ange »[445]. Les pièces préhistoriques comportent toutes les qualités pour devenir des pièces d'un cabinet de curiosités ou des bibelots : rareté, ancienneté radicale, étrangeté absolue d'avec le monde de l'industrie moderne et dernières traces d'un monde disparu et englouti. Pour la bourgeoisie, point n'est besoin d'adhérer aux nouvelles théories de l'évolutionnisme ou de la remise en question du déluge pour s'enticher de ces objets, motifs à rêveries infinies. Comme le note Gaston Tissandier, non sans emphase en reprenant la vulgate en la matière : ils « permettent de contempler dans son imposante majesté l'histoire du globe qui nous entraîne au sein de l'espace »[446].

Les plaisirs de l'exhumation : les Parisiens en excursion dans les tréfonds de la terre

Le goût de ces objets se nourrit d'un imaginaire de l'enfoui qui se développe avec l'archéologie tout au long du siècle[447]. L'imaginaire romantique de la grotte se meut en exploration scientifique[448]. Comme l'a noté David L. Pike, un imaginaire des profondeurs se développe dans les grandes villes occidentales où les « mystères » trouvent refuge[449]. Les découvertes d'objets en 1858, lors du dragage de la Seine, excitent l'imagination[450]. En parallèle, les grands travaux de creusements de fondations, des égouts ou de dragage de la Bièvre font découvrir tous les jours des vestiges qui, s'ils ne remontent pas à la préhistoire, nourrissent l'intérêt pour les objets enfouis dans les profondeurs du sol. Les revues consacrées aux beaux-arts et à la curiosité font la chronique de ces découvertes[451]. Et les profondeurs de la terre contiennent non seulement des curiosités naturelles mais aussi des morceaux d'histoire, nécessairement authentiques, puisque venus tout droit du passé[452]. Les objets préhistoriques apparaissent donc particulièrement attrayants. En 1879, Gaston Tissandier, note que leur recherche est d'autant plus excitante que les vestiges se rapportent « aux premiers âges de l'humanité, tels que les haches en silex de l'âge de pierre, les objets travaillés par l'homme des cavernes, exercent une séduction particulière sur les amis de la nature »[453]. Le plaisir est d'autant plus grand que, écrit-il, « la géologie et la paléontologie pratiques s'exercent généralement dans de riantes contrées, au milieu des défilés des montagnes ; elles nous mettent en présence des grands spectacles de la nature, dont la contemplation élève l'âme, tout en fortifiant le corps par la salutaire gymnastique du voyage. »[454]. Manière d'excursion, au même titre que les excursions photographiques ou la chasse aux antiquités, la recherche de pièces préhistoriques et de fossiles est à la fois un loisir et un plaisir de collectionneur. Tissandier recommande d'autant ce plaisir que les trouvailles sont aisées : « on ne saurait croire combien les ouvriers sont ignorants dans les campagnes ; ils en sont restés, sous le rapport de la géologie, aux notions des siècles passés, et les pierres figurées qu'ils rencontrent ne leurs semblent

445 Edmond Bonnaffé, *Physiologie du curieux*, Paris, Jules Martin, 1881, p. 42.
446 Gaston Tissandier, *op. cit.,* p. 319
447 Cette diffusion de l'imaginaire archéologique reste à notre connaissance peu voire pas étudiée alors même que dans le milieu urbain il joue un rôle déterminant dans la pensée de la ville dans la seconde moitié du XIXe siècle.
448 Jules Verne, *Voyage au centre de la terre*, Paris, Jules Hetzel, 1864 ; Gustave Flaubert met en scène Bouvard et Pécuchet aux prises avec cet imaginaire, déterrant furtivement, la nuit, une cuve dans le cimetière du village. Ils sont récompensés puisqu'ils découvrent les racines égyptiennes de l'Orne…
449 David L. Pike, *Metropolis on the Styx, The Underwordls of Modern Urban Culture, 1800-2001*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2007, « The Devil, The Underground and the Vertical City » p. 3-59.
450 Voir le catalogue établi et préfacé par l'archéologue amateur Arthur Forgeais, *Notice sur des plombs historiés trouvés dans la Seine et recueillis par Arthur Forgeais*, Paris, Dumoulin, 1858, dont les trouvailles, des enseignes de pèlerinages, entrent à Cluny en 1861.
451 Voir par exemple *La chronique des arts et de la curiosité* (5 avril 1863 p. 183) : « Les curiosités de tout genre trouvées dans le lit de la Seine et recueillies par Arthur Forgeais, sont pour nos lecteurs d'anciennes connaissances. Parmi ces objets, si précieux d'ordinaire pour l'histoire du Vieux Paris, nous avons vu récemment un fragment de poterie romaine provenant du sol du jardin de l'hôtel de Cluny », découverte faite suite aux réaménagements du boulevard.
452 L. Courajod indique, en creux, cette association entre profondeur et authenticité : le sol préserve de la dégradation du temps. Voir L. Corajoud, « L'imitation et la contrefaçon des objets d'art antiques », *Gazette des Beaux Arts,* vol. XXIV, 1886, p.188-201, p. 312-330.
453 Gaston Tissandier, *op. cit.,* chapitre VIII, « L'homme fossile », p. 316.
454 Gaston Tissandier, *op. cit.*, p. 310.

pas dignes d'être recueillies. Ils […] s'étonnent souvent que des touristes y attachent quelque prix »[455]. Il faut ajouter, comme le relèvent de nombreuses publications de l'époque, que le bibelotage en province est favorisé par les grands travaux d'aménagement du territoire – percement de tunnels, terrassement des routes, creusement de fondations pour les ouvrages d'art – inaugurés par le Second Empire. Paul Eudel, après bien d'autres, note que « les tranchées creusées pour l'établissement des chemins de fer ont mis à jour, dans un grand nombre de localités, des armes de silex travaillés – éclatés ou polis. Aussi, conclut-il, un goût nouveau surgit pour cette étude des premiers âges de l'humanité. »[456] L'intensification de l'agriculture et le sarclage plus profond exhument aussi des pièces préhistoriques[457]. Les revues de beaux-arts et de curiosités entretiennent cet appétit de trouvailles en publiant la chronique de ces inventions, toujours miraculeuses[458].

De retour d'excursion, le bourgeois dans son intérieur joue au savant. Gaston Tissandier, infatigable vulgarisateur, donne les recettes pour faire de ces vestiges de véritables bibelots. Nettoyés, ils peuvent devenir des presses papiers des plus originaux ; montés sur des supports de bois pour les pierres ou articulés par des tiges de fer pour les squelettes, ces objets rejoignent le monde intermédiaire du bibelot curieux. Pour les silex, s'il suffit « de les bien nettoyer ou de les gratter […], il n'en est pas de même pour les ossements de mammifères éteints […] Les os qui ont dû séjourner pendant des siècles au milieu de matières terreuses ont à peu près entièrement perdu jusqu'à la dernière trace de la matière organique » ; « après leur exhumation », il convient de les remonter pièce par pièce et de les imprégner d'une solution gélatineuse. Véritable « jeu de patience », ce travail offre les joies des pratiques amateurs : faire de ses propres mains et meubler le temps par une récréation instructive[459]. En 1889, le baron d'Alcochette, en goguette au Tréport,raconte à Boban son antiquaire parisien : « Je me suis amusé à rassembler une centaine de gros silex, de la craie d'une blancheur éclatante et des formes de polis étranges dont j'ai peuplé mon petit jardin sur le devant de ma maison ; ils font l'admiration de tous les passants que j'entrevois faire sur eux les conjectures les plus singulières. J'ai aussi ramassé beaucoup de pierres que j'appelle picotées, évidemment travaillées avec soin, c'est pour cela que je voudrais consulter quelque amateur presque du même pays. À mon retour à Paris en octobre, j'irai causer de tout cela avec vous »[460]. Après une visite au musée Boucher du Perthes à Abbeville, le baron cherche à rencontrer des amateurs grâce aux « cartes des excursions » imprimées par Eugène Boban[461]. Dès le début des années 1880, les excursions semi-savantes se multiplient aux alentours de Paris, facilités par les billets pour voyage circulaire et par le fait que les inventeurs des trésors sont encore largement possesseurs de leurs trouvailles. Pour exemple, au début de l'année 1883, Gustave Mortillet propose le dimanche des excursions à Abbeville au départ de la Gare du Nord, pour voir une « visite de belles coupes de terrain quaternaire » ; en juillet 1883, c'est une série « d'excursions en Bretagne »[462]. En 1889, l'avocat et naturaliste Gustave Cotteau proposent un

455 Gaston Tissandier, *op. cit.*, p. 311. Voir en outre Gustave Gustave Cotteau, *Le préhistorique en Europe : congrès, musées, excursions*, Paris, J.-B. Baillière & fils, 1889, ouvrage que l'on retrouve dans les archives Boban.
456 Paul Eudel, *Le truquage, les contrefaçons dévoilées*, Paris, Dentu, 1884, p. 10.
457 Gaston Tissandier, *op. cit.*, p. 310. Voir BnF, Naf 21477, lettre de Cognac du 12 juin 1883. Envoi d'une caisse de pierres trouvées à l'occasion du percement du chemin de fer ; elles sont de « mauvaise qualité ». L'auteur poursuit : « 3 haches polies que j'ai recueillies moi-même en 1869 dans les Pyrénées orientales ; elles m'ont été données par des ouvriers mineurs » [des envois fréquents] M ; H Germain, Place Beaulieu à Cognac, Charente. De la même façon, l'antiquaire H. Laudois de Tours expédie des objets « trouvés dans notre département en faisant des fouilles pour l'agriculture » ou achète 400 pièces « à des cultivateurs qui me les ramassent » en « fouillant de vieilles vignes arrachées » (BnF, Naf 21478).
458 *La Chronique des arts et de la curiosité* 20 novembre 1863 « M. Delplace vient de faire hommage au musée de Laon d'une très belle hache celtique en silex, découverte par lui dans la montagne de Crépy, dans un bac de sable et de gravier », p. 344.
459 Gaston Tissandier, *op. cit.*, p. 312-313.
460 BnF, Naf 21476, lettre du Tréport, « sur la Plage », 1889.
461 BnF, Naf 21476, Le Tréport, lettre du 16 septembre 1889.
462 BnF, Naf 21478, publicités pour des excursions ouvertes à tous.

guide de ces excursions[463].

Franck Rousselot, employé, indique pour sa part en 1880 à Boban que « maintenant tous [ses] objets ont été trouvés par [lui]-même du premier au dernier ». Deux ans plus tard, il « rapporte de Suisse une petite collection d'antiquités lacustres – de l'époque robenhausienne pure et sans aucun mélange de bronze ou autre »[464]. Dans les années 1880, la pratique semble étendue au point qu'elle exaspère un antiquaire et fouilleur indépendant de Tours, Henri Laudois, qui note : « il devient difficile de se procurer maintenant des échantillons plus beaux. J'en connais quelques uns mais les personnes qui les ont en veulent des prix exorbitants, ils ont été gâté par des collectionneurs qui leur en ont payé sur place[465]. » Masseras, petit rentier installé au 23 rue Saint-Lazare dans le quartier de l'Opéra et retiré de temps à autre dans sa résidence secondaire de Brive, s'enorgueillit en 1889 de sa collection : « J'ai tout mis au jour, c'est splendide ! J'aurais moi-même perdu de vue bien des pièces qui ne m'auraient pas passé par les mains depuis les 15 ou 20 ans ; songez donc à cette époque ; il y a 25 ans que j'ai toujours fouillé sans m'arrêter même pendant la guerre ; j'ai 12 à 14 000 pièces de choix »[466]. Ici, collecter soi-même les pièces devient le signe d'une passion en même temps que l'œuvre d'une vie. Émile Rivière a le parfait profil du collectionneur bourgeois : propriétaire d'un appartement cossu au 50 rue de Lille, ancien interne en médecine, rédacteur à *La Semaine médicale* et identifié comme amateur et bibliophile[467]. À la fin des années 1880, il quitte régulièrement Paris le week-end « pour aller explorer de nouvelles adresses à une quinzaine de lieues de Paris » où il espère trouver des pierres taillées[468].

La publication de manuels pratiques accompagne cet engouement. Si dans les années 1840 les manuels de paléontologie sont encore destinés à une élite savante, dès la fin des années 1860, ils deviennent accessibles au bourgeois moyen[469]. À la manière de tous les guides autodidactiques à destination des amateurs, ces ouvrages s'attachent à donner des conseils pratiques tant en matière de trouvaille que de conservation. Tous les manuels de taxidermie sont ainsi augmentés d'une partie consacrée aux « fossiles humains »[470].

Le bibelotage de « préhistoriques » comme la flânerie archéologique en France sont d'autant plus accessibles que les chemins de la Suisse, de la Bretagne, de la Picardie ou des Pyrénées – autant de zones riches en pierres taillées et vestiges antédiluviens – sont intensément fréquentés à partir du milieu du siècle. De juillet à septembre, alors que Paris se vide, peu de bourgeois parisiens qui ne sillonnent la France, guide en main. Dès les années 1880, les guides touristiques donnent des indications sur les lieux où s'approvisionner en pierres et bibelots archéologiques.

Le commerce de la pierre taillée et la diffusion du bibelot préhistorique à la fin du siècle

Les indices convergent pour indiquer un succès des objets préhistoriques dès les années 1870. Les archives d'Eugène Boban qui vend aussi bien du préhistorique que des antiquités mexicaines permettent

463 Gustave Cotteau, *Le préhistorique en Europe : congrès, musées, excursions*, Paris, J.-B. Baillière et fils, Collection Bibliothèque scientifique contemporaine, 1889.
464 BnF, Naf 21479, n ° 236, lettres de Franck Rousselot.
465 BnF, Naf 21478, Tours, le 2 juin 1880.
466 BnF, Naf 21478, n°273, E. Masseras, 22 décembre 1889.
467 *Répertoire-Annuaire général des collectionneurs de la France et de l'Étranger,* 1892.
468 BnF, Naf 21479, E. Rivière, 23 septembre.
469 Marcel de Serres, *Nouveau Manuel complet de Paléontologie ou des lois de l'organisation des êtres vivants comparées à celles qu'ont suivies les espèces fossiles et humatiles dans leur apparition successive*, Paris, Roret, 1846, 2 vol. Marcel de Serres publie aussi plusieurs brochures consacrées aux « monuments et ossements celtiques » ainsi qu'un essai sur *L'ancienneté des diverses races humaines* ; témoins de ce double intérêt et de cette confusion entre paléontologie et préhistoire.
470 Voir par exemple, Adrien Blanchet et François de Villenoisy, *Guide pratique de l'antiquaire. Nettoyage, restauration, conservation et reproduction des objets archéologiques*, Paris, Lerox, 1899.

d'éclairer ce commerce des imaginaires[471]. Le refus par les organisateurs de l'exposition de 1878 de ses « tableaux préhistoriques » jugés peu scientifiques et ne provenant pas « d'expéditions ou de membres du corps enseignant » explique sans doute sa plus grande notoriété en matières d'antiquités mexicaines[472]. Mais ce refus témoigne *a contrario* de son succès commercial. Les cartes publicitaires d'Eugène Boban annoncent : « Nos ancêtres avant la découverte des métaux ; armes et instruments de l'homme aux temps préhistoriques, 85 boulevard Saint Michel ». Les milliers de lettres et cartes de visites qu'il a archivées permettent d'identifier au moins 200 clients réguliers. La majorité vient encore de Province et aucune ville ne semble échapper à cette passion nationale[473]. Une évaluation de ses ventes annuelles – même si à l'évidence quantité de transactions se font sans laisser de traces écrites – montre par exemple qu'entre 1880 et 1881, Boban achète près de 8 000 pierres taillées à un seul fournisseur[474] qui écrit à Boban qu'il n'aura, à Paris, « pas de mal à trouver le placement » de cette « avalanche de silex ». En avril 1880, c'est encore 5 000 silex environ que Boban achète à un amateur qui « collectionne les antiquités préhistoriques depuis 10 ans ». Cet amateur achève sa lettre sur la même précision : « vous trouverez sans peine à placer avantageusement le tout […] chez des amateurs »[475]. En août 1883, c'est un antiquaire, Bracquemont, qui écrit encore à Boban : « Je viens de terminer des fouilles et je désirerais me défaire des objets qui ont été trouvés dont 300 pièces consistant en flèches, pointes de flèches, poinçons, aiguilles, colliers (mortiers en granit), etc., etc. plusieurs de ces armes ont animaux gravés ou en relief ; 2 000 silex couteaux, grattoirs, etc., Je possède aussi un crâne avec quelques ossements humains provenant des fouilles des Eyzies (Dordogne). » Une semaine après, les caisses achetées 5 000 francs par Boban arrivent dans sa boutique, chargées de près de 3 100 objets[476]. Jules Lemoine, collectionneur à Lamballe, propose aussi sa collection de 12 000 objets préhistoriques en 1890[477]. Sur la seule foi des ces courriers, on peut estimer qu'il achète dans la décennie 1880-1890 de 25 à 30 000 pierres taillées et objets préhistoriques en tous genres. La demande est donc suffisamment forte pour que les antiquaires, à l'instar de Boban, mettent en place un réseau d'approvisionnement au gré des modes et des découvertes, aussi bien en France, qu'en Europe et aux États-Unis[478]. Boban, pour répondre à cette demande, missionne des brocanteurs qui chinent pour lui aux alentours de Paris. Le jeune Prudent Toussaint, installé 78 rue Basse à Pontoise, se présente lui-même sur sa carte de visite comme « archéologue, publiciste, lauréat de l'Exposition » et parfois comme pianiste. Cependant, ses nombreux courriers indiquent qu'il brocante pour Boban, notamment des antiquités médiévales, gallo-romaines et préhistoriques[479].

471 Arthur Chervin, Adrien de Mortillet, Marcel Boudouin, Georges Courty, « nécrologie. Eugène Boban », *L'Homme préhistorique. Revue illustrée d'archéologie et d'anthropologie*, 1908, p. 188.

472 BnF, Naf 21479, Lettre de la Commission de l'Exposition universelle, 24 avril 1878.

473 Le dépouillement systématique des archives d'Eugène Boban ne dessine pas une topographie particulière : de Lyon à Marseille, d'Agen à Metz, de Tours à Elbœuf, les amateurs viennent de toute la France, y compris l'Algérie.

474 Il s'agit de Reverdit, antiquaire à Montignac.BnF, Naf 21477. Lettres du 22 novembre 1880 et du 25 janvier 1881. En 1880, l'antiquaire souligne que sur le lot « beaucoup sont bons à empierrer les routes il est vrai […] au moins 2 à 3000 sont bons ».

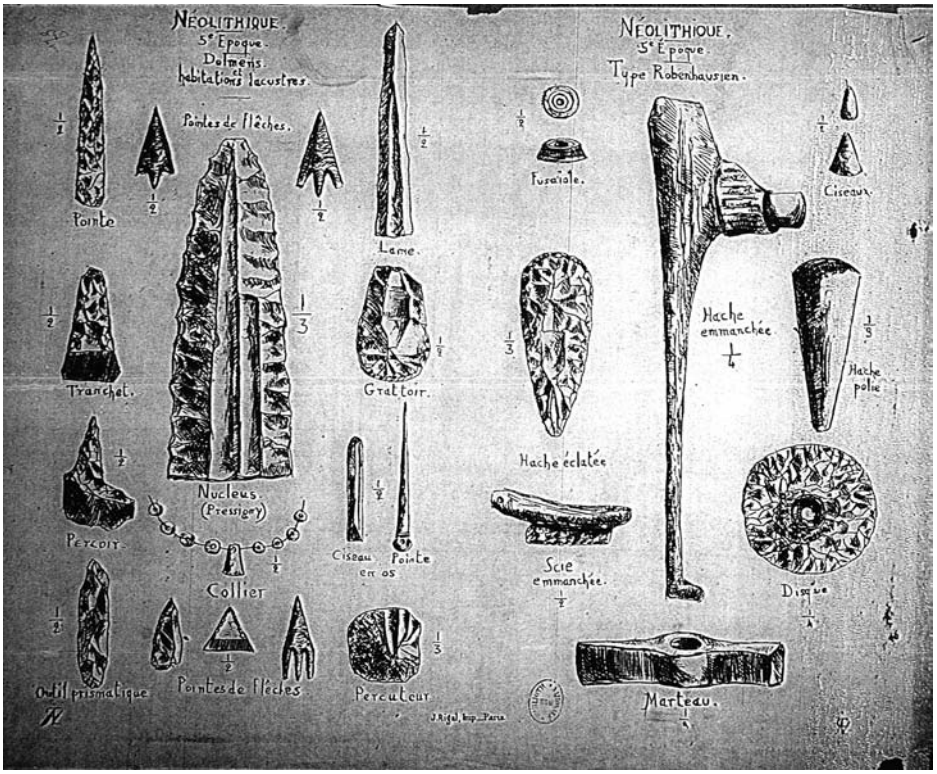
475 BnF, Naf 21477, lettre du 23 avril 1881.

476 BnF, Naf 21476 28 août 1883. Elles contiennent : 14 harpons entiers, 18 fragments de harpons, 2 flèches sans barbures, 24 sagaies […], 1 collier composé de 10 coquillages dont 3 grosses, 7 petites, 2 dents percées, 7 instruments en bois gravés en relief [poissons, etc.], 10 objets incomplets, 2 fragments de bâtons de commandement d'une longueur de 20 cm, 3 têtes de bâtons de commandement […], 1 poinçon en or […], 80 pointes de flèches, 6 nucléus, etc., 3 000 silex environ dont la moitié avec de nombreuses retouches […], quantité de dents très grosses et petites ».

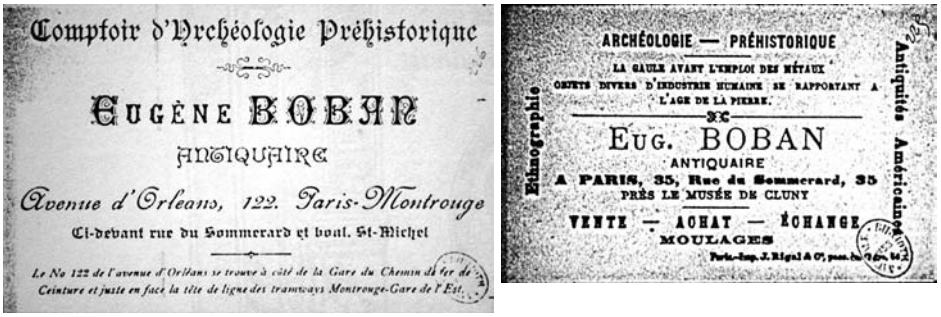
477 BnF, Naf 21478, n° 147, Lamballe, 6 août 1890. « Monsieur, si dans vos nombreuses relations vous connaissiez un amateur voulant acheter une belle collection d'objets variés de l'époque néolithique vous me feriez plaisir en me servant d'intermédiaire. Ma collection comprend le choix d'environ 12 000 objets et se compose d'armes, outils, objets de parures, etc. […] 3, rue du Val. Jules Lemoine. »

478 BnF, Naf 21478, lettre n°281 1874. Au milieu des années 1870, alors que l'Europe se passionne pour les découvertes d'objets au Danemark, Boban passe en revue les antiquaires anglais et allemands pour tâcher de s'approvisionner. De la même façon, alors que la presse relate la découverte des vestiges de villages lacustres en Suisse, il reçoit de l'antiquaire suisse Jacques Messikommer toutes les semaines du mois d'août des caisses de « tissure [sic] », de « haches » et de « silex » sortis des lacs du Wetzikon. En 1877, il commerce avec les Etats-Unis : il reçoit contre 500 francs, « 1733 silex taillés et vases provenant d'Amérique du Nord (États-Unis) » de l'antiquaire américain Morgan (BnF, Naf 21478, Morgan, 22 février 1877).

479 BnF, Naf 21479, lettre du 25 mai 1899. Il propose à l'antiquaire aussi bien « un superbe lot de quaternaire » que des « antiquités



[Fig. 6. 55] Catalogue d'objets préhistoriques d'Eugène Boban, vers 1890. BnF, Fonds Boban, NAF 21476.



[Fig. 6. 56] Cartes de visite publicitaires d'Eugène Boban, années 1890. BnF, Fonds Boban, NAF 21476.



[Fig. 6. 57] Intérieur (et détail) de la boutique d'Eugène Boban boulevard Saint-Germain, vers 1890. Objets pré-colombiens et panoplies de pierres taillées préhistoriques. BnF, Fonds Boban, NAF 21476.

mérovingiennes, le tout provenant d'Eragny, Cergy et Bernes (Saône et Loire) » (BnF, Naf 21479, 1er novembre 1899) ; il propose enfin régulièrement des armes (BnF, Naf 21479, 25 août 1899).

Ces seules arrivées colossales d'objets préhistoriques chez Boban laissent entrevoir un commerce des plus intenses à l'échelle de la France comme de Paris[480]. Les photographies du magasin d'Eugène Boban au milieu des années 1880 montrent pléthore de pierres taillées et polies, d'os gravés et d'ossements humains. Dents et os de mammouth et plus généralement tous les restes de monstres préhistoriques apparaissent en vogue. En cette période de fouilles très nombreuses, les objets en circulation sont d'une étourdissante diversité. Si quelques pièces bien identifiées sont réservées aux savants[481], le magasin de Boban apparaît dans l'ensemble comme un vaste bric-à-brac où la préhistoire trône sous forme de bibelots d'appartement. Cette correspondance montre des collectionneurs et de « petits amateurs » comme ils se présentent eux-mêmes : caissiers des chemins de fer, rentiers, petits fonctionnaires…[482] qui mêlent le préhistorique à tous les motifs courants de la collection, ou en quête d'ornements originaux de salon. Edmond Bonnaffé note en 1881 que l'amateur « collectionne tout, les tableaux, les fibules mérovingiennes, les terres cuites, les livres, les silex et les morions, les monnaies, les assiettes et les parchemins » et son cabinet « est un bazar où Gouthières coudoie Donatello, Chilpéric est voisin de Louis XIV, Robespierre de Périclès, Palissy donne la main aux antédiluviens »[483].

Cet engouement est confirmé par la presse spécialisée. Le *Guide-Manuel du collectionneur de silex préhistoriques* publié en 1889 par Helloz, un amateur, donne le « tarif indiquant la valeur des haches, pointes, grattoirs, etc. selon leurs formes et dimensions – d'après les prix moyens constatés dans de nombreuses transactions »[484]. La brochure s'ouvre sur le tableau de la situation des collectionneurs à la fin du XIXe siècle : « Depuis quelques années, le goût des collections s'est répandu d'une manière extraordinaire dans toutes les classes de la société. Pendant que quelques amateurs se donnent le luxe de collectionner des choses rares et de grande valeur, (peintures, sculptures, monnaies), d'autres recherchent les timbres-postes, les gravures, les fossiles, d'autres enfin, recueillent les vestiges des temps préhistoriques : silex taillés et polis de toutes les formes, bois de cerfs ou de rennes, etc., seuls documents qui nous restent pour reconstituer les mœurs et l'histoire des populations primitives. […] Ce petit guide […] est destiné à éclairer, autant que possible, les amateurs d'objets en silex sur ce qu'ils ignorent le plus généralement. Jusqu'à présent aucun ouvrage spécial n'avait fourni de renseignements suffisants pour établir, d'une manière même approximative, la valeur des objets classés selon leur rareté ou la perfection de leur travail »[485]. Confirmation de ce succès dans le monde

480 BnF, Naf 21476, n° 390, Salinote (Dordogne), 20 août 1883. Il faut signaler que l'intérêt pour ces objets est suffisamment fort pour qu'il y ait des vols. Le 7 juillet 1889, le juge Piette écrit de Cauterets : « J'ai été victime d'un vol considérable au printemps dernier. Comme vous faites commerce d'antiquités préhistoriques, il est possible que les voleurs ou les receleurs vous offrent à acheter les objets qu'ils m'ont pris. Je crois donc devoir vous en donner une liste approximative vous priant de m'avertir si on vous les présentait ou même si vous les aviez achetés. On m'a pris : 18 harpons en bois de cerf, environ 30 aiguilles, 1 collier en dents de cervidés percées, des grains de collier ronds en terre, de petits silex noirs en terre, de petits silex dentelle comme ceux de Bruniquet, 2 dents de lion des cavernes et une d'un félin plus petit. Deux grands outils que je regarde comme des instruments à tisser [25 cm de long + dessin] Beaucoup de pointes de sagaies, de javeline, des navettes, des spatules, des instruments d'usage incertain. […] de l'âge du Renne. […] Ils m'ont été pris à Angers mais on peut les avoir porter pour les vendre dans une ville voisine ou à Bordeaux ou à Paris. […] La justice est saisie de ma plainte […] Piette, maison Bordenave, 10 rue Richelieu à Cauterets, Hautes Pyrénées ».

481 Notamment pour des membres éminents de la société d'Anthropologie puis de la Société préhistorique de France qui en retour assure sa publicité scientifique.

482 Voir les lettres : BnF, Naf 21476, n° 513 et sq. Courrier de Hippolyte Capelet, caissier central des Chemins de fer, PLM, comptabilité générale et finances, 28 rue du Petit Musc, Paris, 12 décembre 1899 ; Nicolas Rilleux, 6 rue de la Sorbonne, ingénieur-mécanicien ; BnF, Naf 21478 273 et sq. -16 mai 1897 Eugène Masseras, petite rentier installé 23 rue Saint-Lazare ; Naf 21479, lettre du 22 décembre 1880 Franck Rousselot, employé, s'est lui constitué une collection au début des années 1880, au fond du quartier des Batignolles, rue des Moines ; Naf 21478 n°292, 10 avril 1888. Gustave Millescamps, collectionneur entiché de médailles grecques et romaines et domicilié au 10 de la luxueuse rue Lamennais ;BnF, Naf 21476, n° 321, 2 décembre 1895 de M. G. Loustau ; BnF, Naf 21479, lettre du 9 octobre 1894, N. Rilleux, 6 rue de la Sorbonne et BnF, Naf 21478, lettre d'Eugène Piketty, marchand de sable, domicilié 1898.

483 Edmond Bonnafé, *Physiologie du curieux*, Paris, Jules Martin, 1881, p. III.

484 Helloz, *Guide-Manuel du collectionneur de silex préhistoriques, avec tarif indiquant la valeur des haches, pointes, grattoirs, etc. selon leurs formes et dimensions – d'après les prix moyens constatés dans de nombreuses transactions*, Tonnay-Charente, Lacement-Martineau, 1889.

485 Helloz, *Guide-manuel…, ibid.*, p. 6. L'ensemble de l'ouvrage se donne comme un manuel à destination des amateurs : modèles d'étiquettes à attacher aux objets – « pièce d'identité indispensable aux articles de curiosité qui ne portent pas, comme garantie, la

toujours plus étendu des collectionneurs : la multiplication des propositions d'échanges dans les revues spécialisées. Dans le *Journal des Curieux, organe pratique des amateurs, collectionneurs, artistes, marchands et curieux*, édité rue Lepic, les annonces d'échanges et de ventes de préhistoriques sont très nombreuses en 1905 : « Fossiles jurassiques classés » de Meurthe et Moselle ou « très importante collection préhistorique des bords de la Vézère »[486]. Même présence du préhistorique dans la revue concurrente *Le collectionneur* qui ouvre une rubrique spécialisée en 1901. Les amateurs sont nombreux, à l'instar de Georges Noury, qui « demande à acheter ou échanger des objets préhistoriques en silex taillé, des bracelets ou des haches de bronze, des ouvrages ou notices se rapportant à ces matières [et] cherche également les matrices de sceaux et cachets anciens et, en général, tous les objets de curiosité. »[487] Marchands et amateurs proposent des échanges à travers toute la France. Pour les seuls mois de novembre et décembre 1901, plus de trente annonces concernent le préhistorique : « Gros Trilobites de Bretagne, grosses dents, bien conservées, de Carchanrodon, calcaire du muschelkalk et du jurassique avec dents et os de poissons. Offre : fossiles, minéraux, nombreux timbres-poste rares pour collections, os taillés et gravés, préhistoriques. Collection importante de fossiles et de coquillages actuels à vendre ». Les annonces montrent que le préhistorique est entrée, en bourgeoisie, dans les objets à collectionner et se mêlent aux antiquités.[488]

À la fin du siècle, le préhistorique passe sans entrave du monde savant au monde des petits amateurs bourgeois. Dans ce processus, ces objets deviennent lentement des bibelots à part entière de la culture matérielle bourgeoise : objets évocateurs sans être nécessairement objets de savoir. Dès 1890, Eugène Boban propose, comme on le voit sur les photographies de sa boutique, des panoplies complètes montées sur des supports de bois et prêtes à être accrochées à un mur du salon ou posées sur une table, une étagère ou une cheminée. À Paris, aucun antiquaire ou marchand de curiosités ne se déclare exclusivement versé dans la préhistoire. Ils apparaissent pourtant nombreux et tout particulièrement chez les marchands de curiosités à proposer, à côté des fossiles, des pièces préhistoriques. C'est le cas de Nérée Boubée, place Saint-André des Arts et rue de l'École-de-Médecine. Dès le début des années 1860, il propose au milieu des « collections de minéraux, roches, fossiles », des « mammifères, oiseaux, reptiles, poissons » naturalisés, des « coquilles et des plantes » et des objets en pierre taillés de la préhistoire[489]. Autre exemple, le Comptoir géologique de Paul Pierrotet au 53 rue Monsieur le Prince, spécialisé dans les minéraux, propose des assortiments de « préhistoriques » et des morceaux d'*Elephas Primigenius*[490]. Enfin la célèbre « Galerie Deyrolle », magasin de curiosités naturelles, vend elle aussi à partir de 1888 rue du Bac des objets préhistoriques[491]. Les acheteurs d'objets

signature de leur auteur » écrit-il – ; liste exhaustive des tarifs en cours dans le domaine « conforme aux prix moyens constatés dans un grand nombre de transactions, est destiné à servir de base pour la vente, l'achat ou l'échange de silex pour collection ».

486 *Le Journal des Curieux, Organe pratique des Amateurs, Collectionneurs, Artistes, Marchands et Curieux*, 91 et 93 rue Lepic, Paris, (Louis Perrette), février 1905.

487 *Le collectionneur,* 1er novembre 1901.

488 Un antiquaire de Clermond-Ferrand, 51 place de Jaude, propose par exemple : « Une cinquantaine de pierres polies de l'époque celtique (substances diverses) ; haches en bronze ; fragments de vases gallo-romains, ornés de sujets mythologiques, combats de gladiateurs, d'animaux féroces, noms de potiers ; 11 clefs gothiques du XVe siècle ; timbres fiscaux ; vieilles lettres avec marques postales ; ex-libris ; grand nombre de romans anciens, à céder en bloc à raison de 0 fr. 25 le volume ; quantité d'autographes militaires ». Voir *Le collectionneur,* 1er novembre et 1er décembre 1901.

489 *Annuaire Bottin-Didot du commerce,* 1893 et voir le catalogue : *Comptoir central d'histoire naturelle Nérée Boubée et Cie,* Paris, Paris, Comptoir central d'histoire naturelle Nérée Boubée et Cie, s. d. [vers 1890] ainsi que le traité d'Arthur Eloffe, *Traité pratique du naturaliste préparateur*, Paris, C. Albessard et Bérard, 1862 ainsi les publications les plus populaires de Nérée Boubée : *Géologie élémentaire ou manuel de géologie*, Paris, Hachette et Cie, 1866 et *Coupes détaillées des terrains avec leurs étages successifs et leurs fossiles caractéristiques,* Paris, Cours de géologie agricole théorique et pratique, 1855. On verra aussi ses tracts et annonces dans la presse demandant « de belles empreintes fossiles de poissons et de Protriton Petrolei, des schistes permiens d'Autun. Il offre d'acheter ou d'échanger, contre des minéraux, fossiles, roches ou coquilles, etc. ». Notons que le magasin de Nérée Boubée existe toujours et propose encore aujourd'hui des objets préhistoriques, 87 rue Monge.

490 BnF, Naf 21476, -n° 321, 2 décembre 1895.

491 Deyrolle (Les Fils d'Emile), *Naturalistes. Mammifères, oiseaux, reptiles, poissons. Pièces naturalisées, squelettes montés, crânes,*

préhistoriques sont souvent les acheteurs de curiosités dans la mesure où l'homme préhistorique est encore largement inscrit dans l'histoire naturelle. Ils sont au moins une trentaine, naturalistes, minéralogistes, marchands de curiosités et antiquaires à Paris à proposer des pierres taillées et autres collections de silex. À la fin du siècle, leurs publicités n'hésitent pas à proclamer qu'il s'agit « d'objets de vitrine et de cheminée »[492].

Là encore, l'émergence de faux dans les années 1870 est un indicateur du succès commercial de ces objets, au-delà du monde scientifique. Il faut dire que dès sa naissance comme science, l'anthropologie préhistorique est marquée par le faux. Comme l'a noté Nathalie Richard, ce fut « sur un faux archéologique que s'opéra la conversion de la communauté scientifique française à la Préhistoire »[493], la fausse découverte d'une machoire d'homme préhistorique relatée en 1884 par Paul Eudel[494]. Cette mystification fondatrice ouvre un long trafic d'objets antédiluviens, d'autant plus facile que la science anthropologique reste approximative et que distinguer une pierre taillée ancienne d'une pierre moderne est malaisé.[495] Dès la naissance de l'intérêt pour les traces préhistoriques, tout le monde de la curiosité semble traversé par les contrefaçons. Paul Eudel signale à propos des ventes à Drouot que « les amateurs de préhistorique, les fervents de l'époque primitive de la pierre éclatée vous parleront tous des tailleurs de silex moderne qui ont été récemment démasqués. »[496] Fidèle à la chronologie, il ouvre son manuel à l'usage des collectionneurs débutants, par un chapitre consacré aux « préhistoriques ». Les anecdotes dans le monde des grands collectionneurs et dans celui les musées sont légion[497]. L'une des affaires les plus retentissantes reste la vente par Mareschal, un antiquaire de Beauvais, d'une masse considérable de faux fabriqués sur commande. Michel Hardy, par ailleurs client et proche de Boban, fait le récit de la découverte de cette supercherie : « M. R. de Mariecourt a raconté comment procède à Amiens l'industrie de la contrefaçon préhistorique pour les pièces de type. [Devant] une carrière, un contremaître […] interpelle les passants qui ont l'air de chercher par terre et leur propose des langues de chat. […] Le lendemain, visite au contremaître, qui était avec une dizaine de ses camarades munis de haches, les unes sincères, les autres fabriquées le matin ou la veille au soir. [Il déclare] : Nous en fabriquons pour vous faire plaisir. Si vous les achetez,

membres. Préhistorique, archéologie, Paris, Éditions Deyrolle, 1909, in-8, 48 p. Que soit remerciée la famille Deyrolle qui, avant l'incendie, m'a permis de consulter ses catalogues.

492 « Magasins de curiosités naturelles », série « Actualité », BHVP.

493 Nathalie Richard, *op. cit.,* p. 20. Boucher de Perthes réussit à faire admettre l'existence d'homme fossile d'après une mâchoire fossile trouvée par un ouvrier d'Abbeville.

494 Paul Eudel, « Les préhistoriques » dans *Le truquage…, op, cit.*, p. 10 et sq. : « Elle est célèbre la mâchoire du Moulin-Quignon qui amena un tournoi international entre les sommités scientifiques de la France et de l'Angleterre. Boucher de Perthes avait promis une prime de deux cents francs au premier ouvrier qui découvrirait des os humains dans les alluvions quaternaires. Huit jours plus après, on l'appelait en toute hâte pour lui signaler dans une carrière de granit, en dehors des murs d'Abbeville, à l'endroit appelé Moulin-Quignon, une mâchoire engagée dans du gravier, et que les fouilles avaient à peu près mise à découvert. Boucher de Perthes la retira lui-même, en présence de témoins venus pour constater le fait. Grand émoi dans le clan des savants ! Cette découverte avait une portée considérable. L'homme fossile retrouvé ! Cuvier s'était donc trompé en affirmant qu'il n'en existait pas. On pouvait enfin fixer avec une certitude mathématique l'apparition de l'homme sur notre pauvre planète dans les temps les plus reculés. […] Déjà un gros volume de controverses allait paraître, résumant toutes les opinions, lorsqu'il fût reconnu que la mâchoire était bel et bien apocryphe. La mandibule, apportée par un ouvrier et enfouie par lui, provenait tout simplement d'un autre gisement peu ancien. »

495 Boucher de Perthes lui-même, à en croire Paul Eudel, fut une victime régulière de contrefaçons : « on lui apportait des morceaux de bois tirés de stations lacustres, […] taillés au couteau à la sortie de l'eau et [qui] représentaient des statuettes copiées grossièrement sur les figurines grimaçantes des façades de nos églises gothiques [et] les ouvriers des carrières d'Abbeville firent à son attention une spécialité de la taille des silex. Ils confectionnèrent des produits affectant la forme des outils en usage dans nos habitudes journalières. […] Boucher de Perthes trouvait encore dans ces morceaux vulgaires, des instruments travaillés par les peuplades primitives. » (p. 15).

496 Paul Eudel, *L'hôtel Drouot en 1881*, avec une préface de Jules Claretie, Paris, Charpentier, 1882, p. 283.

497 Ces révélations et le nombre de faux dans les collections publiques contraignent le conservateur du Musée de Saint-Germain, de Mortillet, à ouvrir une section à part entière consacrée aux contrefaçons préhistoriques. Paul Eudel, *Ibid.* p. 24. *Journal des Curieux* le cite en 1901 et propose un condensé à ses lecteurs : « Préhistoriques. Pour fabriquer des armes de pierres, on cherche des « rognons de silex » de formes avantageuses, on les taille par une série de coups de marteau rond dirigés dans le sens de la longueur, on patine en enterrant, en arrosant d'un mélange d'eau, d'argile et de gélatine, en faisant frire dans l'huile, ou en laissant dans le fumier – Vérifier la différence entre les entailles faites au silex quand le fer était inconnu et celles faites au couteau ou au marteau ». *Le journal des curieux*, 1er novembre 1901.

c'est que probablement vous en tirez profit. Vous comprenez que le hasard seul nous fait trouver les vieilles, et que celles-ci sont assez rares. Quand on nous fait une commande, nous prévenons les camarades. […] Trouver une hache vieille est une chance qui ne nous donne aucune peine, tandis que les neuves exigent du temps et du travail. »[498] Le trafic dure à Amiens depuis plus de vingt ans. « Si vous vous adressez aux tribunaux, poursuit Hardy, ceux-ci auraient affaire à toute la population ouvrière d'Amiens et à tous les marchands d'antiquités. » Le trafic est d'autant plus intense que la taille ne demande aucun outillage spécifique, si ce n'est « un marteau rond ». La seule difficulté, vite contournée réside encore une fois dans la patine du temps. Elle est réglée par une usure mécanique dans la terre, par un long séjour dans du fumier ou encore par une friture prolongée dans l'huile. De cette façon, « en un tour de main, sur le cadran du temps, l'aiguille a marché en arrière de plusieurs milliers de siècles, et les haches transformées sortent du baquet avec l'âge que Noé pourrait avoir aujourd'hui. Servez-les maintenant aux antiquaires peu défiants, elles ont pris le ton voulu, ce lustre doux et charmant dont ils raffolent. »[499] Double attirance des amateurs : émotion devant des objets ayant littéralement traversé les âges et nécessaire désir d'une patine qui est le sceau du temps. Les archives d'Eugène Boban comportent de nombreuses références à ces contrefaçons, parce qu'il est informé de ces affaires ou appelé en tant qu'expert. Germain, fouilleur à Cognac, lui écrit en 1883 : « On a enfin découvert le faussaire qui fabriquait des assiettes, des peignes, que sais-je, des brosses à dents, de l'époque de la pierre polie dans la Charente Inférieure. J'espère que l'on ne s'y laissera plus prendre. Mais je voudrais qu'on arrive à lui faire rendre gorge, si l'on ne peut lui coller de l'amende et de la prison »[500]. Côté amateur, les désillusions sont parfois amères. En 1881, François Quinqualet, collectionneur de Carnac, écrit : « Le courrier de ce soir vient de me porter votre lettre. Votre appréciation m'étonne ; que je me sois trompé moi-même en prenant pour une œuvre d'art ancienne une chose toute moderne, il n'y a là rien d'extraordinaire, mais que tant d'amateurs sérieux et de savants aussi bien de Province que de Paris aient commis la même erreur, ceci me paraît plus singulier. Il n'y a donc qu'à remettre la petite statuette dans sa caisse et je vous prie de bien vouloir me la réexpédier. »[501] En 1889, *Le Guide-Manuel du collectionneur de silex préhistoriques*, véritable *vade-mecum* de l'amateur débutant, propose un long développement pour garantir les amateurs des fraudes : « Je ne sais pas si la fraude se fait encore mais elle s'est pratiquée sur une vaste échelle il y a plusieurs années, à la faveur des prix très élevés offerts par les amateurs. Ce qu'il y a de faux dans les collections privées est incalculable ! »[502] Émile Bayard, inspecteur des Beaux-Arts, a le même regard : « Non moins nombreuses sont les [fausses] haches et pointes de flèches en silex, préhistoriques ! Qui n'en fabrique pas ! On est arrivé à imiter les moindres détériorations des âges les plus lointains […]. Selon le terrain dont se réclament ces vestiges du premier homme, des terres ocreuses ou des marnes

498 Hardy est par ailleurs correspondant à Périgueux du Ministère de l'Instruction publique. Cité en note par Paul Eudel, p. 393-394.
499 Paul Eudel, *op. cit.,* p. 25. Eudel souligne que quelques amateurs se laissent tenter par ces contrefaçons en toute connaissance de cause, désireux de posséder une belle collection. C'est le cas de Levesque, propriétaire d'un château en Seine-et-Marne qui commande pour « 5 000 francs » des centaines de pièces – « des haches de toutes les formes, rondes, plates et ovales, des poignards, des piques, des pointes de flèche, des couteaux et des grattoirs » faites à partir de publications scientifiques – à des ouvriers d'une carrière de marne de la sucrerie de Bresles. Paul Eudel, *op. cit*., p. 19.
500 BnF, Naf 21477, Cognac, 25 octobre 1883.
501 BnF, Naf 21479, n°13, Carnac, 10 mars 1881.
502 Helloz, *Le Guide-Manuel du collectionneur de silex préhistoriques… op. cit.*, p. 7-8. Pour les haches, « les faussaires les ont imitées avec une sorte de grès plus tendre et plus facile à travailler que le silex. Mais les pièces authentiques se reconnaissent du premier coup d'œil à leur patine, qu'il est impossible d'obtenir par des procédés artificiels. L'acide fluorhydrique, qui attaque et ronge la silice, est le seul agent qui puisse fournir un semblant d'apparence susceptible d'amener des erreurs. Je dis un semblant d'apparence, parce que cet article ne produit pas la patine véritable : il ne fait que ternir la surface du silex, et la couche attaquée est de faible épaisseur. Pour connaître sûrement un objet authentique, ébréchez-le avec un ciseau d'acier trempé [si la couleur est la même] vous pouvez sans craindre le placer dans votre collection. Si non, jetez-le dans la rue : il n'a aucun valeur. »

les maculent et, quant à démasquer les falsifications, nous y renonçons. »[503]

Cette construction dès les années 1870 d'un commerce structuré de vrais comme de faux préhistoriques témoigne du succès de ces objets et de l'échappée du préhistorique du giron sciences amateurs vers les cabinets et salons de la bourgeoisie urbaine.

À la fin du siècle, plus d'une quarantaine de magasins dans Paris proposent des fossiles et des objets préhistoriques montés sur un socle ou en panoplie. Cette science nouvelle qu'est la préhistoire se vulgarise en ouvrant un monde nouveau à l'imagination. Exhumée des entrailles de la terre,, « la nuit des temps » gagne les intérieurs bourgeois les plus conventionnels pour devenir collection ou simple bibelot. Dans l'espace privé des appartements parisiens, dans une vitrine de salon ou sur une tablette de cheminée, des bribes antédiluviennes font surgir dans les intérieurs la profondeur de temps plus que jamais dilatés.

III.c.Sur quelques restes humains dans les intérieurs

Parmi les objets qui passent de la haute curiosité au bibelot d'appartement, nous avons choisi de finir par les plus voluptueusement effrayants et les plus curieux : les morceaux de corps humains. Ils n'ont rien d'incongru dans l'espace privé du XIXe siècle, comme nous l'avons vu avec les reliques ou les masques mortuaires. Rien de surprenant à voir ainsi des morceaux de momies, de corps embaumés ou de squelettes trouver place dans les appartements parisiens. À l'opposé du sentimentalisme des reliques des êtres chers, des morceaux corps ressortent d'une approche intimiste et radicalement incarnée de l'histoire ainsi que du plaisir de l'effroi.

Les corps exhumés : fragments de momies

Le goût des momies plonge encore ses racines dans l'histoire, une histoire millénaire et vertigineuse mais un monde inscrit dans une durée déjà connue quelles qu'en soient les approximations et dans l'ordre des civilisations. Il ne s'agit plus là de s'affranchir du temps. Ces fragments relèvent à des objets d'antiquité en ce qu'ils témoignent d'une longue et prestigieuse histoire et de la relique – morceaux de corps auxquels on voue un nouveau culte. La passion pour les momies commence dès le XVIe siècle où elles sont des pièces importantes de quelques cabinets de curiosités maniéristes. Au XIXe siècle, en France mais au-delà dans toute l'Europe, l'Expédition d'Égypte qui mêle conquête du présent et du passé ne promeut pas seulement un style « retour d'Égypte » mais aussi un goût pour les antiquités égyptiennes dont les momies sont des pièces maîtresses[504]. Au début du XIXe siècle, comme le note Renan Pollès, « trois siècles d'érudition et de minutieuses rêveries avaient tissé l'image d'une Égypte dépositaire d'une tradition perdue et source de tous les savoirs »[505]. La passion pour l'enfoui ressurgit ici et les momies ont intéressé les hommes du XIXe siècle plus qu'aucun autre objet de l'antiquité égyptienne. Les collectionneurs européens se multiplient dès le début du siècle[506] et au tournant du siècle, quelques Parisiens seulement détiennent des momies : Joséphine de Beauharnais

503 Émile Bayard, *L'art de reconnaître les fraudes,* Paris, R. Roger et F. Chernoviz, Collection Guides pratiques de l'amateur et du collectionneur d'art, p. 250. Voir en outre André Vayson de Pradenne, *Les fraudes en archéologie préhistorique avec quelques exemples de comparaison en archéologie générale et sciences naturelles,* Paris, E. Nourry, 1932.
504 Aubin Louis Millin écrit : « très-peu nous parviennent intactes et entières ; la cause en est dans la cupidité des Turcs et îles Arabes, qui ne les livrent aux voyageurs qu'après les avoir dépouillées. » Voir *Dictionnaire des beaux-arts,* Paris, Imprimerie Crapelet, 1806.
505 Renan Pollès, *La Momie de Khéops à Hollywood*, Paris, Les éditions de l'amateur, 2001, p. 83.
506 Voir Renan Pollès, « La momie dans la première moitié du XIXe siècle » dans *La Momie…, ibid*, p. 83 et sq.

en possède une alors que Vivant Denon ne se contente que d'un pied ramené en 1799 puis d'une tête de vieille femme. On s'étonne encore de cet engouement comme Lady Morgan en 1816 décrivant la collection particulière de Vivant Denon : « Je trouvais dans cette étrange collection quelques objets qui échappent à toute classification : un pied humain parfaitement conservé, et qui peut-être faisait autrefois partie des charmes de quelques Bérénice, de quelque belle Cléopâtre. […] C'est le joli pied dont Denon fait la description dans ses voyages, comme étant sans doute d'après l'élégance de sa forme, le pied d'une jeune femme, d'une princesse. »[507] Aussi marginaux soient-ils, ces collectionneurs sont observés ; ils jouent encore une fois le rôle de passeurs en acclimatant ces objets aux espaces privés. L'imaginaire européen est frappé par ces sables dont chaque jour sont extraits des antiquités, par ces tombeaux déblayés d'où surgissent à la lueur des torches des monceaux de momies. Jomard souligne dans ses *mémoires* la proximité entre expédition scientifique et pratique collectionneuse : « En parcourant le caveau, je remarquais une petite momie à cause de sa parfaite conservation, et je formais le projet de l'emporter. […] les efforts que je fis pour attirer la momie au-dehors, la brisèrent sous l'épaule, et le bras se sépara. […] En considérant le bras, je reconnus qu'il appartenait à une jeune fille d'environ huit ans ; je le trouvais d'une grande beauté, ses formes étaient arrondies et gracieuses, mais ce qui m'étonna le plus, c'est qu'en mettant à découvert les ongles de la main, je les vis teints d'une couleur rouge, comme celle dont les femmes se teignent aujourd'hui les ongles à l'aide du henné »[508]. Dans le premier tiers du siècle, les collectionneurs de momies apparaissent au mieux comme des originaux, le plus souvent comme des monomanes délirants. Horace Viel-Castel dresse en 1841 le portrait d'un « de ces hommes excentriques » : « un de ces heureux, de ces fous, de ces martyrs d'une idée, a vécu vingt-cinq ans, enfermé avec des momies, il ne voyait que des momies, et il avait fini par les regarder comme un peuple animé, vivant, comme des concitoyens, des voisins »[509]. Sans qu'on sache si l'on est dans l'ordre de la pure fiction ou d'une réalité romancée, il n'en reste pas moins que les collectionneurs de momies dans le premier tiers du siècle apparaissent encore comme des marginaux, épris de cadavres et vivant dans un monde purement romanesque – très proche du *Pied de la momie*, nouvelle de Théophile Gautier publiée la même année que le texte d'Horace Viel-Castel. Pourtant la publicité de ces collections et les « débandelettages » publics popularisent à Londres et à Paris cet objet de curiosité. Le *Manuel du naturaliste préparateur* rédigé par le polygraphe Boitard indique qu'un commerce intense de momies se déroule à Paris et à Londres dont beaucoup sont « frauduleuses », remplies avec « de la paille ou du foin récolté dans les environs de Paris »[510]. Même s'il condamne cet engouement, le manuel se plie aux exigences du temps et donne

507 Renan Pollès, *ibid.*, p. 89.

508 E. Jomard, *Recueil d'observations et de mémoires sur l'Égypte ancienne et moderne*, tome 1, Paris, s. d., p. 295.

509 Le texte, volontiers délirant, précise : « à chacune de ces momies il avait donné un nom, sons lequel il la connaissait, la choyait et la courtisait ; enfin, il avait fini par s'éprendre d'un hideux cadavre entouré de bandelettes, grimaçant une horrible expression, avec des lèvres et un visage noirs, retirés, flétris, sèches ; il prétendait que ce cadavre ignoble n'était autre que celui de la fille du second des Pharaons, que la boîte qui la renfermait racontait en peintures hiéroglyphiques sa royale origine et sa mort ; une assemblée de savants eut lieu, et d'après un avis unanime, celte momie fut élevée au rang de momie royale, de momie sacrée ; dès ce moment le collectionneur son maître, lui porta un intérêt plus grand qu'à toutes les autres momies ses sœurs: il rêva de celte jeune princesse, il l'entrevit dans ces songes puisant de l'eau aux sources du Nil, se faisant suivre aux accents de sa douce voix par les crocodiles verts du fleuve ; et, jamais amant n'aima sa maîtresse comme le collectionneur aimait sa momie ; on ne le voyait presque plus, il s'enfermait avec la fille du second des Pharaons et s'épuisait en adorations respectueuses devant cette muette altesse royale. Un matin, après une nuit froide et humide, le collectionneur trouva sa momie renversée ; les bandages sacrés s'étaient défaits ; le corps de sa beauté lui apparut tout entier, pour la première fois ; mais brisé, rompu : la chute qu'il avait faite l'avait broyé. En essayant de rajuster l'un sur l'autre ses restes infortunés, ô douleur ! le collectionneur se convainquit que sa princesse pharaonienne n'était qu'un homme ; ce fut pour lui un coup mortel, un désespoir sans nom ; il languit quelque temps, puis il mourut et fut enterré dans une caisse de la plus belle de ses momies. » Horace de Viel Castel, « Les collectionneurs », *Les Français peints par eux-mêmes, Encyclopédie morale du XIXe siècle*, Paris, Curmer, 1841, Tome 1, p. 126-127.

510 Boitard, *Manuel Roret du naturaliste préparateur ou l'art d'empailler les animaux et de conserver les végétaux et les minéraux*, Paris, Roret Librairie, 1825, p. 10 et sq. Ce manuel connaît de nombreuses rééditions jusqu'en 1902.

toutes les façons d'acheter sans erreur une momie authentique : « il est encore un moyen de juger de l'authenticité d'une momie, c'est par sa boîte qui doit être de bois, et non pas de carton de toile, comme les fabriquent les juifs du Caire pour surprendre la bonne foi des voyageurs et leur vendre fort cher un objet sans valeur. Du reste, la juste défiance que toutes ces fraudes ont fait naître a beaucoup fait baisser le prix des momies ; sans leur cercueil elles sont presque de nulle valeur. »[511]

Les années 1830-1840 constituent un tournant. Sans aucun doute, la sensibilité romantique qui se répand au moins dans la génération montante, favorise un goût pour la momie, à la faveur de la passion croisée pour un Orient de chair et de sang et de l'esthétisation de la mort. L'ouverture de la Haute-Égypte joue aussi un rôle d'accélérateur : les touristes notamment anglais se multiplient, vite suivis par quelques écrivains. Champollion se constitue un petit butin de dix-huit momies qu'il met dans des sarcophages achetés au Caire. Riffaud, marchand marseillais, fouilleur indépendant et auteur d'un guide pour l'Égypte et la Nubie assorti de « conseils pour fouiller les tombes » écrit en 1830 que la vente d'antiquités est devenue dans bien des villages « une branche du commerce presque exclusive » et que ce « commerce des antiquités est leur unique métier ; leurs mains [saisissent] des instruments aratoires que pour extraire de la terre les vieux débris qu'elle recèle »[512]. Le voyage en Égypte, passage obligé des artistes romantiques des années 1830, conduit à une mise en texte et à une publicité nouvelle de ces corps exhumés. Maxime Du Camp en dresse une description fantastique : « leurs membres noirs et décharnés, leurs traits tirés, leurs lèvres grimaçantes, amincies et collées […] leur donnait un aspect sinistrement grotesque et ridiculeusement terrible, qui faisait à la fois rire et trembler » et Flaubert, pourtant moins sensible aux traces du passé qu'aux séductions du présent, décrit avec minutie la boutique de l'antiquaire Rosa au Caire : « on ouvre la porte – dans la cour, momies débandelettées, debout dans le coin à gauche en entrant – l'un s'écore des deux mains sur son phallus – une autre fait une torsion de la bouche et a les épaules remontées comme si le vivant fût mort dans une grande convulsion »[513]. La voyageuse anglaise Isabella Romer témoigne en 1847 de ce succès touristique et collectionneur : « partout, nous étions assaillis par des hommes et des enfants chargés de leur affreuse marchandise ; certains portaient sous le bras une jambe ou un pied emmailloté, d'autres proposaient un panier rempli de mains, noircies et desséchées, mais des ongles en parfait état étaient teints en rouge. D'autres encore vendaient un butin moins repoussant : scarabées, des petites porcelaines, des images, des colliers de perles trouvés sur les momies et divers petits articles déposés avec elles dans les tombes que j'acquis pour la plupart ».[514] À partir des années 1840, les grands collectionneurs parisiens semblent tous posséder une momie, humaine ou animale. Charles-Louis-Fleury Panckoucke, une fois encore emblématique, réserve une pièce de son hôtel particulier à l'Égypte. Au milieu des estampes tirées de la *Description de l'Égypte* publiée par ses soins entre 1821-1830 et placardées sur les murs, trône un fragment de momie, une « main de grand prêtre avec ses doigtiers d'argent si bien dorés et ce fragment de lin si bien tissé »[515]. Mais le grand tournant des années 1840 provient sans aucun doute de la littérature et au premier chef du succès de la nouvelle de Théophile Gautier publiée dans le *Musée de familles* en septembre 1840, *Le pied de momie* – sorte

511 Boitard, *Manuel…, ibid*., p. 12.
512 J.-J. Rifaud, *Tableau de l'Égypte, de la Nubie et des lieux circonvoisins…*, Paris, Treutell & Würtz, 1830, p. 223.
513 Gustave Flaubert, *Œuvres complètes*, Paris, L. Conard, 1910, p. 221.
514 Isabella Romer, *A Pilgrimage to the Temples and Tombs of Egypt, Nubia and Palestine*, Londres, Bentley, 1847, p. 293.
515 *Collection d'antiquités égyptiennes, grecques et romaines d'objets d'art du XVe siècle, 400 vases et coupes grecs, offrant par leurs sujets la série des travaux d'Hercule et des monuments homériques, Manuscrits et éditions princeps, bibliographie de plus de mille éditions de Tacite, tableaux et gravures de diverses écoles, vitraux, meubles et détails de la vie civile et militaire des Chinois, réunis et classés par ordre de temps et de lieux, avec les décors intérieurs particuliers à chaque pays*, par C.-L.-F. Panckoucke, officier de la Légion d'honneur, Paris, Panckoucke, 1841, p. 9.

de synopsis du *Roman de la momie* publié dix-huit ans plus tard[516]. L'ouverture de la nouvelle dit la place gagnée par les momies dans le monde de la curiosité au cours des années 1840. Théophile Gautier, narrateur, arpente les boulevards à la recherche d'un « presse-papier » et entre visiter le « capharnaüm » d'un marchand de bric-à-brac[517]. Au milieu des armures, des amours en biscuit, des magots chinois, des vieux Saxe et Sèvres, des plats du Japon, des tableaux de toutes les époques et petits fétiches mexicains, il aperçoit « un pied charmant » :« Il avait ces belles teintes fauves et rousses qui donnent au bronze florentin cet aspect chaud et vivace […]. Je fus surpris de sa légèreté ; ce n'était pas un pied de métal, mais bien un pied de chair, un pied embaumé, un pied de momie : en regardant de près, l'on pouvait distinguer le grain de la peau et la gaufrure presque imperceptible imprimée par la trame des bandelettes. Les doigts étaient fins, délicats, terminés par des ongles parfaits, purs et transparents comme des agates ; le pouce, un peu séparé, contrariait heureusement le plan des autres doigts à la manière antique, et lui donnait une attitude dégagée, une sveltesse de pied d'oiseau ; la plante, à peine rayée de quelques hachures invisibles, montrait qu'elle n'avait jamais touché la terre, et ne s'était trouvée en contact qu'avec les plus fines nattes de roseaux du Nil et les plus moelleux tapis de peaux de panthères. » L'objet est naturellement romanesque d'autant qu'il est attribué à la « princesse Hermonthis ». Rapporté au domicile du narrateur, le pied exhale « le narrum, le bitume et la myrrhe », « un parfum que quatre mille ans n'avaient pu faire évaporer ». Au milieu des meubles, des lames en cristal, des aquarelles et des rideaux, le pied momifié invite à la rêverie et le « fragment de momie » retrouve vie, sortant d'un « pli de rideaux »[518]. Peut-on imaginer un presse-papier plus romanesque, plus original et plus dandy à la fois ? Un catalogue de vente aux enchères publié en 1863 souligne ce ressort magique de l'intérêt pour les momies : « les morceaux d'antiquité égyptienne n'ont sans doute pas, généralement, cette noblesse de forme de la belle époque grecque, [mais] tous ces petits monuments qui rappellent un peuple et une civilisation desquels tout découle, peut-on dire, tous ces vases, ces statuettes et amulettes qui datent de 2, 3 et 4 000 années avant Jésus-Christ, font rêver malgré soi et apportent une sorte de charme indéfinissable. »[519]

Les années 1850-1860 ne font que renforcer cette « bibelotisation » des momies sous forme de fragments. Dans l'espace public, le développement de l'égyptologie[520] et les voyages en Égypte très médiatisés comme ceux de Rachel en 1857 ou du Prince Napoléon en 1863 maintiennent l'intérêt pour ces pièces, d'autant que Mariette prend la direction des Antiquités égyptiennes et interdit leur commerce, en d'autres termes règne en maître sur ces trésors et s'autorise à en exporter vers la France, notamment via les ambassadeurs[521]. L'Exposition de 1867 donne une nouvelle visibilité à ces objets : on trouve à l'étage du très recherché temple égyptien des centaines de crânes et de momies. On procède même à un « démaillotage » public où Dumas fils, Théophile Gautier, Maxime Du Camp

516 Théophile Gautier, « Le pied de momie », dans *Musée des familles*, septembre 1840.
517 Théophile Gautier, *Ibid*.
518 En 1845, à la façon de Shelley, c'est grâce à l'électricité que Poe imagine une momie revenant à la vie.
519 La vente ne propose que des « boîtes de momies ». Voir *Catalogue d'une collection d'Antiquités grecques et égyptiennes et de monnaies romaines, grecques, françaises et étrangères en or et en argent dont la vente aux enchères publiques aura lieu à l'Hôtel des Commissaires-priseurs rue Drouot n°5, salle n°6, le mardi 12 mai 1862, à une heure et demie, Me Delbergue-Cormont, Commissaire-priseur, 8 rue de Provence, assisté de MM. Rollin et Feuardent, experts, 12 rue Vivienne chez lesquels se distribue le présent catalogue, exposition publique de midi à une heure et demie*, Paris, Renou et Maulde, 1863. AP, DE60E3/12, Commissaire-priseur Delbergue.
520 Voir Éric Gady, « Les égyptologues français au XIXe siècle : quelques savants très influents », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n° 32, 2006, p. 41-62.
521 « Disons aussi que quelque vaste que soit le champ où l'on cherche, la mine s'épuise, comme l'or en Californie : l'exportation des antiquités est interdite en Égypte ; les fouilles ne s'y font plus qu'en vertu d'une autorisation spéciale du gouvernement, qui, en outre, se réserve de conserver ce qui lui convient, c'est-à-dire ce qui a des qualités ou de l'importance. Aussi, les antiquités sont-elles devenues rares et chères en Égypte » écrivent les antiquaires Rollin et Feuardent dans un catalogue de vente publié en 1863. Voir *Catalogue d'une collection d'Antiquités grecques et Égyptiennes… op. cit.*

et les frères Goncourt se mêlent à la foule bourgeoise[522]. La demande croît, appelant les faux. Le méticuleux égyptologue à la retraite Émile Prisse d'Avennes relève dans ses notes personnelles tous les fabricants de faux signalés aussi bien à Paris qu'en Égypte. Il consigne, à la fin des années 1850 que « Mr Peyre de la Grave, 86 rue de Paris à Belleville fabrique des fausses antiquités pour Barrois & Evans[523] ». Evans,alors marchand de curiosités au 3 quai Voltaire et Barrois, est sans doute l'égyptologue français concurrent de Prisse d'Avennes. Il note aussi que des marchands new-yorkais, et en particulier Smith, membre de la Société de Géographie française, « fabrique des antiquités qu'il vend aux voyageurs » du Caire[524]. Cinquante ans plus tard, le commerce du faux a pris des proportions gigantesques en Égypte y compris des momies[525].

Le tourisme archéologue n'a de cesse de se développer ; là encore, pour les collectionneurs passionnés le déplacement est la garantie de l'authenticité ; pour les moins érudits, ramener une bribe de momie est le témoignage d'un voyage en Égypte réussi. L'ouverture du canal de Suez en 1869 et les voyages organisés entre Le Caire et la première cataracte à partir des années 1870 favorisent cette circulation. Un touriste anglais observé par le voyageur Cotteau achète ainsi « trois têtes d'homme, une de femme, une d'enfant, six mains petites et grandes, 12 pieds, un pied d'enfant potelé, un pied duquel il manque un orteil, deux oreilles, une partie d'une tête bien conservée, deux momies d'ibis et une momie de chien ». L'auteur ajoute : « Ne craignez pas de marchander ; si l'on vous demande 5 livres pour un crocodile long de 4 pieds, offrez-en une livre, c'est le prix – et vous en serez aussitôt l'heureux propriétaire »[526]. À défaut de voyages, la presse illustrée relate découvertes et « débandelettages »[527].

À Paris, les momies circulent en nombre malgré leur interdiction. En 1872, chez Nadar, rue d'Anjou, on en trouve deux, une momie de crocodile et une momie humaine. Les marchands de curiosités emboîtent le pas à cette nouvelle passion. On expose des momies galerie Vivienne et Boban, au milieu des années 1880, fait imprimer une publicité qui annonce l'arrivée dans sa boutique de « Momie d'enfant époque pharaonienne, tissus et bandelettes des époques pharaoniennes et ptolémaïque. Figurines et amulettes de pierres dures, bronze et autres matières tels on les trouve dans les sépultures de la haute et la basse Égypte. Petit crocodile momifié. […] Deux yeux de momies, l'un de bronze, l'autre de pâte de verre. […] »[528] Dans la bourgeoisie parisienne, les momies rejoignent les appartements le plus souvent sous la forme de fragments : un doigt roulé dans un morceau de bandelettes, une touffe de cheveux ou quelques dents. C'est sous cette forme qu'on les trouve chez les marchands de curiosités où il ne fait pas de doute qu'elles sont destinées aux appartements et non au corps scientifique[529].

---

522 Voir le récit de Téhophile Gautier dans L'Orient, Paris, G. Charpentier, 1887, p. 101. Voir en complément, Charles Edmond, *L'Égypte à l'Exposition Universelle de 1867*, Paris, Dentu, 1867, p. 329 et sq.

523 Égyptologues réputés avec qui il est en concurrence.

524 BnF, Naf 20420, Fonds Émile Prisse d'Avennes, Égyptologue (1807-1879). « Antiquaires et antiquités, n° 58 et 84. » Obsédé par ces contrefaçons, il collectionne les articles et les annotations sur ces fraudes. Voir n° 29, « Faux papyrus », note de 1856 sur un grec « nommé Simonidès qui avait colporté à Londres et à Paris tout son bagage littéraire de faux manuscrits vient de mystifier toute la science allemande » ; n°333 sur Maunier, agent consulaire de France à Thèbes, ancien photographe d'Abbas-Pacha, qui « fait fabriquer des antiquités notamment des objets en or qu'il vend aux touristes ».

525 Voir l'enquête de T. G. Wakeling, *Forged Egyptian Antiquities*, London, Adam & Charles Black, 1912, « Chapter X. Mummies and mumy cases » et en particulier p. 115-118 où il détaille la fabrication des momies à partir des dépouilles extraites du cimetière du Caire.

526 M. E. Cotteau, « Six semaines sur le Nil (1892-1893) », *Le Tour du Monde*, n°1730-1732, 1894. Il relève notamment la foule de marchands pour les touristes aux abords des hôtels de Louxor.

527 Voir par exemple la publication dans *L'illustration* n°2264, 1886, « La Momie de Ramsès II » et l'*Illustration* n°2882, 21 mai 1898, « Tombeau d'Aménophis II ».

528 BnF, Naf 21477, publicité vers 1885.

529 Paul Eudel, *Hôtel Drouot en 1888,* Paris, Charpentier, 1889, p. 155.

Sur quelques têtes d'indiens et quelques momies mexicaines à Paris

Les momies égyptiennes entières ou en miettes ne sont pas les seuls morceaux de corps humains à peupler les cabinets et les étagères des intérieurs parisiens. Plus rares mais aussi plus frappants, le commerce des têtes de « sauvages ». Elles intéressent tout au long du XIXe siècle. Le commerce des têtes, notamment d'Océanie avec leurs tatouages, débute à la fin du XVIIIe siècle et se poursuit tout au long du siècle. Puis c'est le tour des têtes d'indiens du Brésil et des scalps, pièces très recherchées par les collectionneurs : morbides, exotiques et sauvages, elles sont des curiosités parfaites. Elles sont nombreuses dès les années 1840 dans les musées. À Nantes, Flaubert se distrait devant « une momie égyptienne, debout, à côté de son cercueil peint, des coraux tout roses, des coquilles nacrées et des crocodiles suspendus au plafond » et « des cochons siamois » dans des bocaux[530]. Mais les têtes le fascinent : « La belle chose qu'une tête de sauvage ! Je me souviens de deux qui étaient là, noires et luisantes à force d'être boucanées, superbes en couleurs, brunes, avec des teintes d'acier et de vieil argent. La première (celle d'un habitant du fleuve des Amazones) porte des dents qu'on lui a enfoncées dans les yeux ; parée d'ornements d'un goût inouï, couronnée de toutes sortes de plumages, et les gencives à nu, elle grimace d'une façon horrible et charmante […] On a mis près d'elle une tête d'homme de la Nouvelle-Zélande, sans autre ornement que les tatouages qui l'ont engravée comme des hiéroglyphes et que les soleils que l'on distingue encore sur le cuir brun de ses joues, sans autre coiffure que ses longs cheveux noirs, débouclés, pendants, et qui semblent humides comme des branches de saule. Avec ses plumes vertes sur les tempes, ses longs cils abaissés, ses paupières demi-closes, elle a un air exquis de férocité, de volupté et de langueur. On comprend en la regardant toute la vie du sauvage, ses sensualités de viande crue, ses tendresses enfantines pour sa femme, ses hurlements à la guerre, son amour pour ses armes, ses soubresauts soudains, sa paresse subite et les mélancolies qui le surprennent sur les grèves, en regardant les flots. Tout cela existe encore, ce n'est pas un conte, il y a encore des hommes qui marchent nus, qui vivent sous les arbres, pays où les nuits de noces ont pour alcôve toute une forêt, pour le plafond le ciel entier. Mais il faut partir vite, si vous les voulez voir ; on leur expédie déjà des peignes d'écaille et des brosses anglaises pour nettoyer leur chevelure, […] on leur prépare des lois pour les villes qu'on leur bâtit ; on leur envoie des maîtres d'école, des missionnaires et des journaux. »[531] Existe-t-il de meilleur document qu'un fragment de corps ? Sentiment de déréliction et de perte d'un monde qui ressemble à un conte, entre attraction et répulsion, Flaubert traduit sans doute le plaisir à visiter ou à posséder ces objets. À Paris, elles semblent circuler, si l'on se souvient de Goncourt fréquentant en 1848 un « vendeur […] de têtes d'Indiens boucanées »[532]. En 1850, *Le Magasin pittoresque* recommande à ses lecteurs d'aller chez le marchand de curiosités naturelles Deyrolle voir la « tête momifiée si curieuse tel qu'on peut voir à Paris, rue de la Monnaie, 19, [qui] a été envoyée, il y a quelques années, de l'île Sainte-Catherine, par le docteur Édouard Deyrolle. Elle provient d'une de ces tribus belliqueuses, encore assez nombreuses, que l'on désigne dans le sud du Brésil sous le nom de bugres »[533]. On perd la trace de celle exposée par Deyrolle mais elle dut rejoindre un musée ou une collection privée. Boban propose en 1878 des « faces d'Indiens et d'indiennes moulées vivants (10 fr. pièce) »[534] et la même année une « tête de

530 Paul Eudel, *Hôtel Drouot en 1888..., op. cit.,* p. 42.
531 Gustave Flaubert, *Par les champs et par les grève*s dans *Œuvres complètes illustrées de Gustave Flaubert*, Paris, F. Sant'Andrea et L. Marcerou, 1924, p. 44-45 ; à Kéravel, Flaubert note : « Musée : deux têtes boucanées ; plâtres ; Voltaire à côté de ces messieurs », p. 152.
532 Edmond de Goncourt, *La maison d'un artiste,* tome 1, Paris, Charpentier, 1881, p. 31-32.
533 *Le magasin pittoresque*, 1850, p. 392.
534 *Comptoir d'archéologie préhistorique, Eugène Boban, antiquaire, 35 rue du Sommerard, près le musée de Cluny, Paris, Catalogue des collections*, Paris, Veuve Bouchard-Huzard, 1878.

chef Maori », qu'on imagine embaumée, pour 150 francs[535]. Après les faces tatouées des Océaniens, expositions publiques et ouvrages popularisent la tête réduite du Jivaro[536]. Dans le même temps, Boban propose des morceaux de corps venus d'Amérique latine et centrale. Sur les photographies de son magasin, vraisemblablement prises dans les années 1890, au centre de deux colonnes, au fond du magasin, deux momies mexicaines sont présentées dans des coffres en bois moderne. Boban se fournit auprès de ses correspondants au Mexique – anciens militaires, fonctionnaires et commerçants mexicains – et des marchands américains. En 1895, il organise une exposition dans sa boutique de quatre momies « 3 hommes et une femme victimes de l'inquisition espagnole au Mexique, et qui, il y a 2 siècles, avaient été emmurées vivantes. La momification s'est faite naturellement. […] Ces momies ont été extraites en 1861 d'un des murs du couvent de Santo Domingo »[537]. [momieBoban] Les momies sont sans doute difficiles à vendre, mais elles attirent le public et participent de la construction d'une culture des objets morbides. La mise en scène est macabre mais vise à ne pas choquer la morale bourgeoise : des draps blancs cachent les sexes. Pragmatique, Boban propose aux visiteurs d'acheter des petits morceaux de momies accessibles et peu encombrants, sans doute acquis par lui à Washington[538].

Ces objets restent limités et n'apparaissent dans les inventaires bourgeois consultés qu'à deux occasions. Pourtant, le caractère anecdotique et romanesque de ces objets les rend attrayants si l'on juge de l'expansion de leur marché. Sous formes de fragments, ils entrent dans les intérieurs, le plus souvent d'amateurs ou d'artistes mais aussi chez les touristes grands bourgeois. Comment mieux faire l'expérience intime de l'histoire qu'à travers ces fragments de corps vieux de plusieurs millénaires ?



[Fig. 6. 58] Photographies publicitaires des momies mexicaines exposées par Eugène Boban et vue de sa boutique avec masques mortuaires et collection de crânes et de tibias, vers 1890. BnF, Fonds Boban, NAF 21476.

535 BnF, Naf 21477, « Caen, ce 24 mai 1879 / Musée de Caen, [dus du 29 mai 1878] : Une pagaie d'Australie, 35 fr. ; Une pagaie de Nouvelle-Calédonie 25 fr. ; Une pagaie de Nouvelle Guinée 20 fr. ; -Une pagaie Nouvelle Zélande 12 fr. ; Une pagaie Iles Salomon 12 fr.; Une pagaie Australie 35 fr. ; Une pagaie Salomon 12 fr. ; Une pagaie de Guinée 10 fr. ; lame à 4 tranches Guinée 25 fr. ; lame à 4 tranches Nouvelle Calédonie 10 fr. ; Un boomerang Australie 12 fr. ; un lot de flèches Nouvelle-Guinée 25 fr. ; un autre lot 20 fr. ; un casse tête de Nouvelle Guinée 15 ; un bouclier Autsralie 25 ; un bouclier Autsralie 12 ; un bouclier des Iles Salomon 50 fr. ; erminette ou haches de cérémonie 120 fr. ; Patou-patou en dolérite Nouvelle Zélande 100 fr. ; Coiffure en coquille et écaille 50 fr. ; Mélange de Nouvelle Calédonie 10 fr. ; Une tête de chef Maori 150 fr. ; total 860 francs. »

536 Quelques ouvrages relatent ces expositions : Ernest Chantre, *Observations sur une tête momifiée d'indien Jivaro*, Lyon, Pitrat aîné, 1887 et Olivier Ordinaire, *Du Pacifique à l'Atlantique par les Andes péruviennes et l'Amazone*, Paris, Plon, Nourrit & Cie, 1892, p. 252 et sq.

537 BnF, Naf 21477, octobre 1895.

538 BnF, Naf 21478, la maison de Bénito Nichols, « AZTEC FAIR, Mexico Past and Presents WASHINGTON D.C. » expédie à Boban en janvier 1887 « 40 pièces et momies », sans plus de précisions.

Ossements : entre bibelot-vanité et intimité de l'histoire

Pour finir ce parcours du morbide dans les intérieurs parisiens, il faut noter la présence de restes humains historiques ou contemporains – en cela différents des morceaux de sauvages. Au début du siècle, rappelle Renan Pollès, on trouve chez Vivant Denon que des « fragments d'os du Cid et de Chimène, d'Héloïse et Abélard, [qui côtoient] une mèche de cheveux d'Agnès Sorel et un morceau de moustache de Henri IV »[539]. Nous pouvons ajouter que les multiples fragments des multiples dépouilles de Rousseau circulent en Europe. Le goût des reliques humaines est attesté tout au long du siècle et les romantiques vont se repaître de ce genre d'objets. La main de Lacenaire, le monstre sanguinaire versé dans l'autobiographie, circule dans les milieux bohèmes après sa décapitation en 1836 pour finir chez Du Camp[540]. Théophile Gautier en fait un poème : « Pour contraste, la main coupée / De Lacenaire l'assassin, / Dans des baumes puissants trempée, / Posait auprès, sur un coussin. » « Curiosité dépravée ! J'ai touché, malgré mes dégoûts »[541]. Il faut noter que de nombreuses tentatives ont alors lieu pour embaumer les corps[542]. On ne trouve pas de répliques de cette passion morbide dans les intérieurs bourgeois de la seconde partie du siècle, qu'il s'agisse de morceaux humains de criminels comme d'illustrations. Mais la fascination pour les corps morts est bien présente. Bruno Bertherat a montré que la visite à la morgue est une promenade bourgeoise jusqu'à la fin du siècle, moment où se fait sentir une répulsion nouvelle pour ces corps exposés[543]. Les objets morbides séduisent[544] et dans un très grand nombre d'intérieurs, on trouve des morceaux de squelettes. Le motif, présent tout au long du siècle, plus proche du minéral que de l'organique, semble plus acceptable,suffisamment fort et culturellement connoté pour trouver une place dans l'espace privé.

Les squelettes circulent dans la ville, et malgré la restriction de l'accès aux catacombes dans les années 1830, un commerce parallèle mais florissant dirigé par les garçons d'amphithéâtre se développe. Déjà à la fin des années 1820, l'auteur des *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, le Dr Véron, étudiant parisien vend de temps à autre des « squelettes très-complet » pour vingt-cinq francs[545]. *Les Français peints par eux-mêmes* consacre un article entier à cette figure étrange qu'est le garçon d'amphithéâtre. Il « est l'ennemi naturel des tambours-majors, ces sommités de l'armée ! Il s'obstine à voir en eux autant de beaux squelettes de cinq pieds neuf pouces. Il les dissèque tous, en imagination. Il remplace les ligaments de leurs articulations par des fils de laiton, toujours dans sa pensée. Il passe une tringle en fer au milieu de leurs vertèbres, et il s'imagine déjà les vendre plus de

539 Renan Pollès, *op. cit.*, p. 89.

540 Voir le complaisant et ésotérique développement d'Adolphe Desbarrolles, *Mystères de la main, révélations complètes*, Paris, Chez l'auteur, 1879, p. 791. Sur le mythe romantique de Lacenaire, voir Anne-Emmanuelle Demartini, *L'Affaire Lacenaire*, Paris, Aubier, 2001.

541 Théophile Gautier, Chapitre II, « Lacenaire » dans *Émaux et camées*, Paris, Charpentier, 1884. La chose est colportée et reprise tout au long du siècle. Voir par exemple Jules Claretie, « La main de Lacenaire » dans La vie à Paris, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1896.

542 Pour une histoire détaillée de ces tentatives dans les années 1820-1840, voir Isidore Bourdon, *Histoire des embaumements et des préparations des pièces d'anatomie normale, d'anatomie pathologique et d'histoire naturelle*, Paris, 1841. Il raconte notamment les expériences du chimiste et pharmacien Gannal qui connurent un grand retentissement. Il note que « l'archevêque de Paris, M. de Quélen, [lève] ces scrupules en vouant ses mortelles dépouilles aux injections et aux bandelettes de M. Gannal, à qui la famille fit don du magnifique portrait du célèbre prélat. Non content d'exploiter en personne la capitale, Gannal eut des cessionnaires en province et à l'étranger ; il embauma par ambassadeurs. Depuis □ jusqu'à 2,000 fr., c'étaient les limites de ses prix. Cependant la découverte ne passa pas sans objections. On mit en doute non-seulement sa nouveauté, mais son efficacité durable. […] On l'a vu envoyer au jour de l'an jusqu'à 100,000 cartes de visite, où se trouvait mentionnée sa qualité d'embaumeur. Sa politesse allait surtout chercher les personnes riches et âgées, auxquelles il semblait dire : *Memento, homo, guia putois es*. […] Mais la mort vint l'enlever lui-même au mois de Janvier 1851. Il laissait ses procédés et sa clientèle à son fils. Gannal a publié d'innombrables brochures [dont] *Du chlore employé comme remède contre la phtisie pulmonaire* (Paris, 1827, in-8°) ».

543 Bruno Bertherat, *La morgue de Paris au XIXe siècle (1804-1907). Les origines de l'Institut médico-légal ou les métamorphoses de la machine*, thèse de doctorat d'Histoire, Université de Paris 1, 2002, sous la direction d'Alain Corbin. Voir Pierre Larousse, *Grande encyclopédie…, op. cit.,* « morgue » et Victor Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris, Adolphe Delahays, 1858.

544 Voir par exemple l'écho donné à la vente aux enchères de la charrette de la morgue en 1886. Si au final c'est un boucher qui l'obtient, la foule se presse à la vente à en croire l'article du *New York Times* « The Paris Morgue's cart sold by auction and bought by a butcher », 22 août 1886.

545 Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Paris, Librairie nouvelle, 1856, p. 21.

cent francs, ces superbes militaires ainsi travestis en pantins sublimes, à l'usage des cours d'anatomie et des cabinets d'étudiants. »[546] Au-delà de l'usage potache de ces squelettes, la demande de ces objets ne cesse de croître dans le Paris du XIXe siècle. Le commerce de ces restes humains à Paris n'est pas anecdotique. Comme le rappelle le très pragmatique Guillaumin dans son *Dictionnaire du commerce* en 1859, dans l'article *pièces d'anatomie* : « n'oublions pas une spécialité de Paris, la préparation et la vente des squelettes. Cette ville est celle du monde où l'on dissèque le plus ; il n'est donc pas étonnant que les départements et l'étranger aient pris l'habitude de lui demander soit des squelettes entiers, soit des pièces détachées d'ostéologie. Pendant un certain nombre d'années Paris a pu fournir à toutes les demandes, sans payer, pour ainsi dire, la matière première. Les préparateurs s'entendaient avec les gardiens des Catacombes qui présentaient une mine presque inépuisable ; de plus, en prenant la peine de chercher, on y trouvait des spécimens de tous les cas d'ostéologie pathologique. Aujourd'hui les mesures les plus sévères ont été prises pour rendre impossible la continuation de ce commerce illicite. » La demande est soutenue par les écoles de médecine et notamment d'anatomie qui en achètent en quantité mais aussi par les peintres. La passion du siècle pour l'anatomie et le développement des études sur nature – voir les « hectors » – rend le squelette familier des ateliers, au même titre que les moulages d'antiques. Amaury-Duval décrit la vie dans l'atelier d'un Ingres vieillissant et académique dans les années 1850. Il indique que malgré la violente opposition du « maître », les élèves se cotisent pour qu'il y ait un squelette dans l'atelier[547]. Au milieu du siècle, l'immense majorité des ateliers d'artistes possède son squelette, d'autant plus si le peintre dispense des cours. Edmond Texier visitant les intérieurs d'artiste le confirme : chez le mondain Eugène Giraud, il trouve « squelettes et ossements » mêlés à des poignards et à des instruments de musique qui communiquent au lieu un caractère mystérieux.[548] En 1859, les artistes les achètent aux « garçons d'amphithéâtre, en vertu d'une tolérance » note Guillaumin. « Ils en détachent grosso modo la charpente osseuse et la vendent 3 francs, à l'état frais. Mais lorsqu'ils ont été dûment préparés, assemblés, articulés, ces mêmes ossements changent singulièrement de valeur. M. Vasseur, si connu pour cette spécialité, vend un squelette humain de 35 à 70 fr. ; articulé, de 60 à 140 ; monté à la Bauchène, c'est-à-dire désarticulé et remonté à distance, tous les os dans leurs rapports, 500 fr. Le même naturaliste tient toutes les pièces ostéologiques d'anatomie préparée, et tous les modèles d'anatomie en cire, tant d'anatomie normale, que d'anatomie pathologique. Il en fait dans les départements et à l'étranger des envois qui s'élèvent à 200,000 fr. par an. »[549] Le catalogue de la maison Vasseur, installée 9 rue de l'École-de-Médecine propose de fait une infinie quantité de squelettes de toute nature ; mais si la majorité de ces ossements sont à destination des écoles de médecine et des facultés, le naturaliste – c'est la profession qu'il défend – ne souligne pas moins qu'il dispose aussi des squelettes pour les artistes et les amateurs[550]. La migration des ateliers aux appartements bourgeois est ici à l'œuvre. Les inventaires après faillites comme après décès des appartements parisiens, à l'instar du docteur Fuzier, passionné d'anthropologie qui collectionne « 59 crânes avec un squelette de nègre du Darfour », laissent apercevoir crânes, tibias ou humérus[551]. Les inventaires des marchands de curiosités et d'antiquaires montrent que le marché,

546 « Le garçon d'amphithéâtre » dans *Les Français peints par eux-mêmes, Encyclopédie morale du XIXe siècle*, Paris, Curmer, 1841, Tome 1, p. 368.
547 Amaury-Duval, *L'atelier de Ingres*, Paris, Charpentier, 1878, p. 64 -67.
548 Edmond Texier, *Tableau de Paris*, Paris, Paullin et Chevallier, 1853, tome 2, p. 36- 41.
549 « Anatomiques (pièces) », *Dictionnaire du commerce…op. cit.,* 1861.
550 *Ancienne maison Guy aîné, Vasseur, naturaliste, catalogue d'anatomie comparée et de zoologie,* Paris, 9, rue de l'École-de-médecine, 1865.
551 AN, ET/CXVII/1404, inventaire après décès avec testament de Fuzier, M de la Palme, 15 rue de la Chausse d'Antin, 6 mars 1880. Il fait don de sa collection au « musée de l'école d'Anthropologie ».

dans les années 1860, va au-delà des passionnés d'anthropologie ou des collectionneurs nécrophiles[552].

Tous les marchands de curiosités du milieu du siècle mettent ainsi en vitrine des morceaux de squelettes. Ils racontent des histoires d'amour, de sentiments, toujours dramatiques,privilège des morts. Dans l'immense magasin de Latapie de la rue de Rivoli, au milieu des milliers de meubles anciens, de chinoiseries et autres objets à la mode, se trouvent un squelette entier, une douzaine de mains montées sur des supports de chêne et une série de têtes de morts sculptées dans du granit blanc[553]. Vingt-cinq ans plus tard, en 1879, le marchand de curiosités Noël Lambert-Holbard au Palais-Royal, 195 Péristyle de Valois, expose au milieu de ses gravures anciennes, ses faïences de Chine et ses bibelots anciens, « une main de squelette de femme (75 francs) » et « une paire de mains de squelette de femme (100 francs) » qu'il accompagne d'un gorgerin, d'un « casque de chevalier », d'« une cuirasse [et de] 2 gantelets (115 francs) »[554]. Héloïse ? La femme d'un chevalier jamais rentré des Croisades ? Ces objets incarnent avec puissance l'histoire : ils la rendent émouvante et palpable, oserait-on dire. Dans un cabinet, sur une bibliothèque, ils sont simulacres de vanités et vision poignante de l'histoire. Ils appartiennent à la fois à l'effroi et à la vision sentimentaliste et édifiante de l'histoire du XIXe siècle. Dans le sillage de la phrénologie, on se passionne pour les ossements de Voltaire ou de Rousseau. Tout au long du siècle, des exhumations censées révéler des pans inconnus de l'histoire ou des traits de personnalités dissimulés réactivent cet intérêt. La liste est interminable de ces visites aux ossements qui culminent avec l'ouverture devant un large public des tombeaux de Rousseau et Voltaire en 1897[555]. À défaut de pouvoir emporter ces dépouilles illustres, elles sont moulées. Les marchands de curiosités s'en emparent tout comme les mouleurs-figuristes : dans le Paris de la Belle Époque, les crânes de Rousseau et de Voltaire circulent sous forme de moulage en plâtre stéarinés et rejoignent les nombreux crânes moulés déjà en circulation comme celui de Descartes[556]. Des photographies les montrent et Boban en possède six dans sa boutique. Il faut ajouter que pour peu que les reliques soient celles d'un homme illustre, sorte de Panthéon domestique, l'édification se fait avec d'autant plus de force. À partir des années 1890, quelques collectionneurs annoncent la spécialité d'« objets macabres »[557]. À côté des masques mortuaires célèbres, les ossements demeurent convoités à la fin du siècle. Là encore les archives de l'antiquaire Boban permettent de confirmer à la fin du siècle le succès de ces restes et fragments humains. Sur l'une des vues intérieures de sa boutique, outre les nombreux masques mortuaires, s'étalent sur les étagères plus d'une vingtaine de tibias, 5 crânes dont un doré. Ses vues rappellent étrangement les photographies prises par Nadar dans les catacombes. Sans doute une partie de ces crânes sont-ils des pièces aztèques ou préhistoriques comme l'indiquent les demandes ou remerciements de collectionneurs dans de nombreuses lettres. Toujours est-il que les crânes restent des objets qui trouvent aisément leur place dans un cabinet de curiosités ou de travail, parfois même dans un salon.

La peinture joue à l'évidence comme un modèle d'ameublement. Les objets de vanités popularisés

552 Voir par exemple, AP, D11U3/175, n° 11499, 5 avril 1854, faillite de la banque Leroy, De Chabrol et Cie, 16 rue Lepelletier, l5-20 décembre 1854 et AN, MC, ET/LX/950, étude Pourcelt, 46 rue de l'Université, 1877, Inventaire après décès de M. Augustin Hollande, employé de l'Institut, 42 rue Jacob.

553 AP, D11U3/187, octobre 1854, n°11942 2 Octobre 1854 Sieur Latapie et Fils, marchand de curiosités, 58 rue de Rivoli.

554 AP, D11U3/928, n°6528, 27 janvier 1879, faillite de Noël Lambert-Holbard, Palais-Royal, 195 Péristyle de Valois.

555 Jules Claretie détaille longuement la scène. La foule est composée de savants, d'historiens et de « nombre de curieux ». On fait sauter le couvercle du cercueil ; « une émotion secoue les assistants et il se fait silence. « Je me penche sur ce corps devenu squelette, ces débris, ces amas d'ossements, […] et je pense à ce que Voltaire, ce Voltaire qui est là, écrivait ». On passe à Rousseau : « J'ai longuement regardé ce squelette […] poli et bruni comme un vieil ivoire. » « Quel rêve étrange, toucher du regard les reliques de celui qui enflamma les songes de nos vingt ans ! ». Jules Claretie 1898 18 décembre 1897, p. 435-445.

556 Voir la collection Paul Richet, École nationale supérieurs des Beaux-arts. Notons qu'à partir de 1854, le pied de Rachel circule et à partir de 1877, la main droite de Victor Hugo moulée de son vivant.

557 Voir par exemple le Baron Le Barbier de Titan au 88 rue de l'Université qui collectionne « objets macabres et curiosités ». *Répertoire-Annuaire général des collectionneurs de la France et de l'Étranger*, 1892.

par le succès de la peinture hollandaise trouvent leur place : lustres hollandais, chandelles et chandeliers même dans les intérieurs où le gaz et les lampes à pétrole règnent en maître, pipes hollandaises, mais aussi ossements humains et plus particulièrement crânes. Bibelots humains, entre reliques et *memento mori*, ces objets effraient et édifient dans le même temps.

Ce parcours sur les traces des objets sauvages, primitifs et macabres ne vient pas démontrer leur omniprésence car ils restent rares et c'est justement ce qui leur confère une puissance d'évocation incomparable. Ils viennent d'espaces et de temps insondables : temps immobile et insularité, nuit des temps et profondeurs de la terre ou restes exhumés sont autant de motifs à rêveries. Les merveilles des cabinets de curiosités se transforment pour devenir des bibelots dans l'espace privé bourgeois. Comme des romans, rangés sur une étagère ou dans une vitrine, ils sont des échappés du présent et du monde urbain d'autant plus attractifs qu'ils sont légitimés par la science. Sémiophores ébouriffés de sens, ils donnent à l'imagination bourgeoise domestique une nouvelle profondeur géographique et temporelle. Négliger ces objets du fait de leur rareté reviendrait à oublier que l'espace du privé est le lieu où se déploie cet imaginaire.

Conclusion chapitre 6

L'appartement des bourgeois parisiens au XIXe siècle apparaît comme une arche de Noé, sorte de conservatoire ou de radeau urbain où les objets de toutes les civilisations menacées de disparition sont réunis sous forme de fragments : objets d'un quotidien paysan qui disparaît, objets exotiques venus de civilisations menacées par le « nivellement du monde » ou encore vestiges de sociétés disparues ou en passe de l'être comme les hommes préhistoriques et les insulaires.

Pris indépendamment ces objets sont peu représentés ; pris ensemble, ils sont partout dans les intérieurs de la bourgeoisie parisienne. Pas un seul appartement où l'on ne trouve trace de ces objets radicalement exotiques. En suivant la façon dont leur circulation dessine un marché, ils prennent sens. La culture matérielle révèle ici un pan entier de l'imaginaire des espaces privés urbains. En même temps que la bourgeoisie accumule dans ses intérieurs des objets qui portent le goût du temps, elle mène des transactions imaginaires avec l'espace par le truchement des objets. L'appartement bourgeois parisien apparaît ainsi comme un emboîtement infini d'espaces géographiques qui se déploient autour des objets, espaces géographiques dont il faut souligner qu'ils appartiennent toujours, dans l'imaginaire bourgeois, à des espaces du passé. Deux phénomènes sont ici inséparables : d'une part, la quête de ces objets en Province, objets de châteaux, de paysans et objets préhistoriques, en Europe, en Orient, en Chine et en Océanie et d'autre part, le commerce de plus en plus florissant de ces objets à Paris. Le développement du tourisme est ici essentiel et implique un rapport à ces objets profondément distinct de l'exotisme du XVIIIe siècle. Car si tous les possesseurs de ces objets n'ont pas nécessairement voyagé, l'imaginaire du tourisme demeure attaché à ces objets et confère un sens. considérés comme authentiques du fait de leur distance géographique ou de leur enfouissement. En quittant Paris, réellement ou dans un magasin de curiosités, le bourgeois s'aventure dans le passé de l'humanité. Hors de Paris, le monde augmenté des profondeurs du sol apparaît comme un réservoir

sans fin d'objets. Décontextualisés, ils deviennent des bibelots et des signes. En voyage ou dans les boutiques parisiennes toujours plus nombreuses, le consommateur parisien achète ces objets avec leur gangue de textes et d'images, et en particulier les récits de voyageurs et de collectionneurs. Émile Bayard en 1928 explicite l'imaginaire qui s'attache à ces objets et leur force d'évocation : « Les véritables amateurs nous conteront avec feu en quelle occasion ils firent l'acquisition de tel objet […]. L'objet embaume encore le coin ravissant d'où on l'emporta. Telle aiguière de cuivre garde en son reflet rutilant un peu de ce soleil oriental où elle attisa le désir ; telle neigeuse porcelaine rappelle un clair sourire ; telle "folie" coûteuse s'amende dans un coup de jeunesse enthousiaste. »[558]

L'extension de l'intérêt pour ces objets dans la bourgeoisie relève sans aucun doute d'un processus de distinction. Posséder ces objets radicalement inutiles, c'est affirmer sa position sociale et culturelle. Plus profondément, ces objets séduisent parce qu'ils sont singuliers dans l'espace de la marchandise de la seconde partie du siècle : à l'heure des grands magasins, ils se troquent ou s'achète au prix de longs marchandages. Ils sont par essence hors de la sphère urbaine (à la différence des antiquités), ils sont artisanaux et parfois faits des matériaux les plus pauvres, ils offrent enfin la couleur locale susceptible de nourrir le romanesque et l'imagination. Dans l'espace urbain du XIXe siècle, ils se présentent comme une échappée radicale.

L'étude de la culture matérielle prend ici ces racines. L'intérêt de ces objets naît de l'écart culturel, entre monde savant et monde vernaculaire, entre espace urbain et industriel et espaces vierges, enfin entre espace des modes et espace hors du temps. C'est dans ce contexte que naissent les sciences humaines qui s'attachent à la culture matérielle – ethnographie et préhistoire en particulier. La césure entre le monde des sciences et celui de la bourgeoisie est ici incertaine. Dans un curieux jeu de miroir, le bourgeois dans son intérieur rêve à l'humanité d'avant la révolution industrielle en même temps qu'il mesure les progrès de la civilisation européenne.

558 Émile Bayard, *L'art de soigner les œuvres*, Paris, Ernest Gründ, 1928 [ouvrage rédigé avant guerre], p. 12 et sq.

UNIVERSITÉ FRANÇOIS-RABELAIS DE TOURS
ÉCOLE DOCTORALE D'HISTOIRE

Thèse présentée par Manuel Charpy

2010

pour obtenir le grade de Docteur en Histoire de l'université François-Rabelais de Tours
Histoire contemporaine

Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise. Paris, 1830-1914

– volume 2 –

M. Jean-Luc Pinol, Professeur à l'École normale supérieure de Lyon

Rapporteurs :
M. Dominique Poulot, Professeur à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne
M. Frank Trentmann, Professeur à Birkbeck College, University of London

Jury composé de
M. Marc de Ferrière le Vayer, Professeur à l'Université François-Rabelais de Tours
M. Jean-Luc Pinol, Professeur à l'École normale supérieure de Lyon
M. Dominique Poulot, Professeur à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne
M. Frank Trentmann, Professeur à Birkbeck College, University of London
M. Patrick Verley, Professeur à l'Université de Genève

Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise. Paris, 1830-1914.

Ce travail étudie la façon dont un groupe investit et produit un monde d'objets pour élaborer son identité sociale et culturelle. Il tente de comprendre comment se redéfinit la sphère domestique en appartement et au sein de l'espace urbain nouveau ainsi que le rôle des techniques du quotidien dans la scénographie du privé et l'appréhension de soi. À travers les archives privées et commerciales, en observant aussi bien les produits de l'industrie que les antiquités ou les objets exotiques, ce travail considère la culture matérielle comme un ensemble de signes et de récits élaborés par les marchands et les consommateurs, alors que la nature et la hiérarchie des objets et des matières sont bouleversées par l'industrialisation. Enfin, cette thèse cherche à élucider les phénomènes d'imitation et de distinction tandis que s'accroît la mobilité sociale et analyse la production collective des modes en s'attachant aux scènes urbaines où elles se donnent à voir, aux figures du goût qui émergent et aux formes nouvelles de publicité qui se déploient dans la ville.

Histoire contemporaine – 19e siècle – culture matérielle – histoire culturelle – histoire des techniques – histoire urbaine – ségrégation sociale – espace urbain – logement – espaces domestiques – élites – bourgeoisie – modes – consommation – archives privées – histoire du commerce – décoration intérieure

Theatre of goods. Private spaces, material culture and bourgeoise identity. Paris, 1830-1914.

The study analyses the ways by which a social group consumed and produced a world of goods in order to shape its own social and cultural identity. The bourgeois home was thus redefined into a flat in the growing city; daily technology forged the private scenography and self-awareness. Whilst industrialisation radically transformed the nature and hierarchy of materials and commodities, the material culture was understood as a set of signs and narratives designed by dealers and consumers. It identifies the nature and forms of consumption, through private and business archives. It uncovers the prominent commerce of antiquities and exotic goods and the trade of mass-produced commidities that developped accordingly. The study sheds light on phenomenons of imitation and distinction as social mobility increased and analyses how fashion trends came to being onto specific urban scenes, through the mediating role of taste legislators and new means of urban advertising.

History, modern — 19th century — material culture – cultural history —history of technology – urban history – social segregation – urban spaces – domestic spaces – élite – bourgeoisie – fashion trends – consumption – private archives – history of retailing – history of interior design

CERMAHVA
U.F.R. d'Histoire de l'Université François-Rabelais de Tours
3 rue des Tanneurs – 37041 TOURS

UNIVERSITÉ FRANÇOIS-RABELAIS DE TOURS
ÉCOLE DOCTORALE D'HISTOIRE

Thèse présentée par Manuel Charpy

2010

pour obtenir le grade de Docteur en Histoire de l'université François-Rabelais de Tours
Histoire contemporaine

Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise. Paris, 1830-1914

– volume 2 –

M. Jean-Luc Pinol, Professeur à l'École normale supérieure de Lyon

Rapporteurs :
M. Dominique Poulot, Professeur à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne
M. Frank Trentmann, Professeur à Birkbeck College, University of London

Jury composé de
M. Marc de Ferrière le Vayer, Professeur à l'Université François-Rabelais de Tours
M. Jean-Luc Pinol, Professeur à l'École normale supérieure de Lyon
M. Dominique Poulot, Professeur à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne
M. Frank Trentmann, Professeur à Birkbeck College, University of London
M. Patrick Verley, Professeur à l'Université de Genève

Chapitre 7
Miniaturiser, copier et reproduire : les espaces domestiques et les récits des arts industriels

Introduction

En 1866, le Théâtre du Vaudeville présente *La Maison neuve* de Victorien Sardou. Il s'agit de rendre tangible par des décors réalistes le parcours de parvenus dans une ville en pleine mutation. Genevoix, l'oncle de la famille attaché aux valeurs du « Vieux Paris », s'insurge : « Tes salons ! Un malheureux appartement qui ment depuis les bourrelets de la porte jusqu'aux cendres du foyer ! Partout la singerie du beau et du riche ! nulle part le vrai confortable, qui est le solide, ni le vrai-beau, qui est le simple ! Mais du stuc qui joue le marbre ! du carton pâte qui joue la sculpture ! du poirier qui joue l'ébène ! Frottez, ça s'efface ! Frappez, ça s'écaille ! Des jardinières et des vases d'emprunt, des valets de louage que tu appelles "mes gens" ! Des amis que tu ne connais pas… Des familiers, choisis comme les meubles, au-dessus de tes moyens, et, comme eux, d'occasion ! Partout, au moral, au physique, vernis, plaqué, frelaté, cartonnage et similibronze !… Et les voilà, tes salons similibeaux, peuplés d'un monde similipropre !… Et la voilà, la maison qui mériterait sur la façade cette enseigne de bijoux suspects : "Imitation ! Ruolz ! Maison de faux !…" »[1].

Tout le roman du XIXe siècle, comme le théâtre, est traversé de cette analogie entre décor d'imitation et statut social des habitants. Le « toc » et le simili révèlent l'ascension sociale récente voire la supercherie sociale de petits bourgeois qui empruntent à l'aristocratie ses apparences. Les matières d'imitation et plus largement toutes les nouveautés industrielles sont à la fois des signes d'inauthenticité et de mauvais goût ou plus exactement d'un goût qui ne repose que sur l'imitation des classes supérieures et non sur un goût fondé sur une culture. Si romanciers comme auteurs dramatiques se focalisent sur ces objets, c'est qu'on leur demande de porter à la fois un rang social et de témoigner d'une culture. C'est dans cette double perspective sociale et culturelle qu'il convient de questionner ces produits de l'industrie qui se mettent à peupler les intérieurs, singulièrement à partir des années 1830. En nous attachant ici essentiellement aux sémiophores industriels, ces produits de l'industrie dont la fonction est avant tout de porter une culture, nous voudrions saisir dans un double mouvement les récits que portent ces objets et leur réception sociale.

Saisir les processus de fabrication de ces nouveaux sémiophores nous apparaît alors incontournable. En effet, pour des consommateurs très attentifs comme on l'a vu à la provenance des objets, à leur mode de fabrication, à leurs trajectoires dans le temps et l'espace, les processus de production industriels sont

1 Victorien Sardou, *La Maison neuve présentée pour la première fois au Théâtre du Vaudeville*, Paris Michel Lévy, 1867.

déterminants et participent à fonder la nature et la légitimité des objets.

Une historiographie moderniste, qui trouve notamment ses racines dans le très paradoxal ouvrage de Le Corbusier sur les arts décoratifs, a pu un temps voir dans l'avènement de l'industrie une rationalisation des objets[2]. Les produits de la machine deviendraient alors sous l'effet de la raison mécanique des objets fonctionnels, dépouillés de tous leurs récits. On aurait alors d'un côté un monde de vestiges du passé et de l'autre, des produits nouveaux manifestant leur origine et proposant une esthétique nouvelle. À l'évidence, tout indique l'exact inverse. Siegfried Giedion lui-même a noté que de nombreuses machines cherchaient au milieu du siècle à imiter le travail des artisans, les imperfections de la main. Il y voyait alors une sorte d'enfance balbutiante de l'industrie, venue enfin à la raison et trouvant son chemin à la fin du siècle. En réalité, comme l'ont noté des auteurs aussi différents que Miles Orvel, Michel Vernes ou Florence Rionnet, l'industrie ne dépouille pas les objets de leur caractère narratif[3]. Au contraire, les techniques de reproduction au sens large ouvrent des possibilités narratives infinies et décuplées. À de rares exceptions près, ces objets ne sont pas devenus objets d'histoire. Tout se passe comme si seules deux catégories pouvaient penser l'art industriel du XIXe siècle : d'un côté sous l'angle fonctionnel – quitte à extraire des objets extrêmement marginaux comme ceux du mouvement Arts & Crafts pour y trouver les prémices d'une supposée modernité – ; de l'autre, sous l'angle du *kitsch,* ces histoires s'appuyant alors en général sur une lecture sélective des travaux de Benjamin sur la reproductibilité des œuvres d'art et leur consécutive perte d'aura. Au final, discrédit de ces objets comme objets techniques d'une part, et discrédit culturel d'autre part.

Or, pour reprendre l'expression de Miles Orvel, le « monde hiéroglyphique » des appartements bourgeois de la seconde partie du siècle connaît un bouleversement, du fait de ces objets industriels, où sont en jeu des questions techniques, culturelles et sociales[4]. Dans cette perspective, nous voudrions interroger quatre familles d'objets nouveaux. Il s'agit d'abord de comprendre les enjeux qui décident de la floraison dans les intérieurs d'objets d'art et de meubles issus des procédés nouveaux de la miniaturisation et de la reproduction. Avec ces objets – et singulièrement les objets moulés –, une nouvelle question se fait aiguë : celle des matières. À un moment où les consommateurs sont attentifs à ce que racontent les matières et les surfaces, nous voudrions comprendre le rapport qu'ils établissent avec les très nombreuses matières et surfaces nouvelles – du caoutchouc à la galvanoplastie –, sans légitimités tout au moins historiques. Dans cette reconfiguration de la production et de la consommation des objets, les images, objets narratifs s'il en est, connaissent eux aussi une profonde mutation. Considérées comme des objets – avec leur matière, leur place dans la sphère domestique, leur commerce…–, les images nouvelles connaissent des destins variés qui recomposent en permanence l'iconosphère bourgeoise. Enfin, dernier aspect de la mutation des sémiophores au cours du siècle : l'apparition ou tout le moins la multiplication des machines porteuses de récits. Les objets issus de l'industrie ne sont en effet pas les seules nouveautés : le XIXe siècle est aussi le moment où quantité de machines nouvelles font leur entrée dans l'espace domestique, machines visuelles et sonores qui n'ont pas de vocation utilitaire mais sont destinés à nourrir l'imagination et à divertir.

2 Voir Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui,* Paris Fréal, Collection de « L'Esprit nouveau », 1959 et Siegfried Giedion, *La mécanisation au pouvoir… op. cit.*, p. 299-300. L'auteur considère que les machines qui tentent d'imiter le travail à la main dès les années 1830 – notamment les machines à estamper – sont la manifestation d'une transition imparfaite de l'artisanat à l'industrie ; on peut être tenté de faire, en se plaçant du côté du marché et des consommateurs, l'hypothèse diamétralement opposée.

3 Voir notamment Michel Vernes, « Bric-à-brac de l'art industriel » in *Divagations*, Orléans, HYX, 2000, p. 181-203 et Florence Rionnet, « Barbedienne ou la fortune de la sculpture au XIXe siècle », *Bulletin de la société d'histoire de l'art*, 2001, p. 301-324 et Miles Orvel, *The Real Thing. Imitation and authenticity in American Culture, 1880-1940*, Chapell Hill & London, The University of North Carolina Press, 1989.

4 Miles Orvel, *op. cit.,* p. 40 et sq., « Hieroglyphic world ».

C'est donc dans une perspective de réception sociale et culturelle de ces objets que nous voudrions inscrire ces questions, en s'intéressant aux techniques qui révèlent une demande sociale et fonde l'identité des objets comme à leur réception dans l'espace privé[5]. Il ne s'agit pas ici à proprement parler d'une histoire des modes mais bien de comprendre la réception culturelle – et donc sociale – de ces matières et objets nouveaux dans la sphère domestique qui apparaît comme un espace privilégié pour saisir leur réception. À la croisée du social et du culturel, il s'agit donc de comprendre comment ces récits nouveaux se construisent, comment ils sont produits et adaptés pour se déployer dans la sphère domestique, comment et pourquoi, enfin, ils sont acceptés ou rejetés. Car la question est bien celle-là : comment à un moment où la quête de l'authenticité, forme de réaction à l'uniformité des produits de l'industrie, fait rechercher des antiquités, des curiosités exotiques ou collecter des traces de soi, des produits manifestement industriels trouvent-ils une légitimité en même temps sociale et culturelle qui leur permette d'être adoptés dans les intérieurs ?

I. De l'imitation à la copie : le multiple et sa légitimité

Les travaux sur les moulages ont été relativement nombreux, qu'il s'agisse des moulages à destination des musées et des écoles de Beaux-Arts ou encore plus récemment des industriels de la réduction et du moulage et au premier chef Barbedienne[6]. La perspective adoptée ici ne veut pas questionner l'effet de ces multiples sur la production artistique des sculpteurs ni même s'interroger sur la dimension didactique du phénomène, autant de questions par ailleurs bien connues. Il s'agit d'abord et avant tout de comprendre ce qui fait qu'au moment même où une large partie de la bourgeoisie part en quête d'objets authentiques – antiquités comme objets artisanaux –, les multiples peuvent recevoir un accueil si favorable qu'il les rend présents dans tous les intérieurs.

Autrement dit, il s'agit de comprendre ce que le consommateur du siècle achète quand il achète des copies qui se donnent, cette fois, comme des copies. Loin des débats qui naissent au XIXe siècle sur la légitimité culturelle des copies, disqualifiées par une frange du monde des arts, nous voudrions saisir ce qui aux yeux de la clientèle bourgeoise rend ces objets légitimes. Ni condamnation d'une industrie qui dégraderait l'art, ni réhabilitation d'industriels serviteurs des arts mais le projet plus modeste d'essayer de comprendre les légitimités qui font que ces objets manifestement industriels et produits mécaniquement sont acceptables dans la sphère domestique. Il faut pour cela embrasser toutes les formes de copies industrielles qui envahissent les intérieurs : non seulement les bronzes et dans une moindre mesure les plâtres, mais aussi les copies de meubles dont on va voir qu'elles prennent une place centrale dans le mobilier. En s'attachant aux formes de production de ces objets, à leur mise en scène et au choix des consommateurs, on peut saisir le sens de la copie dans une société tiraillée entre désir d'authenticité et vertiges face au pouvoir de la mécanisation.

5 L'essentiel des travaux concerne la réception des œuvres littéraires et artistiques ; voir par exemple la synthèse la plus récente : Isabelle Charpentier (dir.), *Comment sont reçues les œuvres ? Actualités des recherches en sociologie de la réception et des publics*, Grâne, Créaphis, 2006. Francis Haskell, *La norme et le caprice. Redécouvertes en art, aspects du goût et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, Paris, Flammarion, 1993 peut être considéré comme un travail fondateur et exemplaire sur la question.
6 Voir Valérie Nègre, *L'ornement en série. Architecture, terre cuite et carton-pierre*, Paris, Éditions Mardaga, 2006 ; Georges-Louis Barthe, Anne Pingeot, *Le plâtre. L'art et la matière,* Grâne, Créaphis, 2001. Voir en outre les travaux de Florence Rionnet sur Barbedienne.

I.a. Les musées en modèle réduit

De l'exactitude et de la réduction

La nouveauté introduite par le XIXe siècle n'est pas le multiple : le moulage, et singulièrement des antiques, se pratique de longue date. La nouveauté est la possibilité de réduction et d'agrandissement des modèles. Comme nous l'avons vu pour les bustes, notamment familiaux, les tours à portraits mis au point dans les années 1810 permettent de reproduire à l'identique et à l'aide d'un pantographe, des objets en réduction. Reste que ces mécaniques ne sont aptes qu'à reproduire des bas-reliefs, éléments architecturaux comme médailles[7]. Pour les sculptures en ronde-bosse, seul le moulage permet le multiple mais, par définition, sans possibilité de réduction. Les dépôts de brevets dans les années 1820 et 1830 indiquent la recherche permanente de systèmes propres à réduire les sculptures en ronde-bosse – et parfois à les agrandir – en adaptant le pantographe venu du monde du dessin et déjà mis en œuvre dans les tours à portrait, notamment par l'ingénieur Hulot. On peut dénombrer au début des années 1830, plus de 27 brevets relatifs à la copie réduite d'objets d'art et de sculptures et à l'Exposition des produits de l'industrie en 1839, Moreau, Dutel et Collas présentent tous les trois des machines à réduction mathématiques. La figure consacrée en la matière est celle de Sauvage. On n'est pas surpris de le voir déposer un premier brevet en 1834 pour un modèle de physionotype, « propre à prendre l'empreinte des figures humaines »[8]. Dans la même logique de reproduction exacte – nourrit sans doute aussi du désir de conquérir le marché du portrait – il dépose en 1836 un brevet pour une machine « propre à réduire ou augmenter la dimension des statues et de tout autre objet de sculpture, en quelque matière que ce soit »[9]. La description par l'inventeur dit à la fois le projet et le modèle qui sert à toutes les machines du même genre : « l'appareil consiste en deux plateaux montés horizontalement ; l'un reçoit le modèle et l'autre la copie à reproduire. Ces deux plateaux sont commandés simultanément par trois roues d'engrenage, dont deux rapportées sur leurs axes respectifs, et l'autre servant d'intermédiaire ; de façon qu'ils peuvent ainsi tourner sur eux-mêmes et dans le même sens, en décrivant ensemble des angles égaux. Sur la même ligne que les plateaux, l'auteur a disposé un support qui sert de point fixe de rotation à un véritable pantographe, muni de deux branches articulées terminées par des touches. L'une de celles-ci, suivant exactement les saillies du modèle, sert de guide, et l'autre permet de reproduire ces saillies en les réduisant ou en les augmentant, suivant la disposition adoptée. »[10] L'ancien constructeur de navires Sauvage, pétri de culture mécanique, n'est pas le seul à déposer ce type de brevets au cours de l'année 1836, preuve d'une véritable attente sociale en la matière. Quelques semaines après le brevet de Sauvage, Lachevardière dépose une machine similaire, « propre à graver les médailles et à exécuter des bas-reliefs » avec un pantographe qui s'adapte et permet « de réduire à volonté » ; à l'automne, de Jouffroy dépose un appareil permettant « la reproduction exacte du modèle » et Dutel des « machines à sculpter […] disposées pour copier de la sculpture et pour exécuter aussi des réductions. » Si le nom de Sauvage est consacré, c'est qu'il parvient à faire fonctionner copie de ronde-bosse et réduction ensemble, ouvrant ainsi des possibilités commerciales nouvelles. Avec un sens de la publicité opportun, Sauvage expose sa machine « réduisant fidèlement […] des bustes du Président de la République » de-

7 Pour un résumé des brevets et des mécanismes et de leurs usages, voir le très complet article « Tour à portrait » in *Dictionnaire des arts et manufactures, description des procédés de l'industrie française et étrangère*, Paris, Decq, 1861, p. 668 et sq.

8 INPI, le 17 mars 1834, M. Sauvage prend un brevet d'invention « pour un instrument dit *physionotype*, propre à prendre l'empreinte des figures humaines ».

9 3 *Bulletin des lois de la République française*, volume 13, mai 1836, p. 393 (Paris, rue du Faubourg-Saint-Honoré, n° 77).

10 Jacques-Eugène Armengaud, *Publication industrielle des machines, outils et appareils les plus perfectionnés et les plus récents employés dans les différentes branches de l'industrie française et étrangère*, volume 10, Paris, Chez l'auteur, 1862, « Machine à sculpter », p. 501.

vant le public de l'Exposition des produits de l'industrie de 1849[11]. Charles Blanc, enthousiaste, raconte avoir assisté à la mise en action de la machine Sauvage : « Qu'on suppose seulement sur deux plateaux cylindriques obéissant au mouvement d'une chaîne sans fin, le modèle à réduire et un morceau de plâtre d'où sortira tout à l'heure la statue réduite. Deux pointes d'acier sont fixées à un levier qui s'élève ou s'abaisse. L'ouvrier prend dans la main l'une des pointes (elle doit être émoussée) et lui fait parcourir vivement toutes les faces du modèle, tandis que l'autre pointe, extrêmement aiguë et tranchante, exécute les mêmes mouvements et dégrossit la matière soumise à son action. À l'instant il se fait une ébauche, qui devient bientôt une esquisse très-avancée. Lorsqu'il ne l'este que peu de matière à enlever, l'ouvrier fait parcourir avec soin à sa pointe de droite tous les contours, les modelés, les détails du sujet, tandis que, pour l'action de l'autre pointe, l'œuvre reproduite se détache de la matière avec toutes les finesses du modèle. On assiste ainsi à un véritable enfantement de l'œuvre. Rien n'est plus curieux. Nous avons vu, dans un bloc de plâtre fin de Paris, la pointe aiguë de la machine faire sortir le frais visage d'une Bacchante de Clodion. On eût dit quelque déesse antique retrouvée sous les neiges du mont Olympe. »[12] Il ne faut cependant pas limiter la réussite de ce système à cette capacité à copier en réduction les œuvres du passé. La machine ouvre un marché nouveau parce qu'elle est combinée au moulage : par le travail mécanique de réduction on produit des modèles exacts qui sont ensuite reproduits à l'infini par des moules de plâtres dans lesquels on fond ensuite du plâtre ou du bronze. Les statuettes de plâtre sont alors courantes – qu'on songe au vaste musée-magasin du sculpteur Dantan où tirages en plâtre et tirages en bronze de la maison Lerolle se côtoient[13]. Les modèles sont finis et traités pour prendre l'aspect de l'albâtre ou du marbre par un bain de stéarine. À côté des petits moulages vendus par les artisans italiens – type Parisien des années 1830-1840 –, un large commerce de plâtres relativement luxueux se maintient. Si un manœuvre peut confondre un tirage de Dantan avec les « bons hommes en plâtre […] avec de la couleur dessus » vendus « le long des boulevards », pour la clientèle des années 1840, les tirages, même des charges contemporaines, doivent être à « l'antique », mimant les matières nobles[14]. Ce commerce profite largement des possibilités offertes par les machines à réductions. Le catalogue Dantan de 1862 qui compte 750 modèles proposent ainsi des versions en plâtre ou en bronze, de plusieurs dimensions et notamment toute une série des bustes et masques réduits[15].

Toutes les années 1840 connaissent une véritable effervescence autour de ces machines à réduction pour produire des modèles. Quelques brevets montrent le succès commercial très rapide de l'invention : Lebas en novembre 1844 dépose une machine à sculpter et à réduire ; en mai 1846, M. Duperrey dépose aussi une machine à sculpter et réduire qui permet en outre de produire « plusieurs exemplaires à la fois »[16]. La même année, les sculpteurs Delpech et Walz, font breveter une machine proche de celle de Sauvage qui doit produire les modelés avec plus de finesse, même en réduction. Le nom qui domine dans les années 1840 est celui de Collas qui parvient à s'imposer en commercialisant très rapidement des réductions d'antiques et des « gravures numismatiques » à bon marché[17]. Il faut dire que l'inventeur, ingénieur-mécanicien inventant aussi bien dans les instruments de chirurgie que dans l'horlogerie, adopte

11 *Rapport du jury central sur les produits de l'agriculture et de l'industrie exposés en 1849*, tome 3, Paris, Imprimerie nationale, 1850, « M. Sauvage, rue Neuve-Ménilmontant, n° 6, à Paris », p. 366 et sq.

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

13 Voir par exemple la visite du « Musée Dantan », *Musée des familles, lectures du soir,* 1839, p. 347, « L'atelier de Dantan Jeune ».

14 Paul de Kock, *La grande ville. Nouveau tableau de Paris comique, critique et philosophique*, Paris, Au Bureau Central des Publications Nouvelles, 1842, p. 21.

15 *Catalogue des bustes, statuettes, charges et caricatures de Dantan jeune*, à Paris, Paris, L. Danel, 1862.

16 De très nombreux modèles de pantographe adaptés à la sculpture sont en outre déposés ; voir par exemple, *Bulletin de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale*, mars 1846, « Arts mécaniques, Pantographe », M. Pawlowicz, p. 101-105.

17 Jacques-Eugène Armengaud, *Publication industrielle des machines… op. cit.,* p. 501 et sq.

une stratégie commerciale efficace : d'une part il s'allie dès 1838 à la nouvelle maison de fonderie en bronze Ferdinand Barbedienne, et d'autre part, il marque de son sceau tous les objets reproduits par son système[18]. Le sceau qui présente Achille Collas de profil entouré de la mention « réduction mécanique Collas » devient synonyme de reproduction exacte. Plutôt que de taire le procédé comme le font Dutel et presque tous les inventeurs et fondeurs, il fait de la « reproduction mécanique » le gage d'une fidélité absolue à l'œuvre originale.



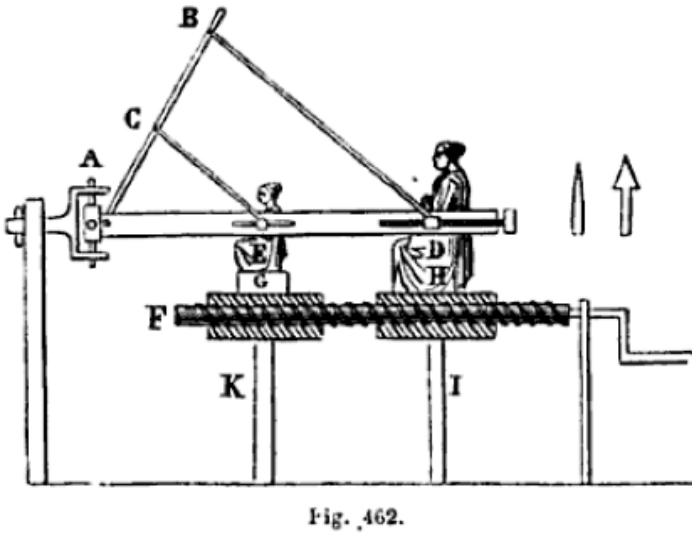


Fig. 462.

[Fig. 7. 1] Sceau Collas de reproduction mécanique fidèle, maison Barbedienne et Pantographe de Collas Charles Laboulaye, *Traité de cinématique ou théorie des mécanismes,* Paris, Lacroix, 1861.

En 1844, la société Barbedienne et Collas, 30 boulevard Poissonnière, fait publier un article publicitaire à propos de ses « sculptures par procédé mécanique ». Le rédactionnel souligne après une longue ode au mécanicien Collas les atouts du procédés : la « réduction des modèles » est d'une « fidélité surprenante » et outre la production de modèles à mouler, la technique Collas permet la copie sur bois et ivoire. Mais « ce qui rend la découverte de M. Achille Collas encore plus précieuse, c'est qu'il peut livrer ses produits à un prix très modique, vu l'importance de l'œuvre. » L'annonce présente les prix en cours pour les réductions en plâtre : La Vénus de Milo, 20 fr., la Reine Natehilde, 10 fr., les Trois Graces, 30 fr., l'Appolon du Bélvédère, 25 fr., Diane à la biche, 30 fr., Vénus accroupie, 20 fr., Euterpe, 20 fr., Polymnie, 20 fr., Vénus du Capitole, 20 fr., Silène et Bacchus, 25 fr., Le Pêcheur de tortue de M. Rude, 25 fr.[19] À l'occasion de L'Exposition universelle de 1855, le *Journal des Demoiselles* s'enthousiasme : « On a trouvé des procédés mathématiques merveilleux pour reproduire, augmenter ou réduire les chefs-d'œuvre de la statuaire. Le procédé Collas, le procédé Sauvage se disputent ce terme de reproduction, et tous deux sont admirables. La mécanique joue le rôle de Praxitèle : d'une statuette elle fait une statue, d'une statue une statuette. On voit à l'Exposition nombre de spécimens de ce double pouvoir : ils reproduisent entièrement, minutieusement les modèles. »[20]

Ces figures en plâtre ou en bronze apparaissent d'autant plus fidèles que les techniques du moulage progressent aussi : le perfectionnement du moulage au sable aggloméré et plus encore la mise au point

18 Collas et Barbedienne publient une brochure en 1843 : *Brevets d'inventions: Sculpture par procédé mécanique. Bronzes d'art*, Paris, Collas et Barbedienne, 1843. Voir Meredith Shedd, « A Mania for Statuettes : Achille Collas and Other Pioneers in the Mechanical Reproduction of Sculpture », in *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-août 1992, p. 36-48. Sur Barbedienne, voir la thèse – malheureusement pour l'heure inaccessible – de Florence Rionnet. À défaut, voir Florence Rionnet, « Barbedienne ou la fortune de la sculpture au XIXe siècle », *Bulletin de la société d'histoire de l'art*, 2001, p. 301-324.

19 *Revue de Paris*, 1er mai 1844, « Beaux -Arts. Société A. Collas et Barbedienne, boulevard Poissonnière, 30. Sculpture par procédé mécanique ». (BHVP, série actualités, « moulages »).

20 « Plastique et dessins industriels appliqués aux arts », *Le Journal des Demoiselles*, 1855, p. 358.

du moulage à la gélatine, d'abord pour les moulages anatomiques dans les années 1840, permet de réduire les plans de coupes et d'éviter les moulages en plusieurs pièces à assembler ultérieurement et qui laissent toujours des jointures visibles[21]. Dès 1844, les rapporteurs de l'Exposition des produits de l'industrie se félicitent des progrès en la matière : « Le moulage des statues, bustes, bas-reliefs, etc., fait anciennement en plâtre par pièces détachées, avait le grave inconvénient de laisser sur les moules et les sujets, des coutures ou rebarbes qui exigeaient des réparations et retouches toujours défavorables à la pureté et à la vérité de l'original. Trouver une matière qui pût, par suite de son élasticité, se prêter au moulage de tous les mouvements de la surface des corps à mouler, quelque contournés, quelque profonds qu'ils fussent, et acquérir, en se consolidant, assez de force pour pouvoir devenir un bon moule, a été longtemps le but des recherches et des travaux des artistes, sculpteurs et modeleurs […]. L'application de la gélatine est venue subitement faire révolution dans les vieux procédés de la plastique, et donner à cet art un moyen tellement exact, tellement fidèle, enfin tellement vrai, qu'il a été parfaitement dénommé le moulage daguerréotype »[22]. Le terme est significatif du projet qui s'inscrit dans une demande sociale large de multiple à l'identique. Les rapporteurs donnent quelques exemples et notamment les succès de la maison Hippolyte Vincent, dans le Marais. Ses moules en gélatine – animale ou végétale, en particulier à partir d'algues – permettent « de rendre avec la plus rigoureuse fidélité, les détails les plus minutieux des sujets avec tous les caractères particuliers ou spécifiques, ainsi les épreuves dans des moules faits sur ivoire, présentent les caractères de l'ivoire, […] quant au bois, l'illusion est tellement complète qu'il faut briser l'épreuve pour se convaincre de la vérité », jusqu'au grain de la peau que la gélatine arrive à saisir. Les moulages « conservent ainsi l'identité avec la nature sur laquelle ils ont été moulés ». Tout autant, ces nouvelles techniques de moulage permettent de « conserver les modèles et matières des belles et précieuses compositions, sans aucune dégradation ». Vincent fait la démonstration de ces avantages en moulant, outre le buste du Duc d'Orléans, des objets d'art et des antiquités rares empruntées aux grandes collections privées : « l'épée de S. A. R. monseigneur le comte de Paris » « le livre d'heures de monseigneur le duc d'Orléans », « les vases de M. le duc de Luynes » et « l'admirable bouclier de M. Froment-Meurice » l'orfèvre. En parallèle, les moules en creux en caoutchouc connaissent un puissant essor car ils sont quasiment « sans dépouille » et qu'ils peuvent être plongés dans les bains de dépôt galvanique[23]. Enfin, la galvanoplastie – au départ conçue pour recouvrir d'une fine couche d'argent ou d'or les métaux – est appliquée au moulage. Elle permet les moules les plus fins : les objets plongés dans un bain « électro-chimique » se couvrent d'une pellicule métallique qui, une fois sciée, fait un moule « exact »[24]. Entre 1840 et 1860, gélatine, caoutchouc et galvanoplastie permettent d'accéder non seulement à des moules plus fins dans les détails mais qui limitent aussi le nombre de creux et par là le coût de production.

Le sacre commercial du modèle réduit

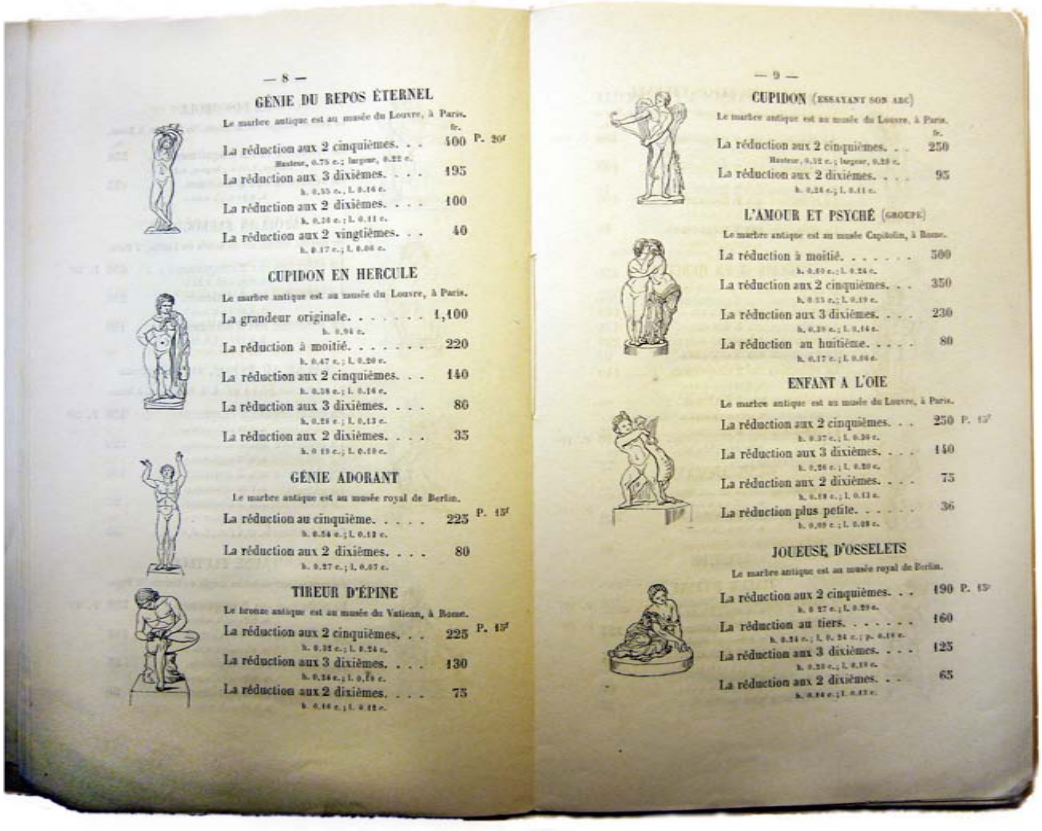
Le brevet Sauvage tombe dans le domaine public en 1851 facilitant encore la diffusion des processus de miniaturisation. L'exposition universelle de 1855 consacre la technique. Les inventeurs, et notam-

21 Sur l'histoire de cette technique depuis le début des années 1840, voir « Plastique par moulage à la gélatine », *in Rapport du jury central sur les produits de l'agriculture et de l'industrie exposés en 1849… op. cit*, p. 366 et sq.
22 *Rapport du Jury Central sur les Produits de l'Industrie Française*, Paris, Fain et Thunot, 1844, « § 5. Plastique par moulage à la gélatine », p. 242.
23 *Rapports du Jury international… op. cit.*, volume 7, 1867, « Moulages », p. 201.
24 Francesco Selmi, *Nouveau manuel complet de dorure et d'argenture par la méthode électro-chimique, et par simple immersion…* Paris, Roret, 1845, p. 90 et sq. Voir en outre les très nombreux brevets des années 1850-1855, par exemple : INPI, n°13157, 20 avril 1852, « Procédé de reproduction, par la galvanoplastie, des statuettes, bas-reliefs et objets d'art en général de toute dimension », par Geyton, fabricant d'orfèvrerie d'art, à Paris, 11 rue Chapon.

ment Collas, y procèdent à des démonstrations publiques de réduction de statues antiques. Et dès l'entrée des salles réservées à la classe XXVI, une immense Vénus de Milo écrit le rapporteur Tresca, « le type éternellement beau de l'art grec domine toute la salle, comme un symbole sérieux de la beauté des formes, et cette statue est si puissamment belle qu'on n'y sent pas du tout l'emploi de l'outil mécanique qui l'a grandie à nos yeux. » Au pied du modèle augmenté de moitié, un jeu de modèles réduits, le tout réalisé par le tandem de l'ingénieur Sauvage et du fondeur Caffort, véritable symétrique de l'association Collas et Barbedienne. La statue équestre de l'Empereur – reproduite elle de plus du double et sans version de cheminée… – répond à « l'éternel grec »[25]. Notons que Sauvage, qui prend un brevet de physionotype en 1834, fait encore en 1855 des démonstrations de son physionotype associé à sa machine à réduction ce qui permet mécaniquement de faire des bustes des modèles vivants. Toutes les grandes maisons sont alors présentes pour exposer toutes les tailles disponibles et montrer l'exactitude des reproductions : la maison Susse, associé à Sauvage, la maison Dufailly, Marchi et Vincent, la maison Moreau ou encore celle de M. Opigez[26]. À côté de la maison Barbedienne, on compte en effet de grandes maisons tout aussi importantes qui se jettent dans ce nouveau marché : la maison Susse, 31 rue Vivienne, Thiébault, rue du Faubourg-Saint-Denis puis Villiers, Denière, 15 rue Vivienne, Raigno et frères, Delafontaine, Richard & Quesnel ou encore la maison Pinedo, rue de Bretagne[27]. Le guide Joanne de 1855 enregistre le succès nouveau et massif de ces sculptures réduites mécaniquement et note la puissante division du travail – attestée par les calepins du cadastre qui enregistrent partout sur les boulevards de l'Est des artisans bronziers en chambre qui ébarbent, polissent, dégraissent… Cette division fait que les éditeurs se chargent essentiellement des contrats avec les artistes et du « finissage » des multiples[28]. Adolphe Joanne dénombre, en 1855, 44 fondeurs-éditeurs qui emploient plus 1 200 ouvriers – la plus grande maison étant alors la fonderie Eck et Durand, rue des Trois-Bornes. Le guide souligne en outre que toutes ces maisons ont des « comptoirs d'exposition dans les beaux quartiers » où on « trouve tout ce que le génie ou la fantaisie peuvent concevoir, tout ce que le goût ou la vanité opulente peuvent désirer. »[29] Le nombre de fondeurs à Paris ne varie pas dans la seconde partie du siècle ; il faut cependant ajouter à leur commerce, celui des très nombreux fondeurs de bronzes qui font aussi bien dans le mobilier que dans les bronzes d'art, et les grands magasins et magasins d'ameublements qui s'emparent eux aussi des possibilités offertes par la réduction. Pour exemple, les grands magasins de meubles *Au Bûcheron* dans leur catalogue du début des années 1880 consacrent près de 70 pages aux bronzes d'art, y compris les « garnitures de cheminées » qui combinent le plus souvent une sculpture moulée avec une pendule[30]. Ces commerces s'approvisionnent alors volontiers dans les petits ateliers du Marais comme le montrent les procès en contrefaçon intentés par Barbedienne ou en province dans les quelques 600 fabriques existantes dans les années 1870[31]. La seconde partie du siècle ne voit pas de profondes mutations en matière technique, si ce n'est l'adaptation de toupies mues par l'électricité en remplacement de la force manuelle, qui permettent une copie en réduction plus rapide encore.

25 Henri Édouard Tresca, *Visite à l'exposition universelle de Paris, en 1855*, Paris, Hachette et Cie, 1855, « Classe XXVI. Dessin et plastique appliqués à l'Industrie. — Imprimerie en caractères et taille douce, photographie. »
26 *Ibid.*
27 *Annuaire Bottin-Didot du commerce*, 1856.
28 Adolphe Joanne*, Paris Illustré, son histoire, ses monuments, ses musées, son administration, son commerce et ses plaisirs…*, Paris, Hachette et Cie, 1855, « Industrie du bronze ».
29 « On est admis à visiter les salons de MM. Denière (rue Vivienne), Susse (place de la Bourse), Barbedienne (boulevard Poissonnière), Victor Paillard (rue Saint-Claude, au Marais), La Broue (rue des Filles- du-Calvaire), etc.
30 Catalogue Au Bûcheron, vers 1880, p. 713 et sq.
31 En 1878 l'industrie du bronze occupe 7500 ouvriers dans 600 fabriques. Voir en complément, AP, D2U6/91, Archives du procès Barbedienne contre Pierre Dubois fondeur en bronze, 22 juillet 1890 ; les bronzes de Pierre Dubois, rue de Franche-Comté sont notamment vendus par Battendier, marchand de meubles, 10 rue de Maubeuge et 54 boulevard Haussmann.

Le succès de ces objets d'art – purs sémiophores – est dû à la baisse des prix mais aussi aux variations d'échelles rendues possibles par la réduction mécanique. Dès les années 1850, les publicités de fondeurs soulignent que les modèles sont disponibles en 4 ou 5 tailles. La maison Susse, fondeur de la place de la Bourse, propose dans toutes ses annonces que ses « chefs-d'œuvres » sont « de cinq grandeurs différentes »[32]. Durant toute la seconde partie du siècle, les fondeurs rappellent l'étendue de leurs gammes, de la taille « naturelle » jusqu'à la réduction en bijou. Les catalogues de la maison Barbedienne, conservés dans les archives de la maison et à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris, montrent de fortes variations de prix selon les tailles. Au début des années 1880, pour le « chanteur florentin » sculpté en 1865 par Paul Dubois, véritable best-seller de toute la seconde partie du siècle, les 6 modèles de réductions vont de 1250 francs pour le moulage de 1, 15 m de haut à 200 francs pour celui de 39 centimètres[33]. Écarts plus forts encore pour les reproductions d'antiques : la Vénus de Milo, succès indépassable depuis l'Exposition universelle de 1855 et sur toute la période, coûte 700 francs pour sa version réduite de moitié (1, 05 m), 250 francs pour sa réduction au 4/11e (63 cm) et 16 francs pour sa version de 14 cm de haut[34]


— 8 —

GÉNIE DU REPOS ÉTERNEL

Le marbre antique est au musée du Louvre, à Paris.

	fr.	
La réduction aux 2 cinquièmes. . .	400	P. 20f
Hauteur, 0,75 c.; largeur, 0,32 c.		
La réduction aux 3 dixièmes. . . .	195	
h. 0,55 c.; l. 0,16 c.		
La réduction aux 2 dixièmes. . . .	100	
h. 0,38 c.; l. 0,11 c.		
La réduction aux 2 vingtièmes. . .	40	
h. 0,17 c.; l. 0,06 c.		

CUPIDON EN HERCULE

Le marbre antique est au musée du Louvre, à Paris.

La grandeur originale.	1,100	
h. 0,94 c.		
La réduction à moitié.	220	
h. 0,47 c.; l. 0,20 c.		
La réduction aux 2 cinquièmes. . .	140	
h. 0,38 c.; l. 0,16 c.		
La réduction aux 3 dixièmes. . . .	86	
h. 0,28 c.; l. 0,13 c.		
La réduction aux 2 dixièmes. . . .	35	
h. 0,19 c.; l. 0,10 c.		

GÉNIE ADORANT

Le marbre antique est au musée royal de Berlin.

La réduction au cinquième.	225	P. 15f
h. 0,54 c.; l. 0,13 c.		
La réduction aux 2 dixièmes. . . .	80	
h. 0,27 c.; l. 0,07 c.		

TIREUR D'ÉPINE

Le bronze antique est au musée du Vatican, à Rome.

La réduction aux 2 cinquièmes. . .	225	P. 15f
h. 0,35 c.; l. 0,24 c.		
La réduction aux 3 dixièmes. . . .	130	
h. 0,24 c.; l. 0,16 c.		
La réduction aux 2 dixièmes. . . .	75	
h. 0,16 c.; l. 0,11 c.		

— 9 —

CUPIDON (ESSAYANT SON ARC)

Le marbre antique est au musée du Louvre, à Paris.

	fr.
La réduction aux 2 cinquièmes. . .	250
Hauteur, 0,32 c.; largeur, 0,20 c.	
La réduction aux 2 dixièmes. . . .	95
h. 0,20 c.; l. 0,11 c.	

L'AMOUR ET PSYCHÉ (GROUPE)

Le marbre antique est au musée Capitolin, à Rome.

La réduction à moitié.	500
h. 0,50 c.; l. 0,24 c.	
La réduction aux 2 cinquièmes. . .	350
h. 0,35 c.; l. 0,19 c.	
La réduction aux 3 dixièmes. . . .	230
h. 0,30 c.; l. 0,14 c.	
La réduction au huitième.	80
h. 0,17 c.; l. 0,08 c.	

ENFANT A L'OIE

Le marbre antique est au musée du Louvre, à Paris.

La réduction aux 2 cinquièmes. . .	250	P. 15f
h. 0,37 c.; l. 0,30 c.		
La réduction aux 3 dixièmes. . . .	140	
h. 0,26 c.; l. 0,20 c.		
La réduction aux 2 dixièmes. . . .	75	
h. 0,18 c.; l. 0,13 c.		
La réduction plus petite.	36	
h. 0,09 c.; l. 0,08 c.		

JOUEUSE D'OSSELETS

Le marbre antique est au musée royal de Berlin.

La réduction aux 2 cinquièmes. . .	190	P. 15f
h. 0,37 c.; l. 0,29 c.		
La réduction au tiers.	160	
h. 0,34 c.; l. 0,24 c.; p. 0,19 c.		
La réduction aux 3 dixièmes. . . .	125	
h. 0,28 c.; l. 0,19 c.		
La réduction aux 2 dixièmes. . . .	65	
h. 0,18 c.; l. 0,13 c.		

[Fig. 7. 2] Catalogue de la maison Barbedienne, vers 1885, AN, 368AP/1.

Ajoutons que les prix sont conditionnés par le travail de montage imposé par les forts décrochements, notamment des membres ; à l'inverse, les moulages comme la Vénus de Milo, moulée en une fois et ne nécessitant pas de soudures coûtant facilement un tiers de moins. Ce qui est évident c'est que cette gamme de prix très étendue donne accès à toutes les strates de la bourgeoise à ces reproductions et l'on peut lire les catalogues des fondeurs comme une échelle sociale. Le docteur Richelot achète chez Barbedienne et Siot-Decauville boulevard des Italiens de hautes statues entre 300 et 400 francs alors que

32 *La Dame blanche. Journal du commerce et de l'industrie*, 23-29 juin 1863.
33 Catalogue Barbedienne, vers 1885, p. 39.
34 Catalogue Barbedienne, vers 1885, p. 2.

dans le même temps les Pettier garnissent leurs cheminées de fontes du Bon Marché pour un maximum de 65 francs[35]. Ces réductions séduisent en outre car la clientèle peut ainsi choisir selon la configuration des espaces la taille adaptée : moulage sur pied dans le salon, moulage moyen posé sur table ou guéridon, moulage réduit pour cheminée ou miniature pour vitrines à bibelots. L'étendue des échelles devient même dans les années 1880-1910, la marque de distinction entre les grandes maisons et les petits fondeurs qui eux – sans doute faute d'équipement – ne proposent que très peu de tailles, voire une seule, de moulage par modèle[36].

Le succès industriel de ces réductions est d'autant plus spectaculaire que statues et ornements pris sur l'architecture peuvent devenir non seulement des bibelots miniatures mais des ornements d'objets, même minuscules. En 1855, le rapporteur s'enthousiasme à propos des productions du fondeur Delesalle : « Nous avons visité les salons de M. Delessalle et nous devons constater que ses bronzes et ses réductions obtenues d'après des procédés mathématiques qui ne permettent aucune erreur, ni dans les proportions, ni dans la ressemblance, ni dans l'expression sont recherchés à cause du goût, du soin et du sentiment artistique qui ont présidé à leur exécution. M. Delessalle est l'heureux éditeur du Bonaparte en Italie, monument appartenant à Sa Majesté l'Empereur […]. Ses statuettes […] détachées du socle se vendent séparément, et forment la base d'un charmant candélabre qui, avec la réduction de la statue équestre, complètent une magnifique garniture de cheminée. » Le rapporteur de l'Exposition de Vienne en 1877 dit ses doutes, confirmant le succès de ces réductions : « Les œuvres de la sculpture se trouvent […] répandues avec une sorte de profusion dont nous ne saurions nous plaindre. Une critique, cependant ! Peut-être pourrait-on reprocher à M. Barbedienne d'avoir parfois trop rapetissé les chefs-d'œuvre et de les avoir en quelque sorte amoindris, en les ployant à des usages vulgaires et journaliers. Vénus ne doit pas descendre de ses autels de marbre blanc pour couronner une pendule de chambre à coucher, et il ne me plaît point de voir les Panathénées quitter les frises du Parthénon pour danser une ronde autour d'une lampe à modérateur. Je comprends et j'accepte les réductions ; mais encore est-il qu'elles ne doivent pas trop être lilliputiennes. Il y a un certain minimum de grandeur au-dessous duquel il ne faut pas établir la réduction, sans quoi l'on sortirait du domaine de l'art pour entrer dans celui du colifichet. Nous pouvons abréger la distance entre les dieux de l'Olympe et nous ; mais à la condition toutefois que le voisinage n'entraînera pas la familiarité. »[37] On peut en effet pister dans les catalogues la migration des modèles, de la statue de cheminée à l'ornement d'horloge, de chenets ou en miniature de quelques centimètres de haut sur un coffret, une lampe Carcel ou un lustre à gaz. Ce jeu de multiples et de réduction s'apparente à ce que Michel Foucault identifie à propos des images, sorte de vertige collectif devant le spectacle des motifs démultipliés à l'infini[38]. [le Chanteur florentin de Paul Dubois Au Bûcheron]

Le mouvement est d'autant plus puissant et joue un rôle d'autant plus fort dans l'unification du goût que les moules circulent entre fabricants. Les faillites le donnent à voir. C'est par exemple le cas du fondeur André Hippolyte Chesnier, polytechnicien et ancien enseigne de vaisseau reconverti dans la fonte d'art. Sa faillite en 1877 indique la présence de 18, 6 tonnes de moules en creux dont une large partie achetée à d'autres fondeurs, le syndic insistant par ailleurs sur le fait que sa banqueroute est largement due aux coûts excessifs de fabrication de moules nouveaux « sur

35 AN, Fonds Richelot, factures Barbedienne, Bronze d'art, réductions mathématiques par les procédés A. Collas G. Leblanc-Barbedienne, 30 boulevard Poissonière, 1890-1899 ; Siot-Decauville, Fondeur éditeur, 24 boulevard des Italiens, 1894, 1899, 1901, 1902 et 1903 et AN, Fonds Pettier, ABXIX5224, factures du Bon Marché, 1903, achats d'une « Statuette groupe n°45, 65 francs ».
36 AP, D2U6/91 Archives du procès Barbedienne contre Pierre Dubois fondeur en bronze, 22 juillet 1890.
37 *Les arts industriels en France. Vienne, Londres et Paris, 1877, … op. cit.,* p. 17.
38 Michel Foucault, « La peinture photogénique », in *Dits et écrits*, vol. 1, Paris, Gallimard, 2001, p. 1575-1583.

de nouveaux modèles »[39]. Les moules relevés indiquent la grande uniformisation des motifs : bustes et portraits – Shakespeare, Saint-Louis, Marie Stuart, Lully, Van Dyck, Gutenberg, Watteau, Aristophane, Velasquez, Virgile, Albert Durer, le Maréchal de Saxe, Voltaire… –, allégories – L'harmonie, Femme avec colombes… –, scènes de genre – bouquetière (Petite et Haute), berger, vendangeuse, jardinier, tonnelier, jardinière, enfant studieux… –, statuettes historiques – Le Roi Jean Richard n°1, l'incontournable chanteur florentin, Dartagnan et son cheval, Guerrier gaulois… – sujets mythologiques et antiques – femmes grecques, Mercure, et enfin scènes de chasse et animalières dans le genre de Barye – chasse au sanglier, chasse au chamois, nombreuses chasses au lion… Moules neufs et moules achetés sont distingués : près de 70 % des moules sont achetés par le fabricant, qui travaille déjà depuis 5 ans. Le priseur très attentif note le nombre de creux par moule et le syndic y voit l'origine de la faillite : les moules nouveaux ont souvent plus de 10 creux – contre à peine 4 ou 5 dans les modèles achetés. Il faut dire que l'industriel veut faire dans le moulage luxueux et donc compliqué comme l'atteste la liste des moules qu'il a commandés et qui mêlent Christophe Colomb et Luther dans un même moule, font de Thiers une pendule ou figure le Prince de Galle dans une chasse au Tigre[40].

La circulation des modèles est d'autant plus facilitée que les droits en la matière favorisent l'industrie. De très nombreux modèles sont considérés comme étant dans le domaine public, à l'instar de la Vénus de Milo ou des esclaves de David. Le flou réside sur l'origine du modèle, de nombreux fondeurs surmoulant les moules de Barbedienne, notamment, pris sur les moulages du musée du Louvre. Peut-on parler de contrefaçon alors même que les modèles sont dans le domaine public ? En 1862, moment où la question des droits d'auteur est discutée dans tous les domaines, le « procès Barbedienne » fixe la jurisprudence et fonctionne comme un accélérateur puissant du multiple. *La Gazette des Beaux-Arts*, avant celle des tribunaux, se fait l'écho du procès qui joue un « rôle considérable dans les arts » : « la Cour, "considérant que les reproductions qui font l'objet de la plainte en contrefaçon de Barbedienne et Defossé sont les copies d'œuvres de sculpture appartenant au domaine public ; qu'elles sont produites, non par le travail personnel de l'artiste dont l'esprit s'inspire de l'œuvre originale, mais par le travail mécanique des appareils brevetés Sauvage et Collas, tombés eux-mêmes dans le domaine public..." a confirmé la sentence des premiers juges, qui avait ordonné la mainlevée des saisies pratiquées et déclaré les plaignants non recevables »[41]. La loi de 1806 n'évolue pas dans les années 1860 mais l'intensité du commerce en la matière et des procès modifie la jurisprudence. En 1865, le *Journal du Palais* tente de faire le point sur ces questions alors régulièrement débattues : « la reproduction peut avoir lieu par le moulage et le contre-moulage, c'est-à-dire par un procédé mécanique qui reproduit l'objet dans tous ses détails et avec une fidélité parfaite. Ce moyen redoutable entre les mains du contrefacteur a pour but de déposséder complètement l'artiste du produit de son œuvre. Lors de la discussion de la loi sur les modèles et dessins de fabrique, les fabricants de bronze avaient demandé à interdire à jamais le surmoulage ou contre-moulage des œuvres dont ils étaient propriétaires, alors même que ces modèles étaient « tombés dans le domaine public. Il ne nous paraît pas possible de faire droit à une semblable demande :

39 AP, D11U3/867, dossier n°3646, 1er mai 1877, André Hippolyte Chesnier, fabricant de bronzes et compositions, 21, rue du Pont aux Choux.

40 « Liberté (garniture et socle), Socle tête de Minerve, Volutes, Série petits cavaliers, Appolon sur socle, Mercure à cheval, Liberté (groupe), Guillaume Tell (groupe), Terre et Eau (statuettes), Pieds grands modèles, Boîte à cigares et tambour, Aigles, Borne marbre (garniture), Coupe épis de blé, Borne Louis XIV console à tête et vases, Borne Louis XVI Sphinx et coupe, Borne Paon, Borne Christ, Coupe Paon, 6 branches pour Gaz, Christophe Colomb et Luther, Complément du Colomb, Buste Daphnis et Chloé, Borne, Chasse au Tigre Prince de Galles, Thiers nouveau, pendule cheval libre, Pieds de flambeaux de la garniture dôme, Creux chimères pour trépied, Raphaël et Michel-Ange, Caton groupe sans cage » ; AP, D11U3/867, dossier n°3646, 1er mai 1877.

41 *Gazette des Beaux-arts*, 1862, p. 384 ; *Journal des tribunaux de commerce…*, 1863, p. 226.

l'œuvre tombée dans le domaine public lui appartient sans réserve. »[42] Les procès tout au long du siècle disent l'intense activité de copie favorisée par la jurisprudence. La réponse écrite de Pierre Dubois durant le procès que lui fait Barbedienne en 1890 montre, non sans mauvaise foi, le marché qui est en place et la façon dont les consommateurs se retrouvent dans ce vertige de copies : « Il ne m'est jamais venu un instant à la pensée de contrefaire tels modèles ou propriétés que ce soit. Je suis fabricant en bronzes bien modeste, même, et reproduisant simplement les œuvres que des sculpteurs viennent me vendre ; d'où il résulte que l'idée primitive ou artistique ne vient pas de moi, mais de celui qui me vend son œuvre. Les modèles incriminés ont existé dans la pensée de bien des artistes qui ont voulu en faire des types spéciaux, travaillés par le talent que chacun a pu y mettre, mais qui, en somme, sont dans le domaine public ; ouvrez le dictionnaire Larousse, vous verrez une vignette de Mozart enfant ; tel livre Italien foisonne de chanteurs, troubadours, etc. et quant à David, tout le monde a appris son triomphe sur le géant Goliath en allant à l'école !… Pourquoi, alors, un sculpteur ne pourrait-il s'inspirer de ces objets qui plaisent généralement aux clients, aussi bien que des artistes en renom tels que Paul Dubois et autres ? Les modèles que Monsieur Barbedienne a fait saisir chez moi différent essentiellement des siens ; ainsi, son chanteur florentin est en maillot et le mien a une tunique, de plus la pose n'est pas la même ; chez David vainqueur tient le pied sur la tête de Goliath, tête absente de mon modèle… Enfin, dans tout cela, j'ai un grand tort aux yeux de bien des fabricants de bronzes : c'est d'établir et de vendre mes modèles bon marché, car je vends un chanteur Florentin 400 francs et Barbedienne le sien 800 francs ce qui prouve une fois de plus ma bonne foi dans cette affaire. J'ai vendu mon premier chanteur Florentin au commencement de 1884 à Monsieur Viard, Marchand de meubles place de la Trinité qui peut être appelé en témoignage ; ce marchand avait jugé à propos avant de terminer le marché d'aller le montrer à Monsieur Barbedienne qui, s'il y avait vu une contrefaçon du sien, aurait fait saisir à cette époque et n'aurait pas attendu six ans à cet effet. Depuis lors tous ces modèles ont été exposés dans plusieurs magasins sur les grands boulevards (même Boulevard Poissonnière où se trouvent les magasins Barbedienne). En 1886, je les ai exposés au Palais de l'Industrie où ils occupaient un grand salon et aussi à l'exposition universelle de 1889. Si je m'étais cru fautif, aurais-je étalé en pleine lumière des produits susceptibles d'être taxés de contrefaçons ? En ce moment, la mode est aux Jeanne d'Arc à cheval ; presque tous les fabricants en ont ; est-ce une raison parce que Monsieur Paul Dubois en a exposé une l'an dernier au Salon où se trouvait aussi une Jeanne d'Arc à cheval de Fremier que partout où l'on en verra il y aura contrefaçon ? Le public qui veut mettre un prix élevé pour un bronze commence généralement par regarder s'il est signé Barbedienne avec son estampille, et je ne peux cependant changer mon nom (que je fais toujours suivre du mot fabricant) parce qu'il correspond exactement à celui d'un grand artiste. En résumé, Monsieur le Président, je suis victime d'une jalousie de métier dans cette affaire parce que je vends à bon marché, ce que ne peuvent me pardonner mes concurrents ; mais quant à ce que Monsieur Barbedienne puisse être lésé dans ses intérêts par ma modeste personnalité, tous les gens sensés sauront qu'il n'en est rien. »[43] Dubois est condamné pour avoir commercialisé ces copies. Il dit cependant dans

42 *Journal du Palais*, 5 décembre 1865, p. 492-494, « Propriété artistique, Gravures, Photographie. » La synthèse la plus précise sur le sujet et qui relate les débats en cours relativement aux « Arts industriels » est Charles-François Waelbroeck, *Traité théorique et pratique de la législation sur les modèles et dessins de fabrique…*, Paris, Marescq, 1860.

43 AP, D2U6/9, Pierre Valentin Dubois, 22 juillet 1890, 11e chambre correctionnelle. « Lettre de Dubois, 8 rue de la Franche-Comté Paris. Dubois, fabrique de bronzes d'art. Paris le 6 juillet 1890 ». Les conclusions du procès indiquent : « À la requête de : Barbedienne fabricant de bronzes et éditeur d'objets d'art commandeur de la légion d'honneur demeurant à Paris 30 boulevard Poissonnière ; Paul Dubois statuaire officier de la Légion d'honneur demeurant à Paris 63 boulevard Saint-Michel ; M Mercié statuaire, chevalier de la Légion d'honneur, 15 avenue de l'Observatoire ; M Louis Ernest Barrias statuaire chevalier de la légion d'honneur 40 rue Fortuny […] ; Attendu que M Barbedienne, fabricant de bronzes et éditeur d'objets d'art, est propriétaire du droit exclusif de reproduire le David vainqueur de Goliath de Mercié, la Chanteur florentin de Paul Dubois, et le Mozart enfant de Barrias ; Attendu que sans autorisation de Barbedienne et en violation de ses droits, l'homonyme du sculpteur, négociant en bronzes d'art, demeurant à Paris 6 rue de Franche-Comté, a reproduit les dites statues en bronze ;

sa défense la pratique : après avoir surmoulé une ronde-bosse à succès, les fondeurs la font légèrement modifier, tout le moins pour les créations contemporaines, afin d'échapper à la condamnation de contrefaçon. Il suffit pour s'en convaincre de feuilleter le catalogue, parmi tant d'autres, de la maison Au Bûcheron : on y trouve en 1900, un « Mozart enfant », un « Troubadour florentin », un « David terrassant Goliath » et enfin, une Jeanne d'Arc en armure…[44] preuve de la volatilité des modèles et de la puissante unification du goût à laquelle ils participent.



[Fig. 7. 3] Vue des salons Barbedienne, publicité pour la maison Collas et Barbedienne, 30 boulevard Poissonnière, 1858. Cabinet des estampes du musée Carnavalet, série Topographie 144E.

La « fureur des statues » relevée par la presse satirique des années 1840-1850[45] se lit dans les intérieurs. En 1856, *L'Ami de la Maison*, revue de vulgarisation et de glorification du *home*, célèbre ces multiples industriels qui permettent de décorer les appartements[46]. Toutes les revues de vulgarisation

Attendu que lesdits œuvres contrefaits ont été exposées à l'Exposition universelle dans la classe 25 et à l'étalage d'un magasin de vente que possède le Sieur Dubois, 54 boulevard Haussmann, qu'il en a encore été trouvé et saisi dans les magasins de M Dubois rue Franche-Comté 6 et boulevard Haussmann 54 ; enfin qu'une reproduction du David a encore été trouvée sur l'étalage de M Battendier, marchand de meubles, 10 rue de Maubeuge, que la femme a déclaré que le bronze mis en vente avait été acheté chez Dubois ; du fait de ces faits tous constatés dans un procès-verbal dressé par M. Duchanoy, commissaire de police en date du 16 juillet 1889 ; Qu'ils constituent à la charge de Dubois et Battendier le délit de contrefaçon et mise e vente d'objets contrefaits, délit prévu et puni par la loi du 19 juillet 1793 et art. 425 et suiv. du Code pénal ; Que ces faits coûtent au requérant un grand préjudice aggravé encore par l'exposition publique que les délinquants ont fait des œuvres contrefais, qu'il en est dû réparation; Par ces motifs, d'entendre MM. Paul Dubois et Battendier, déclarés coupables du délit de contrefaçon par application de l'art. 425 et suiv. du Code pénal ; D'entendre condamner sur l'intervention du Ministère public aux peines et amendes édictées par la loi ; D'entendre les susnommés condamner à payer aux requérants al somme de dix mille francs à titre de dommages et intérêts, voir ordonner la confiscation au profit des requérants des objets saisis ou décrits, voir ordonner la publication ou du jugement à intervenir dans les journaux au choix des requérants et aux frais solidaires des susnommés »

44 BHVP, série actualités, « mobilier », catalogue de la maison Au Bûcheron, vers 1900.

45 Voir *La Caricature*, 8 octobre 1843, « La fureur des statues », signalé par Florence Rionnet, *op. cit.*

46 L'Ami de la maison, 13 mars 1856, « Machine à réduction pour la statuaire ».

à destination de la bourgeoisie – le *Magasin pittoresque*, le *Musée des familles*… – font de même. La statuomanie dans l'espace public a son prolongement ou son écho dans l'espace privé[47]. Disons-le simplement : si les tailles, les matériaux, les matières de surface varient, pas un intérieur visité par les inventaires, les scellés ou les faillites qui n'ait son moulage. Si la légende du sculpteur Barye s'est construite sur son absence de reconnaissance, il en fait sur toutes les cheminées, dès les années 1850, d'autant que ses petits modèles sont faciles à réduire. Chez le prospère agent de change Treillet en 1851, un lion et un serpent – sculptés par Barye en 1835 – sont dans un face à face dramatique sur la cheminée du cabinet alors que des statuettes en bronze imitation d'antiques folâtrent sur les cheminées des salons[48]. Le commerçant Achille Grégoire conserve en 1860 des « médaillons en bronze encadrées Révolution de Juillet 1830 » ; dans la salle à manger, une « main en bronze », une « coupe en bronze », « une statuette de Louis XVIII », un « buste d'enfant sur colonnes en marbre », « une statuette de femme » et des « petits sangliers en bronze » ; dans sa chambre, des bustes d'enfant et un médaillon de Grégoire XVI ; enfin, dans son cabinet, des bustes d'Armand Carrel[49]. Si le profil politique est pour le moins brouillé, l'inventaire montre l'accumulation de réductions en bronze auxquelles il faudrait ajouter les pendules à sujets, les candélabres et les chenets à sujets. Chez Berlioz dix ans plus tard, statuettes et « pendule à sujet de bronze et socle en marbre jaune » pullulent de la même façon[50]. Chez Fontarce, rue de l'Université, en 1877, scènes de chasse et enfant jouant de la flûte sur les cheminées du salon et du petit salon, sont complétées pour la salle à manger par trois bronzes, « un mercure, un lutteur, un empereur romain en sujet statuette » (200 francs) et dans le salon par « une garniture de cheminée en bronze et marbre composée d'une pendule à sujet », d'un buste de Napoléon Ier et de « 2 figurines en bronze de Rachel »[51]. L'année suivante, la rentière Roux, rue d'Assas, accumule les scènes de chasse et les combats d'animaux de Barye[52]. En 1880, pour le médecin militaire Fuzier, « un cheval en bronze de Barye » accueille le visiteur dans l'antichambre, puis « Un bronze Sapho, un bronze Diane, un bronze Cerf de Menne, un bronze jeune fille » se présentent dans le salon[53]. Chez le conseiller d'État Bouffet en 1890, c'est une collection sans surprise dans le salon : « Une statue en bronze «L'enfant en coq de Falguière» (150 francs), « un médaillon en bronze République française dans un cadre carré en velours grenat : 20 francs », un « Bronze "Ballade à la Lune" : 60 francs »[54]. Enfin, dernier exemple, l'inventaire de la veuve du négociant en sucre Jacob, 23 boulevard Haussmann en 1893. Près d'une trentaine de bronzes réduits sont disséminés dans l'appartement. Dans la salle à manger, un bronze de « tête d'enfant » ; dans le petit salon, « un groupe en bronze (La course) (50 francs) » et « un groupe (oiseaux) en bronze (25 francs) » ; dans le grand salon, multiplication des statuettes et des bronzes de Barbedienne : « une coupe en marbre blanc montée en bronze cloisonné de Barbedienne (100 francs), une garniture de cheminée composée d'un bronze de Barbedienne (Mignon) de deux petits brûle parfums et de deux grandes lampes en porcelaine de Chine montées en bronze (400 francs), Un pare-étincelle et deux galeries de foyer en bronze (oiseaux) (100 francs), 2 statuettes en bronze (La Faneuse et Diane) (80 francs), une terre cuite moulée (La Fileuse) et son pied en marbre (60 francs), un bronze de Barbedienne (David) sur son socle en marbre (250 francs) »

47 Voir l'analyse essentielle de Maurice Agulhon, « La «statuomanie» et l'histoire », *Ethnologie Française*, 1978, vol. 8, n°2-3, p. 145-172

48 AP, D11U3, n°10012, 28 juillet 1851, faillite d'André Treillet agent de change, 18 rue Lepelletier (« 2 groupes en bronze, une autre statuette en bronze, 3 chandeliers, un groupe en bronze de Barye (Lion et vipère) »).

49 AP, D11U3/326, M. Achille Grégoire, commerçant, 56 rue Saint Lazare, 18 septembre 1860.

50 AP, D2U1/345, scellés de Louis-Hector Berlioz, 4 rue de Calais, 9e arrondissement, 9 mars 1869.

51 AN, MC, ET/LX/950, inventaire après décès, Armand Trumet de Fontarce, 16 rue Malesherbes, 1877.

52 AN, MC, ET/LXVI/1602, inventaire après décès de Madame Roux, 70 rue d'Assas, 29 octobre 1878.

53 AN, MC, ET/CXVII/1404, inventaire après décès, M. Fuzier, 15 rue de la Chaussée d'Antin, 6 mars 1880.

54 AN, ET/CVIII/1405, 22 novembre 1890, inventaire après décès de Mme Veuve Bouffet, 46 rue Miromesnil, épouse de Gabriel Alexis Bouffet, officier de la Légion d'Honneur, conseiller d'État, directeur de l'administration départementale et communale au ministère de l'Intérieur.

et quantité de coupes et vases en bronze, en plâtre et en « plastique »[55]. Même constat dans les comptabilités privées qui indiquent que scènes de nature et scènes mythologiques peuplent les intérieurs.









[Fig. 7. 4] Pièces du procès Barbedienne contre Pierre Dubois fondeur en bronze, 22 juillet 1890. AP, D2U6/91.

55 AN, MC, ET/LXXXVII/2008, Inventaire après décès d'Eugène Jacob négociant, 7 décembre 1893, 23 boulevard Haussmann.



[Fig. 7. 5] Reproductions Barbedienne. Hermès de Moreau et Vénus de Milo en patine chocolat et vénus de Milo dans un intérieur petit-bourgeois (Eugène Atget, « Intérieur d'un employé aux magasins du Louvre, rue Saint-Jacques », n° 722, 1910. BnF, Est. Oa 173 rés.)

Les légitimités du multiple

Peut-on vraiment faire une histoire du goût comme a voulu le faire Florence Rionnet à partir des catalogues ? Certes, ils disent les succès commerciaux du siècle. Cependant, deux difficultés se posent. La première est que les catalogues ne disent pas les ventes pour chaque modèle. La seconde est plus simple : si on voit monter comme l'a très bien noté Florence Rionnet dans le cas de la maison Barbedienne le pourcentage des statues contemporaines – et encore principalement sculptées au début du siècle –, il faut noter une très grande stabilité dans les catalogues de tous les fondeurs. De Sauvage à Barbedienne, de Pinédo à Susse, la Vénus de Milo, Euterpe, Laocoon, Vénus et esclaves de toutes les provenances demeurent très présents. Peut-être faut-il poser le problème autrement et s'interroger sur ce qui, en un siècle qui promeut l'authenticité et la pièce unique dans les intérieurs, légitime l'acquisition et l'exposition de ces multiples. Leur légitimité culturelle apparaît double : elle provient d'une part des musées et d'autre part des institutions du goût que sont les salons et les Expositions universelles.

Tous les fondeurs-éditeurs s'appuyant sur la machine à réduction mathématique soulignent en permanence que la mécanique permet une reproduction parfaite, exacte ou « infaillible ». Dès lors, le modèle puis ses moulages eux aussi « exacts », deviennent des documents. La tradition de l'atelier des moulages du Louvre donne une légitimité culturelle à ces empreintes : elles ne sont pas des copies bon marché mais comme dans le cas des moulages sur vif ou sur mort, elles sont faites d'une matière qui a été en contact avec l'œuvre et elles en ont pris l'empreinte parfaite. Le passage par la réduction mécanique ne semble pas empêcher dans l'imaginaire cette fidélité aux œuvres originales. On le comprend, le moulage comme la réduction mécanique conserve quelque chose de l'aura, si l'on reprend les catégories de Walter Benjamin, de l'œuvre originale ; et plus le siècle consacre et fétichise par les

musées et les œuvres originales, plus ces copies sont légitimes.

L'atelier de moulages du Louvre, s'il est comme l'a noté Florence Rionnet essentiellement destiné aux artistes et directeurs des musées, joue un rôle de légitimation du moulage[56]. Durant toutes les années 1830, on projette, et particulièrement Adolphe Thiers, un musée d'études vite appelé musée des moulages – quasi exclusivement d'antiques –installé en 1834 à l'École des Beaux-Arts. Quarante ans plus tard, en 1873, le même Thiers avec Charles Blanc établit un musée des copies – copies peintes et moulages d'antiques. Si le musée est éphémère, le projet avortant un an plus tard, il participe à la légitimation du moulage comme objet possible d'admiration et de science[57]. Il faut dire que, notamment sur l'impulsion de Charles Blanc, les musées de province se garnissent à partir des années 1850 de moulages, essentiellement du Louvre mais aussi des musées italiens. Saluant les procédés Sauvage et plus encore la constitution d'une collection de sculptures issues du Louvre « réduites de moitié », Charles Blanc en 1857 s'enthousiasme pour la délocalisation que permet le multiple : « ces procédés, tous deux excellents à divers titres, répandront sur tous les points du territoire la salutaire influence des conceptions sublimes de l'antiquité. Ils seront à la sculpture, comme l'a dit fort bien l'inventeur, ce que l'imprimerie fut à l'art des calligraphes et des miniaturistes. Non-seulement ils accroîtront la richesse artistique des musées et des écoles déjà existants, mais ils provoqueront encore la création de ces utiles établissements dans les villes qui en sont dépourvues. Ils formeront un noyau, une base auxquels viendront s'adjoindre les dons particuliers. Plusieurs musées de département n'ont pas d'autre origine »[58]. À l'occasion du procès Barbedienne en 1862, la *Gazette des Beaux-Arts* ne dit pas autre chose : « Il y a vingt-cinq ans, les chefs-d'œuvre de la sculpture antique n'étaient visibles, en France, nulle autre part qu'au Louvre ; quelques morceaux avaient été moulés, il est vrai, mais les statues […] ne trouvaient pas facilement place dans les ateliers des sculpteurs ou des peintres, à plus forte raison dans les étroites demeures auxquelles nous sommes tous condamnés au milieu des grands centres de la civilisation. Ce fut un beau jour que celui où des mécaniciens de génie, Frédéric Sauvage et Achille Collas, […] découvrirent le procédé merveilleux par lequel la *Vénus de Milo,* ramenée aux deux cinquièmes du marbre original, apparut tout à coup aux yeux étonnés des artistes, comme s'ils l'apercevaient dans l'éloignement avec la lorgnette retournée du souvenir. Mais que dis-je ! au lieu de s'éloigner en se rapetissant, le chef-d'œuvre, cette fois, se rapetissait pour se rapprocher. Il leur était permis de le posséder chez eux, assez grand encore pour conserver la majesté de son style, assez réduit pour être dans leurs mains, pour qu'ils pussent toucher du doigt les finesses et la fierté du ciseau, la dignité et la grâce des accents qui expriment la vie, cette vie idéale que respirent en des couches supérieures les dieux de l'Olympe, les dieux antiques. Ce fut une révélation et une révolution. Désormais, l'antiquité put se faire voir, se laisser comprendre. La Diane chasseresse, le Faune, l'Achille, l'Apollon, […] et la Proserpine du Parthénon […] et tous les marbres de Phidias, devinrent familiers sans cesser d'être sublimes. On les vit sortir 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, les plus éloignées de la lumière. Bientôt, à force

56 Florence Rionnet, *L'atelier de moulage du Musée du Louvre (1794-1928)*, Paris, RMN, 1996. Les catalogues des moulages du Louvre adoptent la présentation savante des inventaires de musées ; voir *Catalogue des moulages en vente au Palais du Louvre. Antiquité?, par Carle Dreyfus*, 1900, 31 p.

57 Paul Duro, « "Une impulsion vigoureuse aux travaux d'art…". La création du Musée des Copies » in André Guillerme (dir.), *Les Collections. Fables et programmes*, Seyssel, Champ Vallon, 1993, p. 283-288.

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

de regarder aux étalages de Barbedienne, les Parisiens s'initièrent peu à peu à l'intelligence des grandes et belles choses. Auparavant ils achetaient ces bronzes camelotés, sans caractère et sans nom, qui ont si longtemps infesté notre industrie et qui sont le contre-pied de l'art, l'inverse du beau, le rebours du style ; maintenant, ils préféraient, à prix égal, des modèles consacrés par deux mille ans de gloire, et ils étaient tout surpris de les admirer. »[59] La délocalisation est possible dès lors que les modèles sont identifiés, situés qui plus est dans une institution culturelle indiscutable[60]. Légitimation du moulage comme outil d'instruction et délocalisation du multiple font des dessus de cheminées des musées en réduction, au sein même de la ville qui abrite le Louvre. Le succès croissant des ventes des plâtres de l'atelier des moulages du Louvre entre 1854 et 1884, souligné par Agnès Callu, indique bien cette légitimité des moulages qui ne se dément pas, même lorsqu'ils sont en plâtre[61]. On comprend mieux la stratégie de la maison Susse qui expose dans ses vitrines le modèle, le moule et un tirage[62]. Ajoutons que dans ce processus de légitimation des copies et singulièrement des moulages, le monde des sciences et de la curiosité joue aussi un rôle. Outre les moulages anatomiques, l'anthropologie naissante et le préhistorique se livrent eux aussi au moulage intensif. Ces moulages quittent rapidement les cabinets scientifiques pour être exposés dans les musées et commercialisés par les marchands d'antiquités et de curiosités naturelles. Eugène Boban distribue ainsi dans les années 1880-1890 des milliers de moulages de pierres taillées, haches de bronze et objets pré-colombiens généralement exposés dans les musées impériaux[63]. À côté, les moulages d'éléments naturels connaissent eux aussi un vrai succès, participant à la légitimation de ces objets dans les intérieurs. On trouve ainsi sur le marché parisien, quantité de moulages de plantes et de fruits, tirés du muséum, et réalisés en verre, en caoutchouc ou en plastique, et qui figurent sans difficulté des natures mortes de fantaisie sur les tables des salles à manger[64].

59 *Gazette des Beaux-arts*, 1862, p. 384.

60 Voir notamment Dominique Poulot, *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, Paris, Hachette, 2001 et *Une histoire des musées de France, XVIIIe-XXe siècle*, Paris, La Découverte, 2008.

61 Agnès Callu, *La réunion des musées nationaux, 1870-1940*, Paris, École nationale des Chartes, 1994, p. 144 note la progression permanente des ventes entre 1854 et 1884 – uniquement pour des moulages en plâtre.

62 BHVP, série actualités, Prospectus de la maison Susse, 1856, « Étrennes 1856 ».

63 BnF, Fonds Boban, NAF 21478, lettre 527bis (25 octobre 1883) et 22 février 1885 ; voir en outre le catalogue Boban, vers 1885.

64 « Enfin, se prêtant à tous les caprices de l'art, elle permet de reproduire en cuivre les moules obtenus avec toute espèce d'objets naturels, tels que des fruits, des végétaux, des parties d'organes empruntées aux animaux ou aux plantes » in Louis Figuier, *Exposition et histoire des principales découvertes scientifiques modernes…,* Paris, Victor Masson, 1858, « Ruolz », p. 289. Tresca note en 1855 : « la science se trouve satisfaite du travail consciencieux et patient de M. Sthal, mouleur du Jardin des Plantes, qui est parvenu à reproduire ces mollusques et ces bivalves, que la mollesse de leur nature semblait mettre à l'abri de cette reproduction : cette vitrine renferme également des feuilles de plantes moulées des deux côtés à la fois, du linge, du papier, reproduits avec toute la ténuité de leurs fibres et de leurs linéaments », (*Visite à l'exposition… op. cit.,* p. 752).



CATALOGUE
DES
BRONZES D'ART

STATUAIRE ANTIQUE

LAOCOON (GROUPE DE)
Le marbre antique est au musée du Vatican, à Rome.

	fr.	(1)
La réduction aux 2 cinquièmes. . . (Hauteur, 0.93 c.; largeur, 0. 64 c.)	1,600	P. 60f
La réduction aux 3 dixièmes. . . . (h. 0.70 c.; l. 0.49 c.)	925	
La réduction aux 2 dixièmes. . . . (h. 0.46 c.; l. 0.32 c.)	475	

APOLLON DU BELVÉDÈRE
Le marbre antique est au musée du Vatican, à Rome.

La réduction aux 2 cinquièmes. . . (h. 0.90 c.; l. 0.30 c.)	825	P. 30f
La réduction aux 3 dixièmes. . . . (h. 0.67 c.; l. 0. 21 c.)	460	
La réduction aux 2 dixièmes. . . . (h. 0.45 c.; l. 0.15 c.)	280	
La réduction au douzième. . . . . (h. 0.18 c.; l. 0.06 c.)	80	

DIANE A LA BICHE (CHASSERESSE)
Le marbre antique est au musée du Louvre, à Paris.

La réduction aux 3 cinquièmes. . . (h. 1.24 c.; l. 0.59 c.)	1,900	
La réduction aux 2 cinquièmes. . . (h. 0.80 c.; l. 0.32 c.)	820	P. 30f
La réduction aux 3 dixièmes. . . . (h. 0.60 c.; l. 0.29 c.)	460	
La réduction au quart. . . . . (h. 0.50 c.; l. 0.20 c.)	325	
La réduction aux 2 dixièmes. . . . (h. 0.40 c.; l. 0.18 c.)	280	
La réduction au dixième. . . . . (h. 0.20 c.; l. 0.09 c.)	95	

(1) P. veut dire Plâtre.

[Fig. 7. 6] Réductions du Louvre. Catalogue de la maison Barbedienne, vers 1885, AN, 368AP/1.

La légitimité culturelle du moulage – en terre, en plâtre comme en bronze – et l'imaginaire qui veut qu'il conserve un lien étroit, presque de nature, avec son modèle rend possible son entrée et son succès rapide dans les intérieurs. La production des éditeurs de la fin des années 1830 et du début des années 1840 indique bien la manière dont se fondent les légitimités de ces produits industriels. Les machines à réduction obligent à maltraiter les œuvres originales ; ne pouvant pas y accéder directement, les éditeurs de plâtre et de bronzes sont obligés de recourir aux moulages réalisés par le Louvre.

Dès 1842, la maison Barbedienne a achevé de reproduire l'ensemble des moulages du Louvre disponibles, moulages qui ont en outre l'avantage d'être dans le domaine public[65]. La même année, le Bulletin de l'Alliance des Arts annonce les réductions disponibles, essentiellement en plâtre – matière des moulages d'étude par excellence : « MM. Achille Colas et Barbedienne ont publié depuis quelques mois plusieurs nouvelles réductions des chefs-d'œuvre de la sculpture grecque. Ils annoncent, pour paraître prochainement, la Diane à la biche, l'Apollon du Belvédère, L'Amazone, la Pallas de Velletri, Cincinnatus, Euterpe, et les trois Graces de Germain Pilon. Voici le catalogue de tous les plâtres qui sont en vente avec les prix : Le Groupe de Laocoon, 60 fr. ; le Faune à l'Enfant, 25 fr. ; la Vénus de Milo, 20 fr. ; la Vénus d'Arles, 20 fr. ; la Vénus de Médicis, 20 fr. ; la Polymnie, 20 fr. ; la Diane de Gabies (ajustant sa chlamyde), 20 fr. ; le Gladiateur Borghèse, 20 fr. ; le Faune en repos, du Capitole, 20 fr. ; l'Apollon Sauroctone, 20 fr. ; le Génie du repos éternel, 20 fr. ; le Torse antique, 15 fr. ; le Torse du Milon de Crotone, 15 fr.; l'Illyssus du Parthénon, 15 fr. ; Vingt-deux bas-reliefs du Parthénon, ensemble, 40 fr. ; deux métopes du Parthénon, l'une, 15 fr. ; Tête de Cheval, ronde-bosse, du Parthénon, 4 fr. ; Tête de Cheval, bas-relief, du Parthénon, 3 fr. ; l'Enfant à l'Oie, 15 fr. ; le Tireur d'épine, 15 fr. ; la Joueuse aux Osselets, 15 fr. ; la Vénus de Milo (figurine), 10 fr. ; la Cérès (figurine), 10 fr. ; la Nanthilde (figurine du moyen âge), 10 fr. ; Zeuthus et Amphion (bas-relief), 3 fr.; la Madeleine de Canova, 20 fr. »[66]

En 1855, la *Revue contemporaine* indique la hiérarchie des copies : au sommet se trouve les reproductions d'antiques tirés des musées et des fouilles en Italie – les antiquaires anglais parlent de « Grand Tour Antiques » –, au bas de l'échelle, les copies dont on ne connaît pas l'origine. « Deux fabricants de

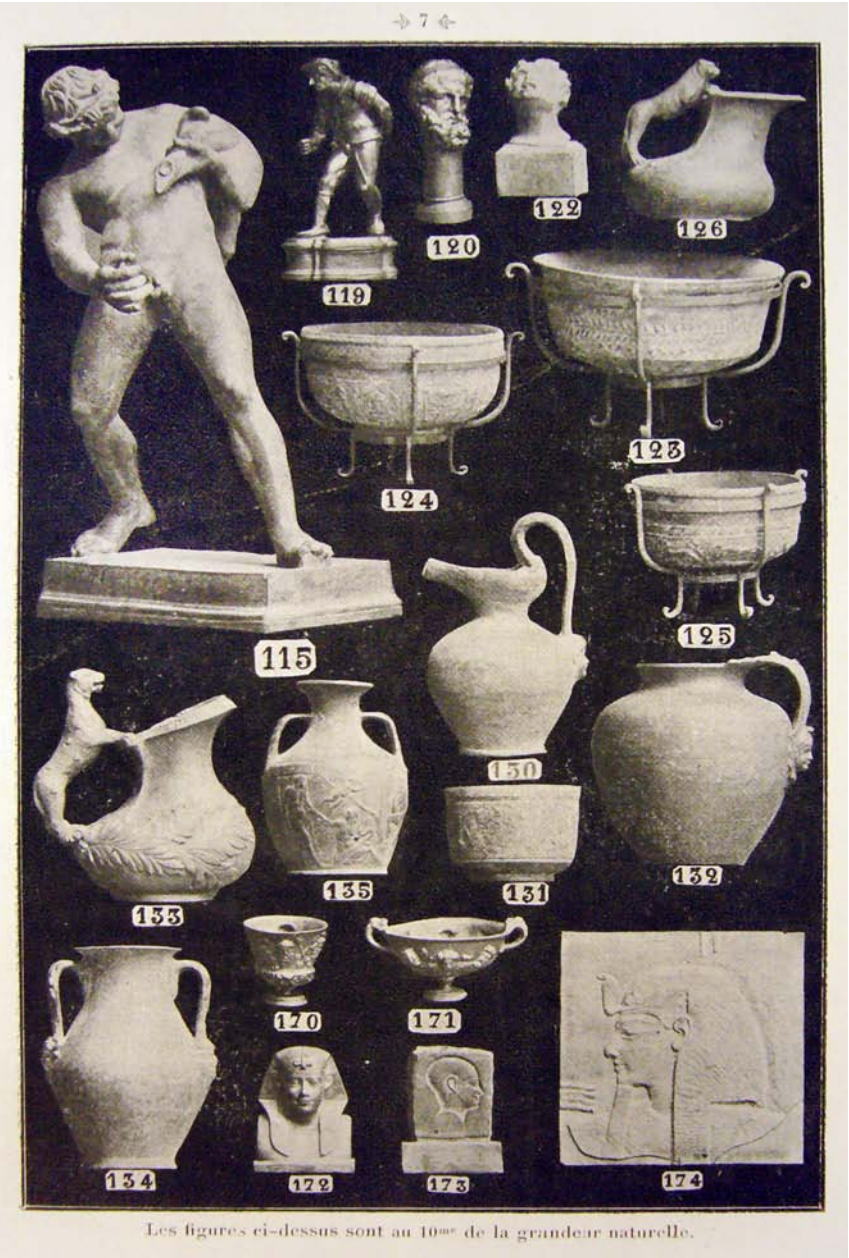
65 Florence Rionnet, « Barbedienne ou la fortune de la sculpture au XIXe siècle »…, op. cit., p. 303.
66 *Bulletin de l'Alliance des arts*, Paris, P. L. Jacob, 1842, p. 199 et *Revue de Paris*, 1er mai 1844, « Beaux -Arts. Société A. Collas et Barbedienne, boulevard Poissonnière, 30. Sculpture par procédé mécanique ». BHVP, série actualités, « moulages ». La maison propose des moulages pour tous les goûts : « pour l'antiquité, la Vénus de Milo ; pour le moyen-âge, la reine Nanthilde ; pour la Renaissance, les Trois Graces de Germain Pilon ».

bronzes justement renommés, écrit le journaliste, MM. Barbedienne et Delafontaine, semblent avoir le plus efficacement contribué à cette légitime recherche des formes usitées par les Romains; c'est à eux que l'on doit ces beaux trépieds, ces élégants candélabres, ces vases grecs, reproduisant en relief ce que le vase primitif nous montrait en peinture, ces coupes, ces patères, qui font les délices de nos boudoirs et de nos cheminées. Possesseur d'un admirable instrument, qui reproduit mécaniquement et sans aucune altération les plus fins détails de la sculpture, M. Barbedienne a eu l'excellente pensée de faire entrer dans le commerce les chefs-d'œuvre de l'antiquité et les morceaux les plus admirés de la Renaissance : le Moïse, le Penseroso, le Jour et la Nuit, de Michel-Ange, les portes du baptistère de Florence […].Il est d'autres fabricants du premier ordre, comme MM. Denière, Victor Paillard et de Labroue, qui semblent avoir plus de propension vers la Renaissance ; quelques autres enfin, mais d'ordre inférieur, qui s'appliquent plus particulièrement à reproduire les formes du temps de Louis XV et de Louis XVI. Ces derniers sont plus industriels qu'artistes. »[67] Plus qu'une affaire de goût, c'est donc bien une affaire de légitimité qui décide des engouements : tout ce qui vient des musées, des « chefs-d'œuvre du passé » n'est pas discutable. Charles Blanc le souligne en 1857, ce qui fait la collection de Sauvage souhaitable, c'est que tous les moulages viennent des musées : sur 120, « les statues réduites n'appartiennent pas toutes aux musées de France, et c'est une des curiosités de cette œuvre intelligente. Ainsi, à côté de la *Vénus d'Arles* nous trouvons la *Vénus accroupie* du Vatican, le *Faune au chevreau* de Madrid tout près de *La Joueuse aux osselets* de Berlin, le *Prisonnier* de Michel-Ange non loin du *Voltaire assis* de Houdon. Bien que chacune de ces excellentes réductions soit d'un prix minime, la collection n'en atteint pas moins le chiffre assez rond de 1, 716 francs. Un musée pour 1, 746 francs ! C'est peu de chose, surtout quand on songe au prix qu'il aurait fallu payer, il y a quelques années encore pour acquérir une pareille galerie. Qu'aux efforts de la presse, à l'approbation de tous les artistes éminents, à la sanction du conservateur des antiques, M. de Longpérier, vienne se joindre l'appoint indispensable des directeurs d'écoles départementales, et voici fondée, glorifiée, récompensée, l'une des œuvres les plus intelligentes que nous connaissions. »[68] Le *Dictionnaire de la conversation*, véritable dictionnaire des idées reçues le confirme : « les réductions ou les traductions de l'antique sont un des plus nobles emplois […] du système Collas »[69]. Conscients de cette légitimité, les moulages commercialisés par le Louvre sont estampillés à partir de 1864[70]. Le succès des moulages du Louvre eux-mêmes dans les années 1880, réduits à leur tour, dit cette légitimité[71].

Dès les années 1870, les critiques aristocratiques s'insurgent contre ce goût de l'antiquité en réduction devenu synonyme de goût bourgeois et moyen. Les Goncourt, prompts à marquer leur dédain pour ces moulages note en visite chez Edmond About : « c'est chez lui la mode, un peu canaille et légèrement retardataire, d'un bourgeois à prétentions artistiques : du chêne vernissé et du vieux cuir. Sur ce fond révéré, des bronzes de Barbedienne, qu'on sent le prix de réclames et des candélabres de fer ciselé à feuilles de laurier dorées qu'on voit aux étalages du vieux-neuf à l'usage des riches Américains qui se meublent »[72] Cependant, malgré les critiques, les objets sont irrésistibles : ils conjurent toute faute de goût – qui oserait critiquer un objet exposé au Louvre ? – et par les procédés de réduction et de moulage, ils conservent quelque chose comme une filiation de chair et de sang avec les modèles. Le docteur Richelot, obsédé par l'authenticité de son décor, passe commande de copies chez le fondeur-éditeur Siot-Decauville, 24

67 *Revue contemporaine*, volume 22, 1855, p. 362-363.
68 Charles Blanc, *L'Artiste*, 1857, *op. cit.,* p. 140 et sq.
69 *Dictionnaire de la conversation et de la lecture…*, Paris, Firmin Didot, 1864, « Industrie des bronzes ».
70 Florence Rionnet, « Barbedienne… », *op. cit.*
71 *Catalogue des moulages en vente au Palais du Louvre, pavillon Daru*, Paris, Imprimerie nationale, 1883.
72 Edmond de Goncourt, *Journal, mémoires de la vie littéraire…*, tome 2, 6 mai 1875, cité par Florence Rionnet, *op. cit.*

boulevard des Italiens. Si Richelot accepte ces fac-similés de plâtre, c'est qu'ils sont censés être moulés sur des pièces du Louvre[73]. Copie de plâtre, copie de terre cuite ou bronzes ont dès lors, s'ils n'ont pas la même valeur, la même légitimité culturelle. Le catalogue de la maison Hellas de 1906 dit le sens de ces copies pour les clients. Barré d'une mention explicite « cadeaux du meilleur goût pour étrennes », il annonce : « si nombreux relativement que soient les glorieux débris du passé, ils atteignent un prix élevé et leur possession est réservée à de rares privilégiés. […] À l'aide de procédés spéciaux, nous avons pu reproduire exactement en terre cuite recouverte d'une patine bronze inaltérable faisant corps avec la pâte, des bustes, des bas-reliefs, des vases, des amphores, des coupes, des statuettes, etc. Nous avons choisi de préférence, comme modèles, les principaux objets des collections exposés dans les musées étrangers […]. Nos reproductions exécutées minutieusement et artistiquement donnent l'illusion de beaux bronzes antiques […]. Notre catalogue contient également l'indication de la provenance de l'objet et du musée où se trouve l'original »[74]. La multiplication technique et l'origine tissent des liens imaginaires entre appartements et musées.



[Fig. 7. 7] *Catalogue et prix-courant des objets d'art Hellas, restitutions archéologiques en terre-cuite de la maison B. Cerf-Grauer, 21 rue du Faubourg-Poissonnière*, Paris, 1906. Les numéros renvoient à la liste des lieux (essentiellement Le Louvre, les musées de Berlin, Londres, Athènes, Munich…) où sont conservés les originaux. BHVP, série actualités, « bibelots ».

73 AN, Fonds Richelot, facture de la maison Siot-Decauville, 15 janvier 1903.
74 BHVP, série actualités, *Catalogue et prix-courant des objets d'art Hellas, restitutions archéologiques en terre-cuite de la maison B. Cerf-Grauer, 21 rue du Faubourg-Poissonnière*, Paris, 1906. Les provenances sont essentiellement Le Louvre, les musées de Berlin, Londres, Athènes, Munich et les fouilles de Troie.



[Fig. 7. 8] Publicité dans *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.

Les moulages de bronzes anciens conservés dans les musées ne sont pas les seuls modèles en circulation. Il ne s'agit pas de faire l'histoire des relations entre artistes et éditeurs ni de mesurer l'effet de l'édition sur l'art, questions largement abordées par Florence Rionnet. Nous voulons juste saisir ici ce qui fait que ces copies entrent dans les intérieurs, en d'autres termes ce qui légitime l'achat de bronzes « modernes ».

La maison Susse la première signe en 1841 un contrat d'édition avec le sculpteur James Pradier, Prix de Rome en 1813. Dès 1842, à côté des moulages issus du Louvre, la maison Barbedienne propose des bustes. La légitimité repose sur la figure du personnage représenté mais aussi sur les sculpteurs : c'est le Napoléon de la place Vendôme, réalisé en 1810 par Chaudet, sculpteur primé et membre de l'institut que propose Barbedienne pour 3 francs. Les bustes de Béranger, Chateaubriand, Victor Hugo, Arago, Cuvier, Jérémie Bentham, André Chénier et Goethe sont de David d'Angers, « membre de l'Institut », grand prix de Rome et statuaire public consacré[75]. En 1843, c'est avec François Rude, décoré et consacré dans l'espace public par des sculptures sur l'arc de triomphe. Dans les années 1850, la maison Barbedienne inaugure avec Clésinger un pratique à mi-chemin entre la reproduction d'antiques et la création moderne. L'artiste est déjà consacré pour ses bustes, décoré de la Légion d'Honneur ; pour Barbedienne, il se lance dans des restaurations des sculptures antiques et complète « ces beaux corps décapités, manchots et boîteux » pour les rendre à leurs formes « originelles », proposant ainsi des garnitures de cheminées en bronze ou argent qui ne ressemblent pas à des débris[76]. Barbedienne mène tout au long de la seconde partie du siècle cette stratégie d'édition de sculpteurs reconnus dans l'espace public et consacrés par des décorations et des Prix – notamment Antoine-Louis Barye et ses scènes animalières et Paul Dubois avec son « Chanteur florentin » médaillé au salon de 1865 et *best-seller* de la maison dans toute la seconde partie du siècle[77]. La maison Susse fait de même. Après Pradier, elle édite les réductions par les procédés Sauvage des sculptures de « presque toutes les œuvres [des] célébrités contemporaines : Pradier, Cumberworth, de Nieuwerkerke, Mélingue, […] Marochetti »[78]. La maison fait apposer le nom de Susse suivi de celui de l'artiste et de la mention, comme dans l'industrie du livre, du numéro d'édition, indication pour les collectionneurs mais plus sûrement signe d'un goût avéré pour les acheteurs[79]. Un dernier exemple parmi les quelques 200 fondeurs parisiens : la maison Siot-Decauville, boulevard

75 Bulletin de l'Alliance des arts, Paris, P. L. Jacob, 1842, p. 199.

76 Voir catalogue de la maison Barbedienne, 1885, p. 3-10. Théophile Gautier souligne ce travail de reconstitution de Clesinger, complétant « ces beaux corps décapités, manchots et boîteux […] groupe réduit par l'infaillible procédé Collas, et fondu en bronze ou en argent », Théophile Gautier, « Une visite chez Barbedienne », L'Artiste, 1858, p. 6.

77 Voir Florence Rionnet, *La Maison Barbedienne. Correspondances d'artistes*, Paris, CTHS, 2008.

78 Publicité de la maison Susse, *Almanach impérial*, 1855.

79 *La Dame blanche. Journal du commerce et de l'industrie,* 23-29 juin 1863 : « Maison Susse, Place de la Bourse. Montez dans les galeries d'exposition qui se trouvent au premier, le meilleur accueil vous y est réservé. Examinez avec soin toutes les riches fantaisies qui s'offriront à vos yeux. Vous verrez la Sapho de Pradier, la maison Susse a édité ce chef-d'œuvre de cinq grandeurs différentes : son immense succès a donné le jour à une quantité d'imitations; mais, pour édifier les amateurs, le modèle de Pradier porte, gravé sur le siège où elle est assise : Pradier, Susse, 11e édition. La maison Susse est, en outre, l'éditeur de toutes les réductions d'antiques par le procédé Sauvage ; vous verrez donc les œuvres de Pradier, Lequesne, Cumberworth, Marochetti, comte de Nieuwerkerke. Mélingue, etc., plus de cinq cents modèles. » Voir en outre, *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*…, supplément 1, Paris, Firmin Didot, 1864, « Industrie des bronzes ».

des Italiens. Elle édite dans le dernier quart du siècle, les réductions de Jean-Léon Gérôme, Ernest Meissonier, Jean Baffier, Albert Batholomé… Dans leur sillon, les fondeurs plus modestes font des imitations, reprenant des figures à succès – comme on l'a vu avec Pierre Dubois – ou des motifs exotiques, pittoresques ou historiques, tous légitimes[80].

Nous pourrions lister tous les fondeurs-éditeurs de la seconde partie du siècle – Denière, Paillard, Vittoz, de Labroue, Charpentier, Marchand, Raingo, Vauvray, Miroy… : leur succès repose sur leur capacité à contracter avec des signatures consacrées par les salons et le monde académique. Investir dans une reproduction, c'est justement pour l'immense majorité des clients conjurer toute faute de goût, acquérir culturellement une valeur sûre et instituée. Sans ironie, le Dictionnaire du commerce de 1901 résume cette demande culturelle à propos des « bronzes » : « La France en conserve presque le monopole, grâce aux éminents statuaires qui peu à peu consentirent à laisser reproduire leurs œuvres : Barye, Carpeaux, Chapu, Dubois, Falguière, Mercié, dont les chefs-d'œuvre sont connus de tous. »[81] « Connus de tous » : non seulement par la diffusion des bronzes mais dès avant, par leur exposition au salon et dans les grandes expositions ; c'est là que réside la légitimité de ces multiples. Les achats du docteur Richelot chez Siot-Decauville et Barbedienne résument le goût du siècle et montre la grande permanence en la matière. Acheter des multiples c'est acquérir des valeurs sûres : chez Barbedienne, « Un cavalier tartare par Barye bronze vert (350 francs), Un Ambroise Paré par David d'Angers grandeur original bronze (250 francs), Un petit cerf ton de bronze [de Barye] (100 francs), [82] Un tigre dévorant un paon Bronze vert (300 francs) » et chez Siot-Decauville, « Un bronze de Bartholomé "Adieu" (600 francs), Un bronze "Victoire de Samothrace" (400 francs) » et des dizaines de moulages en plâtre de sculptures antiques[83]. Chez Bouet, Richelot fait rebronzer des parties – indice d'un « bronze d'imitation » – et de façon significative fait graver la signature de Chapu, membre de l'Académie, sur un « groupe », véritable sceau d'authenticité d'un multiple industriel[84]. Fort de son ascension sociale récente, Paul Pettier fait le choix sans risque de moulages d'antiques au Bon Marché et d'un bronze de Jean-Baptiste Carpeaux, consacré dans l'espace public par ses allégories pour l'Opéra de Garnier, quand il investit dans une garniture de cheminée chez Jollet et Cie, boulevard Montmartre[85].

80 Voir AP, D2U6/98, Alphonse Edmond Lebrun, 16 mai 1893, « Contrefaçon de statuettes de marbre de Mathurin Moreau, contrefaçon artistique ». Voir en outre BnF, Cabinet des estampes, LE MAT 5a, le Catalogue de E. PINÈDO statuaire, expert arbitre au tribunal de commerce, Maison fondée en 1842, 40 boulevard du Temple, 1889. La maison propose des centaines de modèles très proches de Barbedienne à réduction de moitié et 2/3 et notamment : « Arabe en marche, David avant le combat, Porteur d'eau tunisien (par Debut, prix de Rome), Retour de Monaco (poches vides), Vercingétorix n°1, Algérien marchand d'oranges, faneur, Émir, Othello, Âge de fer par Debut, Garde-champêtre Louis XVIII, [genre métaphorique] L'agriculture [une jeune paysanne aux épaules découvertes], Vercingétorix 2, Japonaise, Vedette au désert, Escrimeur, Coq de ferme, Chanteuse nubienne, Enfant à la barque, Vase femme couchée, Départ pour la Mecque [dromadaire], Buste de Rossini, Michel-Ange, Rubens, Rembrandt, Albert Durer, Dante, Virgile, Cuirassier Reichshoffen, Nègre de Tombouctou, Bohême orientale, Napoléon Ier, Vercingétorix, Milton, Shakespeare, Mozart, Beethoven, Velasquez, Murillo […] ». On trouve en outre des panoplies de tables, garnitures, encrier, flambeaux, porte allumettes, couteaux, Griffons Louis XIV, à balcons Renaissance ou Louis XIII, Diane de Poitiers, collection d'encriers surmontés de statuettes (Ajax, Lucius Verus, Ariane…) Médaillons religieux Pie IX, Léon XIII ». Les reproductions coûtent de 95 francs à 520 francs (une baigneuse de 77 cm de haut).

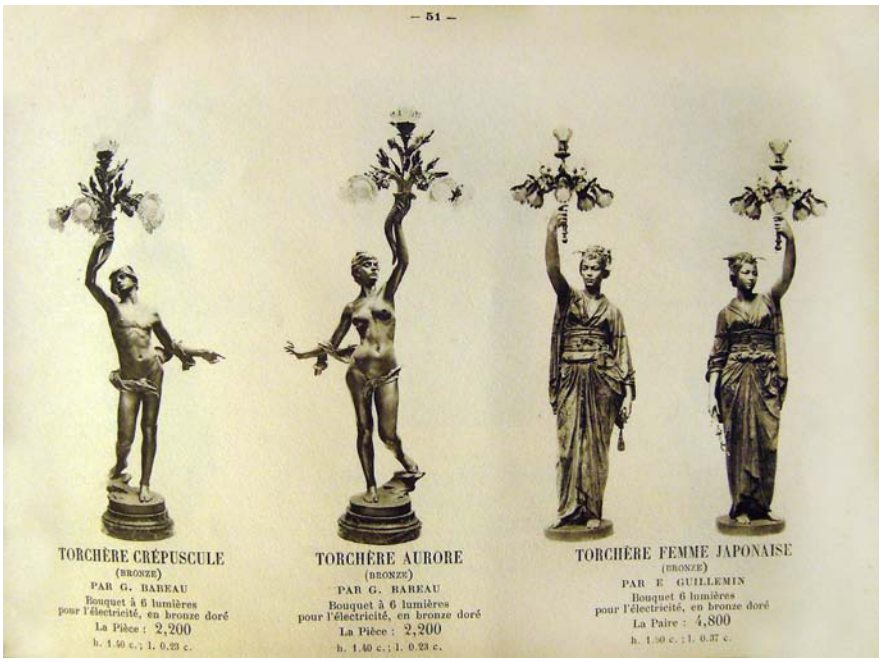
81 *Dictionnaire du commerce… op. cit.,* 1901, « bronzes ».

82 AN, Fonds Richelot, facture de Barbedienne, Bronze d'art, réductions mathématiques par les procédés A. Collas G. Leblanc Barbedienne, 30 bd Poissonnière, 24 octobre 1890 et 7 juillet 1899.

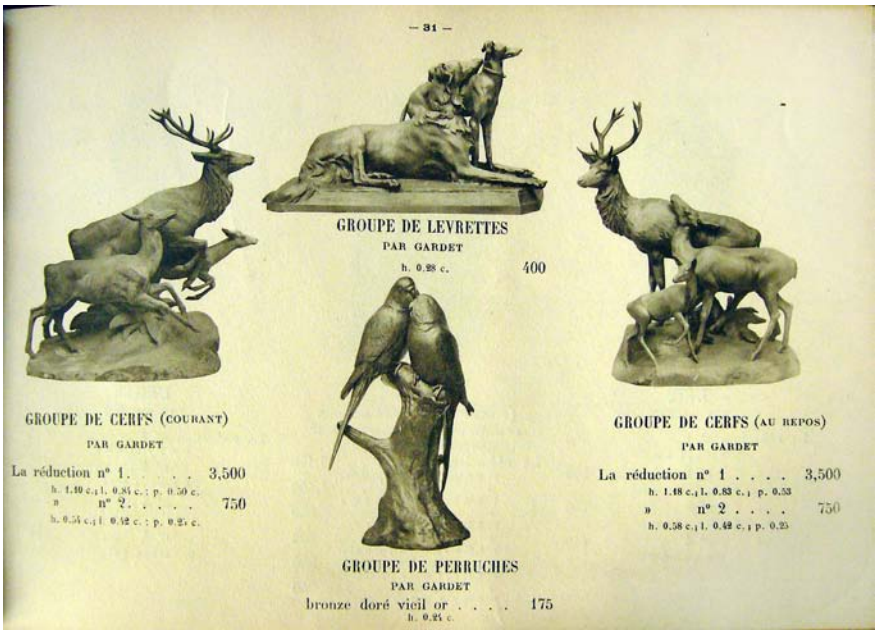
83 AN, Fonds Richelot, Siot-Deauville, Fondeur éditeur Bronzes d'art, Fondeur du Ministère des Beaux-Arts et de la ville de Paris, 24 bd des Italiens, 31 décembre 1898, « Un bronze de Bartholomé « Adieu » (600) Un bronze « Victoire de Samothrace » (400) » (2 août 1892, 6 mai 1898 et 6 mai 1902).

84 AN, Fonds Richelot, Bouet Ed. Réparation d'Objets d'art, Réparateur antiquaire, réparations de porcelaines de Saxe et de Sèvres, miniatures, éventails, Réparations de faïences françaises et italiennes, terres cuites, marbres, bronzes, 17 et 19 rue Vignon, « groupe de Chapu bronze à graver la signature dans métal et à rebronzer toute la partie (30) » (26 mars 1902).

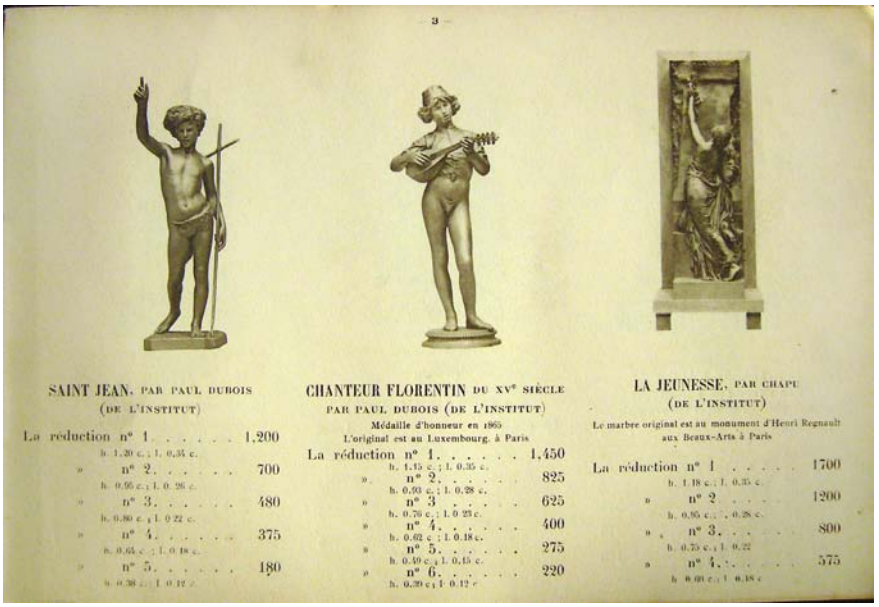
85 AN, Fonds Richelot et Fonds Pettier, ABXIX5224, Jollet et Cie, Ancienne maison Colin et Cie, bronzes d'art et d'ameublement, objets d'art, œuvres de J. B. Carpeaux […], salons d'exposition, 5 boulevard Montmartre, statuette de Carpeaux (2 mars 1909) ; facture du Grands magasins du Louvre et Bon Marché, « Statuette groupe n°45 » (65 francs).



[Fig. 7. 9] Catalogue Barbedienne, 1911. Torchères électriques. BHVP, série actualités, « Barbedienne ».



[Fig. 7. 10] Catalogue Barbedienne, 1911. Groupes d'animaux. BHVP, série actualités, « Barbedienne ».



[Fig. 7. 11] Catalogue Barbedienne, 1911. Au centre, le Chanteur florentin. BHVP, série actualités, « Barbedienne ».

Les procédés de réduction offrent la possibilité d'un passage mécanique, c'est-à-dire dans l'imaginaire du siècle, qui permet de conserver quelque chose de la nature même de l'objet et tout au moins ses proportions et ses détails. Ces bronzes d'appartement apparaissent ainsi comme des souvenirs, au sens plein du terme, des musées ou des salons. Loin de remettre en question le caractère unique de l'œuvre d'art, dans la mesure où les multiples sont issus d'un processus où la machine reproduit avec exactitude et où les ouvriers semblent ne par interférer entre l'artiste et l'acheteur – les machines travaillent seules dans les expositions –, le siècle de l'industrie fétichise suffisamment l'œuvre originale pour voir dans les multiples des empreintes qui en conservent quelque chose, comme dans le travail des mouleurs-figuristes. Socialement et culturellement légitimité, le moulage peut ainsi occuper dessus de cheminée, bureaux, commodes et ce d'autant plus qu'il conjure toute faute de goût, son origine étant – réellement ou de façon fantasmatique – dans les institutions du goût.

I.b. Cluny à l'infini : la copie de meubles anciens

Le phénomène du multiple industriel ne concerne pas que la statuaire pour laquelle la question est d'autant plus aiguë qu'elle porte avec elle la question du statut de l'artiste. Dans l'ordre des produits artisanaux, le même phénomène se déroule, très peu étudié, pour ne pas dire pas étudié. C'est manifeste dans le mobilier. Il est vrai que les inventaires ne sont dans le domaine d'aucun secours, mentionnant simplement la présence de meubles « de style ». Pourtant la lecture de la littérature technique comme publicitaire invite à s'interroger sur la nature de ces meubles. Dans la perspective d'une forme de sociologie de la réception, il s'agit de comprendre ce qu'on achète quand on achète un meuble de fabrication moderne imitant les styles du passé. La notion d'éclectisme ne suffit pas à épuiser la question. S'attacher aux procédés techniques et aux discours publicitaires – et faute de pouvoir documenter réellement la nature de ces meubles par les archives du privé – permet de saisir la nature de ces meubles qui aujourd'hui n'apparaissent plus que comme des imitations alors même qu'ils étaient des copies, des empreintes.

Du commerce d'antiquités aux copies revendiquées

Nous avons vu l'invention d'un marché d'antiquités dans les années 1850. Si l'éclectisme a un sens pour l'architecture dans la mesure où les architectes à partir des années 1830 procèdent à des collages à partir d'éléments puisés dans l'imagerie, les monuments puis les catalogues, les procédés sont différents dans le cas du mobilier. Sauf quelques pièces toujours monumentales présentées comme des chefs-d'œuvre et de véritables catalogues lors des Expositions universelles à l'instar des meubles exposés par Fourdinois ou Tahan en 1855, 1867 et 1878 notamment, l'immense majorité des meubles commercialisés pendant le siècle ne sont pas des collages éclectiques. La notion d'éclectisme efficiente en architecture ne peut être appliquée au mobilier. À observer catalogues et photographies, la cohérence stylistique des meubles n'est jamais remise en cause. C'est qu'en réalité, les meubles commercialisés dans la seconde partie du siècle ne sont quasiment jamais des imitations ni des créations mais bien des copies.

Le glissement de la passion pour les antiquités à la copie est manifeste si l'on observe les ébénistes et les magasins d'ameublement, observation qui permet de comprendre ce que la bourgeoisie achète quand elle achète un meuble.

Au cours des années 1840, la copie de meubles prend un nom et apparaît comme une catégorie dans les expositions des produits de l'industrie : « L'ébénisterie d'imitation ou de curiosité, c'est-à-dire la

reproduction des meubles anciens »[86]. Le rapporteur de l'exposition de 1844 qui souligne la nouveauté de la catégorie et de la pratique indique une mutation profonde : le passage d'assemblages d'éléments surmoulés à des « reproductions […] plus calmes […], plus sages. […] Le jury ne proscrit pas cependant les meubles d'imitation qui contribuent à la richesse des ameublements, mais il pense que l'on doit prendre avec discernement et prudence dans les productions artistiques de nos pères. Le siècle même de Louis XV peut offrir plus d'un modèle acceptable par le goût le plus susceptible ; mais, comme l'emploi n'en est pas sans danger, nous en recommandons le choix intelligent et l'usage très-modéré aux fabricants qui ne veulent pas pousser la fidélité jusqu'à l'aveuglement. »[87] Sur la quinzaine de maisons parisiennes, Bellangé est spécialisé dans la copie de meubles Louis XIV, Wassmus dans la reproduction de meubles « genre Riesner » avec « bronzes surmoulés ». Lund, rue Saint-Pierre-Popincourt, « reproduit avec une fidélité merveilleuse les meubles anciens, en les imitant par l'originalité du dessin, l'arrangement et le choix des bois, et tout ce qui peut donner à son œuvre le cachet de l'époque. Il doit être la providence des amateurs et des antiquaires. Il utilise les morceaux de vieux bois, ou bien par des procédés chimiques et du sable chaud il donne au bois neuf la teinte qu'exige le dessin qu'il veut reproduire. » Lund copie en outre des meubles de Boulle, « un bureau Pompadour ». Vedder, une des grandes maisons installées rue du Pas-de-la-Mule, copie aussi des meubles Boulle, et enfin, Befort, « ébéniste antiquaire » se consacre à la « reproduction fidèle des ornements de l'époque Louis XV ». L'Exposition universelle de 1855 consacre ces travaux de copistes de meubles où Beurdeley reçoit une médaille de 1ère classe : « Propriétaire d'un des plus riches magasins d'ameublement dans le genre ancien qui existent à Paris, M. Beurdeley s'est spécialement consacré à la restauration et à la reproduction exacte des meubles de l'époque du règne de Louis XVI. Sous son habile direction, d'adroits ouvriers parviennent à l'imitation absolue des belles marqueteries de bois qui ont fait la réputation de l'ébénisterie du siècle passé. »[88] On l'entrevoit : les maisons spécialisées dans la copie sont en même temps ou à l'origine de ces magasins d'antiquités qui émergent au début des années 1840. En l'espèce, l'évolution de la maison Monbro aîné, une des grandes maisons d'antiquités dans les années 1840-1850, est exemplaire et éclaire la naissance du marché des copies. La maison est l'une des plus en vue dans le Paris des années 1840. Paul de Kock, attentif au monde matériel, décrit dans *La Grande ville*, les ateliers et les magasins de Monbro. « Non seulement nous recherchons les meubles et les objets anciens, mais nous empruntons à ces reliques du passé, des modèles pour nos mobiliers modernes. Le seul marchand de curiosité qui ait aujourd'hui une vogue de haute volée, et qui soit réellement versé dans la science profonde de l'archéologie, Monbro, en un mot, entretient plus de cinquante ouvriers sans cesse occupés à remettre en honneur le siècle de la Renaissance, celui de Louis XIV et de Louis XV, par des imitations du passé. Quand on donne à ses travaux une semblable portée, ce n'est plus la mode que l'on encense, c'est l'art que l'on glorifie. Monbro a un musée d'antiquités et d'anciennetés qui, à lui seul, illustrerait une grande ville. Les étrangers qui débarquent à Paris sont presque aussi curieux de ses galeries que de l'entrepôt de Versailles. »[89] Dix-sept ans plus tard, la *Revue des Deux Mondes* raconte une visite chez Monbro, rue Basse-du-Temple, avant son déménagement : « guidés par un homme de savoir et de goût, il n'est pas un seul de ces chefs-d'œuvre que [les ouvriers de Monbro] ne puissent reproduire, et ils en créent d'aussi remarquables en les

86 *Rapport du Jury Central sur les Produits de l'Industrie Française*, Paris, Fain et Thunot, 1844 p. 77, « 1° L'ébénisterie proprement dite ou le meuble moderne dans tous ses usages ; 2° L'ébénisterie d'imitation ou de curiosité, c'est-à-dire la reproduction des meubles anciens ; 3° L'ébénisterie de sièges, ou l'art du menuisier en fauteuils. ».
87 *Ibid*, p. 99.
88 Napoléon Joseph Charles Paul Bonaparte, *Exposition universelle de 1855. Rapports du jury mixte international*, volume 2, Paris, Imprimerie Impériale, 1856.
89 Paul de Kock, *La grande ville… op. cit.,* p. 69.

appropriant aux besoins et aux habitudes de notre époque. […] Chez Monbro, vous verrez ce que peut être l'ameublement à notre époque. »[90] L'auteur de la « Chronique des arts » se souvient : « M. Monbro mettait toute la complaisance d'un artiste à nous faire parcourir ses magasins, à nous expliquer dans ses ateliers les procédés de moulage et de reproduction ; il nous montrait les blocs de marbre précieusement recueillis dans des ruines antiques ou des restes de carrières épuisées, qui, taillés en vasques, vases ou en groupes par un ciseau habituée à reproduire ses idées, orneraient un jour quelque royale demeure. Il nous ouvrait même ce sanctuaire situé derrière son cabinet de travail, dans lequel il conserve en vraies reliques les panneaux, les statuettes, les pilastres, les chapiteaux ornementés, les débris des chefs-d'œuvre de l'ébénisterie de toutes les époques, de tous les peuples, qui inspirent ses conceptions, et servent de modèles à leur réalisation. » L'énumération des meubles présentés est infinie : « ameublements complets des époques Louis XIV, Louis XV, Louis XVI, […] Boulle, meubles florentins décorés en pierres dures avec applications d'écailles, des mosaïques de Venise » et des copies de meubles indiens et chinois. Pour satisfaire la demande d'antiquités, et à côté des pratiques clunisiennes que nous avons observées, apparaissent ainsi des magasins de copies. La collection d'antiquités sert de catalogue, exposé au public. Pour un très fort prix on peut acheter l'antiquité – chez Monbro notamment des meubles de Boulle – mais l'on peut pour une somme bien plus réduite acquérir une copie dont on peut vérifier de visu la perfection. Cette pratique n'est pas isolée. Julien Turgan visitant un des très importants fabricants de meubles industriels sculptés dans le bois massif souligne dès l'introduction le parcours de son propriétaire Ribaillier, de la collection d'antiquités à la reproduction mécanique de meubles. D'abord antiquaire, le marchand se fait réparateur puis industriel : « M. Ribaillier fut un des plus habiles parmi les raccommodeurs de bahuts et de cabinets qui s'enrichirent au commencement du règne de Louis-Philippe. Les romantiques, disciples du maître, devenaient de plus en plus nombreux et le prix des meubles reconnus anciens de plus en plus élevé : chacun cependant voulait au moins un tabouret à pieds tors. On commença donc d'abord par imiter du mieux possible les meubles moyen âge en y vrillant des trous de vers pour leur donner l'air plus probable, et en les frappant de brosses en fil de fer qui simulent parfaitement les atteintes du temps; puis on renonça à cette innocente supercherie et on déclara ouvertement qu'on faisait des meubles en bois massif, tourné et sculpté à l'imitation des meubles anciens, mais sans prétendre les vendre pour autre chose que meubles parfaitement neufs. »[91] Le parcours de l'homme légitime sa production en même temps qu'elle explicite le passage de la collection d'antiquités à la production de copies appelée par une demande sociale puissante. De nombreux grands antiquaires et tapissiers se lancent ainsi dans la copie d'anciens dans les années 1870-1880. C'est par exemple le cas de Paul Recappé, grand marchand de curiosités et d'antiquités des années 1880. Son stock colossal de meubles anciens – il ne possède pas moins de cinq dépôts à Paris – sert aussi de modèles. Il fait faire ainsi des copies de ses meubles les plus prestigieux dans le Faubourg Saint-Antoine, meubles, si l'on en croit la prisée qui distinguent « copie » et « ancien », exposés dans les vitrines à l'angle du boulevard Saint-Germain[92]. Cette continuité entre marché des antiquités et marché des meubles « modernes » est tout aussi manifeste dans la correspondance commerciale de l'antiquaire Eugène Boban. Tout d'abord, nombre des clients avec qui il est en affaire mêle les deux activités, à l'instar de Maxime Vermette installé à Ars sur Moselle et qui, demandant à Boban de pouvoir copier des meubles, écrit en 1877 : « je suis ébéniste en même temps que col-

90 *Revue des Deux Mondes*, 1859, J. Raymond, « Chronique de l'art – Curiosités – antiquités – Cluny », p. 1029.
91 Julien Turgan, « Fabrique d'ameublements en bois massif de MM. Mazroz et Ribaillier et Cie » in *Les grandes usines. Études industrielles en France et à l'étranger,* volume 5, Paris, Michel Lévy frères, p. 182.
92 AP, D11U3/1222, n°19356, 23 janvier 1886 Paul Recappé, Marchand de curiosités, 9 rue Paul Louis Courier.

lectionneur »[93]. Boban lui-même, avant de se convertir plus exclusivement aux objets de curiosités, fait copier dans les années 1870 — des meubles par une entreprise de Valence, l'Atelier du mobilier artistique qui fournit des copies de meubles Henri II, crédences, meubles à deux corps, table « Henri III » écrit le marchand sans que l'on sache s'il s'agit d'un lapsus révélateur ou d'une très grande exactitude historique, chaises… La proximité de la boutique de Boban, alors rue Du Sommerard, avec le musée Cluny facilite sans aucun doute le commerce de ces copies. « Informez-vous de ce qu'on pourrait faire en réclame. Ne pourrait-on pas en vendre quelques uns aux grands tapissiers avec ces prix il leur est impossible de faire fabriquer aussi bon marché » écrit le fabricant[94]. Dans les mêmes années, l'antiquaire Sambon estaussi en affaire avec les fabricants de meubles du Faubourg Saint-Antoine. La maison Krieger « ameublements complets, fabrique d'ébénisterie et tapisserie », 74 rue du Faubourg Saint-Antoine fait des copies de meubles et notamment de consoles Louis XVI pour 655 francs pièces – l'originale étant alors cotée trois fois plus cher[95]. Si cette industrie de la copie prend un tel essor à partir des années 1860, c'est que quelques nouveautés techniques facilitent et rendent acceptable ce marché.

Dupliquer les meubles : le surmoulage et la toupie

Le passage du commerce des antiquités au commerce des copies dit bien la filiation qui légitime ces objets modernes. Comme dans le cas de la réduction de statues en bibelots de cheminée, les techniques nouvelles permettent cette pratique de la copie à l'identique. Tout d'abord pour les bronzes qui habillent les meubles, c'est le surmoulage pratiqué de longue date qui permet de prendre les empreintes. À la fin des années 1840, Balzac est un des premiers à employer le terme relativement aux objets : « un miroir unique vaut six mille francs, le miroir inventé par un fabricant qui l'exploite coûte cinq cents francs. Un lustre authentique de Boulle monte en vente publique à trois mille francs, le même lustre surmoulé pourra être fabriqué pour mille ou douze cents francs ; l'un est en archéologie ce qu'un tableau de Raphaël est en peinture, l'autre en est la copie. »[96] Le « surmoulé de l'antique » – de tous les meubles en général – permet aisément de reproduire les serrures, ornements, charnières en bronze[97]. Le surmoulage est réputé prendre parfaitement l'empreinte des objets ce qui le fait utiliser pour les moulages sur « nature vivante »[98]. Après le plâtre, on développe comme pour les bronzes d'art, le moulage à la gélatine plus délicat et qui permet de préserver les dorures de l'original. En 1855, la Revue contemporaine s'inquiète de ce succès et tente d'en fixer les limites : « Prendre une lampe romaine, la surmouler en argent ou en porcelaine pour la convertir en saucière, c'est faire une sottise ; meubler un salon avec les fauteuils de la Comédie-Française imités de David ou de Percier, c'est en faire une autre. […] La lampe-saucière est encore en faveur, et plus d'un meuble moderne offre des détails romains mal appliqués et mal justifiés. »[99] La copie intégrale et fidèle des objets est la garantie de leur bon goût. À partir des années 1870, les fondeurs n'hésitent pas à mettre en avant leurs autorisations de surmoulages, soulignant ainsi la localisation du modèle. Si dans la statuaire la réduction domine, en matière de bronzes d'ornement, la scrupuleuse copie est gage d'authenticité et rend l'usage de ces ornements d'autant plus facile sur des copies de meubles – pour lesquels toute réduction est exclue[100]. Lors de l'Exposition de 1878, on se félicite des « reproductions des vieux styles

93 BnF, Fonds Boban, NAF 21478, lettre de Maxime de la Vermette, janvier 1877.
94 BnF, Fonds Boban, NAF 21478, Atelier du mobilier artistique, place de la Préfecture à Valence Dépôt Paris, chez M Boban (objets d'art) Rue du Sommerard 35, près le musée Cluny, 13-17 juin 1876.
95 AN, Fonds Sambon, 613 AP/carton 4, 31 juillet 1876 et Catalogue de la maison Krieger, fin 1870 (BHVP, série actualités).
96 Honoré de Balzac, *La Cousine Bette*, Paris, Furne et Cie, 1846, p. 363.
97 Charles Dupin, *Exposition universelle de 1851. Travaux de la Commission française sur l'industrie des nations, France. Commission française sur l'industrie des nations*, volume 8, Paris, Imprimerie impériale, 1856, p. 883.
98 Lebrun, *Nouveau manuel complet du mouleur…,* Paris, Roret, 1850 p. 51.
99 *Revue contemporaine*, volume 22, 1855, p. 362-363.
100 Voir les catalogues de fondeurs conservés à la Bibliothèque des Arts décoratifs et notamment *Album contenant les fontes d'art de Miroy*

des bronzes d'ameublement », « pour la plupart, reproduction fidèle de ces bronzes anciens qui ont tant de caractère, il s'en rencontre de tous les genres, […] de toutes les époques. Les splendeurs sévères du Louis XIII et du Louis XIV s'y marient aux découpures de la Renaissance, aux fines ciselures du Louis XVI, aux contournures capricieuses du Louis XV. On peut y admirer à la fois les merveilles de Versailles, de Trianon, de Rambouillet, de Chenonceaux »[101]. En 1901 encore, le *Dictionnaire du commerce* déplore pour les bronzes d'ornement et notamment de meubles, que « malgré le réel talent de ces artistes, ils ont vu le public préférer à leurs œuvres originales et modernes les reproductions serviles des bronzes des XVIIe et XVIIIe siècles ; cette mode a eu le plus déplorable effet sur le goût français, qui pendant longtemps ne s'est pas donné la peine de créer des modèles nouveaux. »[102]

C'est surtout le travail du bois qui connaît des changements importants et ouvre une ère nouvelle du multiple. Les deux logiques à l'œuvre dans la production de copies et de réductions de statues et statuettes se retrouvent. On met en effet au point dans les années 1840, moment où les meubles anciens sculptés sont en vogue, un système qui s'apparente au moulage du bois, imitant en l'espèce les techniques du multiple déjà au point et indiquant le désir de faire des copies à l'identique. En pratique, on fabrique un moule de fonte à partir d'un contre-moule en plâtre – nécessairement issu du surmoulage d'un meuble. Un bois mouillé est ensuite pressé 20 secondes contre le moule chauffé au rouge. L'action répétée plusieurs fois et à chaque fois suivie d'un passage à la brosse métallique permet d'obtenir « un relief qui reproduit avec fidélité les détails du modèle primitif »[103].

Cette recherche pour dupliquer à l'identique les meubles se nourrit en parallèle des travaux sur le tour à portraits, dont on a sans doute négligé le poids dans les arts industriels. S'agissant de faire des multiples fidèles, on développe dans les années 1830 des « machines à sculpter » qui reprennent les principes des tours à portraits. Là encore une dizaine de brevets sont déposés dans les années 1830-1836, signe d'une attente collective. D'abord mises au point pour sculpter mécaniquement les bois de fusil, les machines sont rapidement adaptées « aux exigences des meubles les plus irréguliers ». Le rapporteur des Archives des découvertes célèbre en 1839 le brevet d'Émile Grimpé : « il peut désormais forer des trous à la mécanique suivant des directions opposées, creuser des sillons de longueur inégale, entailler des parties délicates les unes en creux, les autres en relief, avec une justesse et une régularité admirables. Ainsi, après avoir consacré ses procédés aux instrumens de la destruction, M. Emile Grimpé vient d'en faire la plus heureuse application aux arts utiles. Il n'y a plus de dessin au-dessus de la puissance de son ciseau, et ce ciseau quel qu'il soit, quelque nom qu'on lui donne, est devenu entre les mains de l'ouvrier le plus vulgaire une baguette magique. On fabrique à la fois, avec une égale perfection et une rapidité qui tient du prodige, des poulies, des sabots, des ornemens de lit, de table et de commode, des panneaux de porte, des arçons de selle, des jantes, des moyeux, comme on ferait des allumettes. »[104] Le rapporteur note encore que « Cinquante échantillons de panneaux destinés à couvrir de leurs innombrables reliefs les parois de nos appartemens n'ont demandé que quelques heures d'exécution. Les plus fines moulures se font par ce procédé avec la rapidité et la sûreté d'un coup de rabot. » On estime alors que l'économie n'est que de 20 % sur le prix de ces meubles et lambris sculptés – sans rapport avec les économies faites grâce aux moulages – tant ces machines ne sont pas utilisées comme la machine Collas seulement pour

frères à Paris, seuls autorisés à surmouler les modèles de Geiss de Berlin, de l'époque du Second Empire Paris, Paris, Villain, [vers 1880] 38 pl.

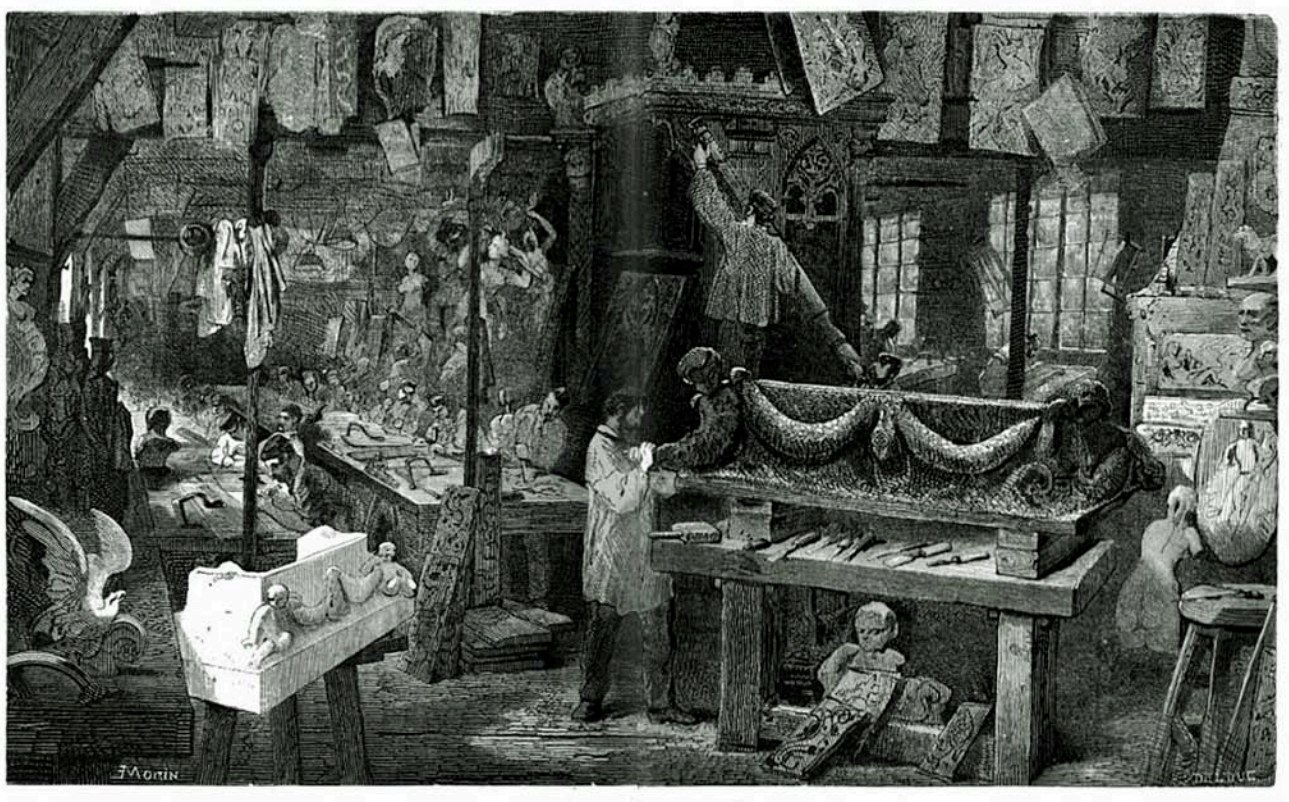
101 *Rapport administratif sur l'Exposition Universelle de 1878 à Paris*, volume 2, Paris, Imprimerie nationale, 1881, « Ruffier, 12 rue Charlot ».

102 *Dictionnaire du commerce… op. cit.*, 1901, « bronzes ».

103 Michel Alcan, Charles Laboulaye, *Dictionnaire des arts et manufactures…*, Paris, 1847, p. 3250 et notamment « Procédé de sculpture en bois par la combustion à l'aide de moules, inventé par M. Graenacker ».

104 *Archives des découvertes et des inventions nouvelles faites dans les sciences, les arts et les manufactures […] 1808-1839*, Paris, Treuttel et Würtz, 1839, p. 193.

réduire mais aussi pour produire[105]. En réalité, ce n'est pas tant la réduction de prix qui fait le succès de ces machines que leur capacité à reproduire des modèles existants – projet déjà manifeste dans le moulage à chaud. Sur le principe du tour à portrait, un jeu de modèles guide le travail de la toupie et de la scie à ruban Perrin. Les ciseaux imprécis sont remplacés par des fraises – ou toupies – qui permettent une sculpture dans toutes les directions[106]. On peut ainsi reproduire à l'identique et avec des ouvriers non qualifiés tous les meubles du passé. Au chapitre « sculpture », le rapporteur de l'Exposition de 1855 célèbre cette possibilité nouvelle : « les reproductions et les réductions mécaniques tiennent aujourd'hui une grande place dans l'industrie [du meuble]. C'est par là que les chefs-d'œuvre de l'art ancien et moderne sont mis à la portée des artistes et des gens du monde, et elles concourent ainsi à purifier le goût et à répandre le sentiment et le besoin du beau. » Les machines primées sont la machine à « ciseau à sculpter au tour » de Maloisel, qui « peut tout reproduire, groupes de plusieurs figures (grandeur naturelle), meubles et sculptures à jour » et les machines de Blanchard, français installé aux États-Unis qui duplique, peut réduire et « offre autant de pureté d'exécution que celle de tous ses concurrents, mais la vitesse en est tellement multipliée qu'elle peut livrer à 4 francs les objets que les autres peuvent au plus livrer à 10 francs. »[107] Charles Laboulaye s'avoue fasciné par « cette machine [qui] permet de tirer d'un bloc de bois une forme simple exactement semblable à celle d'un modèle donné. »[108] Un tour à portraits combiné avec une « toupie à moulures » rendent la copie « fidèle »[109].



[Fig. 7. 12] Vue des ateliers de copies de meubles anciens, manufacture Ribaillier, 1865. Gravure extraite de Julien Turgan, « Fabrique d'ameublements en bois massif de MM. Mazroz et Ribaillier et Cie » in *Les grandes usines. Études industrielles en France et à l'étranger,* volume 5, Paris, Michel Lévy frères, 1865, p. 188.

105 *Jury Central sur les Produits de l'Industrie française*, Paris, Fain et Thunot, 1839, p. 478.
106 Les toupies et fraises de Perrin, parmi des dizaines de brevets, sont déposées entre 1846 et 1848. Voir l'historique très précis de Charles Laboulaye, *Dictionnaire des arts et manufactures… op. cit.*, 1861, p. 668.
107 Napoléon Joseph Charles Paul Bonaparte, *Exposition universelle de 1855. Rapports du jury mixte international*, volume 2, Paris, Imprimerie impériale, 1856, p. 579.
108 Charles Laboulaye, *Dictionnaire des arts et manufactures… op. cit.*, 1861, p. 668.
109 Charles Laboulaye, Charles Pierre Lefebvre de Laboulaye, *Annales du Conservatoire des arts et métiers…*, 1864, p. 211 : « La scie Perrin n'est à première vue rien d'autre chose que la scie à lame sans fin, telle qu'elle était employée depuis longtemps ... Nous avons regretté de ne pouvoir faire fonctionner à côté de la scie Perrin, une toupie à moulures… ».

On comprend mieux les vues d'ateliers d'ameublements saturés de modèles en bois et en plâtre comme le souligne Julien Turgan en visite chez Ribaillier en 1865[110]. Chez Monbro comme chez tous les fabricants du Faubourg Saint-Antoine, de colossaux stocks de meubles anciens servent littéralement de modèles. L'Exposition de 1867 consacre ces machines-outils de plus en plus fiables, toupies à moulures et machines à sculpter[111]. Ces dernières sont exposées au Champs de Mars en fonctionnement. « L'outil est une fraise verticale animée d'un mouvement de rotation très-rapide et qui se promène sur le bois à sculpter en y traçant des sillons suivant des contours quelconques et dont la profondeur varie suivant l'effet que l'on veut obtenir. » Le but est clair : « on reproduit ainsi exactement sur le bois à sculpter tous les accidents de la surface du moule »[112]. Le *Journal des Demoiselles* se félicite de ces « reproductions strictement fidèles » des meubles exposés[113]. Ainsi s'explique l'omniprésence des meubles en bois massif sculpté dans les catalogues d'ameublement à partir des années 1870 – que ce soit chez Simon ou *Au Bûcheron* ou dans les grands magasins. Des meubles du Moyen-Âge aux meubles Louis XV en passant par les meubles « bretons » peuvent dorénavant être multipliés avec l'exactitude prêtée à la mécanique.

On comprend mieux à la fois la place des stocks de meubles anciens chez les fabricants et leur insistance, à l'image de Monbro, à faire visiter leurs ateliers et à « expliquer dans [les] ateliers les procédés de moulage et de reproduction »[114]. À partir des années 1860, les fabricants du Faubourg Saint-Antoine font du handicap d'avoir dans un même espace ateliers et espaces de vente, un avantage : ils annoncent tous dans leur publicité, à l'instar de la maison Krieger, la possibilité « de visiter les ateliers ». Il ne s'agit d'un goût soudain de la clientèle pour les travaux manuels ou le monde ouvrier ; il s'agit de voir le fonctionnement mécanique des machines et les moules qui reproduisent avec exactitude ces modèles du passé. L'attention à la technique dit ce que les consommateurs attendent dans leurs intérieurs : des copies exactes dont on peut identifier le modèle, légitime car ancien.

De Cluny aux galeries des grands magasins : les matrices légitimes

En 1883, l'*Univers illustré* publie une gravure présentant « Un dimanche au musée de Cluny ». Comme l'indique la légende, bourgeois, employés, militaires se pressent devant les cheminées, coffres de mariage, lit à baldaquin de la Renaissance, vitrine d'armes, lustre de cuivres du XVIIe siècle, vitraux médiévaux… La gravure montre cette respectueuse dévotion devant les objets authentiques du passé. Le graveur se souvenant de la fonction édifiante y place aussi un ouvrier du Faubourg Saint-Antoine endimanché s'instruisant des savoir-faire du passé devant un coffre incrusté de la Renaissance.

110 Julien Turgan, *op. cit.,* p. 190. « Les planches que supportent les murs sont couvertes de statuettes en plâtre, en terre cuite, de modèles d'animaux, de fleurs, d'ornements; accrochés aux poutres, pendent des masques, des bas-reliefs, des cartons couverts de dessins; adossés à la cloison qui sépare les sculpteurs des menuisiers, se serrent côte à côte les statues qui ont servi de modèles aux plus célèbres compositions de la maison : la nymphe qui porte l'horloge, est entre le fauconnier et le pêcheur, deux charmantes figures ornant un buffet vendu bien des fois depuis l'exposition de 1853 et dont la première épreuve a été achetée par Napoléon III. »

111 Michel Chevalier (dir.), *Rapports du Jury international*, volume 9, Paris, P. Dupont, 1868, « Machines à fabriquer les moulures » p. 151 et « toupie machines à sculpter », p. 157.

112 *Revue maritime et coloniale*, volume 23, Paris, Ministère de la marine et des colonies, 1868, p. 38, « Machines à faire les moulures courbes et à sculpter ».

113 *Le Journal des demoiselles*, 1867, « Exposition universelle », p. 290.

114 *Revue des Deux Mondes*, 1859, J. Raymond, « Chronique de l'art – Curiosités – antiquités – Cluny », p. 1029-1030.



[Fig. 7. 13] « Un dimanche au Musée de Cluny », gravure extraite de *L'Univers illustré*, janvier 1883.

Si dans le bibelot d'étagère et de cheminées, le musée du Louvre est la matrice originelle – imaginaire mais aussi concrètement quand on regarde la production d'un Barbedienne –, pour le meuble c'est effectivement le musée de Cluny qui fait figure de matrice, le garde-meuble ayant très largement perdu de son influence. Cluny, fondateur dans la collection des antiquités comme on l'a vu, l'est aussi dans la production de l'ameublement en copies. Les annonces publicitaires le disent : à côté des grands marchands d'antiquités réputés qui ont à domicile des objets légitimes à copier, l'immense majorité des tapissiers et ébénistes des années 1850-1870 revendiquent la production de multiples du musée Cluny. Il est significatif que la visite aux ateliers de Monbro elle-même s'ouvre sur un long descriptif d'une visite à Cluny, sorte de préambule qui légitime culturellement la pratique de la copie[115]. Tous les tapissiers et ébénistes de renoms à l'instar de Boverie ou de Jules Duval, place de la Madeleine, annoncent faire la « reproduction du musée Cluny »[116]. Ermance Dufaux en 1883 enregistre ce paradoxe apparent qui disqualifie les débats sur le goût : « En fait d'ameublement, le champ est librement ouvert à la fantaisie de chacun. Tapissiers et magasins de nouveautés fouillent à l'envi dans nos archives, pour nous rendre les chefs-d'œuvre de chaque âge historique. »[117] Ce qui compte, ce n'est donc pas le goût – le choix d'un style – dès lors que les objets sont légitimés par leur origine et Cluny, encore rempli de meubles de toutes les époques, joue ce rôle légitimant. En 1855, Joanne note le succès récent de cette production de copies encore limité à une section des boulevards : « plusieurs beaux magasins, ouverts depuis le boulevard du Temple jusqu'à la Bastille, ont pour spécialité l'imitation de la menuiserie antique »[118]. Près de

115 *Revue des Deux Mondes*, 1859, *op. cit.*, « Chronique de l'art ».
116 BHVP, série actualités, publicités de Jules Duval et Boverie, années 1880.
117 Ermance Dufaux, *Le savoir-vivre dans la vie ordinaire et dans les cérémonies civiles et religieuses*, Paris, Garnier frères, 1883, chapitre III « L'ameublement ».
118 Adolphe Laurent Joanne, *Paris illustré, son histoire, ses monuments, ses musées, son administration, son commerce et ses plai-*

45 ans plus tard, l'esthète Joris-Karl Huysmans s'indigne : « Ce n'est donc pas assez que le premier venu puisse copier à la grosse les meubles du Musée de Cluny ! Je sais bien que l'on n'est pas obligé de les acheter, mais il faut bien les voir puisqu'ils emplissent des boulevards entiers et des rues ! Et que sont ces boutiques à côté de ces magasins de faux Sèvres et de faux Saxe dont le boulevard Saint-Germain regorge ? »[119] Les comptabilités privées des marchands montrent que ces copies se diffusent dans toute la France. La maison Drouard, située juste à côté de la Gare de Lyon, procède ainsi à de nombreux envois[120]. Maison de « tapisserie, ébénisterie et sculpture », elle annonce sa spécialité : « Reproductions des meubles du musée Cluny ». Cluny comme lieu fondateur et légitimant fonctionne au-delà de Paris.

La consultation des annonces publicitaires et des catalogues des ébénistes et maisons d'ameublement montre que tous proposent des reproductions à l'identique. Boverie, 115 rue du Faubourg Saint-Antoine, se déclare encore dans les années 1860 « fabricant de sièges et de meubles en tous genres »[121]. Dans les années 1880, la spécialité annoncée en grandes lettres gothiques sur ses publicités et ses factures est sans équivoque : « Copie exacte des meubles anciens »[122]. Pour le notaire parisien Philippe Leroy, il fait procéder à la copie d'une chambre Louis XV en palissandre, d'un salon Louis XVI en palissandre, de chaises copiées sur du Henri II. Si à l'instar de Richelot, quelques clients commandent des copies de leurs propres meubles, le plus souvent pour faire des pendants et compléter des ensembles d'antiquités dépareillés, les acheteurs choisissent sur catalogue[123]. À partir des années 1870, au-delà de Cluny, les marchands proposent des « copies de musées ». Marie de Saverny rappelle en 1878 que les tentures anciennes ou d'imitation appellent des meubles anciens : si « l'on n'est pas assez heureux pour en retrouver d'authentiques, ce qui n'est guère facile, on peut parfaitement en faire exécuter de belles copies en noyer foncé, qui gagnera avec le temps. Les musées offrent de magnifiques modèles et l'on trouve à Paris et à Tours d'excellents ouvriers qui exécutent cette sorte de travail avec autant de goût que d'intelligence. On peut choisir depuis le quatorzième jusqu'au dix-septième siècle »[124]. Paul Vibert, observateur des évolutions de l'industrie française peut écrire : « Ce n'est guère que depuis 1875 et surtout depuis l'Exposition universelle de 1878 que les reconstitutions fidèles […] des mobiliers d'autrefois ont commencé à se répandre […]. Aujourd'hui, c'est la grande, l'unique mode, comme chacun sait »[125]. Tapissiers et ébénistes mais aussi antiquaires qui jouissent en la matière d'une légitimité proposent en effet des copies des meubles de musées dans leurs catalogues de photographies. On en dénombre, toutes catégories confondues, près de 70 en 1885 et plus de 120 en 1900[126]. Les archives Richelot en présentent sans surprise quantité d'exemples. Eymonaud qui pratique le meuble clunisien intensément – « reconstruction avec des vieux fragments de meubles anciens pour amateurs » – est d'abord spécialisé dans la « reproduction de meubles de musées », musée de Cluny mais aussi musée du Louvre et musées allemands[127].

---

sirs…, Paris, Hachette, 1855, p. 712

119 Joris-Karl Huysmans, « Le musée des Arts décoratifs et l'architecture cuite », *in L'Art moderne*, 1889, p. 395.

120 Factures de la maison Drouard, 16 rue de Lyon, 1907-1908, meubles expédiés à Saint-Brieuc. Collection particulière.

121 Collection Debuisson, Boverie, 100 et 115 rue du Faubourg Saint-Antoine, factures, 1867.

122 Collection Debuisson, facture à l'adresse de Leroy, notaire, 1884.

123 AN, Fonds Richelot, facture de Beaulieu, 10 rue Ballu, 9° arrondissement, « Vendu un meuble d'appui moderne (copie d'un que j'ai déjà vendu et qui est ancien) (1400) » (février 1904) et « Avoir fait une bibliothèque à deux corps le bas à portes et le haut moulures dorées et en chêne ciré bois naturel pour le prix convenu et l'emballage et remis au chemin de fer (20 fr) » (6 août 1913).

124 Marie de Saverny, *La femme chez elle et dans le monde*, Paris, Aux Bureau de Journal La Revue de la Mode, 1878, p. 142.

125 Paul Vibert, La Concurrence étrangère. Industries parisiennes, politique coloniale…, Paris, C. Bayle, 1887, p. 58-59.

126 *Annuaire Bottin-Didot du commerce,* 1885 et 1900.

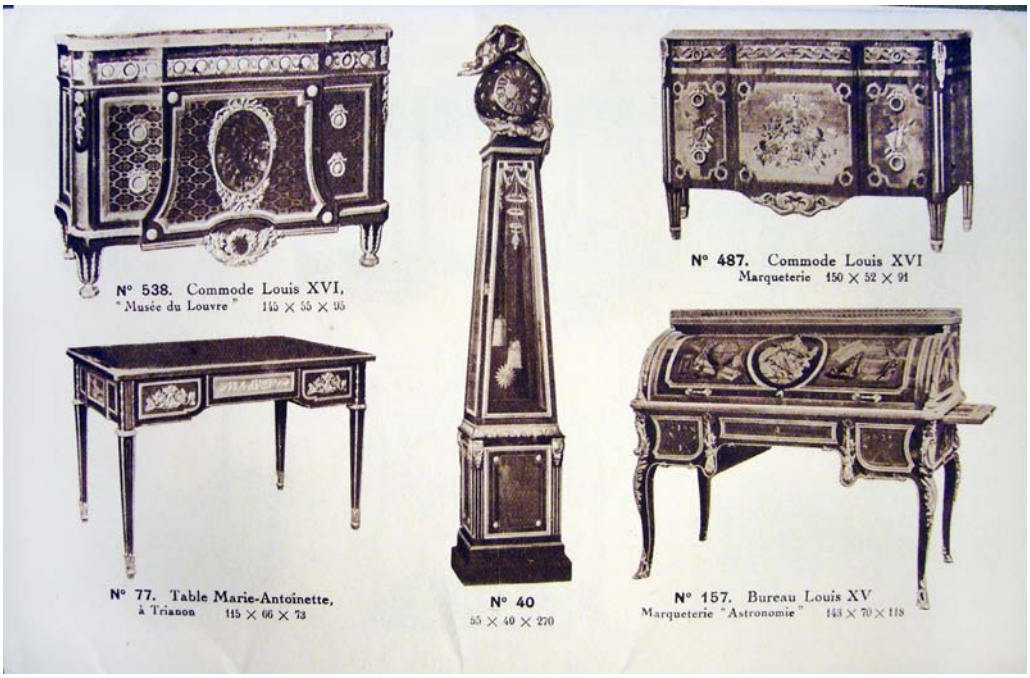
127 AN, Fonds Richelot, E. Eymonaud, À l'Art ancien Sculpture, Reproduction de meubles de Musées Cheminées et boiseries d'art, Choix de meubles anciens et grand assortiment de sièges de toutes les époques, Tapisserie genres ancien, Installations artistiques, Reconstruction avec des vieux fragments de meubles anciens pour amateurs, 7 impasse Marie Blanche, « Une peinture « La représentation de l'Enfant » (450) Un fauteuil chanoine (385) » (15 novembre 1898).





[Fig. 7. 14] Publicités de la maison Eymonaud spécialisée dans la reproduction de meubles de musées. Salle d'exposition rue Constance et magasins rue d'Amesterdam. Années 1890-1900. BHVP, série actualités, « meubles ».

De la même façon, les antiquaires comme Lambert, 41 boulevard Malesherbes, proclame faire des « reproductions des musées »[128]. Dans les années 1910, ils sont plus d'une trentaine à n'être spécialisés que dans la « reproduction exacte » des « meubles de musées »[129]. Les photographes industriels, sur lesquels nous reviendrons, abreuvent ces marchands de modèles « des musées du Louvre, du Luxembourg, de nombreux musées de province » ; la duplication photographique accompagne la reproduction des meubles[130]. En 1910, le catalogue publicitaire richement orné de photographies rend tangible la demande de la clientèle : « notre maison s'est, depuis sa fondation en 1880, spécialisée dans la fabrication de Meuble d'Art et dans la reproduction des plus belles pièces des Musées et des Collections Particulières célèbres. Nos usines, pourvues des derniers perfectionnements nous permettent l'exécution rapide et parfaite de n'importe quel meuble, à des prix avantageux. Sur simple demande nous vous adresserons les photographies et les prix des meubles qui pourraient vous intéresser »[131].





[Fig. 7. 14] Catalogue B. Peyrat & Fils, société anonyme, 107 boulevard Richard-Lenoir. Spécialité de copies d'ancien et des musées, vers 1910. BHVP, série actualités, « meubles ».

128 AN, Fonds Richelot, G. Lambert, Antiquaire Décorations intérieures, Meubles anciens spécialité de sièges et lits reproductions des musées, Tapisseries, Objets d'art, 2 rue Roquépine et 41 bd Malesherbes, « Deux chaises d'époque Louis XV copies (140) » (23 décembre 1911).
129 Ris-Paquot, *L'Annuaire de la curiosité et des Beaux-Arts*, Paris, Administration de l'annuaire, 1914, p. 195. « Sarton & Masson, 15 bis rue Ballu, Reconstitution et restauration de meubles anciens, ébénisterie et sculpture, COPIES DES MUSEES, travaux à façon » et Véron, « reproductions des musées », p. 202.
130 *Ibid*, p. 218 et sq. « Photographes industriels ».
131 BHVP, série actualités, « tapissiers, ébénistes », Peyrat et fils et Cie vers 1910, 107 boulevard Richard-Lenoir.

Tout indique que l'industrie n'est pas uniquement parisienne. Si les copies de Cluny partent pour la Province par le chemin de fer, les copies des musées de province circulentaussi. En voyage, Richelot commande des copies de meubles de musées de province et notamment de Normandie. La maison Geoffroy et Rivette de Rouen gratifie le docteur de remerciements : « Nous vous remercions de l'envoi du chèque de 1800 fr. sur la Société Générale dont nous vous accusons réception et pour forme solde de l'achat des 2 statues. Nous espérons que par suite vous voudrez bien nous honorer de votre visite lorsque vous viendrez à Rouen et nous serions heureux d'avoir votre confiance au cas où vous auriez à exécuter une copie de meuble ancien. Daignez agréer M. Le Dr Richelot mes salutations empressées. »[132] Faute de sources, il est difficile de documenter la pratique mais on peut deviner que le bibelotage que nous avons observé à l'occasion des voyages bourgeois se prolonge dans l'achat de meubles copiés des musées de province[133].

La galerie de Monbro apparaît ainsi assez rares dans les années 1860-1880, moment où la légitimité semble d'abord et avant tout puisée dans les musées. Elle sert cependant de modèles au développement de galeries de meubles anciens à partir du début des années 1880, moment où comme on l'a vu précédemment, les antiquités deviennent une valeur incontournable dans la société parisienne. Les musées ne suffisant sans doute pas à produire la diversité de modèles nécessaires à la clientèle pour qui « c'est encore la reproduction de l'ancien qui est le plus en faveur et le mieux à même de donner des ensembles décoratifs »[134]. Ébénistes et marchands de meubles mettent en place des galeries, sortes de musées en miniature qui légitiment la production de copies.



[Fig. 7. 15] Publicité de la maison Boverie, 115 rue du Faubourg Saint-Antoine, Spécialité de « meubles authentiques » et « Reproduction de meubles anciens », vers 1895. BHVP, série actualités, « meubles ».

Pour exemple, Boverie qui annonce faire la « reproduction des meubles de musées » ouvre dans les années 1880 une galerie vantée dans ses publicités en vieux français : « Je viens rappeler à votre fouvenir que depuis cette année, j'ai joint à la fabrication des meubles modernes dont j'ai un très grand choix, une fabrication toute spéciale ayant pour but la reproduction des meubles anciens. Une salle est consacrée à l'Exposition des meubles de chaque époque. La Renaissance flamande, la Renaissance italienne, les styles Hernri II et Louis XIII sont représentés par de curieux spécimens tels que buffets, coffres, crédences, bibliothèques, petites meubles artistiques, sièges, etc. Les styles louis XIV, Louis XV et Louis XVI copiés fidèlement représentent les plus gracieux modèles du temps. »[135]

Beaulieu, l'antiquaire-tapissier du docteur Richelot qui proclame faire « restauration et reproduction de meubles et boiseries de tous styles » joue de sa collection d'antiquités qui lui permet de « faire des

132 AN, Fonds Richelot, Geoffroy et Rivette, Sculpteurs antiquaires, Ameublements de styles, Reproductions et réparations de meubles anciens, Cheminées Boiseries et sièges, Mobilier d'Eglise, Entreprise de sculpture à forfait, Achat et vente d'antiquités, 4 rue de la Croix-de-Fer, Rouen (16 avril 1904).
133 Voir les guides Conty et supra, chapitre 6.
134 BHVP, série actualités, Catalogue Soubrier, 14 rue de Reuilly, vers 1900.
135 BHVP, série actualités, publicité Boverie, 100 faubourg Saint-Antoine, vers 1885.

reproductions exactes » et de vendre plusieurs fois, en quelque sorte, ses meubles. Dupleix, boulevard Saint-Germain, qui fait aussi la « restauration et reproduction de meubles anciens » installe une vitrine-galerie d'antiquités[136]. Il faut noter qu'à partir des années 1880, ces marchands annoncent tous faire de la restauration de meubles, généralement « invisible » : capables de se fondre dans l'ancien et de pratiquer le meuble clunisien, ils sont donc aptes à produire des « copies exactes »[137]. Ils sont très nombreux à jouer à la fois la promotion de la rareté ancienne et la reproduction exacte, l'une rendant paradoxalement la seconde possible. La maison Carlhian, 6 avenue Kléber, joue ainsi de cette double logique, tant dans son catalogue que dans ses magasins : une série de pièces présente des antiquités hors de prix qui peuvent être copiées à volonté pour le client – soit par moulage pour les boiseries – soit par machine à sculpter pour les meubles[138]. Son catalogue le souligne : « Notre collection de sièges, destinés à être reproduits, est digne d'être comparée aux plus riches collections des musées. Ayant les modèles sous la main, nous pouvons en assurer des reproductions absolument parfaites ». Boiseries, éléments d'architecture et meubles sont présentés à côté de leurs modèles, le client pouvant ainsi de visu vérifier la qualité des reproductions. Même mise en scène chez Codoni, avenue Parmentier, qui fait « la reproduction des boiseries de nos musées ainsi que de nos anciens hôtels » et la copie de boiseries stockées sur place.



87. **Un dessus de porte** en papier peint polychrome, fond bleu représentant un homme à cheval et des chiens, un chasseur épaule son fusil pour tirer sur un renard, à gauche une femme portant une amphore sur la tête; bordure. Époque Directoire. sur châssis.
Hauteur, 1 m.; largeur, 1 m. 40.
600 fr.

COPIES D'ANCIEN

88. **Une grande boiserie**, style Louis XVI, copie d'une belle boiserie ancienne, peinte en vert et dorée
Cette boiserie comprend :
9 grands panneaux à trophées,
2 grands panneaux cintrés,
1 cadre de cheminée,
Chambranles et ébrasements de trois fenêtres,
Chambranles de trois portes,
Soubassements de tapisseries,
formant une pièce de 12 m. × 7 m.
Hauteur, 4 m. 90 sous corniche.
5.000 fr.

89. **Un cadre de glace**, style Régence, en chêne, de forme contournée, coquille sculptée.
Dimensions extérieures: hauteur, 2 m. 08; largeur, 1 m. 33.
800 fr.

90. **Un petit canapé corbeille** Louis XV, bois mouluré peint blanc patiné, recouvert velours laine rose.
Hauteur du dossier, 80 cm.; largeur à la ceinture, 1 m. 05; profondeur, 54 cm.
1.700 fr.
Voir reproduction fig. 25.

Fig. 25. — Un petit canapé corbeille Louis XV.

91. **Un petit canapé** confortable à coussin, deux places, recouvert de toile, sur roulettes en cuivre, (de la maison HOWARD de Londres).
Hauteur au dossier, 85 cm.; largeur à la ceinture, 1 m. 58; profondeur, 68 cm.
1.500 fr.

20



[Fig. 7. 16] Page d'ouverture des « Copies d'ancien » extraite du catalogue de la maison Carlhian, 6 avenue Kléber, vers 1905-1910. BHVP, série actualités, « meubles ».
[Fig. 7. 17] Exposition de copies et d'authentiques boiseries, maison Codoni, 62 avenue Parmentier, héliogravure du catalogue vers 1905, BHVP, série actualités « meubles ».

Grands magasins de meubles et grands magasins de nouveautés font de même à partir des années

136 AN, Fonds Richelot, G. Dupleix, Meubles anciens et modernes, restauration de tableaux, dorure, meuble, peinture et laque, encadrements, restauration et reproduction de meubles anciens, tapisserie à façon, 266 bd Saint-Germain boulevard, « Un groupe de pierre sculpté (1250) » (21 février 1899).
137 Voir par exemple À la Ville de Rome, 1 rue de Rome « reproduction exacte des meubles anciens d'âge » (BHVP, série actualités).
138 BHVP, série actualité, Catalogue Carlhian, 6 avenue Kléber.

1890. La maison *Au Bûcheron* qui annonce la spécialité d' « ensembles modernes, copie d'ancien » installe une petite galerie de meubles anciens qui divertit les visiteurs mais sert aussi à légitimer les copies. Même chose chez Krieger, la grande maison du Faubourg Saint-Antoine qui pratique la « reproduction de meubles et de sièges anciens »[139]. Même chose au *Bon Marché* : une vaste galerie est réservée à des salles qui recréent des intérieurs du XVIIIe siècle – Louis XV et Louis XVI. Elles fonctionnent à la fois comme des musées et des catalogues : les antiquités authentiques légitiment les reproductions vendues dans les salles suivantes et le client peut faire son choix, dans ce voyage dans le passé.



[Fig. 7. 18] Salon des reproductions dans les grands magasins Au Bon Marché, vers 1900. BHVP, série actualités « meubles ».

Malgré les protestations de Viollet-le-Duc qui condamne dès 1868 les « parvenus » qui « remplissent leurs appartements de meubles mal copiés sur les débris des salons de Mlle de Pompadour ou de Marie-Antoinette », tout indique que la logique de la copie à l'identique, appuyée sur des objets culturellement légitimes, domine la consommation de meubles modernes jusqu'à la fin du siècle – expliquant en partie l'échec du mobilier Art nouveau[140]. Le client des magasins de meubles de la seconde partie du siècle, n'achète pas seulement des « meubles de style » mais des copies – « réelles » ou non – de meubles des musées, des grandes collections particulières et des meubles légitimes car anciens.

Posséder des fontes d'art en bronze et des copies de meubles anciens apparaît bien comme un des déterminants de la culture bourgeoise et on peinerait à trouver un intérieur après 1860 qui n'aurait n'en posséderait pas. Cette prolifération des copies dans les intérieurs au moment même où l'on se passionne pour les objets uniques, rares et authentiques, qu'il s'agisse des curiosités exotiques ou des antiquités,

139 BHVP, vers 1890, Krieger reproduction de meubles anciens « reproduction de meubles et de sièges anciens ».
140 Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance*, volume 1, Paris, A. Morel, 1868, « Conclusion ».

peut apparaître paradoxale. En réalité, c'est la consécration de l'authenticité des objets – objets anciens ou œuvres – qui rend possible le multiple, tout au moins sur le plan culturel. Montée du multiple et montée de la quête d'objets authentiques marchent de conserve. La technique joue ici un rôle central. L'effervescence autour des brevets pour mettre au point des machines et des procédés propres à copier, réduire et multiplier les objets uniques dans les années 1830-1840 – dans une chronologie parente de celle de la photographie – indique le désir de trouver des reproductions « exactes », « fidèles »[141]. Car pour que la copie conserve la légitimité de l'original, elle doit être un procédé mécanique qui ne fait pas intervenir une main extérieure qui couperait la filiation entre la copie et le modèle. Procédés Collas et Sauvage, machine à sculpter équipées de toupies et perfectionnement du moulage rendent possible le multiple dans la mesure où même en réduction il conserve l'empreinte exacte de l'original. Pour les acheteurs parisiens – et semble-t-il nationaux – le musée du Louvre d'une part et le musée de Cluny d'autre part, apparaissent bien comme les matrices à la fois réelles et imaginaires des fontes d'art et des copies de meubles anciens, origines essentielles dans la mesure où ce sont des institutions culturelles, à un moment où la provenance des objets fonde leur dimension romanesque.

II. Matières nouvelles, matières plastiques : vertiges et rejets de l'imitation

En 1857, Jean-Baptiste Jobard, inventeur et polygraphe versé dans la publicité annonce avec emphase l'apparition, lors de l'Exposition universelle de 1855, d'une nouvelle matière : « M. Sorel est inventeur d'un plastique translucide composé de fécule de pomme de terre et de chlorure de zinc hydraté, avec addition de sel ou de poudre, tels qu'oxyde de zinc, sulfate de baryte, etc. Ce plastique est susceptible de toute coloration, et il se moule comme le plâtre. Au naturel, il rend des statues ou autres objets diaphanes comme l'ivoire. On peut aussi l'obtenir souple, mais non élastique. »[142] Il ne s'agit pas d'une fantaisie. L'expansion du marché des moulages appelle une recherche permanente de matières plastiques faciles de mise en œuvre et qui peuvent imiter les autres matériaux. À lire les dépôts de brevets à partir des années 1840, on perçoit le rêve d'une matière facile à mouler, capable de prendre toutes les teintes, et tous les aspects de surface. Il faut dire que les moulages ne sont pas dans la sphère domestique uniquement sous forme de sculpture réduite de cheminées. En ornement sur les meubles, dans l'orfèvrerie, sur les plafonds et les murs, moulages et moulures conquièrent l'appartement. De Balzac à Zola, la littérature résonne de ces matières fausses qui deviennent les emblèmes des fortunes moyennes, des parvenus, des aspirants bourgeois. Le terme de « toc » entre dans la langue dans les années 1835 pour désigner des objets de mauvaise qualité et le son faux délivrer par des matières de substitution. Or, les cheminements des nouvelles matières, en particulier dans les appartements, sont complexes et c'est cette diffusiondans la sphère domestique que nous voudrions ici interroger.

L'histoire de la réception sociale des matières, de l'imaginaire qui s'y attache, n'a fait l'objet que de rares travaux, plus volontiers sur l'espace public, et notamment sur le sacre de la pierre et l'arrivée de la

141 Clive Edwards and Margaret Ponsonby ont bien vu le caractère central de la reproduction pour comprendre les intérieurs du XIXe siècle ; reste qu'ils affirment que la notion de reproduction n'apparaît qu'à la fin du XIXe siècle dans la mesure où la copie est auparavant « normale ». Si l'observation est vraie, la chronologie apparaît bien comme fausse, le basculement se situant clairement dans les années 1840-1850, moment même où se pose à neuf la question – inquiète – de l'authenticité. Voir Clive Edwards and Margaret Ponsonby, « Desirable Commodity or Practical Necessity? The Sale and Consumption of Second-Hand Furniture, 1750–1900 », in David E. Hussey, Margaret Ponsonby (dir.), *Buying for the Home. Shopping for the Domestic from the Seventeenth Century to the Present*, Aldershot, Ashgate, 2008, p. 117-138 et en particulier p. 133.

142 Jean-Baptiste Jobard, *Les nouvelles inventions aux expositions universelles,* Paris, E. Flatau, 1857, p. 387.

fonte[143]. Or, la sphère domestique est un espace d'observation privilégié pour comprendre l'imaginaire des matières, leurs emplois et la façon dont elles sont reçues et rejetées en tant que matières dignes ou indignes de figurer dans l'espace intime[144]. Comme on va le voir, comprendre ce que l'homme du XIXe siècle accepte de la nouveauté demande un constant va-et-vient avec l'espace public où le devenir des matières influe sur leur réception dans les intérieurs. En questionnant les matières nouvelles – carton-pierre, bois durci, caoutchouc, aluminium, celluloïd et matières de surface – il s'agit de comprendre comment des matières sans forme et sans légitimités historiques s'insèrent dans l'espace privé et par là les récits qu'on leur demande de véhiculer.

II.a. Le temps des plastiques : entre nouveauté et « toc », la réception des matières nouvelles

L'étude des cycles de vie des objets a peut-être trop souvent négligé les matières dont sont faits les objets. En effet, si les nouvelles matières plastiques connaissent globalement un engouement, ce dont témoignent les dépôts de brevets comme les métamorphoses infinies qu'elles connaissent dans l'espace privé, elles sont aussi sujettes à rejet. L'étude de la culture matérielle englobe aussi cette étude de la réception sociale des matières nouvelles, porteuses de récits dont il ne faut pas évacuer la dimension sociale. En s'appuyant sur quelques cas, nous voudrions simplement comprendre comment se construit l'engouement pour une matière puis son délaissement – quand délaissement il y a. Comme l'a montré Patrick Verley à propos de châles, les cycles de consommation peuvent se décomposer en trois temps : engouement pour une nouveauté distinctive, extension du marché par des copies meilleur marché puis, du fait même de cette généralisation, abandon par les classes supérieures – ou par les premiers consommateurs – du produit[145]. Il s'agit donc ici d'essayer de penser ensemble imaginaire des matières et phénomènes sociaux d'imitation et de distinction pour comprendre le sens accordé à ces matières nouvelles dans l'espace privé.

Papier-mâché, carton-pierre et pâtes moulées : les apparences…

La production de moulures, de rosaces et d'ornements de murs en papier-mâché et carton-pierre à destination des appartements débute véritablement au XVIIIe siècle[146] et prend un essor considérable au milieu des années 1830. Ces matériaux remplacent alors le stuc. Moulés puis pressés à chaud dans des moules métalliques, ils permettent de produire des décorations faciles à transporter et à fixer et qui ressemblent en tous points aux ornements de plâtre. Les expositions industrielles des années 1840 saluent ces produits qui mettent en avant le supposé talent particulier des ornemanistes français. « La sculpture en carton-pierre a pris dans la décoration architecturale une importance considérable », note le rapporteur de l'exposition de 1844. « Le facile emploi de ce mode d'ornementation est justifié par les résultats si remarquables obtenus jusqu'à ce jour. Dans les palais, les hôtels, les établissements publics, dans les

143 Sur la fonte, voir François Loyer, *Le siècle de l'industrie, 1789-1914*, Genève, Albert Skira, 1983. Sur le sacre de la pierre comme matière légitime de l'espace urbain, voir *Espace français. Vision et aménagement, XVIe-XIXe siècles*, Paris, Archives Nationales, 1987, p. 163 et *sq. S*ur la disqualification des autres matériaux, je me permets par ailleurs de renvoyer à mon article : « L'apprentissage du vide. Commerces populaires et espace public à Paris dans la première moitié du XIXe siècle », in *Espaces & sociétés*, n° 143 / 2011.

144 On trouve quelques éléments dans Clive D. Edwards, *Victorian Furniture. Technology and Design*, Manchester, Manchester University Press, 1993. L'ouvrage s'occupe cependant avant tout de production et très peu des matières.

145 Voir Patrick Verley, *L'échelle du monde. Essai sur l'industrialisation de l'Occident*, Paris, Gallimard, 1997, p. 150-153 notamment. Voir en outre, sur la réception des inventions techniques, Liliane Hilaire-Pérez et Anne-Françoise Garçon (dir.), *Les chemins de la nouveauté. Innover, inventer au regard de l'histoire*, Paris, CTHS, 2003 et notamment p. 283-290. Quelques réflexions sur la réception des matières se trouvent dans Reed Benhamou, "Imitation in the Decorative Arts of the Eighteenth Century", *Journal of Design History*, 1991, n°4, p. 1-13.

146 Clive Wainwright, *The Romantic Interior, The British Collector at Home, 1750-1850*, New Haven and London, Yale University Press, 1989, et en particulier p. 1-11 sur les moulages de trophées en « papier-mâché ».

modestes habitations, dans les maisons à loyer même, partout se retrouvent les produits variés de cette utile industrie. Tous les progrès que l'art a pu faire, la sculpture en carton-pierre les a tentés, et ses efforts ont toujours été couronnés du plus grand succès. Non-seulement les ornements, les arabesques de tout genre, depuis les plus vigoureux jusqu'aux plus délicats, mais les reliefs les plus saillants, les figures de ronde-bosse les plus accentuées ont été exécutés et sont devenus d'une application facile et commune. » Une vingtaine de fabricants se sont distingués dans la production de « décoration architecturale » en carton-pierre et papier-mâché. La maison Wallet et Huber, 20 rue Bergère, est en particulier célébrée pour sa « collection immense de creux en plâtres qui reproduisent les ornements, les reliefs, les rondes bosses et les sculptures de toutes les époques » et sa « haute intelligence d'artiste mise à la disposition de tous les architectes décorateurs pour l'ornementation des palais et des demeures plus modestes ». Lombard, rue Thorigny est salué pour ses grands cadres d'appartements style Renaissance – même si le jury condamne une tentative de « table hexagonale » faite en carton-pierre ; Hardouin, rue Bréda, reçoit une mention honorable pour un autel « partie en carton-pâte (XVe siècle) [sic] » et des candélabres ; mention honorable pour Camaret, rue du Caire, qui produit en série des fleurs ensuite collées sur des « cadres, des vases-corbeilles, dessus de porte, etc. ». Pour ce dernier, le rapporteur salue la pâte « spéciale » qui acquiert « une grande dureté » et dont « l'emploi en serait heureux, appliqué à des intérieurs d'appartement, et donnerait des résultats satisfaisants. » Tout au long du texte, le rapporteur condamne volontiers le caractère factice voire puéril des objets mobiliers mais salue comme on le voit les succès des décorations intérieures. Il souligne en outre un fait nouveau et essentiel pour comprendre le succès du carton-pâte au détriment du plâtre : « cette industrie a toujours suivi avec une intelligence heureusement récompensée les exigences des divers styles qui, depuis vingt ans surtout, sont tombés, en se succédant rapidement, dans le domaine de la mode. » C'est d'autant plus vrai que les décors de carton-pierre et autres plastiques deviennent amovibles. En 1849, Guetrot présent des « collections d'ornements et de bas reliefs » appelées « sculptures mobiles » et appliquées « dans les intérieurs, soit en panneaux, soit aux plafonds, au moyen d'une vis assujettie aux objets qu'il veut appliquer […] ; il peut, sans endommager les parties sur lesquelles il applique les sculptures, les changer autant de fois qu'il plaira de les renouveler ; il peut même […] garnir de caissons un grand plafond et le changer à volonté ». « Ce moyen, écrit le rapporteur, peut être avantageux aux personnes qui aiment à changer fréquemment l'ornementation de leurs appartements » ; plus encore, le système facilite les déménagements[147]. Les moulures en pâte rencontrent d'autant plus le succès qu'elles peuvent être teintées ou peintes sans difficultés. Et à défaut de système de vis, « une colle spéciale » permet de les fixer sur des bois blancs légers, eux-mêmes vissés aux murs et plafonds[148]. Le rapporteur de l'Exposition de 1849 se félicite au final du succès de cette industrie qui connaît « un accroissement depuis quinze ans surtout » et qui permet de voir « briller partout cette belle ornementation » dans les appartements comme dans les édifices publics. « La facilité de reproduire par le moulage en carton-pierre les sculptures artistiques aussi bien que les ornements les plus délicats, ont mis les produits de cette industrie en position d'être employés dans les palais aussi bien que dans les habitations modestes » écrit-il encore[149].

Dans le décor fixe, le carton-pâte trouve une place d'autant plus facilement que vue à distance rien ne peut le distinguer des moulures en stuc ou en plâtre. Le stuc qui imitait le plâtre se trouve à son tour imité par les pâtes de papier qui ont l'avantage de prendre facilement tous les aspects – marbre comme

147 *Rapport du jury central sur les produits de l'agriculture et de l'industrie exposés en 1849*, tome 3, Paris, Imprimerie nationale, 1850, « Sculptures plastiques », p. 366 et sq.
148 *Ibid.*, « Sculptures plastiques », p. 366 et sq., « M. Dauphin, 76 rue de Bondy, à Paris ».
149 *Ibid.*

bois sculpté. La hiérarchie des matières demeure pourtant, semble-t-il. En 1851, le rapporteur de l'Exposition universelle de Londres propose de donner en forme de conclusion les orientations à venir de l'industrie française et en particulier parisienne : rappelant que l'usage du carton-pierre remonte à la fin du XVe siècle, il note que « l'art n'a rien à reprocher à un procédé qui, avec des garanties de durée suffisante, fournit une ornementation facile, riche, abondante, qui tient un milieu raisonnable entre la sévérité de la sculpture monumentale de l'extérieur et la légèreté de la sculpture en bois qui orne les encadrements des tableaux et les meubles. Seulement, et c'est là l'écueil, au lieu de demander à cette matière docile de racheter son peu de valeur par des qualités de souplesse et une imitation plus fidèle des formes les plus pures, la facilité de produire et de répéter les ornements dispose, non pas tant l'architecte que les industriels qui se substituent à lui, à accumuler les ornements, à introduire dans l'ornementation architectonique tout un monde animal et végétal qui monte à un relief, arrive à une importance tout à fait disproportionnée avec le rôle qu'ils jouent dans l'architecture et la place qu'ils occupent dans nos demeures exiguës. Ce n'est pas le seul inconvénient de l'emploi déraisonnable du carton-pâte. Comme les ornements ont perdu de leur prix par la matière dans laquelle ils sont faits et la facilité avec laquelle on les produit, on s'est senti naturellement poussé à surmouler les ornements en toute matière et à les reproduire en carton-pâte peint couleur de pierre, couleur de marbre, couleur de fer, couleur de bois; mille contrefaçons indignes de l'art, qui font la désolation de l'homme de goût et la honte de nos habitations modernes. Ajoutez encore la manie de la dorure, qui projette dans les demeures les plus simples, dans les intérieurs les plus modestes, comme un reflet louche de Californie. Il est grand temps que les Cruchet, les Huber et toute leur industrie, sous le rapport matériel si perfectionnée, reçoivent une rude admonestation. En continuant ainsi ils pervertiraient jusqu'aux derniers sentiments du bon goût. La grande manufacture leur donnera ce bon avis, non pas en proscrivant le carton-pâte, mais en l'employant dans les saines conditions de l'art, et de telle façon qu'après une visite dans les résidences, chacun ressente un violent désir de s'affranchir de cette surcharge de dorure, de cette bave de sculpture, de ces embellissements qui enlaidissent tout. » Quatre ans plus tard, en 1855, Joanne qui fait un état du commerce et de l'artisanat signale que les stucs – mélanges de marbre pulvérisé et de chaux brutalement chauffé - ont « l'éclat du marbre poli » et ont leur « place […] dans les salles à manger, dans les pavillons d'été et les salles de bain. »[150] Pour « le carton-pâte, exploité surtout par MM. Hubert (rue Montyon, 3) et Cruchet (rue Notre- Dame-de-Lorette), est prodigué, dans les constructions vulgaires, pour les bordures de plafonds et les encadrements de glaces. »[151] L'Exposition universelle de 1855 tend à montrer que l'industrie prend un essor considérable, au-delà des « constructions vulgaires » : les 35 exposants proposent presque tous des panneaux d'appartements, des lambris, des rosaces, des moulures de tous les styles…[152] Le rapporteur Tresca se félicite de toutes les applications aux habitations de ces « plastiques » et notamment de la cheminée monumentale et de la garniture de glace d'Hubert, des panneaux d'appartements Louis XIV et Louis XV d'Hardouin[153].

Les condamnations par ailleurs de plus en plus nombreuses pour cette matière qui incarne le faux témoignent avant tout du succès de cette industrie et de leur généralisation dans tous les appartements parisiens, en particulier dans les nouveaux appartements. En 1877, le *Dictionnaire des arts et manufactures* confirme cette extension : « On remplace actuellement, par économie, les ornements de sculpture

150 Voir les stucateurs les plus recherchés MM. Henri Bex (rue Monsieur), Alexandre Bex (rue de Hambourg, 66), Villeret et Rochat (rue d'Enghien).

151 Joanne, *Paris Illustré… op. cit., «* § II. Décoration Ameublement ».

152 « XXIXe jury, Objets de parure, de fantaisie et de goût », par M. Natalis Rondot », in *Travaux de la commission française sur l'industrie des Nations publiées par ordre de l'Empereur,* tome VII, Paris, Imprimerie nationale, 1855.

153 Henri Édouard Tresca, *Visite à l'exposition universelle de Paris, en 1855*, Paris, Hachette et Cie, 1855, p. 757.

qu'on faisait autrefois à grands frais, sur le champ des cadres, les panneaux des portes d'appartements, etc., par des pâtes moulées qu'on applique ensuite, en les fixant avec de la colle et des pointes fines […]. Ces pâtes se font ordinairement en papier mâché, en râpures de bois ou en blanc d'Espagne. »[154] Les pâtes en papier mâché moulé, peintes et moulées, s'étendent des murs jusque sur les supports de cadres, les portes, les contours de fenêtres. Il demeure difficile de documenter la nature des matériaux utilisés dans les habillages des intérieurs dans les grandes opérations immobilières post-haussmanniennes ; cependant l'omniprésence aujourd'hui de ces décors dans les appartements depuis leur construction confirme la généralisation du papier-mâché et du carton-pierre. Ces nouvelles matières plastiques sont accueillies dans ce cadre dans la mesure, sans doute, où elles sont anoblies du fait de leur fusion avec le bâti. La distance d'avec le corps – qui évite d'entendre le son de ces matières comme de les soupeser – rend possible la diffusion de ces matières moulées en série. Dans les nouveaux appartements de la rue Marbeuf en 1883, les moulures sont en plâtre et carton-pierre, selon leur destination[155]. Dans l'hôtel particulier de la famille Aubry, l'architecte fait installer des moulures et corniches en carton-pierre ; les mêmes que dans les appartements petits-bourgeois de l'avenue Philippe-Auguste[156].

Dans l'ordre des objets mobiliers, le succès est très différent. Dès 1844, le rapporteur qui plébiscite l'usage de ces matières dans la décoration intérieure, la condamne dans les bibelots : « sans vouloir ici trop blâmer ni proscrire l'usage du carton-pierre dans les imitations purement d'art et de curiosité, disons cependant que le véritable emploi de cette intéressante industrie est dans l'application aux décors intérieurs où l'architecture réclame son secours. »[157] À propos du médaillé d'argent, Romagnési qui présente « un ensemble très-varié de statuettes, vases, coffrets, armures, imités d'objets en acier, bronze, fer et terre-cuite » en carton-pierre, il « regrette […] tant d'intelligence dépensée si largement à ces productions »[158]. Dès les XVIIe et XVIIIe siècles, le papier-mâché est utilisé dans la fabrication d'objets décoratifs d'intérieur[159]. Il rencontre un renouvellement profond dans les années 1840, parallèlement à celui des habillages et décorations d'appartements. La demande de meubles et d'objets de fantaisie et en particulier de style chinois en imitation de laque conduit en effet à de nouvelles recherches et à transférer des techniques mises au point dans la médecine et les accessoires de théâtre vers l'ameublement. En France, les travaux du Dr Auzoux sur la production d'écorchés anatomiques en carton-pâte imposent le moulage sous pression de la pâte dans des moules en plomb[160]. La maison Hallé qui domine depuis Paris le marché des accessoires de théâtre en carton-pâte met au point pendant plus de 75 ans des techniques de mise en couleurs et de montage sur structure en bois et métal des objets et singulièrement des meubles[161]. Quelques entreprises françaises présentent des bibelots, des meubles et des « panneaux d'appartements » – des lambris – en papier-mâché « rendu imperméable par le vernis » lors des expositions industrielles des années 1840 : il s'agit de reproduire des objets chinois – et parfois d'hypothé-

154 Charles Laboulaye (dir.), *Dictionnaire des arts et manufactures et de l'agriculture…*, Paris, Librairie du dictionnaire des arts et manufactures, 1877, « pâtes moulées ».
155 AN, ET/LXXVII/803, notaire Frédéric Fovard, 94 boulevard Haussmann, Bail, Société du quartier Marbeuf à la Société anonyme des constructions du quartier Marbeuf, 16 novembre 1883, « Devis descriptif des travaux de diverses natures à exécuter pour la construction des divers immeubles rues Marbeuf, La Trémoille, Clément Marot et Boccador. Architecte Stanislas Ferrand, architecte-ingénieur, 38 rue de la Victoire. »
156 AN, Fonds Aubry, Architecte Pierrat (1897 et 1904) et Fonds Vimont, facture de Taly, à Rosny-sous-Bois (1902 et 1912).
157 *Rapport du jury central… op. cit.*, 1844, p. 47.
158 M. Romagnési, 24 rue de Paradis-Poissonnière.
159 Clive Edwards, *Eighteenth-Century Furniture. Studies in Design and Material Culture*, Manchester, Manchester University Press, 1996, p. 122. « The archetypal imitative material that was used in the eighteenth century was papier mache. The origins of papier mache can be traced to India » note Clive Edwards ; tous les auteurs français du XIXe siècle, une origine à Fontainebleau…
160 Voir les travaux en cours d'Anna Maerker (Oxford Brookes University).
161 BHVP, série actualités, « meubles », Maison Hallé. Voir en complément le chapitre 10.

tiques objets japonais : paravents, plateaux, meubles à thé…[162].

Cependant, au milieu du siècle deux pays dominent la production de ces objets : la Chine et l'Angleterre. Cette dernière, et en particulier Birmingham est le centre occidental de cette production[163]. Lors de l'Exposition de 1851 à Londres, les rapporteurs français soulignent la domination anglaise en la matière mais notent le succès de ces objets de luxe, notamment auprès du public: « on fait, en Angleterre, note Natalis Rondot, avec le *papier mâché,* beaucoup de guéridons, de tables à ouvrage, d'écrans; quelquefois des sièges ; rarement des paravents, des fauteuils et des toilettes. Ces ouvrages sont tous décorés de peintures sur fond noir ; ces peintures sont rehaussées par des appliques de nacre blanche ou colorée; elles représentent ordinairement des fleurs ou des ornements, parfois des personnages tels que la reine, le prince Albert, le duc de Wellington, etc. Le vernis a un grand brillant ; les peintures ont de la fraîcheur et de l'éclat. Le *papier mâché* est, par sa nature, très-convenable pour les petits meubles précités ; mais les formes et les ornements de la plupart de ces meubles sont de mauvais goût. Nous nous bornerons à signaler quelques jolis écrans de M. Lane, et un guéridon de MM. Walton et Cie, de Wolverhampton. Ce guéridon était d'un travail excellent, mais d'un prix exorbitant (810 fr.). »[164] « On fait, en Angleterre avec le papier mâché d'énormes quantités de plateaux, de coffrets, d'écrans à main, de pupitres, de boîtes à ouvrage et à jeu, de coffres, de nécessaires de toilette ou de bureau, etc. […] Tous les ouvrages de papier mâché sont surchargés de peintures, et ces peintures sont rehaussées par des appliques de nacre blanche ou colorée. Ce que l'on trouve ravissant à Londres serait délaissé à Paris ; et nous n'hésitons pas à dire qu'en général les ouvrages de papier mâché sont, pour la forme et la décoration, de très-mauvais goût. […] Le prix de ces objets est élevé ; le moindre plateau de 30 pouces anglais, coûte, s'il est décoré, une cinquantaine de francs, et, s'il est exécuté avec soin, il vaut de 80 à 120 fr. Une boîte à thé coûte environ 220 francs ; une boîte à jeu, 175 francs ; un petit écran, de 20 à 50 francs […]. La fabrication des objets de papier mâché devrait être entreprise de nouveau à Paris. […] Le papier mâché est facile à faire et à façonner ; c'est une matière à la fois légère, solide, très-résistante, on l'emploie même à faire des anneaux qui ont à supporter des choses assez pesantes. Il prend bien le vernis, peut recevoir un beau poli, et remplacerait avec avantage, dans beaucoup de cas, le bois, le carton et le fer blanc. » Quelques pages plus loin, il relève la puissance de l'industrie chinoise qui produit des meubles, bibelots et plateaux en papier-mâché laqués – objets de luxe « très-soigné » mais aussi objets grossiers « bon-marché »[165].

La production débute en France au milieu des années 1850 : dès l'exposition de 1855 quelques fabricants proposent des meubles en carton et papier-mâché[166]. Les brevets se multiplient avec une hausse manifeste dans les années 1852-1858 pour des imitations de bois notamment[167]. Les inventaires ne permettent pas d'identifier ces objets, sans doute classés dans les objets meubles en laque incrustée. Cependant, le succès semble bien réel et lorsque Charles de Bernard veut mettre en scène un parvenu dans une nouvelle dont le titre est explicite, *Les ailes d'Icare*, il présente un décor et un mobilier de papier-mâché : « les vases de la Chine sortaient d'une manufacture de carton-pierre, et sur les étagères placées

162 *Rapport du Jury central*, volume 3, Paris, Imprimerie de Fain et Thunot, 1844, p. 109. « Ce genre de papier mâché est rendu imperméable, et peut être appliqué non-seulement à des meubles de luxe, mais à des panneaux d'appartement », écrit le rapporteur.

163 Pour une description détaillée des objets et des fabriques, voir le Baron Barclay de Tolly, *L'Angleterre, l'Irlande et l'Écosse, Souvenirs d'un voyage solitaire*, tome second, Paris, Brockhaus et Avenarius, 1843, p. 513-514.

164 « XXIXe jury, Objets de parure, de fantaisie et de goût, par M. Natalis Rondot », *in Travaux de la commission française sur l'industrie des Nations publiées par ordre de l'Empereur,* tome 7, Paris, Imprimerie nationale, 1855 p. 15 « Meubles et papier-mâché ».

165 *Ibid*, « Coffrets, plateaux et objets de fantaisie de laque ou de papier mâché ».

166 *Visites et études de S.A.I. le prince Napoléon au palais de l'industrie ou guide pratique et complet à l'Exposition*, Paris, Perrotin, 1855, p. 344 et sq. Le papier-mâché est utilisé « « sous forme de meubles et de fantaisies » et « les murs du grand salon [sont bordés] d'une frise de papier mâché ».

167 On en compte au moins 32 sur la période ; à côté du papier mâché traditionnel, on trouve quantité de « composés » à base de pâte de papier. Voir par exemple INPI, n°14770, 25 novembre 1852, Production de marbres factices ou artificiels à l'aide de sulfate de zinc ou autres sulfates employés à l'état liquide ou solide, Lacarrière, 6 rue de Vendôme, Paris.

dans les encoignures, le papier mâché régnait également sous les apparences du marbre ou du bronze. Mais, pour faire ces remarques d'abord, il fallait être observateur de profession, tapissier ou commissaire- priseur. »[168] La matière factice est encore une fois ici une métaphore d'une attention trompeuse ; elle nous indique aussi le succès naissant de cette matière aux nouveaux atours. En 1858, *L'Année scientifique et industrielle,* se félicite du succès grandissant du papier mâché dans l'ameublement et de ces séduisants meubles, à la fois « légers et durables »[169]. L'année suivante, *Le Dictionnaire du commerce* note le succès des objets en « carton moulé » ou « papier mâché ». Rappelant la paternité chinoise de la matière, l'auteur de l'article « cartonnage » souligne la qualité et le succès des produits de Chine et du Bengale qui même s'ils sont grossiers séduisent par leur « originalité »[170]. Les coffrets, boîtes à ouvrage, à jeu, à gants, à thé, les coffres de nécessaires de toilette ou de bureau demeurent d'un prix élevé tant ils nécessitent temps et main-d'œuvre.

C'est véritablement le début des années 1860 qui voit l'ameublement de papier-mâché triompher ; cela s'explique sans doute d'une part par les traités de libre-échange qui favorisent l'importation des meubles anglais et qui stimulent en retour la production française, d'autre part par la diffusion du goût pour les objets chinois puis japonais dans les années 1860 que nous avons observée. Marchands de meubles même très luxueux à l'instar de Giroux et marchands d'objets de fantaisie comme Tahan, commercialisent quantité de petits objets, presque toujours d'imitation chinoise et japonaise[171]. Le papier-mâché gagne en prestige dans les années 1860 lorsque l'on parvient à imiter l'ivoire voire les pierres rares en mêlant la pâte à papier avec des colorants et de la gélatine chauffée sous pression. En l'espèce, le caractère exotique de la technique facilite l'appropriation privée de la matière. Il faut noter que la quasi totalité des objets commercialisés alors sont recouverts de laque noire à la gomme incrustée de nacre. Le succès de ces imitations repose aussi sur la matière elle-même qui oscille encore entre noblesse du papier-chiffon et matière factice. À l'occasion de l'Exposition universelle londonienne de 1862, le rapporteur de la section française des « objets d'ameublement » se félicite de l'introduction et du succès depuis dix ans de « l'imitation la plus parfaite des laques de Chine et du Japon » et de « l'emploi général du papier mâché pour la confection des meubles et des objets d'étagère qui font l'ornement de nos demeures »[172]. Il ne s'agit pas de vœux d'un promoteur de l'industrie française : les publicités des années 1860 permettent de voir les meubles « ornés en papier mâché » et les boutiques des marchands de meubles en laques et de curiosités montrent des objets de fantaisie et des meubles luxueux recouverts de papier mâché et de laques ; les boutiques des tapissiers contiennent des ornements en papier-mâché ou carton-pierre, ornements achetés préfabriqués, et les fabricants de cadres pour photographies, peintures et miroirs utilisent largement les pâtes à papier[173]. Laboulaye en 1868 confirme le succès de ces objets à Paris mais essentiellement des objets anglais : l'anglophilie en matière de culture matérielle, croisée ici avec le goût pour les objets chinois expliquent sans doute la continuation du succès des produits anglais. Il faut dire que pour l'essentiel, le papier-mâché est confectionné à base de coton ; les aléas du commerce franco-américain de cette matière dans les années 1860 favorisent la production anglaise. Laboulaye s'émerveille de ces objets et des potentialités de la matière composée de papier à base de coton et dextrine ou d'amidon : mise sous presse et chauffée, elle « forme une planche solide et dure

168 Charles de Bernard, *Les ailes d'Icare,* Paris, Michel Lévy, 1856, p. 41.

169 Louis Figuier, Émile Gautier, *L'Année scientifique et industrielle. Exposé annuel des travaux scientifiques, des inventions et des principales applications de la science à l'industrie et aux arts*, Paris, Hachette et Cie, 1858, p. 240.

170 *Dictionnaire du commerce… op. cit.*, 1861, « cartonnages ».

171 BHVP, série actualités, publicités de Tahan, vers 1860-1865.

172 *Exposition universelle à Londres en 1862…*, Paris, E. Thunot et. Cie., 1862, p. 193-194, « classe 30 ».

173 AP, D11U3/547 Alexandre Juhan, fabricant d'articles de photographie, 11 rue Poissonnière, faillite du 27 décembre 1866. On trouve plus de 2 000 kg de carton et poudre et des moules en zinc pour cadres.

comme du bois de buis ou d'ébène, d'une planimétrie parfaite ou de la forme du moule chauffé dans lequel on a comprimé cette matière première, si ductile pendant qu'elle est humide, et si solide quand elle est sèche, sous forme de socles, pieds de guéridons, bras de fauteuil, feuilles d'acanthe, rosaces ou moulures quelconques, car elle se prête à tout. Cette espèce de bois sans pores, sans sève, sans fibres, sans nœuds, se laisse parfaitement travailler à la scie, à la gouge, à la râpe et au tour ; elle se laisse polir au besoin ; bien que cette dernière opération soit réservée pour le vernis noir, dur et épais, dont on la charge à plusieurs reprises »[174]. Nacre factice réalisée à partir d'ablettes, dorure, … la matière accepte toutes les incrustations et les apprêts. Les objets sont alors, à en croire Moigno, enthousiaste fondateur de la *Revue hebdomadaire des sciences et leurs applications aux arts*, troublants par leur imitation « exacte » et solides ce qui permet de faire des meubles, des poudrières, des billes de billard…[175] Pour le *Dictionnaire de la conversation*, dans sa version de 1875, la matière est « très-employée » dans les meubles mais surtout pour faire des boîtes, si présentes dans les intérieurs[176]. Le succès semble durer au moins jusque dans les années 1890 ; le second supplément du *Larousse* aborde le « carton-pâte » ou « papier-mâché » comme une matière d'actualité dans l'industrie du luxe pour les fauteuils, les guéridons, les rosaces et les moulures de toutes espèces et note que l'ajout de chlorure de zinc permet de donner à la matière une plus grande résistance. La cellulose industrielle – broyée à la fois mécaniquement et chimiquement – permet une augmentation de la production des meubles de luxe dans les années 1880[177]. Il faut préciser que le terme de « papier-mâché » englobe dès les années 1860 les multiples bois reconstitués à partir de sciures, de colle de Flandres et de poisson et qui sont essentiellement utilisés dans la fabrication d'ornements de meubles à laquer ou dorer[178].

Le marché des meubles en papier-mâché et carton moulé semble péricliter autour de 1890 : aucun catalogue ne propose de meubles portants en papier mâché. Seuls des guéridons de « fantaisie », des écrans, des cadres pour aquarelles, des boîtes à ouvrages et nécessaires de toutes les sortes sont acceptés dans cette matière. En d'autres termes, le papier-mâché est accepté dans la sphère féminine – il apparaît visiblement impensable autour de 1900, et dans tous les milieux sociaux, que des bibelots en papier-mâché trônent dans le salon ou dans un cabinet de travail. La culture incarnée par les reproductions de statuaires doivent être de matières nobles et surtout de poids ; si l'apparence est la même, dans l'imaginaire privé, le bibelot en papier-mâché est sans doute assimilé aux jouets et têtes de poupées… Légers, même chargés de poudre minérale, les objets et meubles de papier-mâché apparaissent ainsi nécessairement frivoles. À côté du vieux chêne ou du palissandre qui domine partout, ils n'offrent pas le poids et par là le sérieux d'une valeur sûre. Ajoutons que la vulgarisation du papier et du carton – dans les emballages notamment – grâce au broyage mécanique et chimique de la cellulose, achève sans doute de discréditer cette matière, tout au moins dans les sphères mondaine et masculine[179].

Si dans l'ordre des objets mobiliers, le papier-mâché et le carton-pierre sont délaissés pour leur légèreté et le caractère vulgaire de la matière après l'avènement de la production mécanique et chimique combinées de la pâte de cellulose dans les années 1880, ces matériaux plastiques rencontrent un succès ancien et durable dans le champ des objets religieux. Le carton-pierre est de

174 Charles Pierre Lefebvre de Laboulaye, C*omplément de la troisième édition du Dictionnaire des arts et manufactures… op. cit.,* 1868, p. 117.
175 F.-N.-M. Moigno, *Les Mondes, revue hebdomadaire des sciences et leurs applications aux arts… op. cit.*, 1865, p. 292.
176 William Duckett, *Dictionnaire de la conversation et de la lecture… op. cit.*, 1875, p. 161, « papier-mâché ».
177 Anselme Payen, *La Fabrication du papier et du carton, description des procédés nouveaux…*, Paris, Librairie scientifique, industrielle et agricole, 1881, p. 100, applications aux « meubles de luxe ».
178 Charles Laboulaye (dir.), *Dictionnaire des arts et manufactures et de l'agriculture… op. cit.*, 1877, « pâtes moulées ».
179 Louis Figuier, *L'Année scientifique et industrielle*, volume 7, Paris, Hachette et Cie, 1863 « Industrie du bois durci », p. 468-470.

bonne heure utilisé pour produire des objets pour le culte privé : christs, croix et autels de toutes sortes s'accommodent de ces matières plastiques. En 1844, cinq exposants présentent des autels, des bénitiers, des statues et statuettes d'église[180]. Dans les années 1860, plus de 30 fabricants-marchands proposent des « collections complètes de statues de vierges et de saints, chemins de croix de différentes proportions, avec cadres de tous styles »[181]. À la fin des années 1870, les seuls objets en « plastique » achetés par Mme Bordes sont un « Saint-Pierre », une « console d'angle avec anges, modèle G », un « ange volant », une « Lourdes »et une console, le tout en « plastique » bleu ou blanc chez Raffl et Cie, 64 rue Bonaparte, spécialisé dans les « statues et ameublement d'église, statuaires et décors de statues religieuses en tous styles et genre de Munich, statues en pierre, marbre, bois, terre cuite, carton-pierre et plâtre »[182]. Le carton-pierre, le « papier-mâché » et toutes les matières dites « plastiques » perdurent jusqu'à la Première Guerre mondiale dans ces matières : les plastiques jugés vulgaires dans les bibelots et les meubles sont plébiscités dans les objets de piété. Valeur instituée, légitime s'il en est, les objets de piété n'ont sans doute pas besoin d'une légitimation culturelle qui passe par les pesanteurs de la matière et la noblesse des matières instituées par le temps. Seul usage durable : dans les moulures des plafonds des appartements haussmanniens, quelle que soit la qualité de l'immeuble.



[Fig. 7. 19] Publicité pour les ornements d'appartements et décorations intérieures en carton-pierre, staff et bois sculptés, maison Flachat, Cochet et Cie, 79 avenue Ledru-Rollin. BHVP, série actualités « tapissier ».

Il faut noter l'émergence de nouvelles matières qui rencontrent le succès dans la mesure où elles dissimulent leur nature. C'est le cas du « bois durci » commercialisé à partir du milieu des années 1850 et qui s'inscrit dans la recherche de matières plastiques utilisant les déchets ligneux. Cette matière plastique est constituée de sciure de bois – généralement de palissandre – et de sang de boeuf dont l'albumine sous pression et chauffée agglutine durablement le bois. Ce mélange de sciure du Faubourg Saint-Antoine et du sang de la Villette donne les objets les plus élégants et les plus intimes. Louis Figuier écrit : « On trouve maintenant dans le commerce et à des prix peu élevés, des statuettes, des médaillons et des objets d'art, faits de ce bois résistant et inaltérable à l'air, qui sont bien supérieurs, à plusieurs titres, aux mou-

180 Le jury mentionne notamment M. Guillaume, à Paris, 13 rue du Delta, « Pour des statuettes et statues d'église en matière composée. »
181 *Annuaire Bottin-Didot du commerce,* 1860 (Solon, 30 rue Pétrelle).
182 AP, Scellés Bordes, factures de Raffl et Cie, 64 rue Bonaparte, statues et ameublement d'église, statuaires et décors de statues religieuses en tous styles et genre de Munich, statues en pierre, marbre, bois, terre cuite, carton-pierre et plâtre, « 1 Saint-Pierre de 28 cm en plastique en réalité en carton-pierre, 7 francs ; 1 console à anges (modèle G), décoré pour ange, 2, 25 f ; 1 ange volant crèche n°19, décoré, 6 francs ; 1 Lourdes n° 30 décorée, 9 francs ; 1 console plastique bleu, 2 francs » (février et janvier 1879 ; 27 mai et novembre 1880).

lures en terre ou en plâtre du même genre. Les coffrets, les encriers, les porte-monnaie, les cadres, etc., et les autres objets délicats fabriqués par les mêmes moyens ne le cèdent non plus en rien, pour l'élégance ou le fini des détails, aux sculptures les plus soignées. »[183] En l'espèce, tout indique que la matière qui a l'aspect d'un bois tendre et son poids rencontre le succès durant toute la seconde partie du siècle parce qu'elle sait dissimuler sa fabrication sous le terme de « bois durci »[184].



[Fig. 7. 20] Cadre en « bois durci » de ferrotype (portrait de l'ingénieur Tronchet, 168 rue Montmartre), vers 1865, coll. part.

Récits et artifices : les nouvelles matières de substitution

Dans la recherche des matières de substitution, l'arrivée de l'acétate de cellulose si elle disqualifie les papiers-mâchés permet d'envisager une infinité d'objets d'imitation. Le papier mâché dans les meubles et les bibelots apparaît après les années 1870 comme l'incarnation du « toc », même lorsqu'il est chargé de matières minérales mais l'idée de produire des moulages à base de cellulose n'est pas abandonnée. En cela, toutes les inventions de la chimie nouvelle des années 1860 s'inscrivent dans la continuité des productions en pâte de papier. Les premières mises au point ont lieu dans l'Angleterre et l'Amérique du milieu des années 1850, dans un contexte industriel – qui reste à étudier – où les matières nouvelles – caoutchouc, gutta-percha, linoléum, celluloïd… – sont l'objet de toutes les attentions[185]. En France, c'est durant les années 1860 et plus encore les années 1870 que ces matières d'imitation deviennent objets du quotidien. Il s'agit de copier des matières riches – l'ivoire, la corne, l'écaille… – à moindre coût mais surtout de rendre possible toutes les sortes de moulages, notamment pour l'ivoire. Il faut dire que l'écaille fondue, utilisée dans la tabletterie, la bijouterie et dans quantité de bibelots d'étagère laisse entrevoir un monde où les matières naturelles précieuses peuvent se mouler en série. Les matières à

183 Louis Figuier, *L'Année scientifique et industrielle… op. cit.,* 1863, p. 468-470.

184 « MM. Talrich et Latry, après avoir arrêté en commun les bases de la nouvelle industrie qu'ils voulaient exploiter, prirent un brevet en 1855. M. Latry, déjà possesseur d'appareils pour la fabrication du blanc de zinc, commença, dans son usine de Grenelle, la fabrication des bois durcis. » Ibid. L'activité dure au moins jusqu'en 1920.

185 Les quelques travaux sur le sujet retracent avant tout l'histoire des inventeurs et des inventions, négligeant en général la dimension sociale et imaginaire de ces matières ; voir sur tous les « plastiques » : Susan Mossman, *Early plastics perspectives : 1850-1950*, London, Leicester university Press, 1997 et sur le celluloïd, Robert Douglas Friedel, *Pioneer Plastic. The Making and Selling of Celluloid*, University of Wisconsin Press, 1983. Le travail le plus stimulant qui croise histoire des matières et approche culturelle reste celui de Jeffrey L. Meikle qui porte quasiment uniquement sur le XXe siècle : *American Plastic. A Cultural History*, Rutgers University Press, 1997.

base d'acétate de cellulose permettent d'imaginer des moulages qui imitent toutes les matières cornées comme les pierres rares avec une précision et un poli produits industriellement.

La matière de substitution qui rencontre le plus vite le succès est le celluloïd[186]. Ses possibilités apparaissent infinies : la matière imite en particulier la corne et l'écaille et peut être moulée et sculptée facilement du fait de son homogénéité. On en trouve rapidement dans de très nombreux objets de l'espace privé. Les années celluloïd – les années où la matière apparaît noble et acceptable dans l'espace du privé – sont relativement courtes : entre le milieu des années 1870 et les années 1900. À l'arrivée sur le marché des produits de la Société française du Celluloïd créée en 1875, le coût élevé de cette matière et sa ressemblance en tous points avec les matières nobles font qu'elle est vite adoptée dans les intérieurs. Comme la majorité des matières nouvelles des années 1850-1860, elle conquiert d'abord la bijouterie et la lingerie – deux secteurs où la consommation connaît une croissance puissante. Les bijoux sont alors partout dès le milieu des années 1870 – broches, pendentifs, boucles d'oreille… – tout comme les accessoires – porte-monnaie, manches d'ombrelle… – et ce qu'on appelle alors « le linge américain », soit le plus souvent des manchettes et des cols blancs qui s'encrassent moins que le coton, la laine ou le lin[187]. À côté de ces objets de parure, des boîtes de la toutes les sortes, nécessaires à écriture et plus encore les objets de toilette – boîtes à poudre, dentifrices, brosses à cheveux et à dents, miroirs à main… Il faut ajouter à ces objets proches du corps qui montrent l'acceptation dans la sphère intime de la matière, les bibelots d'étagère : statuettes de petite taille, garniture de réveil, … Ici la limite n'est pas technique : si les objets produits sont de petite taille, c'est que l'imitation de la corne, de l'écaille ou de l'ivoire doit être crédible. Aux grand bibelots les fontes et le plâtre, aux menus objets les matières nouvelles d'imitation. Au début des années 1880, le celluloïd se trouve cependant jusqu'au mobilier: sous forme d'incrustation notamment, la matière permet de produire des meubles de Boulle dont la vogue ne se dément pas, en mélangeant marqueterie de cuivre et d' « écaille artificielle ». Paul Eudel, traquant le trucage, prend soin de signaler les matières d'imitation : « depuis quelques années, la Société du Celluloïd, qui imite assez bien l'écaille, a essayé de reproduire par les procédés spéciaux qu'elle a découverts la marqueterie de Boulle, mais ce sont là des tentatives imparfaites, que nous signalons en passant et qui ne sauraient rentrer ni dans la catégorie des contrefaçons, ni même dans celle des imitations dont nous nous sommes occupés jusqu'ici. »[188] Il ne s'agit pas de fraudes, les consommateurs étant censés identifier la matière. Si au regard des fraudes observées par Eudel, le celluloïd propose des tentatives d'imitation « imparfaites », elles semblent rencontrer le succès. Les 34 brevets pris entre 1875 et 1890 autour de cette matière montrent son attrait[189], tout comme les quantités de dérivés mis au point : xylonite, ivoride, lithoxyle, fibrolithoïd…[190] Les industriels y voient une matière au potentiel infini, capable d'imiter, une fois colorée et traitée, la quasi-totalité des matières – de l'ivoire au cuir, du bois au métal[191]. Le celluloid revendique son caractère artificiel : la Compagnie française ne prend-elle pas pour marque de fabrique une chimère, sorte de buffle augmenté d'une corne de rhinocéros ?[192] On

186 Les premières mises au point du celluloïd datent de 1856 par Alexander Parkes ; la version industrielle mise en point par John Wesley Hyatt date de la fin des années 1860.

187 Paul Vibert, *La concurrence étrangère. Les industries nationales…,* Paris, C. Bayle, 1887, p. 125 ; « Une des applications les plus originales et, sans contredit, les plus heureuses du celluloïd est le linge américain fabriqué également à Paris ». Dès 1883, *Le Cosmos… op. cit.* note : « Le linge ainsi obtenu, auquel M. Jannin donne le nom de linge parisien, diffère du linge américain, en ce que, dans celui-ci, le celluloïd est appliqué [et pressé] entre deux toiles » (p. 5).

188 Paul Eudel, *Le truquage, les contrefaçons dévoilées*, Paris, Dentu, 1884, p. 305.

189 INPI, brevet du 20 juillet 1886, Compagnie française du celluloïd ; n°201963, 16 novembre 1889, Delle, Paris, 77 rue Notre-Dame de Nazareth, « Fabrication et application des boules creuses en celluloïd à différents usages industriels, de sauvetage et de fantaisie ».

190 Voir *Dictionnaire du commerce…*, 1901.

191 *Bulletin de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale*, 1881, p. 241.

192 AP, D17U3/ 22, dépôt du 2 avril 1879, Compagnie française du celluloïd, « marque de fabrique destinée à être apposée sur tous les nouveaux produits ».

tente tout au long des années 1880 d'en faire en outre une matière de surface, capable de recouvrir une fois mise dans un moule et traitée à chaud, tous les objets, de bois comme de plâtre[193]. Autour de 1900, le celluloïd perfectionné notamment par la Compagnie française du Celluloïd de Stains, permet des « imitations d'écaillé, d'ivoire, d'ébène, de corail, de turquoise, de malachite » « d'ébène, de corail et de pierres précieuses » de toutes les sortes et « est employé pour la fabrication d'objets de tabletterie et d'articles de Paris : peignes, brosses, boutons, porte-monnaie, touches de piano, fleurs artificielles, papier, balles pour enfants, etc. »[194]

Ce qui pourrait apparaître comme une matière emblématique du XIXe siècle tant elle remplit toute les attentes commerciales – pouvant être finement moulée et conservant l'apparence de matières luxueuses – devrait être un succès considérable dans la sphère du privé. Or, l'engouement apparaît limité, voire très nettement déclinant autour de 1900. Sa très grande inflammabilité et son « odeur étrange » qui dure longtemps ne facilite pas son adoption dans les grandes pièces de salon. Ces difficultés sont réglées dans les années 1890 par la mise au point de dérivés beaucoup moins inflammables, notamment avec la cellulithe. « La pâte de bois, ou plutôt la cellulose comprimée, présente en effet une résistance considérable, jointe à une élasticité et à une souplesse dans l'effort qui la rendent de beaucoup supérieure au bois. Voici que ce procédé commence à entrer dans l'industrie pour fournir une matière première destinée à la fabrication d'objets jusqu'ici en ivoire, corne ou bois. On a bien essayé le celluloïd pour la confection d'une foule de petits objets à bon marché, mais cette matière présente des chances d'incendie dangereuses, à cause de son inflammabilité considérable ; on sait en effet que le celluloïd est une composition à base de collodion et de camphre. Or, la cellulithe, nouvelle composition qui est de la cellulose comprimée, a toute chance de réussir pour remplacer l'ivoire et la corne, et par conséquent le celluloïd. […] Elle se travaille facilement et permet d'obtenir par découpage et ciselage tous les articles fabriqués avec l'ivoire ou la corne. Naturellement la cellulithe peut être colorée au cours de la fabrication ; on y peut incorporer des substances diverses destinées à modifier son aspect ou sa densité. Il y a là l'apport d'une matière qui paraît destinée à rendre des services à la petite industrie. »[195]

Le succès n'est pas au rendez-vous. Deux phénomènes se conjuguent pour expliquer le retrait des intérieurs du celluloïd : d'une part la vulgarisation, d'autre part sa plasticité-même. En effet, il est utilisé dans les années 1890 pour fabriquer des objets qui auparavant n'étaient pas fait de corne : rosaces, statuettes de grande dimension, petits meubles, grandes boîtes… On peut faire l'hypothèse que dès lors que la matière d'imitation quitte le giron des objets réalisés dans la matière d'origine, elle apparaît comme une matière purement artificielle, sans référents culturels qui permettent de lui donner une place dans la culture matérielle bourgeoise. Si le celluloïd connaît un large succès dans toutes les strates de la bourgeoisie pour les parures – broches, porte-monnaie, manches de cannes et ombrelles… –, le fait qu'autour de 1900 elle « imite et remplace tout » « dans les fantaisies bon marché » la discrédite[196]. On peut faire l'hypothèse qu'une complexe hiérarchie des matières est ici visible : la matière promue par les industriels pour sa capacité à prendre toutes les formes est rejetée par les consommateurs bourgeois pour les mêmes raisons. La matière nouvelle doit métaphoriquement et matériellement se mouler dans les modèles anciens dès lors qu'elle affiche sa virtualité ou son caractère artificiel en même temps que sa nouveauté radicale. En d'autres termes dès qu'elle s'affranchit des pesanteurs et des contraintes de la matière imitée, elle se discrédite dans le champ de la culture matérielle privée. L'Exposition universelle

193 *Société chimique de France*…, Paris, 1881, p. 406, « moule à chaud avec du celluloïd ».
194 *Dictionnaire du commerce… op. cit.*, 1901.
195 *Ibid.*, « Cellulithe ».
196 *Ibid.*, « cannes, parapluies ».

de 1900 confirme cette perception : toutes ces matières nouvelles ne sont plus présentes que dans la section de la brosserie mais surtout dans le Palais des industries chimiques[197]. Au milieu de la stéarine, des produits pharmaceutiques et des « parfums artificiels », les objets de celluloïd apparaissent comme des produits artificiels. Autour de 1900, la quête de l'authentique paraît ne plus pouvoir coexister avec ces matières nouvelles. On juge alors ces produits artificiels comme des « objets mensongers ». C'est semble-t-il la nature même de ces matières qui décide de leur éviction d'un espace privé où le simulacre règne mais en mettant en œuvre des imitations de matières anoblies de longue date. La généralisation de cette matière dans l'industrie et en particulier dans la photographie à partir des années 1880 contribue sans doute à la rattacher au monde des nouveautés techniques, loin des matières capables de porter une dignité culturelle. Le succès du « linge américain », véritable contresens par rapport au vêtement bourgeois puisqu'un sous-vêtement qui ne se salit pas perd toute sa fonction, conduit aussi l'assimilation de cette matière à un produit populaire et cantonné dans l'ordre du pratique – ce que dit le qualificatif d'« américain ».

Comme dans le cas du carton-pierre, il faut cependant noter le succès de cette matière dans les objets religieux. Le cheminement n'est pas le même que pour l'aluminium ; ici pas de reconnaissance papale de la matière nouvelle comme matière sacerdotale. Comment comprendre alors que quantité d'objets luxueux de religion soient en celluloïd ou dans ses dérivés ? Mme Bordes achète dès 1880 un crucifix en celluloïd. La matière a sans doute encore l'attrait de la nouveauté. Mais vingt ans plus tard, lorsque la très pieuse Mme Aubry meuble son oratoire en 1902, elle achète chez Trousselier, 73 boulevard Haussmann « une croix de celluloïd » à 60 francs[198]. Le couple Pettier en fait de même : bénitier d'ivoirine et croix de celluloïd achetés à Lourdes[199]. Comment comprendre cette alliance entre le religieux et les nouvelles matières de l'industrie chimique ? On peut faire l'hypothèse que dans ce cas, la légitimité culturelle et sociale est telle que toutes les matières ou presque sont possibles – et qu'au plus, le statut singulier de ces objets et leur place – souvent retenus dans les chambres – rendent cette association possible.

Hormis ces cas, les nouvelles matières plastiques – pourtant lourdes et dures – ne connaissent qu'un bref succès dans l'espace privé. Une seule apparaît tenir au-delà de l'attrait pour la nouveauté – même s'il faudrait pour le mesurer véritablement embrasser une période plus longue – : les imitations multiples de l'ivoire.

L'imitation de l'ivoire concentre en particulier les recherches industrielles et ces substituts semblent connaître un succès durable. Il faut dire que la matière s'est installée tout au long du siècle dans le paysage de la culture matérielle bourgeoise : sous forme de statuettes chinoises ou de chinoiseries, dans les tableaux sculptés, dans les nécessaires de toilettes et les boîtes de l'intime, dans les touches de piano, les boules de billard, les carnets de bal, les manches de couteaux, les articles d'écriture, les couverture d'albums, porte-cartes, éventails, miniatures, objets d'étagère… Prestigieuse, la matière est en outre exotique et conserve l'attraction de la rareté. Goût des chinoiseries et plus largement des matières venues d'Afrique et d'Asie et goût du XVIIIe siècle se conjuguent pour en faire la matière des petits bibelots de toutes formes et les rayons des magasins de bibelots comme celui des chinoiseries des grands magasins en regorgent[200]. La famille Aubry achète à cinq reprises des peignes en écailles, des ronds de serviette en

197 *Exposition universelle de 1900. Guide Lemercier publie par les concessionnaires du catalogue officiel,* Paris, Ludovic Baschet, 1900, « Palais des Industries chimiques – Celluloïd ».
198 AN, Fonds Aubry, 95, facture de Trousselier (29 mai 1902).
199 AN, Fonds Pettier, Grands magasins des galeries catholiques, en face du Panorama de Jérusalem, s. d. (vers 1907).
200 BHVP, MS NA 496, Comptabilité des Grands magasins du Louvre, 1876-1908.

ivoire gravée, des statuettes, des éventails chez Traissart, 77 rue des Petits-Champs, spécialiste de « fabrique d'objets en ivoire et écaille, garnitures de toilette, christs, bénitiers et vierges, croix de berceaux et miniatures »[201]. Mme Pettier en 1908 achète au Troupeau d'éléphants dont les publicités mettent en scène des chasseurs-explorateurs tuant des éléphants dans un décor africain. Elle complète ainsi sa petite collection de poupées précieuses et achète quantité de menus objets de toilette : boîte à poudre, boîte à gants, cure ongle avec boîte, peigne d'écaille, poudrière… le tout marqué de ses chiffres[202].

Cependant, dès les années 1890, le désir de répondre à cette large demande et les difficultés d'approvisionnement poussent à chercher des matières de substitution. En effet, on note alors que « La destruction des éléphants et leur disparition probable dans un délai rapproché a porté les inventeurs à chercher le moyen de fabriquer de toutes pièces une matière aussi semblable que possible à l'ivoire animal. »[203]. Les matières plastiques de substitution se multiplient. Si la corne et l'écaille sont moulées à chaud depuis les années 1840, l'ivoire reste une matière à sculpter. Or, dans l'économie du multiple, le moulage garantit la qualité de la sculpture qui n'est plus laissée à l'appréciation de l'ouvrier. L'ivoire est d'abord reproduit par des matières végétales puis minérales : phosphate tribasique de chaux, magnésie, alumine et la gélatine associées qui peuvent être moulées aisément[204]. Rapidement, d'autres substituts voient le jour. L'ivoire artificiel est alors réalisé à partir de lait coagulé à l'aide de borax et mêlé de vitriol bleu ou formol qui permet de garantir la stabilité de la matière dans le temps. Solutions concurrentes, l'ivoride, dérivé du celluloïd mais aussi quantité d'imitations qui témoigne de la place de l'ivoire dans les consommations comme de la difficulté d'approvisionnement : « on obtient une autre sorte d'ivoire artificiel en injectant du bois blanc sous pression avec du chlorure de chaux ; et encore en soumettant des os de mouton, préalablement mis à macérer pendant quinze jours dans du chlorure de chaux, au chauffage à la vapeur dans un autoclave avec des déchets de peau, blanche de daim, de chevreau, etc. La masse fluide ainsi obtenue, additionnée de 2 à 3 % d'alun, filtrée, séchée à l'air en plaques durcies enfin dans un bain d'alun, imitent l'ivoire naturel et sont faciles à travailler et à polir », note le *Dictionnaire du commerce* en 1901. La « caséine-formaldéhyde » connue sous le nom commercial de « galalithe » ou « ladite » rencontre un succès durable alors même que sa fabrication a tout pour la rendre des plus vulgaires.

Ici encore les évolutions différentes de ces deux matières – celluloïd et galalithe – pourtant apparues dans la même volonté d'imiter les matières animales, s'expliquent par le contexte de consommation : les imitations d'ivoire ne trouvent pas d'autres débouchés que les usages traditionnels de l'ivoire. En d'autres termes, alors que le celluloïd et ses dérivés connaissent un succès industriel et s'attachent notamment aux produits nouveaux comme la photographie ou l'électricité, les imitations de l'ivoire servent à produire des objets religieux – christs, croix de berceaux… – et des objets de l'intime dans son versant cosmétique et féminin. Les objets de galalithe déposés dans les années 1890-1910 aux archives de Paris ne débordent pas ces domaines où le sentiment et le précieux s'allient.

201 AN, Fonds Aubry, facture de Traissart, 77 rue des Petits-Champs, fabrique d'objets en ivoire et écaille, 26 avril 1902.
202 AN, Fonds Pettier, ABXIX5224, facture de Thessier, Au troupeau d'éléphants, fabrique d'objets en ivoire et en écaille, spécialité de christs et croix de berceaux, articles pour 1ère communion, garnitures de brosserie et de bureau, remontage et nettoyage de brosses, ongliers, nécessaires à ouvrage, statuettes et sculptures », 21 rue de Rome (16 janvier 1908).
203 *Dictionnaire du commerce… op. cit.*, 1901.
204 *Le Magasin pittoresque*, 1891 p. 12, « L'ivoire artificiel ».



[Fig. 7. 21] Gravure d'illustration de P. Grolier, « La science en famille. Histoire d'une balle élastique. Monographie du caoutchouc. », *Le Musée des familles*, 1857-1858, p. 211.

Une matière apparaît dans les années 1840 qui forte de ses virtualités connaît un engouement sans précédent, y compris dans les intérieurs : le caoutchouc. En 1857, *Le Musée des familles* propose une visite imaginaire d'un hôtel particulier américain qui lui permet de dresser la liste des applications nouvelles du caoutchouc dans l'espace privé. Le lecteur découvre ainsi dès l'entrée des tubes acoustiques en caoutchouc. « Vous arrivez enfin dans une salle magnifique, où le parquet, les moulures des portes et du plafond, les cadres des tableaux, les divans, les fauteuils, les pendules, les vases, les candélabres, les guéridons, les étagères, les statuettes, les coffrets, les chinoiseries, et jusqu'aux jouets d'enfants, sont en caoutchouc ». Le divan ne garde pas l'empreinte des corps et comme il se doit, les occupants portent des vêtements de caoutchouc y compris un corset et leurs accessoires – bijoux, tabatières, etc. – sont eux-mêmes en caoutchouc[205].

Le texte qui peut apparaître fantaisiste est en réalité très proche de la réalité : à partir de la mise au point de la vulcanisation, la société française comme américaine rêve d'avoir trouvé une matière dont les possibilités sont infinies[206]. Matière élastique ou dure, ductile et qui peut être moulée, incolore à l'état

205 *Le Musée des familles*, 1857-1858, p. 209-215, P. Grolier, « La science en famille. Histoire d'une balle élastique. Monographie du caoutchouc. ».

206 Au Talma, 36, Rue Notre-Dame-des- Victoires, place de Bourse, 36. « Spécialité de vêtements imperméables en caoutchouc Paletots, talmas, janus, pelisses à double face, en étoffes élégantes et des plus nouvelles; cabans militaires par-dessus de poche fabrication et confection perfectionnée, genre anglais. Grand choix de chaussures américaines, articles de chasse, pêche, voyages, etc. Coussins à air, ceintures de natation, bretelles, balles, ballons, dessous de bras en gomme pure, tabliers de nourrices, et en général tous les articles en gutta-percha et en caoutchouc de qualité supérieure et garantis. On fait également la commande. […] Emploi général du caoutchouc. Cette maison créée par l'un des fondateurs de l'industrie du caoutchouc en France, qui a reçu à ce sujet la décoration de la Légion d'Honneur, est toujours restée à la tête de cette industrie. Les tissus élastiques dont on fait les bretelles, jarretières, ceintures, etc. les tissus imperméables servant à confectionner les vêtements de toutes sortes; les applications du caoutchouc vulcanisé à la fabrication des fils, rondelles, plaques, tuyaux, tissus pour cardes, iodes pour bateaux-pontons, etc., dont la mécanique, les arts, la marine, font un si grand usage, les articles de chasse, de voyage, etc., […]Elle a joint dernièrement à sa fabrication celle du caoutchouc durci remplaçant l'écaille et le buffle, et parmi les objets et appareils de tous genres auxquels elle applique le caoutchouc, on remarque des balles creuses, étrilles et brosses à divers usages, des planches à laver, un drap artificiel si convenable et si économique pour tentures, plusieurs

pur et facile à teinter dans la masse, se dégradant peu et imperméable : elle apparaît comme la matière industrielle par excellence. Il faut ajouter que caoutchouc et plus encore gutta-percha permettent de prendre des empreintes pour confectionner des moules avec une aussi grande précision que le plâtre et une plus grande facilité[207]. *Le Dictionnaire du commerce* de 1861, pourtant peu enclin à l'enthousiasme, écrit : « il est certain qu'avec du caoutchouc et du soufre en quantités suffisantes, l'humanité pourrait, à la rigueur, se passer d'une foule d'autres substances longtemps réputées indispensables aux progrès de la civilisation et des arts »[208]. L'enthousiasme s'explique en particulier par la vulcanisation – ou volcanisation – mise au point en 1842 par Goodyear notamment : mêlé de soufre et chargé de talc ou de chaux, le caoutchouc durcit après moulage ou laminage. Dès lors, on remplace quantité de matériaux par cette pâte plastique. « Grâce à cette nouvelle découverte, il serait aussi difficile de dire ce qu'on ne fait pas ou ce qu'on ne peut faire avec le caoutchouc, que d'en énumérer les non-applications » écrit encore Guillaumin. Les applications sont, il est vrai, variées : le caoutchouc remplace la corne, l'écaille et le bois et s'applique aussi bien à la tabletterie qu'à « la brosserie, la marqueterie, la lutherie, la bijouterie »[209]. Les articles sont alors autant d' « utilité » que de fantaisie : « plateaux, candélabres, crosses de fusil, cannes, meubles, bijoux, instruments de musique ; peignes, brosses, bobines, navettes, harnais de cheval »[210]. Dès 1850, une trentaine de commerçants parisiens propose des articles en caoutchouc – articles d'hygiène, vêtements et chaussures mais aussi sculptures, coussins…[211] L'Exposition universelle de 1855 consacre cette matière. La maison Goodyear, installée à Paris au 42 avenue Gabriel, est une des douze maisons qui mettent en scène les potentialités de cette matière lors de l'Exposition : « jamais la merveilleuse invention de M. Goodyear de New-York, à laquelle l'industrie et les arts sont redevables de tant de nouvelles applications du caoutchouc, n'avait figuré aussi avantageusement qu'aujourd'hui au Palais de l'Industrie. La collection des objets fabriqués en vertu des brevets de M. Goodyear, forme en quelque sorte une section entière de l'Exposition universelle, et certes ce n'en est ni la moins intéressante, ni la moins curieuse. Elle occupe une grande partie de l'espace réservé aux Etats-Unis dans l'édifice principal des Champs-Elysées. Tout juste en face de la grande entrée sur l'avenue, se trouvent deux larges montres, ouvrant sur la nef, et remplies des plus gracieux modèles d'articles en caoutchouc. […] Le caoutchouc mou est déjà connu du public, qui a su en reconnaitre et apprécier l'utilité incontestable et les nombreux avantages pour garantir de l'humidité et donner aux objets de la souplesse et de l'élasticité. C'est ainsi qu'on en a fait depuis longtemps des vêlements et […] un nouveau genre de chaussure à ventilateur, exempt de l'inconvénient qu'ont les souliers-socques ordinaires, d'entretenir aux pieds une transpiration désagréable. […] Quant au caoutchouc dur, il était pour ainsi dire encore inconnu au public ; car les quelques échantillons qui en avaient figuré à l'Exposition de Londres en 1851, n'étaient pas à même de donner la moindre idée de ses propriétés particulières et vraiment remar-

systèmes de pompes à liquides et à gaz, etc. », Henri Boudin, *Le palais de l'industrie universelle, ouvrage descriptif ou analytique des produits les plus remarquables de l'exposition de 1855...*, Paris, Boudin, 1855, « Guiral (C.) et Cie, 40 rue Vivienne.

207 Louis Figuier, *Le savant du foyer ou notions scientifiques sur les objets usuels de la vie*, Paris, 7e édition, 1876, Hachette et Cie, « Le caoutchouc et la gutta-percha », p. 300-305.

208 *Dictionnaire du commerce… op. cit.,* 1861, « caoutchouc ». Dès l'introduction, l'auteur note : « Ainsi, depuis vingt ans, et pour ne mentionner que les faits les plus saillants et les plus connus, la photographie introduit une industrie nouvelle et servi de base à des industries accessoires ; le caoutchouc et la gutta-percha, le sésame, l'arachide sont devenus des objets d'échange dignes d'attention ; le commerce des grains, celui des cotons, celui des laines et lainages, celui des fers et de la rouille, ont éprouvé de graves modifications ».

209 *Dictionnaire du commerce… op. cit.,* 1861.

210 Edouard Gorges, *Revue de l'exposition universelle*, volume 3, Paris, Sartorius, 1856, p. 307 et sq.

211 *Paris, ses curiosités et ses environs, guide des étrangers*, Paris, H. Charles, 1850 ; *Annuaire parisien, contenant 25, 000 adresses des fabricants, négociants et commerçants les plus importants de Paris*, Paris, Hossfeld, 1851, « Grossmann, et Wagner, 11 rue du Renard-Saint-Saveur, Caoutchouc manufacturé sans odeur, articles en gutta-percha ». Il s'agit autant des articles d'hygiène mais aussi des vêtements et des chaussures, des coussins, des bibelots… et « sautoirs en gomme ». Voir Dictionnaire du commerce… 1901, « caoutchouc », « On obtint de cette façon, après de nombreux essais, une matière tout à fait assimilable, quant aux emplois dont elle est susceptible, à l'écaillé ou à la corne. Dès l'année 1851, de nombreuses applications du caoutchouc durci ont pris naissance. »

quables. Aujourd'hui on s'en sert avec le plus grand succès pour faire les plus riches bijoux, comme les objets de l'usage le plus ordinaire. On ne saurait trouver une matière plus convenable pour la confection des nécessaires et autres articles de tabletterie de goût et de fantaisie. Pour les meubles de luxe, il a le beau noir et le poli de l'ébène. Pour la fabrication des cannes, des peignes, des cadres de tableaux, des manches de couteaux, des crayons, des gardes d'épées, et de toute espèce d'outils, il est bien supérieur au bois, à la corne, à l'ivoire ou au métal. On en a fait également des porte-voix, des violons, des flûtes, et autres instruments de musique »[212]. Le clou de la visite étant deux énormes volumes qui proposent la liste des objets confectionnés en caoutchouc, ouvrages naturellement imprimés sur du caoutchouc. Dans la culture de l'imitation du siècle, le caoutchouc apparaît bien comme une des matières les plus prometteuses : à quelques pas, la maison Soulier présente ses fleurs et ses fruits d'imitation « pour lesquels elle est brevetée, réunissant à la richesse du coloris la solidité quelle a obtenue en remplaçant le verre soufflé par le caoutchouc. »[213] La Prusse désireuse de se présenter comme une nation moderne et d'affirmer ses bonnes relations diplomatiques présente un grand buste de « Napoléon Ier à Sainte-Hélène en caoutchouc durci »[214]. Vingt ans plus tard à l'Exposition de 1867, la maison Aubert, Gérard et Cie expose non seulement « un très-grand vase, imitant d'une façon extraordinaire le jaspe sanguin » mais aussi une série de bustes qui témoigne de la légitimité culturelle de la matière : « la série complète des souverains français, depuis Pharamond jusqu'à Napoléon III, a été moulée en caoutchouc »[215]. Les années 1850-1870 voient le caoutchouc conquérir la culture matérielle bourgeoise : bottes, pardessus imperméabilisés, dessous de bras, tabatières, … Dans l'espace privé, l'engouement est le même : le croisement des annonces commerciales, des catalogues, des dépôts de brevets et des manuels techniques permet d'en dessiner les usages.

Les bibelots les plus riches sont fabriqués en caoutchouc d'autant que durci il peut être incrusté d'ivoire, d'écaille, de cuivre ou d'or. Plus de trente brevets sont déposés entre 1854 et 1875 qui ne concernent que la fabrication de bibelots de luxe, de nécessaires, de cadres, etc. en caoutchouc. La revue *L'Artiste*, peu portée sur les inventions techniques, note en 1869 que « ce n'est pas quitter l'ameublement que de parler du caoutchouc, puisque aujourd'hui cette merveilleuse substance sert à confectionner des meubles aussi légers que solides, des vases, des coupes, des girandoles et mille objets décoratifs »[216]. En 1872 encore, Ouillon dépose un brevet pour l'incrustation de l'écaille dans le caoutchouc[217]. La matière est considérée comme luxueuse : elle peut être associée aux matières traditionnelles nobles : bois exotiques, métaux précieux, cornes et écailles… Les marchands de meubles comme les marchands de curiosités proposent alors des statuettes moulées en caoutchouc, des petits objets comme les vide-poches ou encore des cadres. La maison Aubert et Gérard détentrice d'un brevet de « nouveau caoutchouc », rappelle à l'attention des commerçants qu'elle réalise toutes les « pièces moulées de toutes grandeurs et de toutes formes », même à partir de croquis cotés[218]. Dans les années 1860, le promoteur des « merveilles de l'industrie » Louis Figuier s'enthousiasme pour ces « superbes objets moulés de toute nature et de toute forme, tels que corbeilles de fantaisie, encriers, porte-montres, médaillons, cadres, boutons,

212 Henri Boudin, *Le palais de l'industrie universelle, ouvrage descriptif ou analytique des produits les plus remarquables de l'exposition de 1855*..., Paris, Boudin, 1855, « Goodyear ».
213 *Ibid.*, « Maison Soulier ».
214 *Le Journal des Demoiselles*, 1855, p. 326.
215 *Rapports du Jury international*..., volume 7, Paris, Exposition universelle, 1867, « moulages », p. 201, « Maison Aubert, Gérard et Cie ».
216 *L'Artiste*, 1869, p. 19.
217 INPI, n°94494, 14 mars 1872, Ouillon, représenté par Klopsk, Paris, rue Saint-Honoré 276, « Incrustation de nacre et de métaux dans la pierre, les émaux de toutes couleurs, le bois durci et le caoutchouc ».
218 *Le Tintamarre*, 1856.

pots à fleurs, etc., etc. »[219] La matière paraît suffisamment anoblir pour encadrer les portraits de famille : de nombreux daguerréotypes et quelques miniatures sont ainsi enchâssés dans des cadres de caoutchouc durci, parfois incrusté de cuivre ou de nacre. Les fabricants de cadres ont recours à cette matière, à côté du bois et du stuc traditionnel[220].



[Fig. 7. 22] Boîte pour portraits photographiques en caoutchouc moulé et cadre en caoutchouc incrusté de cuivre doré, vers 1860. Coll. part.

Toutes les grandes maisons spécialisées dans cette matière se proposent en outre de faire des « articles sur modèles et moulés » : il s'agit de dupliquer des objets en caoutchouc d'après des moules en gutta-percha[221]. Vertige de l'imitation et du multiple associé à une matière rare et nouvelle. Le caractère exotique du produit – il est d'Asie et d'Amérique avant d'être « américain », c'est-à-dire états-unien – joue ici sans doute en sa faveur et répond au succès du « caoutchouc d'appartement », plante qu'on trouve « dans les intérieurs »[222].

Un autre emploi privé connaît un temps un grand succès : l'utilisation des feuilles de caoutchouc en tentures. On a vu la lutte quotidienne contre l'humidité, en particulier celle des murs de plâtres qui exsudent. Dès l'Exposition de 1855, les rapporteurs enregistrent cet usage : « une des plus curieuses nouveautés que nous remarquons […], ce sont les papiers de tenture en caoutchouc, susceptibles de recevoir les brillantes couleurs du papier ordinaire, ils ont de plus l'avantage d'être imperméables et inaltérables à l'humidité. »[223]. Ce n'est rapidement plus une « curiosité » : durant toutes les années 1850, la Compagnie nationale du caoutchouc souple, Hutchinson, Henderson et Cie, qui utilise les brevets Goodyear, propose dans son magasin du 102 rue de Richelieu, outre des chaussures, quantité de « papiers peints et tentures en caoutchouc ». Sa publicité souligne que « les papiers ou plutôt l'étoffe pour tentures, sont des inventions toutes nouvelles. Tout ce que l'esprit a pu imaginer jusqu'à présent comme impression, gaufrage, dorure, velouté, vernis, marbre, etc. est reproduit avec encore plus d'avantages sur les étoffes. Elles sont entièrement imperméables à l'humidité et ont l'avantage d'une durée sans limite »[224]. Les

219 Louis Figuier, *op. cit.,* p. 311.
220 AP, D11U3/547, Alexandre Juhan, fabricant d'articles de photographie, 11 rue Poissonnière, 27 décembre 1866 ; l'inventaire relève quantité de volumes de caoutchouc.
221 *Almanach impérial*, 1856, publicité de la maison Larcher et *Rapports du Jury international…op. cit. :* « Caoutchouc. Un de nos magasins de caoutchouc le plus en vogue, la maison Larcher, 7, rue des Fossés-Montmartre, aujourd'hui d'Aboukir, 7, à Paris, a créé le coussin hygiénique à eau chaude, les vêtements de chasse, de voyage en caoutchouc […] Articles sur modèle et moulés. Coussin à eau chaude contre les douleurs ».
222 Edmund Chapel, *Le Caoutchouc, gutta-percha, gomme factice…*, Paris, Roret, 1906, p. 52.
223 Henri Boudin, *Le palais de l'industrie universelle… op. cit.*
224 BHVP, série actualités, « caoutchouc », Compagnie nationale du caoutchouc souple, publicités 1855-1859.

maisons sont nombreuses à se lancer sur le marché dans les années 1850, ce qui peut laisser imaginer un succès réel. La maison Muratori et Montel, 15 rue Faubourg Montmartre, propose ainsi des « étoffes hygiéniques imperméables, inaltérables à l'action de l'eau, de la chaleur et de l'humidité, ces étoffes, sans être plus chères ont un avantage incontestable sur le papier peint, pour les tentures et ameublements. Leur solidité permet de les employer comme la tapisserie, et leur richesse de dessin, leur finesse de velouté et le brillant de leur dorure, comme les damas ou les cuirs de Cordoue et de Russie, dans les plus riches demeures »[225]. De la même façon, les tapis de pied en caoutchouc, avec comme base une toile peinte ou imprimée puis gaufrée, offre des imitations luxueuses de tapis orientaux qui trouvent une place dans l'espace des salons et des salles à manger.

L'emploi s'étend rapidement aux meubles : toutes les maisons de bibelots de luxe et de meubles de fantaisie proposent à l'instar de la maison Lebigre, installée rue de Rivoli et galerie Vivienne, des coussins de toutes les formes en caoutchouc[226]. Le caoutchouc devient une matière emblématique du confort : elle permet de créer des assises moelleuses par l'utilisation de ressorts en caoutchouc et de sangles élastiques. Plus de 55 dépôts de brevets entre 1855 et 1872 témoignent de cet engouement, d'autant que la majorité des dépôts sont le fait de tapissier et de marchands de meubles et non d'inventeurs isolés[227]. Dans les années 1860, quantité de meubles circulent ayant pour ressorts et pour tapisserie du caoutchouc à l'image des « fauteuils en caoutchouc » commercialisés par A. Fournier, « tapissier de l'Impératrice »[228]. Dès les années 1850, le caoutchouc durci en plaque devient aussi une matière d'ameublement ; si les meubles entièrement en caoutchouc sont abandonnés sans doute pour des défauts de structure, le plaquage en caoutchouc de meubles de fantaisie devient courant. Le manuel Roret de 1855 souligne que ces caoutchoucs possèdent le « caractère de la corne, de l'ivoire et du jais et peuvent selon la couleur qu'on leur donne, servir à remplacer ces matières. On peut aussi les substituer aux bois d'un prix élevé et les appliquer au placage des objets d'ameublement »[229]. En 1863, Louis Figuier célèbre lui aussi cette matière nouvelle et constate, outre son usage pour les bibelots, celui pour l'ameublement : « L'industrie de l'ameublement tire parti des qualités plastiques de la gutta-percha. Les sculptures des fauteuils et chaises d'un prix élevé peuvent être aisément reproduites par le moulage, et multipliées de cette manière à des prix comparativement bas. Des bureaux, des paniers à ouvrage, etc., fabriqués en gutta-percha, réunissent la modicité du prix à l'élégance de forme et à la solidité. Dans l'usine de la Compagnie de la gutta-percha de Londres, on fabrique journellement des quantités considérables de moulures, frises, panneaux, feuilles et autres articles de toute sorte. Combinées par le décorateur, et convenablement dorées, ces moulures servent à confectionner des cadres pour tableaux et à décorer les meubles. Leur fini surpasse la sculpture sur bois, qui est si coûteuse, ou le papier mâché et le carton-pierre, qui durent peu. »[230] Les meubles anglais et américains en caoutchouc présentés à l''Exposition universelle de 1855 sont salués par les revues de mode dont *Le Journal des Demoiselles* impressionné par « les Américains [qui] offrent des meubles en caoutchouc durci, si durci, qu'on les prendrait pour de l'ébène »[231]. Le jury de XXIXe section de l'Exposition universelle de 1855 relève ces nouveautés : « La seule chose qui soit digne d'être signalée, c'est l'application du gutta-perka [gutta-percha] à la décoration des appartements. Une substance qui reçoit aussi facilement et qui conserve sans altération les formes et les empreintes les

225 *Le Tintamarre*, 1856 et 1858.
226 *Le Tintamarre*, 1856.
227 INPI, livres de dépôts ; n°26565, 11 février 1856, « Application et produits de la gutta-percha, Jossier, 3 rue des Trois-Pavillons ».
228 *Le Temps*, 6 décembre 1862.
229 M. Paulin-Desormeaux, *Nouveau manuel du fabricant d'objets en caoutchouc, en gutta-percha…*, Paris, Roret, 1855, p. 141 et sq.
230 Louis Figuier, *Le savant du foyer… op. cit.*, p. 300-305.
231 *Le Journal des Demoiselles*, 1855, p. 292 et p. 324.

plus délicates, ne pouvait tarder d'être employée à cet usage. […] Trois exposants ont montré de curieux spécimens d'ouvrages pour la décoration intérieure faits de gutta-perka, entre autres des piédouches, des frises, des panneaux sculptés, des cadres, des groupes d'animaux. Les uns étaient peints de façon à imiter le bois de chêne ; d'autres étaient dorés et quelques-uns *métallo-thionisés.* Ces derniers prennent, par l'incorporation de sulfures métalliques dans le gutta-perka, la coloration et l'éclat du bronze florentin. […] Le gutta-perka peut être appliqué avec avantage à la décoration : cela ne fait pas de doute. Il est léger, tenace, à peu près inaltérable, et l'on en forme des feuilles très-minces; le travail de moulage est encore loin d'être bien réussi. […] Dans cette industrie, la question d'art l'emporte de beaucoup sur toute autre considération. La belle ordonnance, le goût, l'élégance des décors frappe nécessairement davantage que la correction du travail. À ce point de vue, la supériorité de nos premiers ornemanistes est généralement acceptée. »[232] Affaire de goût donc à en croire les rapporteurs et en rien affaire de noblesse et de perception de la matière. L'Exposition universelle de 1867 confirme ce développement d'une production luxueuse et à destination du privé : la section « ameublement » comprend plusieurs fabricants d'objets en caoutchouc – statuettes, plinthes, tapis et des « spécialités pour parquets et meubles » dont on ne sait la nature[233]. La matière noire et sans éclat convient en outre parfaitement aux bijoux de deuil.

Les inventaires confirment cette noblesse de la matière, attractive par sa nouveauté comme par son caractère exotique : pour exemple, le banquier Leroy dispose chez lui des « coussins à air en caoutchouc » dès 1854[234]. Jusqu'à la fin des années 1870, les objets et les meubles couverts de caoutchouc ont une place dans les antichambres, les salons, les salles à manger… La Manufacture générale de caoutchouc durci et souple en commercialise encore en 1875 pour faire des « plaques en caoutchouc durci noires et de couleurs pour la fabrication de parures, peignes, équerres, […] manches de couteau, […], livres de prières et albums, branches de lunettes, […] ronds de serviette, […] moulures de portes, […], jouets fins, paniers, porte-plumes, cadres, […] ; pour placage de menuiserie »[235].

Dès 1851, cependant, Charles Dupin note l'apparition d'une évolution qui traverse le siècle et débouche sur une mutation culturelle à l'endroit de cette matière : si en France le caoutchouc est appliqué aux objets « de luxe ou de *comfortable* raffiné », il est déjà « entré [dans les] objets de première nécessité » et « dans la consommation générale » aux États-Unis[236]. Lentement, la matière apparaît de plus en plus comme une matière « américaine », synonyme dans l'imaginaire français de pratique et vulgaire, d'autant que les objets comme les chaussures moulées connaissent une puissante chute de leur prix.

Le tournant se situe véritablement au début des années 1880. Lentement, cette matière apparaît comme vulgaire. Deux phénomènes, sans doute conjugués, expliquent ce rejet relativement rapide d'une matière qui conjuguent au regard de la culture matérielle bourgeoise toutes les qualités. Le premier concerne la place qu'elle occupe dans l'espace du privé par son rattachement à la sphère du médical notamment. Le second touche à sa place dans l'espace public et à l'explosion de sa production qui aboutit à sa vulgarisation[237]. Dès l'Exposition de 1878, le caoutchouc se trouve dans toutes les sections ou presque : sections

232 « XXIXe jury, Objets de parure, de fantaisie et de goût, par M. Natalis Rondot », in *Travaux de la commission française sur l'industrie des Natins publiées par ordre de l'Empereur,* Tome VII, Paris, Imprimerie nationale, 1855, p. 11-12.
233 *Rapports du Jury international… op. cit.*, 1868 ; « Fay, gendre et successeur, Ancienne maison Hinaut père. 87, rue Montmartre, entre la rue du Mail et celle Saint-Pierre. Fabrique de toiles cirées. Spécialité pour parquets, meubles, voitures, etc. caoutchouc et gutta-percha », p. 158 ; Tabletterie de caoutchouc durci pour « substituer à la corne, l'ivoire et le bois dur » et notamment pour tous les objets de deuil.
234 AP, D11U3/191, dossier n° 11499, faillite du 5 avril 1854, Banque Leroy, De Chabrol et Cie, 16 rue Le Pelletier.
235 BHVP, série actualités, « caoutchouc », n°10176, *Catalogue de la Compagnie franco-américaine de caoutchouc durci, usines à Saint-Denis*, à Paris, 13 rue des Petites-Écuries, 1875, p. 14.
236 Charles Dupin, *Exposition universelle de 1851. Travaux de la Commission française sur l'industrie des Nations*, Paris, Imprimerie impériale, 1855, « Ratier et Guibal ».
237 André Berthelot (dir.), *La Grande encyclopédie, inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*, Paris, Lamirault, 1898, « caoutchouc ». Fabricants d'objets en caoutchouc à Paris, 30 en 1849 ; 45 en 1860 ; 160 en 1875 ; on consomme 2 000 000 de kg en 1875.

chimiques, ameublement, « tapis, tapisserie et tissus d'ameublement », mais aussi produits industriels, « objets de voyages et de campement » et surtout en grande quantité dans la section « médecine, hygiène et assistance publique ». Le caoutchouc est alors utilisé pour les dentiers, les instruments de chirurgie, les bas élastiques, les bandages herniaires, les suspensoirs…[238] Au final, le caoutchouc est associé au monde de l'hygiène : dans les intérieurs, il déserte les espaces de réception et se trouve encore dans les années 1880 dans les chambres d'enfants sous forme de jouets et dans les salles de bain ou cabinets de toilette. Si les baignoires sont encore en caoutchouc durci ou en cuivre recouverte de gutta-percha, ce ne sont généralement que les chaises percées, les tubes ou thubs, les bouillottes et chancelières ou les cuvettes de toutes sortes qui sont de cette matière. La majorité des objets en caoutchouc sont des objets qui relève de la « toilette de l'intime », de l'orthopédie – corsets orthopédiques, suspensoirs, ceintures anti-onanisme – et de la sexualité – préservatifs et stimulateurs de toutes les sortes[239].



[Fig. 7. 23] Catalogue de la maison Claverie, manufacture de caoutchouc, 1897. Catalogue saisie par la justice, AP, D2U6/110.

C'est ainsi cette matière noble car rare et nouvelle qu'est le caoutchouc, devient par trop prosaïque dès lors qu'elle entre dans la sphère de l'hygiène. Seul meuble qui demeure en caoutchouc : le bidet, frappé par ailleurs de discrédit pour son caractère sulfureux car il est associé à la chambre de la prostituée.

Le caoutchouc, notamment comme matière d'imitation pour les bibelots, les plantes et les sculptures

238 *Catalogue du Ministère de l'Instruction Publique des cultes et des beaux-arts*, Paris, Ministère de l'Instruction publique, 1878, Classe 41 « Objets de voyages et de campement » ; Classe 42 « jouets en caoutchouc » et Classe 21 « tapis, tapisseries et tissus d'ameublement ». On peut dénombrer 32 exposants de produits en caoutchouc et gutta-percha – avec déjà une majorité d'instruments chirurgicaux et pour médecins.

239 Voir le fonds considérable de catalogues d'objets d'orthopédie conservés à la BHVP, série actualités, « orthopédie », « corsets » et *Maison Charrière, Robert & Collin successeurs fournisseurs de la Maison de l'empereur. Exposition Universelle de Paris*, Paris, Chez J. Charrière, 1867, p. 50-51. Voir en outre, AP, D2U6/110, maison Claverie. Sur le passage dans le monde de la sexualité, voir Valerie Steele, *Fetish: Fashion, Sex and Power*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

de meubles devient synonyme de vulgarité. Des Esseintes se souvient de sa jeunesse où son éducation esthétique était encore balbutiante : « autrefois, à Paris, son penchant naturel vers l'artifice l'avait conduit à délaisser la véritable fleur pour son image fidèlement exécutée, grâce aux miracles des caoutchoucs et des fils, des percalines et des taffetas, des papiers et des velours. »[240] Mais le succès de la matière dans l'espace public contribue sans doute aussi à son déclin privé. Autour de 1890, le caoutchouc envahit les rues sous forme de pneus. Dans le vêtement il est abandonné et toutes les publicités de vêtements imperméables de luxe et demi-luxe prennent soin de noter que leurs produits sont « sans caoutchouc » et n'ont pas « l'odeur insupportable du caoutchouc »[241]. Ne demeurent que les bottes de pluie, les « chaussures américaines », les pardessus pour la campagne et tout le matériel de voyage et de campement : dorénavant, le caoutchouc est soit associé au monde de l'hygiène intime, du sexe et de la médecine soit au monde du *sport*[242].

Se joue ici un phénomène récurrent sur le siècle relevé par Patrick Verley : la diffusion sociale d'un objet ou d'une matière finit par les discréditer. À mesure que le caoutchouc se répand, il perd son statut de matière rare et l'attraction de la nouveauté. Si la gutta-percha et le caoutchouc « donnent lieu actuellement à une fabrication régulière et considérable […] : les peignes, les boutons, la bijouterie noire fabriqués en caoutchouc durci trouvent partout des débouchés importants », mais ces débouchés sont pour les vêtements populaires et pour les bijoux en caoutchouc, pour les colonies essentiellement[243]. Matière honteuse ou matière trop prosaïque, « américaine », le caoutchouc ne peut plus être une matière de l'appartement, si ce n'est dans les pièces de toilette. Les Napoléon III de caoutchouc désertent les salons de la IIIe République pour des raisons qui n'ont pas seulement trait à la politique.

Aluminium : des espaces mondains aux offices et aux cimetières



[Fig. 7. 24] Exemples d'bjets de luxe en aluminium. Groupe d'amours offert par Christofle à Napoléon III, 1858 (Musée de Compiègne, RMN) et boîte à pilules aluminium, vermeil et émail, 1863 (Collection Jean Plateau, Institut d'histoire de l'aluminium).

240 Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, Paris, Au sans pareil, 1924, p. 88.

241 H. Lapauze, Max de Nansouty, A. da Cunha… (dir.), *Le guide de l'Exposition de 1900*, Paris, Flammarion, 1900, p. 259 : « Les Manteaux J. d'Anthoine sont hygiéniques [et] ils n'ont pas l'odeur insupportable du caoutchouc ».

242 *Ibid,* p. 259. Classe 99, « Industrie du caoutchouc et de la gutta-percha. – Objets de voyage et de campement […] les articles de voyages et de campement sont nombreux ; cette industrie toute moderne ne sait qu'inventer pour le bien-être des touristes ; on remarque les expositions des maisons Vuitton, Guilloux, Bertin, Artus, etc., où se trouvent des toiles, des tentes, des campements, etc. »

243 *Dictionnaire du commerce… op. cit.*, 1901, « caoutchouc ».

Une dernière matière connaît une réception complexe : l'aluminium. Si en apparence elle connaît une évolution comparable à celle du caoutchouc, engouements et désamours ont d'autres raisons[244]. Son histoire est mieux connue, tout au moins du point de vue industriel[245]. S'y intéresser permet de compléter l'éclairage sur le rapport aux matières nouvelles qui s'élabore dans la seconde partie du siècle. Si l'alumine est mise en œuvre au début des années 1850, l'aluminium surgit sur le marché en 1858-1859[246]. Nouveau matériau, il fait rêver lui aussi les imaginations industrielles et plus encore les imaginations commerçantes. En 1859, on peut écrire : « l'aluminium est à la veille de devenir une marchandise donnant lieu à un commerce étendu ; on lui a trouvé des propriétés que l'on ne soupçonnait point et qui le placent dans un rang intermédiaire entre les métaux précieux (platine, or, argent) et les métaux usuels tels que le cuivre, le zinc, l'étain. […] Il soit dans un prochain avenir, l'objet d'une exploitation métallurgique et d'applications nombreuses et variées. »[247] Le métal qui sonne comme le « cristal » apparaît encore avoir un potentiel infini[248]. Le chimiste de l'École normale, Henri Sainte-Clair Deville, inventeur des procédés qui permettent l'industrialisation du produit, note : « rien n'est plus difficile que de faire admettre dans les usages de la vie et de faire entrer dans les habitudes des hommes une matière nouvelle, quelle que puisse être son utilité. Les objets de luxe et d'ornementation sont assez variables dans leur forme et leur nature, mais tout ce qui se rapporte aux nécessités de la vie et sert aux besoins de chaque jour ne se modifie au contraire qu'avec une extrême lenteur. J'ai tout espoir qu'un jour la place de l'aluminium se fera dans nos habitations et dans nos besoins ; mais il est très-heureux pour lui qu'on l'ait appliqué tout d'abord à des objets sans nécessité, ou, pour me servir d'une expression bien connue, à des objets de fantaisie. Employé en objets d'arts et à des bijoux, l'aluminium n'a rencontré aucune opposition sérieuse à son entrée dans le monde industriel, et peu à peu, à force de le manier et de l'employer, on lui fera naturellement la place qu'il doit occuper, et qui d'ailleurs, il faut le reconnaître, dépend beaucoup de son prix de fabrication et de vente. »[249] L'aluminium est alors un produit de grand luxe : quand l'argent coûte environ 200 francs le kilo en 1859, l'aluminium coûte encore 300 francs, soit 10 % de moins seulement que l'or[250]. La consécration de ce nouveau métal est alors évidente, au point que tous les auteurs qui s'intéressent à l'alliage s'interrogent sur la place qu'il peut prendre dans le système monétaire[251].

Les applications sont alors très variées. Charles et Alexandre Tissier, chimistes-manufacturiers et rédacteurs d'un manuel sur l'aluminium tentent l'inventaire des objets réalisés avec cette matière nouvelle : « Il serait difficile de faire l'énumération complète de tous les objets dans lesquels l'on peut substituer avantageusement l'aluminium à l'argent, ou aux objets argentés, tels que dés à coudre, étuis à aiguilles, passe-lacets, cachets, porteplumes, porte-crayons, porte-monnaie, presse-papiers, pommeaux

244 Sur le retour en grâce de l'aluminium dans le projet moderniste, voir le travail de Clive Edwards qui par ailleurs confond pour les années 1880-1920, bon marché de la matière et prestige culturel. Clive Edwards, « Aluminium Furniture, 1886-1986. The Changing Applications and Reception of a Modern Material », *Journal of Design History,* 2001, n° 14, p. 207-225.

245 Notamment grâce aux articles publiés dans Les *Cahiers d'histoire de l'aluminium par l'Institut pour l'histoire de l'aluminium,* depuis 1987.

246 Quantité de brevets montre l'intérêt autour de l'aluminium et ses dérivés dans les années 1850 en particulier pour en faire une matière à mouler (voir INPI, brevet n°14737, 20 novembre 1852, « méthode de combinaison de l'alumine avec la gélatine »).

247 *Dictionnaire du commerce… op. cit.*, 1861.

248 Voir par exemple, Louis Figuier, *L'année scientifique et industrielle*, Paris, Hachette, 1857, p. 231-235 « Progrès dans la fabrication industrielle de l'aluminium ».

249 Henri Sainte-Clair Deville, *De l'aluminium. Ses propriétés, sa fabrication et ses applications,* Paris, Mallet-Bachelier, 1859, p. 8.

250 *Dictionnaire du commerce… op. cit.*, 1861. En 1856, l'aluminium est inférieur de 10 % au prix de l'or ; en 1859, il est au même prix que l'argent ; à la fin des années 1860, deux fois moins cher que l'argent ; Florence Hachez-Leroy, « Du métal précieux au matériau invisible : la double vie de l'aluminium », in Liliane Hilaire-Pérez et Anne-Françoise Garçon (dir.), *Les chemins de la nouveauté : innover, inventer au regard de l'histoire*, CTHS, 2004, p. 431-439.

251 Charles et Alexandre Tissier, *L'aluminium et les métaux alcalins, chimistes et manufacturiers dans la région de Rouen*, Paris, Lacroix et Baudry, 1858 p. 195 et sq.

de cannes et de cravaches, statuettes et médaillons, ornements de pendules, coupes et vases, etc. » Elle est aussi une matière précieuse « dans l'ornementation des meubles de luxe, où sa légèreté le rend souvent d'une heureuse ressource. »[252] En outre, l'aluminium pourrait recevoir encore une application très étendue dans la dorure et l'argenture, si des marchés importans permettaient de l'établir à des prix moins élevés que ceux d'aujourd'hui ; autrement dit, on pourrait en le dorant et l'argentant, avoir ainsi une sorte de ruolz d'aluminium, doué d'une légèreté bien précieuse pour de fortes pièces d'orfèvrerie, tels que flambeaux, candélabres, surtouts de tables, etc. » Ces rêves sont tous réalisés très rapidement : dès 1859, l'aluminium apparaît sur le marché de la bijouterie, des meubles de fantaisie, des bibelots de toute nature. Les mêmes industriels relèvent déjà des succès : « la facilité avec laquelle ce métal se moule, s'estampe et se cisèle, le rend très propre à la fabrication de ces mille inutilités qui deviennent nécessaires aux nations arrivées à un très haut degré de civilisation. Dans la fabrication des nécessaires, par exemple, on fait déjà un grand usage du nouveau métal et on remploie sous mille formes différentes ; on l'incruste pour en faire la marqueterie, ou bien ou en double les compartiments et on en fait des couvercles pour les vases de cristal qui comportent un nécessaire, si l'on ne remplace pas ceux-ci eux-mêmes par l'aluminium ce qui rend alors ces petits meubles d'une légèreté inappréciable »[253]. En 1858, le coup publicitaire opéré par Christofle en offrant un surtout de table à l'Empereur met la matière sur le devant de la scène, alors même que les productions sont encore infimes[254]. Dès la seconde partie des années 1850, les objets de luxe se multiplient. Publicités et catalogues montrent ce succès : fontes d'art, bijoux, boîtes intimes de toutes sortes, piluliers, boîtes à poudre dentifrice, articles pour fumeurs, ramasse-miette, jumelles de théâtres… L'aluminium de ces bibelots et objets d'utilité y est très généralement associé à des matières riches et consacrées de longue date : vermeil, nacre, émail… Le tarif-album de la maison Paul Morin vers 1865, la plus considérable alors, présente 21 modèles de flambeaux en sus des objets d'orfèvrerie – dont 18 modèles de cuillers – ; à en croire les numéros des « modèles », la maison dispose de 128 modèles de flambeaux différents. Ils reprennent tous les styles à la mode : Louis XIII, « genre grec », « genre hollandais » décliné à l'infini, « genre étrusque », Louis XVI, aussi bien en appliques, en suspensions qu'en bougeoirs de piano ou « flambeaux de bureau »[255]. On sait par ailleurs que la maison propose des « moulages sur modèles », à l'instar de Barbedienne, dont le Buste d'Eiréné par exemple[256]. [p. 70 + ramasse-miettes de style rocaille en aluminium, Paul Morin, vers 1880] L'Exposition universelle de 1867 est une consécration pour l'aluminium et en particulier pour Paul Morin, consécration sans doute encouragée par le fait que l'industrie de l'aluminium est très majoritairement française. « Dans deux magnifiques vitrines de M. Paul Morin », le spectateur peut voir « les plus beaux spécimens de bijouterie, d'orfèvrerie religieuse et de table, d'objets de fantaisie et de création d'art. »[257] Dentistes et fabricants d'instruments chirurgicaux s'attachent aussi à présenter des produits en aluminium. Le *Paris-Guide* célèbre ces nouvelles matières – aluminium et bronze d'aluminium – : il peut imiter l'or et son « entretien est toujours facile ». Le guide recommande une visite chez Morin, boulevard Poissonnière 21 qui « vaut mieux que toute description » : « indépendamment des objets déjà indiqués, ce magasin contient les produits de l'aluminium pur, statuettes et objets d'art d'un

252 *Ibid*, p. 191-195.
253 *Ibid*, p. 192.
254 Voir Marc Ferrière le Vayer, *Christofle, deux siècles d'aventure industrielle, 1793-1993*, Paris, Le Monde éditions, 1995, p. 106-108.
255 *Catalogue de la maison Paul Morin et Cie, Orfèvrerie massive en bronze d'aluminium, breveté SGDG*, magasins 94 boulevard Sébastopol, Archives Alcan, Paris, collection historique, 00-1-11342.
256 Jean Plateau et Thierry Renaux, *L'aluminium et Paul Morin au Moulin noir 1857-1890. Un maire pour Nanterre, un métal pour l'industrie*, Nanterre, Société d'histoire de Nanterre, 2007, p. 70. Paul Morin et Cie propose quantité de « moulages sur modèles ».
257 Louis Figuier, *Les merveilles de la science ou description populaire des inventions modernes…*, tome 4, op. cit., « L'aluminium et le bronze d'aluminium », p. 702.

aspect tout particulier et éminemment artistique, des lorgnettes de théâtre, de course et de marine d'une légèreté extraordinaire, et mille petits objets de fantaisie. L'aluminium a définitivement pris sa place dans l'industrie. Le bronze d'aluminium, surtout, est entré dans nos usages et a déjà reçu la consécration du temps. »[258] Les catalogues des maisons d'ameublement proposent toutes dans les années 1870 des nécessaires en aluminium, des jumelles de théâtre, des coupes ciselées, des objets pour la toilette et la salle de bains, des timbres, des services à thé…[259] En 1878 encore, l'aluminium est très présent chez les opticiens pour les jumelles mais aussi dans les fontes d'art et l'orfèvrerie[260]. Les fontes d'aluminium au début des années 1880 sont encore jugées de « bon goût » et Marie de Saverny, très attentive aux matières, considère que « les petites cuillères en aluminium doré », d'un « usage très répandu », sont d'un « luxe sérieux et de bon goût », même si l'aluminium ne remplace pas le vermeil[261]. En 1885, Paul Rouaix dans son *Dictionnaire des arts décoratifs* souhaite que ce métal qui « a toutes les propriétés des métaux précieux » trouve « une place plus grande »[262].

Pour autant, les inventaires, les archives des ventes aux enchères tout comme les catalogues de maisons d'ameublement ne laissent apparaître l'aluminium que de façon anecdotique après les années 1880. Dès 1859, Henri Sainte-Claire Deville perçoit les difficultés à diffuser cette matière : « il ne faudrait pas s'attendre à ce que ces vases eussent la beauté et même la durée d'un vase d'argent que l'on manie d'habitude avec certaines précautions, parce qu'on sait que l'usure provoquée par un nettoyage grossier est une perte considérable »[263]. L'argument du caractère trop peu fragile du métal est repris par les publicités : paradoxalement dans un premier temps, les marchands comme Lemaître & Ridoux soulignent que l'aluminium est inoxydable, facile d'entretien et quasiment inattaquable[264]. D'autres maisons, qui visent une clientèle plus haut-de-gamme, insistent à l'inverse sur le fait que l'aluminium s'entretient comme l'argenterie. Dans son catalogue-prospectus, Morin donne les consignes suivantes à l'attention de la clientèle : « Il est bon, pour simplifier l'entretien de l'orfèvrerie en bronze d'aluminium, de la traiter avec le même soin qu'on donne à l'argenterie »[265]. Suit le détail des traitements à faire subir – blanc d'Espagne, poudre métallique, etc. – aux objets en aluminium. Ces publicités soulignent un paradoxe qui freine le succès de cette matière en bourgeoisie : son caractère pratique. Car, comme on l'a vu, cette inaltérabilité n'est pas une demande, l'entretien permanent des objets et l'orthopédie proposée par les matières participant pleinement d'une culture matérielle dont le fondement ne repose pas sur des questions de praticité ou de fonctionnalité, moins encore sur des questions d'efficacité. Les tentatives de Morin pour assimiler l'aluminium à l'argent visent à le replacer non dans la sphère des matières nouvelles mais au contraire dans l'ordre des choses et de leur entretien quotidien si essentiel en bourgeoisie. Cette assimilation ne s'opère pas dans l'esprit des consommateurs. Tout indique que dès la fin des années 1880, le goût pour les objets en aluminium même ceux en fonte dont l'aspect cuivré ou

258 *Paris-Guide par les principaux écrivains et artistes de la France*, volume 2, Paris, Librairie internationale, 1867, p. 900.
259 Larousse, *Grand dictionnaire du XIXe siècle…*, 2e supplément : « production presque exclusivement française […] : l'usine de Salindre près d'Alais, en fabrique environ 2000 kilogrammes par an, ce métal est travaillé à Nanterre, dans les Ateliers de la Société anonyme de l'Aluminium. ». Le Larousse note qu'il est utilisé en bijouterie, pour les services à thé, timbres, …
260 *Catalogue du Ministère de l'Instruction Publique des cultes et des beaux-arts*, Paris, Ministère de l'Instruction publique, 1878, « E. Balland fils, opticien, 167, rue St-Maur, près du faubourg du Temple, Paris. Successeur de son Père, Breveté s. g. d. g. Jumelles en tous genres, Théâtre, Marine, etc. en Aluminium » et « Société anonyme de l'aluminium, 21, boulevard Poissonnière, Paris. Divers objets fabriqués en aluminium ».
261 Marie de Saverny, *La femme hors de chez elle… op. cit.*, 1878, p. 247.
262 Paul Rouaix, *Dictionnaire des arts décoratifs à l'usage des artistes, des amateurs et des écoles*, Paris, À la librairie illustrée, 1885, « Aluminium ».
263 Sainte-Claire Deville, *De l'Aluminium, ses propriétés, sa fabrication et ses applications*, Paris, Mallet-Bachelier, 1859, p. 145-149.
264 Publicité Le maître et Ridoux, 18 boulevard Voltaire et boulevard du Prince Eugène, maison fondée en 1861. La maison créée en 1861 invite à « abandonner le Ruolz » et échange ses couverts d'aluminium contre ceux en argent et en cuivre…, *Le Tintamarre*, 1876.
265 *Catalogue de la maison Paul Morin et Cie, Orfèvrerie massive en bronze d'aluminium, breveté SGDG*, magasins 94 boulevard Sébastopol, Archives Alcan, Paris, collection historique, 00-1-11342.

doré masque l'apparence semble en très net recul. Dès 1870, Turgan, visitant les usines de Paul Morin à Alais et Nanterre souligne que la mode des objets luxueux en aluminium est sur le déclin. Se souvenant de l'engouement pour ce métal nouveau à la fin des années 1850 et au début des années 1860, il note : « On fit des fourchettes, des cuillères et des casseroles, surtout cette bijouterie de camelotte [sic] dont l'argent oxydé est le métal de prédilection. […] L'engouement dura peu, on avait attribué au nouveau métal un superlatif de qualités dont il n'avait que le positif. L'aluminium était bien un métal blanc, léger, rigide, inaltérable à l'air et à un grand nombre d'agents chimiques ; mais sa légèreté même le rendait suspect aux amateurs d'orfèvrerie, son éclat n'était pas fixe et se changeait en une teinte plombée assez désagréable à l'œil, enfin, et c'était le plus sérieux obstacle, son prix ne diminuait pas »[266]. On comprend mieux dès lors les nombreux brevets qui visent à changer l'apparence de cette matière[267]. Ces observations n'empêchent pas Turgan de croire que le bronze d'aluminium – généralement 10 % d'aluminium associé à du cuivre[268] – sera la matière qui rencontrera le succès : le bronze d'aluminium, malgré sa mauvaise dénomination comme le souligne Turgan, « commence à triompher de la résistance que détermine toujours la vulgarisation d'une invention nouvelle »[269]. Il n'en est rien : le bronze d'aluminium connaît à peu de choses près la même destinée que l'aluminium. Turgan donne les raisons multiples de cet échec. Tout d'abord, l'aluminium présente un aspect mat en contradiction avec une culture qui place le reflet au sommet des apparences luxueuses, tout au moins en matière d'objets durs – opposés aux objets confortables. Alors que les plâtres eux-mêmes sont volontiers cirés, que les meubles luisent comme les parquets, la seule surface mate promue est la patine : or, le bref succès de l'aluminium repose sur son caractère de nouveauté. En 1901, le *Dictionnaire du commerce* souligne les potentialités de la matière et le fait que les objets puissent être « moulés, ciselés, guillochés, damasquinés » mais il souligne aussi la résistance qui demeure : les objets riches en « aluminium ne sauraient trouver beaucoup d'amateurs, parce que leur couleur n'est pas suffisamment belle. »[270] Ensuite, le prix de l'aluminium fait qu'il entre en concurrence avec les matières les plus instituées culturellement. Dès 1859, Sainte-Clair Deville perçoit la difficulté : « Il ne faut se dissimuler, d'ailleurs, qu'à prix égal l'aluminium ne peut, pour ces usages [domestiques] en aucune manière soutenir la concurrence avec l'argent dont la valeur fixe et susceptible d'être immédiatement convertie en numéraire sera toujours exclusivement appréciée. Certainement aussi la beauté de l'argent le fera toujours préférer par toutes les personnes qui pourront se procurer de la vaisselle d'argent […]. L'introduction de l'aluminium dans l'économie domestique dépend toute entière du prix du métal »[271]. Si son succès passager repose sur son prix élevé qui le classe comme métal semi-précieux, la chute considérable des prix sur l'ensemble du siècle[272] ne favorise pas son introduction dans l'espace privé. On peut même faire l'hypothèse que cette chute contribue à en faire une matière identifiée comme industrielle[273]. D'autre part sa légèreté, pointée dès 1859 par Henri Sainte-Clair Deville ne joue pas en sa faveur dans une culture où le poids des objets est essentiel etgage de qualité. Les prisées – si on accepte qu'elles témoignent d'une culture partagée – des objets métalliques se font au poids, pour les objets en argent, matière d'épargne, mais aussi pour les objets en alliage, voire même en galvanoplastie. Souvenons-nous de Scribe – et ce n'est qu'un exemple

266 Julien Turgan, *Les grandes usines de France, tableau de l'industrie française au XIXe siècle…*, tome 6, Paris, Michel Lévy, 1870, p. 305.
267 INPI, n°94219, 15 février 1872, Clermont, représenté par Bouvier, Paris, rue du Temple, 104, « Moyen de dorer l'aluminium ».
268 *Dictionnaire du commerce… op. cit.*, 1901, « Alliages ».
269 Julien Turga, *Op. cit.,* p. 317-318.
270 *Dictionnaire du commerce… op. cit.*, 1901.
271 Henri Sainte-Clair Deville, *De l'aluminium… op. cit.,* p. 145-149.
272 Voir *L'aluminium et Paul Morin au Moulin noir, Nanterre, 1857-1890*, Société d'histoire de Nanterre, Bulletin n°39, septembre 2007, p. 45.
273 Il demeure 2, 5 fois plus cher que l'étain en 1901.

parmi tant d'autres – revendant son argenterie en 1848 devant les craintes d'une guerre civile. Dans la culture matérielle du siècle, on pourrait être tenté de voir dans la transformation des albums photographiques de cuirs et cartons en pesants ouvrages habillés de bronzes et de bois, le caractère fondateur des objets. Si les objets participent bien d'une fondation culturelle et sociale de leur propriétaire, leur poids apparaît décisif tant la densité est rattachée dans l'imaginaire aux objets de qualité. Or, même la fonte d'aluminium densifiée par la forte teneur en cuivre ne parvient pas à faire illusion. En 1859, on souligne pourtant que c'est son principal atout : « Déjà MM. Rousseau frères, en l'unissant au cuivre, ont obtenu un bronze plus cher, dans l'état actuel, que le bronze ordinaire, mais aussi plus beau, plus résistant et plus inaltérable. Ce bronze présente, eu égard à la présence d'un métal aussi léger que l'aluminium, une particularité singulière : c'est sa pesanteur »[274]. Turgan, pourtant confiant dans les possibilités de cette nouvelle fonte, souligne que « seul le poids révèle que ce n'est pas de l'or »[275]. Si son emploi dans les objets d'art et de fantaisie luxueux en assure un temps le succès, comme le caoutchouc, l'aluminium ne parvient pas à concurrencer les matières nobles, consacrées par l'histoire, transformables en numéraires et dans l'imaginaire, nécessairement pesantes.

Un temps, la matière apparaît sauvée par l'église : dès 1866, un rescrit autorise l'usage de l'aluminium à ôté de l'or et de l'argent dans le service liturgique[276]. À l'Exposition universelle de 1867, Morin – comme tous les autres fabricants d'objets en aluminium – présente « une grande quantité de vases et objets d'orfèvrerie religieuse, calices, ciboires, ostensoirs, flambeaux d'autel, candélabres, lampes de chœur, bénitiers et burettes, en bronze d'aluminium. « Le nouvel alliage, note Figuier, a trouvé là un débouché considérable. La confection des vases d'église absorbe aujourd'hui une bonne partie de l'aluminium qui se fabrique en France »[277]. Cette consécration religieuse qui aurait pu en faire une matière noble semble fonctionner à l'inverse : à mesure que le prix de l'aluminium baisse, les objets religieux confectionnés en aluminium le sont pour les églises et les cimetières populaires. Forts de cette consécration, de nombreuses entreprises se spécialisent en effet dans ce qu'on pourrait appeler « l'aluminium catholique »[278]. Aux calices monumentaux en aluminium doré de Morin succèdent des bibelots religieux de toutes sortes vendus à peu près partout : vierges en fonte d'aluminium, couronnes mortuaires inaltérables, vases pour fleurs tombales souvent en caoutchouc, etc[279]. Dans les années 1880-1900, les christs et les vierges vendus par les maisons d'ameublement sont systématiquement en aluminium[280]. Le métal inoxydable se prête au souvenir perpétuel en plein air comme en intérieur.

La vulgarisation de la matière s'accélère à la fin des années 1880 et un dernier point achève à la fin du siècle de disqualifier la matière dans les intérieurs : son succès industriel. À partir de 1886, la production électrolitique de l'aluminium – système mis au point par Hérout – permet une extension puissante de la production et une chute brutale du prix[281]. Dorénavant, l'aluminium peut devenir – de façon limitée – le « métal des classes pauvres »[282]. Dans l'espace domestique, il devient le métal des batteries de cuisines, des gamelles et des batteries de cuisine de voyage et de campement – voire de certaines panoplies d'ou-

274 *Dictionnaire du commerce…,* 1859.
275 Julien Turgan, *op. cit.*
276 Louis Figuier, *Les merveilles de la science… op. cit*., 1870, p. 706. Le Paris-Guide… op. cit., volume 2, 1867, note : « Tout récemment, un rescrit du pape en a autorisé l'emploi pour la fabrication des coupes de calice, qui, jusqu'ici, et de temps immémorial, ne pouvaient être faites qu'en argent ou en or. » (p. 900).
277 *Ibid*, p. 706.
278 *Annuaire Bottin-Didot du commerce,* 1893.
279 Il suffit pour s'en convaincre de prêter attention aux très nombreux vases et couronnes mortuaires sur les tombes des villages.
280 Catalogue Au Bûcheron, p. 795. « Imitation vieil argent » support en bois ou cuivre doré.
281 Sur cette question, voir Florence Hachez-Leroy « Du métal précieux au matériau invisible : la double vie de l'aluminium », in *Les chemins de la nouveauté… op. cit.,* p. 438-439
282 Hérout, cité par Florence Hachez-Leroy, *op. cit.*

vriers. Dès sa mise au point industrielle, il se présente de façon contradictoire pour les consommateurs, entre matière de grand luxe et capacité à répondre à des besoins prosaïques. À la fin des années 1880, la contradiction apparaît résolue et l'aluminium n'est plus une matière de l'appartement bourgeois : fontes d'art ou sculptures pour meubles disparaissent des catalogues comme des inventaires[283]. Les vœux de Henri Sainte-Claire Deville se réalisent : l'aluminium entre dans les « ménages » « sous forme de vaisselle plate ou de vases culinaires » et de casseroles[284]. Les manuels de savoir-vivre et les guides pratiques présentent dorénavant l'aluminium comme la matière reine des cuisines avec le nickel et le bi-métal. Cette conquête de la cuisine paraît le disqualifier dans les espaces mondains et en faire, définitivement, une matière pratique – au même titre que le caoutchouc – frappée du sceau d'une rationalité industrielle qui n'a pas sa place dans l'espace privé.

L'échec de l'aluminium – ou son succès très éphémère – ne tient donc pas uniquement à sa vulgarisation sociale et au désir, par contrecoup, des classes aisées de s'en détacher. Il apparaît que jusque dans la petite bourgeoisie, acheter des ménagères est un investissement important et fondateur en termes d'identité culturelle et partant sociale, ce dont atteste les archives privées. Dès lors, le plus grand conformisme règne. Après 1890, même les petites cuillères et autres nécessaires à thé ne souffrent plus l'aspect et la légèreté de l'aluminium. Il s'agit d'acheter des valeurs sûres en termes financiers comme culturels et l'argent demeure la référence absolue. Plus encore, les fontes d'art ne connaissent le succès que dans la mesure où elles reprennent des matières anoblies ou, à défaut, dissimulent leur caractère derrière des patines artificielles. L'aluminium qui se présente comme radicalement nouveau, notamment par son poids, ne peut trouver une place. À contrario, le succès des plaqués et des galvanoplasties de toutes les sortes repose sur des matières nobles, réduite à leur minimum mais bien réel et visible, comme l'or, l'argent, ou le platine…

L'étude de la réception de ces deux matières emblématiques du XIXe siècle par leur nouveauté comme leurs potentialités permet de saisir un pan du rapport à la matière nouvelle qui s'élabore dans le privé. Il faut noter ici un élément décisif : si la nouveauté – associée en général à la rareté – semble décider de l'engouement pour une matière, sa diffusion sociale ne suffit pas à la discréditer même quand son caractère « américain » l'assimile au monde de la nécessité, l'éloignant ainsi des intérieurs bourgeois. On pourrait en effet donner des dizaines d'exemples de matières – et en particulier les produits de la galvanoplastie – qui demeurent tout au long du siècle dans les intérieurs bourgeois alors même qu'elles se diffusent socialement. Deux éléments semblent ici décider du discrédit qui peut frapper une matière, tout au moins dans les espaces de réception et dans la vitrine des appartements. Il s'agit d'une part du voisinage des objets produits dans la même matière et de la capacité à faire que le consommateur n'associe pas la matière nouvelle à ces objets. On peut faire l'hypothèse qu'une des raisons du rejet bourgeois de l'aluminium et du caoutchouc en tant que matières nobles tient au fait que les entreprises qui produisent et commercialisent alors ces objets mêlent quantité d'objets dont la seule cohérence réside dans l'emploi d'une matière. Dans les années 1850-1870 c'est évident : les marchands spécialisés en objets de caoutchouc par exemple écoulent ensemble les objets dont le voisinage apparaît de plus en plus intolérable. Enfin, le deuxième élément qui décide de ce reflux touche aux sphères auxquelles se

283 Quelques objets en aluminium en usage autour de 1908 Jean Plateau, *Cahiers d'histoire de l'aluminium*, n° 17, Institut pour l'histoire de l'aluminium, Paris, 1995/1996, p. 25 et sq.
284 Sainte-Claire Deville, *op. cit.,* p. 145-149.

rattachent ces matières : l'aluminium, matière de la religion populaire comme de la cuisine, et le caoutchouc, matière technique de l'hygiène ou du campement, ne peuvent plus trouver place dans des espaces privés où le surgissement de l'intime inquiète, tout autant que celui du monde industriel – et dans tous les cas, espaces où les matières vulgaires de l'espace public n'ont pas leur place. Les phénomènes de distinction sont bien réels ; ils sont cependant associés à un imaginaire de la matière qui détermine les réceptions des matières nouvelles.

II.b. Nouvelles matières de surface : ruolz et patines ou les imitations du passé

Dans ces narrations portées par les objets qui saturent l'espace privé, les matières jouent un rôle décisif dans la mesure où elles sont l'apparence des objets. Nous avons vu jusqu'ici qu'elles contribuaient à une discipline des corps et de l'emploi du temps. Nous avons vu aussi dans le cas des objets anciens et exotiques à quel point les patines et les surfaces portaient une partie du dispositif narratif[285]. Légitimes, les moulages et autres imitations de formes se parent des atours des matériaux les plus nobles. L'intérêt de l'industrie mais aussi des consommateurs pour ces matières plastiques qui peuvent imiter des modèles culturels institués appelle le développement d'une infinité de matières de surface. Elles ont pour charge de donner l'apparence à des objets dont la matière plastique n'est pas présentable. Le jeu des surfaces d'imitation n'a rien de nouveau : il s'agit ici de comprendre les formes qu'il adopte à l'âge de l'industrie et comment ces surfaces s'articulent au désir d'authenticité et de légitimité culturelle qui taraudent le consommateur de la seconde partie du siècle.

Galvanoplasties

On ne peut séparer l'histoire de la réception sociale des moulages de toutes les sortes et leur consommation dans l'espace domestique sans s'arrêter sur le « ruolz » et tous les procédés issus de la galvanoplastie qui remplacent le plaqué. La chronologie y invite : alors que machines à réductions et à sculpter sont mises au point, les procédés de dorure et d'argenture font l'objet d'intense recherches. Le procédé de Ruolz n'est qu'un parmi d'autres – et notamment de l'anglais Elkington avec lequel il est contraint de s'associer. La demande en moulages de réduction appelle des traitements de surface nouveaux, mieux maîtrisés, plus économiques et plus précis. À en croire la légende – propagée notamment par Figuier – sur la naissance de la galvanoplastie, elle a dès sa naissance un lien avec les bibelots d'étagère, la première application étant faite pour des filigranes, « ces petits objets de décoration en cuivre, fabriqués à l'estampage, et qui, selon la mode du jour, ornent les étagères et les cheminées de nos salons. »[286] Le ruolz trouve en parallèle une application immédiate dans les couverts et la vaisselle. Il n'est pas besoin de revenir sur le succès commercial bien connu du métal dit « Ruolz » propulsé par la maison Christofle qui acquiert les brevets en 1842[287]. Notons simplement que le procédé consiste à plonger les objets métalliques ou métallisés dans un bain de dissolution de cyanure d'argent et de cyano-ferrure jaune de potassium traversé par un courant électrique. Dès la fin des années 1840, ce procédé permet de dorer et d'argenter mais aussi de déposer une couche de bronze ou

285 Qu'il me soit permis de remercier Victoria Kelley et Glen Adamson du Surface Tensions Network pour leurs remarques (publication à venir, Victoria & Albert museum, début 2011).
286 Louis Figuier, *Exposition et histoire des principales découvertes scientifiques modernes…*, Paris, Hachette, 1858, p. 289.
287 Voir l'ouvrage essentiel sur le sujet, Marc de Ferrière Le Vayer, *Christofle, deux siècles d'aventure industrielle… op. cit.*, version abrégée de 1793-1993, Paris, Le Monde Éditions, 1995 version abrégée (avec développement sur la seconde partie du XIXe siècle) d'une thèse *Christofle une aventure industrielle : 1793-1940*, Lille III, 1991 (consultable à la BHVP).

de laiton sur quasiment tous les métaux, du fer au zinc[288]. L'académie des Sciences s'enthousiasme : « L'application de l'argent sur le cuivre on le laiton se fait avec une telle facilité, qu'elle est destinée à remplacer toutes les méthodes d'argenture au pouce, d'argenture par voie humide, et même, en bien des cas, la fabrication du plaqué. En effet, l'argent peut s'appliquer en minces pellicules, comme cela se pratique pour garantir d'oxydation une foule d'objets de quincaillerie, et en couches aussi épaisses qu'on voudra, de manière à résister à l'usure. C'est une des applications qui ont le plus attiré l'attention de votre Commission. […] Ces métaux [le fer et la fonte], façonnés en couverts et revêtus d'une couche d'argent, permettront de populariser en France, par leur bon marché, des objets déjà usuels en Angleterre. On fabrique, en effet, par d'autres procédés bien plus chers et bien moins parfaits, beaucoup de couverts en fer argenté à Birmingham, et leur usage est habituel dans la plupart des familles en Angleterre. L'expérience en est donc faite, et la Commission a vu avec le plus vif intérêt les procédés de M. de Ruolz fournir une argenture égale et parfaite, sur fer, acier ou fonte, comme le prouvent les objets mis sous les yeux de l'Académie. Tout en reconnaissant que l'étain peut s'argenter sans difficulté, il semblerait plus convenable aux vrais intérêts du consommateur, de faire des couverts en fer ou fonte argentés, et de réserver l'étain argenté pour des pièces destinées à des maniements moins fréquents, et surtout pour des pièces obtenues par des moulages délicats. »[289] Comme l'a noté Marc de Ferrière, le procédé tombant dans le domaine public en 1854, les maisons se multiplient qui argentent le fer et l'acier ou qui dorent les cuivres, laitons et zincs. Notons en outre que tout au long des années 1850, quantité de brevets sont déposés pour des solutions de galvanoplastie concurrentes aux techniques de Ruolz employées par Christofle[290]. À côté des orfèvres comme Christofle ou Charles Halphen – La Manufacture Alfenide – qui se consacrent aux arts de la table, les fondeurs d'objets d'art s'emparent immédiatement de cette technique. De la même façon que l'Exposition universelle consacre les réductions à l'identique des procédés Collas et Sauvage, elle célèbre leur complément, la galvanoplastie. Le rapporteur Tresca relève notamment parmi d'autres les travaux de la maison Opigez qui présente « la réduction de la statue de Mlle de Montpensier ; un bas-relief de Luca delia Robia […] ; une série de petits bustes, et un faune dansant », le tout « recouvert d'une couche de cuivre au moyen de la galvanoplastie »[291]. Dans la ville, les objets issus de la galvanoplastie s'étalent dans les vitrines des boulevards. Le Guide Joanne de 1855 signale le fulgurant succès des couverts argentés : « Ce sont, en général, des couverts qui reçoivent l'argenture dans l'établissement de M. Christofle, propriétaire breveté du procédé Ruolz. Les pièces ainsi argentées se trouvent rue Vivienne, 26, chez M. Boisseau, et rue du Coq, 7, chez M. Grimai. On voit aussi au Palais-Royal, et sur les boulevards, dans les magasins de M. Halphen, des couverts en composition métallique, dite alfénide, qui semblent défier, quant à l'aspect et à la solidité, le maillechort argenté. Si l'on veut juger de l'importance de la découverte de MM. Ruolz et Elkington, il faut visiter le dépôt de la manufacture Christofle, établi sur le boulevard des Italiens, dans l'élégant pavillon de Hanovre : on y verra des services de table ou des objets d'ameublement qui, grâce à l'argenture électrique, rivalisent, malgré la modicité de leur prix, avec les éblouissantes productions de l'orfèvrerie artistique. »[292] Le *Dictionnaire du commerce* de 1861 résume les possibilités ouvertes par la galvanoplastie et alors que le plaqué et la dorure au mer-

288 Francesco Selmi, *Nouveau manuel complet de dorure et d'argenture par la méthode électro-chimique…*, Paris, Roret, 1856, p. 110-112, « § Ier. Procédé de Ruolz. »

289 *Ibid.*

290 Voir par exemple INPI, n°13872, 14 août 1852 Application de la galvanoplastie, Mondollot frères, fabricants d'appareils d'eau de Seltz, 92 et 94 rue du Château d'Eau. On dénombre 13 brevets pour les seules années 1852-1853.

291 Henri Édouard Tresca, *Visite à l'exposition universelle… op. cit.,* 1855, p. 756.

292 Adolphe Joanne, *Paris illustré, son histoire, ses monuments, ses musées, son administration, son commerce et ses plaisirs…*, Paris, Hachette, 1855, « Orfèvrerie en plaqué, en composition. — Électro-chimie ».

cure sont encore largement pratiqués : « la galvanoplastie […] constitue un perfectionnement qui a largement contribué à développer l'industrie et le commerce des bronzes d'ornement. » À la rubrique « Faux bronzes », il note : « la vulgarisation des œuvres d'art et d'ornementation doit s'étendre, surtout par l'emploi du plomb, de l'étain et du zinc, susceptibles d'un fini d'exécution qui permet de les confondre, au premier aspect, avec le bronze ». La galvanoplastie permet d'imiter sans difficulté, l'or, l'argent ou le bronze. Naît ainsi une industrie nommée « bronze d'imitation » qui consiste en moulages de zinc « recouverts d'une couche galvanique »[293]. Il faut ajouter le succès des statuettes de plâtre couvertes d'une couche galvanique, dès la fin des années 1850. Le plâtre baigné dans de la stéarine afin de le rendre imperméable reçoit aisément une couche d'argent, d'or ou de bronze[294]. Dès le milieu du siècle, tous les fondeurs que nous avons pu voir – de Susse à Barbedienne en passant par Pinédo – ont recours à la galvanoplastie pour couvrir des zincs ou des cuivres, dorer ou argenter leurs bronzes[295].



[Fig. 7. 25] Exposition de Feuquières et Marguerite, objets d'art, moulages sur nature et bibelots en galvanoplastie. Gravure extraite de Bonaparte, Napoléon Joseph Charles Paul, *Exposition universelle de 1855. Rapports du jury mixte international*, 2 volumes, Paris, Imprimerie Impériale, 1856-1857.

Ce succès très rapide de la galvanoplastie pour les arts de la table comme pour les ornements de meubles et les statuettes se lit dans les appartements. Chez le prospère banquier Leroy en 1854, près de la moitié des couverts et de la vaisselle de métal est en « ruolz »[296]. Chez le général Lomic rue de Provence, la vaisselle de service est en ruolz et on trouve dans le salon des « plâtres métallisés »[297]. En 1880, chez les commerçants Godchaux, 123 rue du Faubourg Poissonnière, la quasi totalité de la vaisselle est en ruolz, des petites cuillères aux plateaux de service, et deux « bronzes d'imitation » trônent

293 *Dictionnaire du commerce…,* 1901, « Bronze imitation ».
294 On baigne de stéarine les plâtres afin de les rendre imperméables et pouvoir les plonger dans un bain galvanique ; voir H. Mercerau, *La galvanoplastie*, Paris, Henri Gautier, 1890, p. 14.
295 Voir Catalogue Barbedienne…, 1885 (AN). On peut voir dans la nef centrale du Musée d'Orsay, le Chanteur florentin de Dubois couvert d'une couche d'argent galvanique.
296 AP, D11U3/191, dossier n° 11499, faillite du 5 avril 1854, Banque Leroy, De Chabrol et Cie, 16 rue Le Pelletier.
297 AP, D2U1/345, 1 février 1873 Scellés après décès M. le Général Lomic 63 rue de Provence 9^e^arrondissement

sur la cheminée[298]. Dans les années 1890-1900, tout indique la permanence des services et ornements de table en ruolz et des « bronzes d'imitation »[299]. Si une hiérarchie existe bien entre les bronzes et les imitations par la galvanoplastie, les publicités des marchands ne dissimulent pas la nature de la production à l'instar de Quinet, rue Domat ou de Decam rue Royale, tous les deux spécialisés dans la « métallisation des plâtres d'art »[300]. Le Dr Richelot épris pourtant d'authenticité achète chez Siot-Decauville « une statuette d'étain sur plâtre », parfait produit de la galvanoplastie, pour l'importante somme de 300 francs[301]. De la même façon qu'aucun salon n'échappe aux moulages, aucun intérieur sans « bronzes d'imitation » et aux couverts et services d'apparat de la maison Christofle et de la Manufacture Alfénide[302].

Comment expliquer ce succès d'une matière d'imitation ? Complément des techniques de moulage, elle se nourrit d'abord du succès des réductions. Elle répond naturellement aussi, comme le notent tous les observateurs, à la demande des « fortunes moyennes » qui veulent accéder à une consommation de luxe. Merceau, auteur d'un traité sur la galvanoplastie dans les années 1890 avance une explication séduisante : « l'argenture, rendue très pratique grâce aux procédés Elkington et Ruolz offre de nombreuses applications industrielles, sans parler de l'argenture de l'orfèvrerie de table qui se vulgarise de jour en jour à la grande clameur des orfèvres. On est même arrivé à produire des pièces qui, par la solidité et la durée de la couche précieuse, donnent une reproduction si parfaite des chefs-d'œuvre d'orfèvrerie que beaucoup de familles riches se contentent de ces imitations afin d'éviter l'immobilisation d'un grand capital. »[303] L'explication est convaincante, au moins pour les années 1880-1914 où, comme on l'a vu, l'argent comme valeur refuge stockée sous forme d'objets dans les appartements recule. Les produits de la galvanoplastie distingueraient ainsi investissements fructueux et consommations.

Il faut aussi rechercher dans la matière elle-même l'explication de la permanence de ce succès, alors même, comme on l'a vu, que quantité de matières nouvelles finissent par être rejetées. Il faut d'abord noter que la majorité des objets fabriqués par la galvanoplastie sont au toucher – jusque dans leur poids et l'on a vu avec l'aluminium son importance – et à l'œil sensiblement identique. En outre, alors que les matières observées jusqu'à maintenant sont nouvelles et sans légitimité culturelle, l'or, l'argent ou le bronze déposés en couches infimes sont parfaitement légitimes. Les fabricants et marchands le savent qui, comme l'a noté Marc de Ferrière, apposent des poinçons sur leurs objets, Christofle d'abord, suivi d'Halphen et de tous les orfèvres à la fin du siècle. Enfin, au moins dans le cas des métaux argentés, ils s'inscrivent parfaitement dans la hiérarchie sociale des matières et leur coût plus faible ne remet pas en cause la discipline, l'entretien pénible qu'imposent les objets d'argenterie, leur conservant leur caractère distinctif.

298 AP, D11U3, n°8271, 20 février 1880, Inventaire Godchaux, domicile 123 Faubourg Poissonnière, appartement au 2e étage.
299 AP, D2U1/ 345, 4 juin 1891, Scellés après décès de Mme Jacob, 33 rue Notre-Dame de Lorette et ET/LXXXVII/2008, inventaire M. Jacob, 7 décembre 1893, 23 boulevard Haussmann, près de 20 % de l'argenterie est en ruolz (services et sculptures).
300 BHVP, série actualités, Publicité de la Maison Quinet, plâtres métallisés, 20 rue Domat, 1889 et publicité Paul Decam, 23 rue Royale.
301 AN, Fonds Richelot, Siot-Decauville, Fondeur-éditeur Bronzes d'art, Fondeur du Ministère des Beaux-Arts et de la ville de Paris, 24 bd Italiens boulevard, 2 août 1894, « Une statuette étain sur plâtre (300), Patine d'un bronze (15) ».
302 La maison Christofle, de Paris, argente annuellement 60.000 douzaines de couverts de table, 35.000 couverts à dessert, 530.000 cuillers à café et 90.000 autres pièces de petite orfèvrerie ; voir H. Merceau, *La galvanoplastie… op. cit.*
303 H. Merceau, *La galvanoplastie… op. cit.* p. 28-29.



[Fig. 7. 26] Marque de fabrique Alfénide, dépôt de Charles Halphen, fabricant d'orfèvrerie, rue d'Hauteville, dépôt du 14 mars 1879, AP, D17Z/22.



[Fig. 7. 27] Objets en plaqué et métal anglais, planche extraite du catalogue Henry, La Pensée, 5 rue du Faubourg Saint-Honoré, vers 1910. BHVP, série actualités, « bibelots ».

Dès les années 1860, comme l'atteste la pièce *La Maison neuve*, le « ruolz » devient synonyme de faux et le Littré enregistre au figuré, le mot ruolz comme synonyme de « toc » donnant l'exemple significatif d'une « altesse en ruolz ». Les manuels de savoir-vivre recommandent aussi le « luxe sérieux et de bon goût de l'argent » contre « les merveilles économiques du Ruolz »[304]. Cependant, stratégie

304 Marie de Saverny, *op. cit.*, 1878, p. 247.

commerciale, dignité de la matière et désinvestissement dans l'argenterie massive comme manière de stocker l'argent font le succès de cette matière d'imitation dans toutes les strates de la bourgeoisie.

La fabrique du temps : l'industrie des patines d'intérieur

Dans les matières de surface légitimes, il en est une qui émerge au milieu du siècle et qui apparaît au cœur des tensions entre produits de l'industrie et désir d'authenticité : la patine. Nous avons vu la valeur culturelle qu'elle prend dans la seconde partie du siècle et son pouvoir romanesque et légitimant qui repose dans sa capacité à rattacher le possesseur d'un objet patiné à un temps historique et plus largement à lui proposer l'expérience de « l'ancienneté ». Dès le milieu du siècle, alors que la patine devient emblème d'authenticité, l'industrie s'attache à reproduire cette matière paradoxalement considérée comme inimitable[305].

La production de la patine artificielle ou d'imitation trouve son origine dans la patine des bronzes. On a vu que le mot – longtemps *patina* – désigne le vert-de-gris qui se forme à la surface des bronzes[306]. Dès les années 1860, la langue enregistre ce passage à l'ère industrielle : à partir de 1867 le fait « d'enduire un objet d'une substance qui donne l'aspect de la patine » ou encore « produire artificiellement la patine sur [un objet] ». Le *Grand Larousse du XIXe siècle* reprend cette ambiguïté : la patine est le « carbonate vert de bronze, sorte de vert-de-gris qui se forme sur le bronze antique, et qui lui sert en quelque sorte de vernis ; on applique sur les statues de bronze modernes un vernis qui imite assez bien la patine antique. »[307]

Deux techniques sont concurrentes tout au long de la seconde partie du siècle. La première consiste à accélérer sur les bronzes le processus d'oxydation. Il s'agit en quelque sorte de produire un vert-de-gris artificiel. Ces techniques sont développées pour les objets placés en extérieur : statues de place publique, réverbères… Les passages successifs aux acides et les fontes faites avec de l'étain dans une plus grande proportion permettent d'obtenir en quelques heures des patines inaltérables, profondes et qui ont l'aspect des bronzes anciens[308]. « L'alliage destiné à l'art statuaire doit être […] susceptible de prendre une belle *patine* à l'air ou par l'application d'un mordant » note le *Dictionnaire de chimie* de Charles Louis Barreswil en 1862. L'acide fluorhydrique notamment permet de « vert-de-griser le cuivre »[309]. Ces oxydations accélérées qui produisent un vert-de-gris sont rares pour les objets d'intérieur : ces oxydations sont rattachées dans l'imaginaire collectif aux espaces publics. Cependant, la galvanoplastie qui permet de recouvrir d'une couche de cuivre ou d'alliage des fontes en métal peu cher offre la possibilité d'oxydation variée. La technique appelée le « bronzage » permet selon les dosages des alliages et des acides d'imiter les patines antiques : « bronze médaille », « vert Barye », « florentin », « vert antique »[310]. Ces teintes sombres et profondes sont plus clairement destinées aux intérieurs. Évoquant les médailles et les objets antiques, elles fonctionnent bien comme des matières culturellement légitimes. Dominent alors les bronzes bruns : « La patine demanderait aussi une étude particulière, écrit Maxime Du Camp à propos des médailles. Depuis la patine noire d'Herculanum jusqu'à la patine vernie des Japonais, en passant par la chaude patine des Florentins, il y a cent patines préférables à la couleur chocolat insupportable et

305 Voir les recherches en cours signalées par Toussaint de Sens, *Fabricant de couleurs et vernis,* Paris, Roret, 1850, p. 345 et sq. Voir en outre, Victoria Kelley qui note le même phénomène en Angleterre ; Victoria Kelley, *Soap and Water: Cleanliness, Dirt and the Working Classes in Victorian and Edwardian Britain,* Tauris & Co, 2010.

306 Voir Chapitre 5.

307 De fait, tout au long du siècle, on met en garde contre les fausses patines des bronzes. C'est le cas par exemple dans le *Dictionnaire du commerce… op. cit.,* 1861, « bronze » et 1901, « bronze ». Ce dernier indique que c'est essentiellement à Rome qu'on « oxyde fortement les bronzes » modernes pour les faire passer pour antiques.

308 Charles Louis Barreswil, *Dictionnaire de chimie industrielle…*, volume 3, Paris, Dezobry, 1862, « Métaux alliés, Bronze statuaire » (Maison Keller et maison Thiébault), p. 216.

309 Paul Eudel, Chapitre XXXV, « Les contrefaçons », chronique du 30 août*, L'hôtel Drouot en 1881, préface de Jules Claretie*, Paris, Charpentier, 1882, p. 283 et *sq.*

310 *Dictionnaire du commerce… op. cit.*, 1901.

banale qu'on a depuis longtemps adoptée. »[311] Vert antique et patine « chocolat » ne sont pas cependant les seules patines ni même celles qui dominent dans les intérieurs – à en croire les catalogues. La raison est double : technique et esthétique. D'une part, les patines faites par l'oxydation de galvanoplastie de cuivre se détachent rapidement, en particulier pour les fontes de fer[312]. D'autre part, les intérieurs réclament des patines cohérentes avec l'espace du privé, soit des patines qui sont le fruit du temps plus que celui de la corrosion ; il s'agit davantage d'accumuler du temps – de l'histoire – que d'enregistrer l'entropie et la dégradation du temps qui passe en recréant ces patines qui reprennent la « blondeur » de celles créées par le temps – patines étranges qui se déposent sur tous les objets comme on le note alors. Pour ces patines d'intérieur, on recouvre d'une couche de matière les moulages. Dès les années 1840 – et notamment avec l'engouement pour les bronzes réduits –, ces patines de « bronzage » se développent. Lors de l'Exposition de 1855, les exposants de fontes d'art proposent tous des objets d'intérieurs patinés à l'aide de vernis ou de dépôts successifs de métal brossé[313]. Dans son article *«* Faux bronzes », *le Dictionnaire du commerce* de 1861 souligne que toutes les fontes de zinc, de plomb, de l'étain et on peut ajouter de tous les alliages possibles peuvent être commercialisés grâce au « bronzage » : « l'habileté avec laquelle on donne aux pièces les patines, c'est-à-dire les teintes du bronze, telles que le bronze antique, le bronze florentin et le bronze artistique, finiront par faire pénétrer les chefs-d'œuvre antiques et modernes dans la vie commune. » L'auteur de l'enquête sur les Arts industriels en France relève en 1877 que les patines sont essentielles dans l'apparence de ces nouveaux produits destinés aux espaces privés et relève que dans toute la France et jusqu'à Vienne se trouvent « une patine si réussie qu'on prendrait [les fontes] non pour des copies, mais pour les originaux eux-mêmes. »[314] La gamme des patines est infinie dès les années 1860 : patine rouge vineux, patine antique, patine florentine… Catalogues de fondeurs d'art et de grands magasins indiquent la place de cette matière d'imitation dans les consommations. Si les prisées n'ont pas mention – elle n'est pas positivement identifiable –, il apparaît que la concurrence des maisons de fontes d'art se porte sur les modèles mais aussi sur la qualité des patines. Le succès de la maison Barbedienne repose largement sur cette patine, au point qu'à partir des années 1880, à la nomenclature des patines s'ajoute la « patine Barbedienne », « patine blonde, glacée et transparente, très-flatteuse pour l'œil »[315]. Comme le relève Florence Rionnet, l'« atelier des patines » revêt une grand importance dans la chaîne de production ; là se trouvent les artisans jugés les plus habiles et les plus à même de porter un jugement de goût[316]. Le catalogue de la maison Barbedienne s'achève sur les services que proposent les ateliers à la clientèle et en particulier l'atelier de « dorure, bronzage et platinage »[317]. Les bronzes de la maison Susse comme ceux de toutes les grandes maisons revendiquent une spécialité de patine.

À partir des années 1880 – qui constituent dans le marché et la consommation de l'ancien une rupture comme nous l'avons vu –, les grands magasins comme les magasins de meubles proposent de larges gammes d'objets patinés. Jusque dans la petite bourgeoisie, la patine est une valeur sûre en termes de goût. Il faut dire que dans l'espace public, les fausses patines ont gagné en dignité : « les patines sa-

311 Maxime Du Camp, *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie jusqu'en 1870*, Paris, Hachette, 1879, volume 2, p. 267.
312 *Dictionnaire du commerce…*, 1901, « Bronzage. Procédé qui consiste à recouvrir d'une patine bronzée des objets de bois, plâtre et métal. Les patines les plus employées sont les suivantes : bronze médaille, vert Barye, florentin, vert antique. Ces patines s'obtiennent à l'aide d'acides. La fonte de fer et le zinc, après avoir été recouverts d'un dépôt galvanique de cuivre, reçoivent une patine qui donne à ces pièces l'apparence du bronze ; pour la fonte de fer l'adhérence ne peut être parfaite : à la longue la couche galvanique s'oxyde et se détache en partie. »
313 BHVP, série actualités, publicités Susse, 1855 et Delessalle.
314 *Les arts industriels en France. Vienne, Londres et Paris*, Paris, 1877, p. 17.
315 *Ibid*, p. 135-137.
316 Florence Rionnet, « Barbedienne ou la fortune de la sculpture au XIXe siècle »… *op. cit.*
317 AN, Fonds Barbedienne, *Catalogue Barbedienne… op. cit*, 1885, p. 73.

vamment appliquées […] donnent à s'y méprendre l'illusion des bronzes anciens » aux « fontaines des places publiques » et aux réverbères[318]. Le catalogue des grands magasins du Tapis rouge de 1892 peut ainsi proposer des objets en métal en « cuivre vieux »[319]. La maison Maulay, 1 boulevard Henri IV et 4 rue de Bretonvilliers sur l'île Saint-Louis, qui s'adresse à la petite et moyenne bourgeoisie qui revendique dans sa clientèle « la gendarmerie et la garde républicaine » décline tous ses bronzes de garniture de cheminée comme ses bronzes d'éclairage ou ses bibelots en « bronze d'art » et « bronze vert ». Le premier est une imitation du bronze doré patiné ; le second, une imitation de la patine antique – vert sombre emprunté à la patine des médailles et des petits bronzes italiens[320]. Pour tous les autres objets en métal et pierre, domine le « vieux poli ». Autour de 1900, la maison Au Châtelet fait traiter tous ses objets en « cuivre florentin » – contraction dorénavant comprise par les consommateurs qui désigne une imitation de bronze en cuivre avec patine florentine –, « cuivre verni » et « cuivre doré ». Pour tous les objets légers en cuivre – lampes électriques, suspension à pétrole, girandoles… –, ils sont proposés en « poli ou bronzé », ce dernier terme désignant aussi une patine façon bronze ancien[321].



[Fig. 7. 28] Objets patinés. Page extraite du catalogue des établissements Allez et frères Au Châtelet, vers 1890. BHVP, série actualités, « bibelots ».

Cette passion pour la patine dépasse vite les seuls objets de bronze ou d'imitation de bronze. Elle s'étend sur tous les objets neufs – comme c'est le cas dans la consommation d'antiquités. Dans l'espace privé, tous les objets d'ameublements reçoivent des patines. Dès les années 1850, les moulages d'art, en particulier de plâtres restent rarement nus pour ne pas être assimilés aux moulages bon marché populaires vendus par les commerçants ambulants, le plus souvent italiens. Les objets de qualité, même lorsqu'ils demeurent blancs, reçoivent une patine qui leur donne l'aspect des pierres patinées des antiquités. Les inventaires sont à ce sujet plus précis : ils indiquent pour les plâtres qu'ils sont « bronzés » ou « patinés » ; le plâtre n'est qu'une base sur laquelle une apparence est fixée qui change le prix des objets. Les seuls plâtres conservés nus dans les intérieurs bourgeois sont ceux qui sont mis en scène dans un semblant d'atelier d'artistes, particulièrement à partir des années 1880 lorsque la mode des fictions d'ateliers se propage. Pour les moulages de plâtres des salons et salles à manger, la patine conservent la primauté.

Le *Manuel du bronzage des métaux et des plâtres* publié en 1870 indique toutes les apparences que peuvent prendre les moulages de plâtre[322]. La pratique la plus courante consiste à plonger les plâtres dans de l'huile mêlée à de la cire et saturée de sulfate de fer, de zinc ou de cuivre. Les procédés sont innombrables – pour les plâtres d'architecture comme d'intérieur – qui montrent le désir de donner une patine à cette matière si facile à mouler[323]. Dans les années 1870, le Larousse souligne le succès de ces moulages « patinés » dans les appartements. Michot, ancien élève de l'École nationale des Beaux-Arts,

318 H. Mercerau, *La galvanoplastie… op. cit.*, p. 31, « Cuivrage ».
319 Catalogue Au Tapis rouge, 1892, p. 32 et sq.
320 Catalogue maison Maulay, 1 boulevard Henri IV, vers 1890.
321 Établissements Allez et frères Au Châtelet, « cuivre repoussé, moulé en creux beaucoup plus facilement que les fontes de bronze ».
322 Franz Fink, *Le Manuel du bronzage des métaux et des plâtres…*, Paris, Roret, 1870.
323 Pour un inventaire des techniques, voir Georges-Louis Barthe, Anne Pingeot, *Le plâtre… op. cit.*, p. 174-178 et un essai de tableau synthétique p. 280 et sq.

fait au début du XXe siècle, le point sur les patines en usage. En préambule, il explique le succès de ces procédés : « les moulages en plâtre n'ont pas en général, un aspect très agréable à l'œil. Sans vouloir pour cela amoindrir l'intérêt artistique de la statuette, qui ne dépend en principe que de l'œuvre en elle-même, il faut avouer qu'elle nous plaît davantage lorsqu'elle est en matière plus précieuse. […] Le but de la patine est donc de donner au plâtre, par d'habiles supercheries, tout l'aspect extérieur de matières plus rares, ce qui par suite donne au moulage une plus grande valeur. […] Comme patines, les différentes sortes de bronze sont le plus souvent employées. Certaines statuettes sont mieux en terre cuite, d'autre en vieil ivoire, etc. »[324] Les techniques visent à imiter le bronze, la terre cuite, le vieux bois sculpté, le marbre blanc, l'ivoire et de façon plus anecdotique le granit. Pour le bronze, la technique consiste à superposer des couches de « vert wagon » et de « noir » en suspension dans de l'encaustique sur de la poussière de bronze déposée avec de la gomme, « les parties saillantes, sous le frottement, laissent alors plus ou moins apparaître le bronze d'un aspect général parfaitement métallique. » L'ajout de « vert anglais en poudre » dans les creux achève l'illusion. Il faut noter que les techniques industrielles comme les techniques pratiquées par les amateurs et les artistes se confondent pour le plâtre : Michot souligne qu'on trouve facilement dans le commerce des poudres de bronze « antique », « Barbedienne », « florentin », « médaille », etc.[325] Pour la terre cuite, on utilise des peintures ocres et l'imitation est achevée par des tâches blanc-bleuté « qui se produisent souvent à la cuisson » et « une couche laiteuse irrégulièrement qui simule les sédiments calcaires ». Pour le marbre blanc, un simple encaustiquage suffit. Pour l'ivoire, on pratique l'imprégnation dans de la stéarine ; « c'est un procédé employé dans le commerce qu'on critique beaucoup. […] Si les reproductions commerciales sont mauvaises, c'est plus par le moulage que par la patine »[326]. Enfin, le plâtre qui se prête à toutes les variations peut prendre l'aspect du « vieux bois sculpté ». Afin de donner « l'aspect fibreux, usé et rongé de vers des vieux bois », on brosse le moulage avec une carde en fil de fer puis à l'aide d'une pointe on simule les trous de vers. Recouvert d'encaustique et d'ocres puis d'une dernière couche d'encaustique avec de la « poudre de vieux bois », le plâtre fait illusion. Les comptabilités comme la structuration du marché indiquent une singularité : de nombreux plâtres sont vendus nus puis patiner après achat. La comptabilité de Richelot est claire : tous les plâtres achetés – bustes, petites figures, moulages d'antiquité… – sont ensuite patinés par son antiquaire-tapissier Beaulieu pour sans doute assortir les patines avec l'ameublement environnant. S'agit-il d'une attention singulière d'un grand consommateur d'antiquités ? Rien n'est moins sûr, car chez les Aubry, les processus sont les mêmes : les moulages achetés au Louvre ou chez les marchands d'ameublement ou de curiosités sont bien souvent nus et patinés dans un second temps chez les restaurateurs et antiquaires. Quantité d'antiquaires, de marchands d'objets d'art, de marchands de couleurs et d'encadreurs proposent ces services de « patinage » d'objets. Les archives du marchand de couleurs et papetier Asse indiquent que tout au long des années 1860 il procède régulièrement à des réparations et des « oxydations »[327]. Michot en 1913 confirme la pratique : « d'autre part, on trouve dans le commerce des moulages d'œuvres célèbres qu'il est bien souvent intéressant de patiner d'une façon conforme à l'original. Mais il est nécessaire pour cela de choisir d'excellents moulages, et de rejeter les plâtras informes tirés par des rustres dans des moules usés, et vendus à vil prix. »[328] Les catalogues des marchands de matériel pour artistes et amateurs confirment le phénomène : tous commercialisent

324 Michot, *Modelage, moulage, patine*, Paris, Roret, 1913, chapitre III « Les patines », p. 56 et sq.
325 *Ibid*., p. 58.
326 *Ibid*., p. 63.
327 AP, Fonds Asse, 2AZ14, Livre de commande, 27 mars 1865-30 août 1867 ; mai-juin 1865.
328 Michot, *op. cit.*, p. 56.

des patines prêtes à l'emploi et des pots de « bronzage » de toutes les teintes[329]. Le commerce destiné à ces passe-temps bourgeois accompagne ces pratiques en fournissant « vernis à craqueler » et « vernis imitation patine »[330]. Il convient d'inscrire cette pratique dans celles des amateurs comme le confirment les nombreux manuels relatifs aux loisirs artistiques à partir des années 1880 qui consacrent tous un chapitre aux manières de patiner les plâtres et les bois. En achevant l'œuvre achetée et légitime dans la mesure où c'est une empreinte venue d'un musée, il s'agit de la faire concorder à son intérieur, mais plus encore de se l'approprier en la personnalisant tout en éduquant son goût au contact de ces matières du temps. En d'autres termes, le succès de ces pratiques d'encaustiquage d'amateurs au moins à partir des années 1880 et semble-t-il jusque dans la petite bourgeoisie repose sur la capacité de ces objets hybrides à résoudre la tension entre industrie et artisanat, entre production manifeste de multiples – le moulage – et production d'un objet singulier.

Ces processus de recouvrement du neuf par le temps n'est pas seulement le fait des travaux d'amateurs. En dehors des plâtres et des objets d'art, les objets meublants sont très couramment patinés avant leur commercialisation. Les objets couverts de dorures – cadres, petits meubles de fantaisie, … – sont volontiers proposés en version patinés « vieil or », avec des dorures légèrement éteintes. Tous les meubles reçoivent aussi couramment une patine. Comme pour le bronze, deux procédés sont ici mis en œuvre : il s'agit soit de vieillir les bois eux-mêmes, soit de les recouvrir d'une matière d'imitation. Pour le vieillissement du bois, les progrès de la chimie qui facilitent aussi les faux permettent dès les années 1860 des processus de vieillissement accéléré du bois. L'acide nitrique de grande consommation permet de « dévore[r] l'épiderme du bois » et le permanganate de potasse défraîchit la teinte du bois[331]. Les premiers dépôts de brevets relatifs à ces techniques apparaissent au milieu des années 1850. Dès le début des années 1860, ils sont en quantité : pour la seule année 1862, 17 brevets visent à mettre au point des procédés de vieillissement du bois destinés aux meubles. C'est par exemple le cas du brevet déposé par Martin et Cavagna, entreprise marseillaise qui produit pour le marché national. Le brevet est « propre à donner aux bois, à la surface ou dans toute leur épaisseur, la teinte et les qualités des bois vieillis par le temps » par la conjugaison de moyens chimiques et mécaniques[332].

Technique concurrente qui semble l'emporter autour des années 1880 : la production de patine par dépôt de vernis. On dépose alors sur les meubles plusieurs couches de vernis teintés ; quelques brossages permettent alors de simuler une patine. C'est ainsi que tous les grands magasins et magasins de meubles commercialisent en majorité des meubles en « vieux » qui sont dans le même temps vernis. C'est par exemple le cas de la maison Au Châtelet : les armoires normandes, les buffets Henri II, les fauteuils Louis XV sont en « vieux chêne » ou en « vieux noyer »[333]. Les vernis plus volontiers mats sur ces objets peuvent être ensuite encaustiqués. L'extension des surfaces vernies à partir des années 1880 tout particulièrement pour les meubles à destination de la petite bourgeoisie – comme on l'a vu le vernis est rejeté par la grande bourgeoisie car il apparaît comme un signe de la faiblesse numérique des domestiques – ne sont pas pour autant des meubles à l'aspect perpétuellement neuf ; au contraire, les vernis figent éternellement les traces factices du temps. Il faut noter que dès la fin des années 1870, ce patinage se généralise sur toutes les surfaces : la maison Prelle après avoir produit des tentures en vieil or pour

329 Catalogue de la Maison Bourgeois, vers 1895-1900.
330 Catalogue de la maison Bourgeois aîné, « Couleurs fines et matériel d'artistes », 1900-1912.
331 Paul Eudel, *Le truquage…, op. cit.*, p. 305.
332 INPI, n°53819. 25 avril 1862, Martin et Cavagna, quai de Rive-Neuve, 11, Marseille, Bouches du Rhône. « Procédé propre à donner aux bois, à la surface ou dans toute leur épaisseur, la teinte et les qualités des bois vieillis par le temps ».
333 Catalogue établissements Allez et frères Au Châtelet, p. 15, armoires normandes « vieux chêne sculpté » « vieux noyer » pour les salles à manger, les buffets, etc. Les ensembles sont rendus cohérents par la patine en « vieux » – « vieux chêne » ou « vieux noyer ».

la Païva puis pour l'Opéra, propose des tentures habilement défraîchies qui imitent les anciennes tapisseries fanées[334]. Même logique chez Zuber : la maison de papier peint de luxe commercialise quantité d'imitations qui reprennent des bronzes patinés, des dorures vieil or ou encore qui imitent des tapisseries anciennes[335]. On peut noter que même les boîtes d'emballages en carton autour de 1900 – pour les objets de luxe comme les parfums, les gants… – se font en imitation de bois patiné[336].

Objets de demi-luxe pour moyennes fortunes ? C'est bien ce dont il s'agit ici. L'avènement dans une chronologie qui souligne la concomitance des procédés de réduction, des progrès du moulage, de la galvanoplastie, et du développement de nouvelles matières plastiques d'imitation indique bien une demande sociale qui accompagne la montée de la bourgeoisie. Cependant, on ne peut réduire la réception des matières nouvelles au seul processus d'imitation. Le milieu du siècle connaît une effervescence spectaculaire dans la mise au point de nouvelles matières sans qualité afin que l'on puisse les leur attribuer toutes. Dans une société si attentive dans ses intérieurs à la nature des objets, la réception de ces matières se révèle complexe. Si la nouveauté suffit un temps à consacrer les matières nouvelles, qu'il s'agisse du caoutchouc, du celluloïd ou de l'aluminium, elle ne suffit pas à les inscrire durablement dans l'espace privé, espace conservateur par définition. Ainsi, les matières nouvelles qui portent pour l'essentiel des récits du passé ne relèvent pas que de l'histoire technique. Sans qualité ni héritage culturel – à la différence du bronze, de la pierre ou des métaux précieux –, ces matières plastiques et de surfaces connaissent des destins variés, conditionnés à la fois par l'imaginaire culturel et le jeu des distinctions sociales. La virtualité infinie des matières à mouler comme des matières de surface les disqualifie dans la mesure où dans la hiérarchie culturelle et sociale des matières, objets prosaïques et vulgaires et objets destinés aux espaces de réception des appartements ne peuvent être de même nature. Ainsi, le caoutchouc envahissant les rues ne peut plus être sous forme de bustes de cheminée ; l'aluminium consacré par l'Église peuplant les cimetières les plus populaires ne peut plus être considéré comme une matière noble et le celluloïd devenu « linge américain » ne peut plus être une matière privée distinguée. La disqualification des matières relève bien de la conjonction entre représentations sociales et imaginaire culturel : pour exemple, le caractère « américain » du caoutchouc ou du celluloïd mobilise la question de la distinction sociale, du fait de l'effondrement de leur prix et de leur vulgarisation dans l'espace public, et la distinction relative à un imaginaire culturel, ces matières étant disqualifiées car sans histoire.

In fine, la bourgeoisie montante de la fin du siècle refuse largement ces matières nouvelles trop marquées au coin de l'industrie, trop populaire et dont l'absence d'héritage culturel les fait apparaître comme incapables de porter des récits légitimants. Seules les matières de surfaces, matières déposées par la galvanoplastie et fausses patines, dont la légitimité culturelle est indiscutable, trouvent une inscription durable dans l'espace privé, malgré leur assimilation au décor des parvenus.

III. Images multiples : permanences et mutations de la culture visuelle privée

L'histoire de l'art intègre chaque jour davantage la notion de culture visuelle, tentant ainsi de saisir les œuvres dans un contexte visuel plus large. Elle s'attache à une lecture diachronique au travers de la

334 Archives de la maison Prelle, Lyon. Carnets de commande.
335 Archives de la maison Zuber & Cie, Rixheim, Z17.
336 *Dictionnaire du commerce… op. cit.,* 1901, « boîtes ».

généalogie des œuvres et des images présentes à l'esprit des créateurs comme du public. Elle développe aussi une approche synchronique en prenant en compte l'ensemble des images présentes qui, ensemble, font système ou pour employer le terme de Philippe Hamon, l'iconosphère [337]. La sociologie et l'histoire de la réception des œuvres, dans des genres aussi divers que les travaux de Francis Haskell et Pierre Bourdieu, a largement contribué à redéfinir les manières de questionner les images et parfois leurs supports[338]. Plus timidement semble-t-il, la notion de culture visuelle fait son chemin. Le XIXe siècle des ruptures dans l'ordre du visuel, n'est pourtant que rarement questionné en ce sens. Michel Foucault, parmi d'autres, a pointé cette rupture : « c'était, vers les années 1860-1880, la frénésie neuve des images ; c'était le temps de leur circulation rapide entre l'appareil et le chevalet, entre la toile, la plaque et le papier – impressionné ou imprimé ; c'était, avec tous les nouveaux pouvoirs acquis, la liberté de transposition, de déplacement, de transformation, de ressemblances et de faux-semblants, de reproduction, de redoublement, de truquage. C'était le vol, encore tout nouveau mais habile, amusé et sans scrupule, des images. Les photographes faisaient des pseudo-tableaux ; les peintres utilisaient des photos comme des esquisses. Un grand espace de jeu s'ouvrait, où des techniciens et des amateurs, artistes et illusionnistes, sans souci d'identité, prenaient plaisir à s'ébattre. On aimait peut-être moins les tableaux et les plaques sensibles que les images elles-mêmes, leur migration et leur perversion, leur travestissement, leur différence déguisée »[339]. Le XIXe siècle apparaît en cela comme le siècle de l'image et en particulier celui de l'image industrielle. C'est le rapport que se construit la bourgeoisie avec ces objets que nous voudrions questionner ici.

En l'espèce, la photographie reste sans doute en la matière le champ le plus investi où l'articulation entre pratiques sociales, consommation et images est la plus questionnée[340]. Il est significatif que nous n'ayons pas encore pour le XIXe siècle d'analyse d'ensemble du monde visuel qui embrasse tous les supports et considère l'image comme un produit pris entre production et consommation[341]. Quelques ouvrages cependant se sont aventuré sur ce terrain. L'ouvrage de Jonathan Crary, *L'art de l'observateur*, en est un des exemples[342]. Analysant la façon dont le regard se construit en rapport avec les outils de la vision qui se développent au XIXe siècle, il restitue un pan de la culture visuelle de la société même si son analyse laisse largement de côté la réception sociale des images.

Nous voudrions tenter de dessiner la culture visuelle privée que se construit la bourgeoisie dans le contexte du multiple et les objets de ses intérieurs qu'elle intègre ou repousse. Il émerge en effet quantité d'images fixes nouvelles, puis animées, dans les appartements qui redessinent les contours de l'iconosphère domestique. Dans une perspective d'histoire de la vie matérielle, nous voudrions questionner la nature de ces images, leurs usages et leurs places dans les intérieurs parisiens. Objets spécifiques certes, mais objets sociaux, industriels et matériels au même titre que les autres, les images sont des récits qui peuplent les intérieurs.

337 Voir notamment Philippe Hamon, *Expositions*, Paris, José Corti, 1989. Voir en outre, le séminaire de Ségolène Le Men, « Le musée imaginaire et le culte des images au XIXe siècle », École normale supérieure, 2001 (à paraître).

338 Voir par exemple le travail le plus récent : Jane Kromm & Susan Benforado Bakwell (dir.), *A History of Visual Culture. Western Civilization from the 18th to the 21st Century*, Oxford-New York, Berg, 2010. Mes remerciements aux auteurs qui m'ont communiqué leur travail de longue date.

339 Michel Foucault, « La peinture photogénique », in *Dits et écrits*, vol. 1, Paris, Gallimard, 2001, p. 1575-1583.

340 Voir par exemple Christian Joschke, *Les yeux de la nation, Photographie amateur et société dans l'Allemagne de Guillaume II*, Dijon, Presses du Réel, à paraître (fin 2010).

341 Pour la période moderne voir par exemple la synthèse de Maurice Daumas, *Images et sociétés dans l'Europe moderne, XVe-XVIIIe siècles*, Paris, Armand Colin, 2000.

342 Jonathan Crary, *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIXe siècle,* Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1994 [M.I.T., 1990]. De façon plus marginale mais très stimulante, Bernard Tillier a questionné toutes les formes d'images liées à la Commune. Son étude offre une entrée significative dans le monde des images du siècle. Voir Bernard Tillier, La Commune de Paris, révolution sans images ? Politique et représentations dans la France républicaine (1871-1914), Paris, Champ Vallon, 2004.

III.a. Les métamorphoses de la peinture à l'huile, entre copies et imitations

Dans la culture matérielle de la bourgeoisie du XIXe siècle, comme nous l'avons vu pour les portraits de famille, la peinture à l'huile sur toile demeure la plus prestigieuse. Durable, associée au monde des musées et du Salon qui depuis le début du XIXe siècle gagnent une nouvelle place dans la culture bourgeoise, elle demeure la plus recherchée. Cependant, ce qui en fait la qualité, en fait aussi un produit coûteux. Tout au long des prisées, on trouve des peintures à l'huile dans les inventaires qui peuvent parfois surprendre. En 1854, un tableau avec son cadre d'Andréa Del Sarto est prisé 100 francs dans l'appartement du banquier Leroy et en 1862, une « huile sur toile de Rubens » est prisée 30 francs. En réalité, l'iconosphère privée de la bourgeoisie est saturée de copies réalisées à l'huile sur toile.

Images d'intérieur

La place des images est considérable dans les intérieurs bourgeois et le vertige relevé par Michel Foucault y apparaît bien réel. Sur huit inventaires entre 1854 et 1862, nous avons dénombré une moyenne de 47 images, tableaux, gravures, daguerréotypes et photographies confondus. Chez le banquier Leroy, rue Le Peltier, le commissaire-priseur en compte 59 et 62 chez son associé Delessert[343]. Sur les huit inventaires du milieu du siècle, mêlant grands et moyens bourgeois, la répartition des images se décompose comme suit : sur 37 images, 6 sont des images de famille, 5 des portraits de personnalités célèbres, 2 des images touristiques – vues de ville et de monuments, 10 tableaux de paysages – marines comprises – et 6 natures mortes. Le reste, 8 images, est constitué de scènes religieuses. Les changements sont infimes selon le niveau de fortune. L'iconographie bourgeoise au milieu du siècle semble globalement la même entre le riche banquier Leroy et le rentier plus modeste de la rue Saint-Lazare. Comme le notait Michel Foucault, la migration des images sur différents supports est déjà très forte – ce qui indique que cette « frénésie neuve des images » s'amorce dès les années 1840-1850 et non dans les années 1860. Sur les 37 images, nous avons pu dénombrer, toujours en moyenne, 7 photographies, 8 gravures – qui comprennent aussi les lithographies, trop rarement distinguées –, 5 aquarelles et dessins, le reste étant des peintures à l'huile. Les variations de prix sont considérables selon les intérieurs : le tableau le plus cher chez Leroy est prisé 600 francs, il est de 80 francs chez le commerçant Achille Grégoire rue Saint-Lazare[344]. Il faut noter que les tableaux anciens sont très rares. Effets de source et de la manière dont les prisées sont conduites ? Sans doute, même si, comme nous l'avons vu, l'attention aux objets anciens s'affirme au milieu du siècle, notamment dans le cas des tableaux anciens au centre d'un commerce prospère de longue date.

Notons simplement la très grande permanence dans la seconde partie du siècle de la distribution des images dans les intérieurs. Dans la salle à manger, des paysages et surtout des natures mortes, censées s'accorder avec la destination de la pièce font écho aux natures artificielles sur les tables. Plus rarement, des scènes de genre. Dans les chambres, des sujets religieux, fables morales et pochades sentimentales. Dans les petites salons ou les boudoirs, des scènes de genre et de la peinture philosophique, généralement morale. Enfin, dans le salon comme dans le bureau, de la peinture sérieuse, parfois militaire, presque toujours historique et quelquefois des paysages. Les inventaires confirment les préceptes des manuels de savoir-vivre[345].

Dans ce paysage iconographique, les copies occupent une place centrale. En 1854, chez Leroy, sur 35

343 AP, D11U3/191, dossier n° 11499, faillite du 5 avril 1854, Banque Leroy, De Chabrol et Cie, 16 rue Le Pelletier.
344 AP, D11U3 /326, dossier de faillite n° illisible, M. Achille Grégoire, Commerçant, 56 rue Saint Lazare, 18 septembre 1860.
345 Voir par exemple Ermance Dufaux, *Le savoir-vivre dans la vie ordinaire et dans les cérémonies civiles et religieuses*, Paris, Garnier frères, 1883, p. 16.

peintures à l'huile, le commissaire-priseur relève la présence de plus de 12 tableaux réalisés « d'après » un maître. L'expression est récurrente dans les inventaires tout au long du siècle tant les copies à l'huile sur toile sont en grand nombre. Les boutiques des marchands de curiosités et d'objets d'art, regorgent elles aussi dès le milieu du siècle de peintures « d'après » un maître[346]. Après 1870, elles sont plus volontiers identifiées comme des « copies » dans les inventaires[347]. Ce qui est vrai chez le banquier Leroy l'est tout autant dans la moyenne bourgeoisie. Les comptabilités privées portent la trace de ces achats et parfois de ces commandes. Là encore, ils sont rarement identifiés comme tels mais les prix permettent avec assurance de distinguer les copies des tableaux anciens. Pour exemple, au milieu des années 1850, Scribe, le prolifique et industrieux et « bon bourgeois », achète plusieurs copies à des peintres qu'il nomme dans ses comptes « ouvrier »[348]. En 1878 les rentiers Bordes achètent un « Vermeer dans son cadre doré » chez leur tapissier-antiquaire Audran ; payé 40 francs, il est à coup sûr une copie. Nous pourrions multiplier les exemples : Aubry et Richelot, très attachés aux antiquités, ne cessent de commander des copies de tableaux anciens, souvent pour faire le pendant de tableaux anciens qu'ils possèdent.

Productions des copies

Dans le Paris du milieu du XIXe siècle, les copistes sont en quantité. Le métier n'a rien de neuf. Pour ne remonter qu'au XVIIIe siècle, les ateliers de copistes sont nombreux et productifs. Guillaume Glorieux relève que dans les années 1740, le peintre André Tremblin, ancien professeur de l'Académie Saint-Luc qui s'est établi quai de Gesvres « a mis en place une véritable manufacture de copies d'après Watteau ». À quelques mètres, Étienne Desrais, a dans son atelier à sa mort plus de 500 copies de Watteau[349]. La production des copies se poursuit tout au long du XIXe siècle. Il faut dire que la loi de 1793 sur la propriété intellectuelle facilite la pratique. Rappelée tout au long du siècle, elle est sans ambiguïté : « Les créations artistiques qui sont produites par l'art du dessin ou de la peinture ne peuvent être reproduites que par celui qui sait dessiner ou peindre »Elles échappent de ce fait au droit d'auteur, paradoxalement strictement observé depuis la loi de 1814 pour les gravures[350]. Balzac, dans *Pierre Grassou* publié en 1839, fait du portraitiste-copiste l'emblème de la bourgeoisie nouvelle : le peintre, après avoir renoncé à toute ambition artistique, peint des portraits de bourgeois et des copies pour orner les salons et salles à manger. Chez Balzac, la confusion entre copies et originaux devient la métaphore de parvenus incultes. Après une longue soirée chez les Vervelle, famille bourgeoise parisienne, vient le temps de la visite de la galerie : « Après le dîner, dont la durée égala la somptuosité, monsieur et madame Vervelle arrivèrent à leur grand coup de théâtre, à l'ouverture de la galerie illuminée par des lampes à effets calculés. Trois voisins, anciens commerçants, un oncle à succession, mandés pour l'ovation du grand artiste, une vieille demoiselle Vervelle et les convives suivirent Grassou dans la galerie, assez curieux d'avoir son opinion sur la fameuse galerie du petit père Vervelle, qui les assommait de la valeur fabuleuse de ses tableaux. Le marchand de bouteilles semblait avoir voulu lutter avec le roi Louis-Philippe et les galeries de Versailles. Les tableaux magnifiquement encadrés avaient des étiquettes où se lisaient en lettres noires sur un fond d'or : RUBENS. Danse de faunes et de nymphes. REMBRANDT. Intérieur d'une salle de dissection. Le *docteur Tromp* [sic] faisant sa leçon à ses élèves. Il y avait cent cinquante

346 Voir par exemple, AP, D11U3/225, 7 novembre 1856, faillite n°13546, Dame Dury Pauline Rosalie Manon épouse séparée de corps et de biens de Antoine Dury, Marchande de curiosités, 66 rue Basse des Remparts : « Un tableau d'après Téniers représentant un alchimiste, 23 cm sur 18, 30 francs ; Un tableau d'après Raphaël avec des attributs par un artiste flamand, 56 x 40 cm, 200 francs ».
347 Voir par exemple, AN, MC, ET/LXVI/1602, Inventaire après décès, 29 octobre 1878, Madame Roux, 70 rue d'Assas.
348 BnF, NAF 22578, 1854, dépenses 1850-1860.
349 Guillaume Glorieux, *À l'enseigne de Gersaint : Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le pont Notre-Dame*, Seyssel, Champ Vallon, 2002, p. 234-235. L'auteur note qu'à côté de ces copies, pullulent les faux Watteau, voir « Faux Watteau en circulation », p. 237.
350 « Propriété artistique, gravure, photographie » *in Recueil général des lois et des arrêts*, Paris, Bureaux de l'administration, 1865.

tableaux tous vernis, époussetés, quelques-uns étaient couverts de rideaux verts qui ne se tiraient pas en présence des jeunes personnes. L'artiste resta les bras cassés, la bouche béante, sans parole sur les lèvres, en reconnaissant la moitié de ses tableaux dans cette galerie : il était Rubens, Paul Potter, Mieris, Metzu, Gérard Dow ! il était à lui seul vingt grands maîtres. — Qu'avez-vous ? vous pâlissez ! »[351] Le peintre révèle qu'il est l'auteur des tableaux, ce que le fier acquéreur ne peut accepter. Cette pochade sociale délivrée par Balzac se révèle assez éloignée de la réalité de cette consommation : il apparaît que le public achète ces copies en toute connaissance de cause. Si les escroqueries sont sans doute présentes, elles se déroulent comme on l'a vu dans un autre cadre : dans le marché de la copie en pleine extension, il ne s'agit pas de faire croire à de faux Potter, Rubens ou Rembrandt vendus quelques centaines de francs.

Les ateliers apparaissent cependant plus complexes à saisir dans la seconde partie du siècle. Les dizaines de copistes toujours présents au Louvre notamment le lundi et au Luxembourg que l'on retrouve mis en scène sur toutes les gravures sont pour l'essentiel des étudiants. Pour autant, on trouve aussi quantité de peintres installés qui font le commerce des copies. Alphonse de Calonne condamne cette marée de copistes au Louvre qui livrent des « petits tableaux de chevalet » pour les intérieurs bourgeois, pour ces « appartements en location »[352]. Au vrai, ce commerce demeure difficile à cerner. Dans les galeries et notoirement à la salle des ventes de Drouot, si on note qu'il s'agit de copies, on ne sait rien de leur provenance. À Drouot, dès le début des années 1860, la salle n°16 est réservée aux ventes de « copies de Meissonier, de Mlle Bonheur commandées à la douzaine et payées à de malheureux rapins sept francs pièce. Tableaux destinés à l'exportation, aux colonies, à l'Amérique. Quand l'exportation ne va pas, les entrepreneurs de ces sortes de peintures essaient de les écouler dans cette misérable salle, vouée par les amateurs à l'indignation. »[353] Les catalogues de vente montrent en effet l'arrivée massive de ces copies à partir de la fin des années 1850, moment où Drouot devient une véritable institution culturelle[354]. Inventaires et faillites indiquent que le marché parisien lui-même est abondé en permanence de ces copies et pas seulement les « Américains » que l'on devine ici incarnant le mauvais goût d'un pays sans Histoire.

Dans les années 1860, aucun peintre ne se revendique clairement copiste, tant dans les annuaires généraux du commerce que dans les annuaires artistiques spécialisés. Quelques faillites de marchands de curiosités permettent cependant de saisir ces liens entre marché des copies et peintres. C'est par exemple le cas du marchand Charles de la Roche qui lors de sa faillite en 1869 détient une série de « copies de Carrache » réalisées par le peintre Ricoix[355]. Ces peintures à l'huile servent sans doute en outre à mettre en valeur les objets rares et curieux amassés dans sa boutique. Il faut attendre les années 1880 pour voir des peintres souvent à mi-chemin entre l'atelier et la maison de commerce revendiquer le seul travail de copistes. Louis-Edmond Duranty donne quelques indications sur ce commerce dans son enquête romancée sur le monde des arts. Le peintre fictif Marcillon qui débute dans le métier se livre à des copies et son atelier est rempli d'images : « une esquisse de Diaz, une copie ébauchée de Guardi et photographie moderne »[356]. Dans ce texte, comme dans tous les autres témoignages, il demeure difficile de distinguer ce qui relève de la documentation qui sert à nourrir une peinture d'histoire érudite et ce qui sert à copier.

351 Honoré de Balzac, *Pierre Grassou*, 1839, nouvelle dédiée à un copiste-portraitiste.
352 *Revue contemporaine*, p. 347 et sq. De la protection donnée aux arts et des moyens de la rendre efficace Alphonse de Calonne, décembre 1860.
353 Champfleury, *L'Hôtel des commissaires-priseurs*, Paris, E. Dentu, 1867, « Salle n°16, dite des Colonies », p. 215.
354 Louis Soullié, *Les ventes de tableaux, dessins et objets d'art au XIXe siècle, 1800-1895…*, Paris, L. Soulié, 1896. Les ventes de copies sont identifiées (voir p. 61 et sq.).
355 Voir par exemple, AP, D11U3/639, 1869, Charles de la Roche, marchand de curiosités, 7 et 9 rue Bonaparte, « Copie de Carrache, à M Ricoix, 197 rue Saint Dominique ».
356 Edmond Duranty, *Le pays des arts*, Paris, G. Charpentier, 1881, p. 173.

La production semble cependant intense et on devine que sur les plus de 600 peintres relevés dans les années 1860 quantité répondent à ces commandes[357]. Il faut ajouter qu'ils sont nombreux à produire plusieurs versions, voire des copies, des tableaux qui rencontrent le succès[358]. L'affirmation de la qualité de copistes vient aussi de sa reconnaissance sociale croissante. Munis d'une carte de copistes du Louvre, ils sont considérés comme des artistes et une forte hiérarchie distingue les copistes de premier rang des rapins maladroits. Un seul exemple : le médecin Aimé Martin, 7 rue de Chateaudun, collectionne les copies de Rubens ; les variations de prix lors de la vente aux enchères en 1882, pour des tableaux de format similaire, indiquent à coup sûr les cotes des copistes[359].

Commerces et valeurs de la copie

Si la production demeure difficile à documenter, la circulation des copies est bien réelle dans le Paris bourgeois du XIXe siècle. Les archives du marchand Asse qui fait aussi bien la vente de papeterie, des travaux de gravure de ville – les bilboquets – que la vente et la location de tableaux et d'objets d'art montrent cette activité. Entre 1865 et 1867, il reçoit commande de plusieurs copies de tableaux fournis par les clients. Pour le Vicomte de Saint-Georges, il réalise ainsi des « copies à l'huile d'un portrait d'homme » , sans doute un portrait de famille. Mais dans ses nombreuses locations de tableaux, apparaissent aussi des copies de Rubens comme des peintres italiens de la Renaissance[360].

Même présence massive de copies chez les marchands de curiosités. Lors de la faillite du marchand Latapie en 1854, installé au 58 rue de Rivoli, les Watteau, Teniers, Van Loo, Dupré ou Poussin sont prisés entre 10 et 80 francs, soit tout juste le prix d'un tableau neuf produit par un rapin. Sur les 112 tableaux décomptés, 72 sont des « copies » clairement mentionnées ou des tableaux dont les prix indiquent indiscutablement la nature[361]. Quinze ans plus tard, les copies sont tout aussi nombreuses chez Charles de la Roche, marchand de curiosités 7-9 rue Bonaparte, et elles voisinent avec des « marines de Courbet », prisées entre 700 et 900 francs[362].

À observer les comptabilités privées, ce commerce ne se fait pas nécessairement via les peintres ou les galeries. Les marchands de tableaux jouent un rôle central dans la diffusion de ces copies. Le magasin du marchand d'art Arnoux dépeint par Gustave Flaubert dans l'*Éducation sentimentale* porte bien son nom : L'art industriel. Il ne s'agit pas d'un marchand d'estampes mais bien d'un magasin d'objets d'art et de tableaux – associé à une revue – qui vend aussi bien des tableaux que des « réductions » de tableaux à l'huile commandés aux peintres eux-mêmes et à des « rapins ». La prescription peu réaliste, à destination de la petite bourgeoisie, de Marie de Saverny en 1876 qui veut que « si les murs sont ornés de tableaux, on est certain de ne voir au bas des toiles que des signatures de maîtres » est compréhensible dans cette perspective : la signature des tableaux de maîtres fonctionne comme un sceau de bon goût[363]. Dans le doute, mieux vaut préférer une copie de tableaux de maître qu'une peinture contemporaine choisie au hasard.

Les archives des tapissiers chargés d'acheter des tableaux pour meubler les intérieurs montrent la présence de tableaux anciens mais aussi de copies. Il échoit sans doute souvent aux nombreux

357 *Annuaire Bottin-Didot du commerce,* 1860 et 1868.

358 Les « maîtres mineurs » proposent couramment plusieurs versions du même tableau, voir James Harding, *Les Peintres pompiers. La peinture académique en France de 1830 à 1880*, Paris, Flammarion, 1980, p. 9. Charles Landelle fait, par exemple, 32 variantes de la « Femme fellah » dans les années 1860, image en outre reproduite en photographie par la maison Goupil.

359 AP, D48E3/65, Arrangements d'objets mobiliers dépendants de la succession de M Aimé Martin docteur en médecine de son vivant, 7 rue de Chateaudun, 4 juin et 18 juillet 1882, Escribe.

360 AP, Fonds Asse, 2AZ14, 18 janvier 1868.

361 AP, D11U3/187, faillite n°111942, octobre 1854, 58 rue de Rivoli.

362 AP, D11U3/639, 1869, faillite de Charles de la Roche, marchand de curiosités, 7 et 9 rue Bonaparte.

363 Marie de Saverny, *La femme chez elle… op. cit.*, Chapitre IV. Le chez-soi, p. 41.

artistes-peintres qui apparaissent dans les liens commerciaux des tapissiers de réaliser ces copies[364]. Eugène Aubry comme le docteur Richelot commandent dans les années 1890 leurs copies à leurs tapissiers[365]. À partir des années 1880, le commerce des copies est plus facilement lisible. Cette publicité autour des copies est à corréler avec le goût des antiquités et des objets anciens. Le prix soutenu des tableaux de maître anciens, aussi bien du XVIIIe siècle que de la Renaissance, fait apparaître des maisons spécialisées. Ces dernières pratiquent la copie des tableaux d'ancêtres mais aussi « à la demande », comme le proclame la maison Pierre-Petit et fils, tous les tableaux des musées[366]. Cette dernière précise qu'elle fait la « reproduction fidèle dans toutes les grandeurs ». Installée 17, 18 et 19 place Cadet, et associée à un atelier de photographe, nous pouvons imaginer qu'elle fait travailler les nombreux jeunes artistes et académies installés alentours. Les marchands d'estampes eux-mêmes annoncent la vente de copies de tableaux, pratique sans doute ancienne mais jusqu'alors sans publicité[367]. De nombreux marchands de couleurs, de cadres et peintres revendiquent cette spécialité de la « reproduction » dans les années 1890[368]. Les magasins d'ameublement qui incluent désormais ces objets dans le giron des meubles, proposent à la façon de la maison Au Bûcheron, des « copies des musées ». Après 1900, quantité d'antiquaires, d'encadreurs et de tapissiers affichent cette spécialité. Parmi 17 marchands le revendiquant dans l'*Annuaire de la curiosité et des beaux-arts* de 1914, Lucien Chasles qui tient la maison « Aux vieux style » au 6 bis rue Germaine Pilon fait la « reproduction parfaite de dorures et de peintures d'époque de tous les styles »[369]. La copie faite à la main, à l'huile et sur toile, semble conserver le prestige de la peinture à l'huile. Dans un contexte où les multiples sont partout par les techniques nouvelles de l'estampe, le « fait main » comme le notent plusieurs publicités, conserve une valeur d'estime indéniable[370].

Quand Flaubert dépeint le commerce d'Arnoux au milieu du siècle, il indique que le magasin a vocation à donner le « sublime à bon marché ». L'ironie de Flaubert dissimule en réalité ce que montrent les inventaires : les copies à l'huile de maîtres anciens valent souvent aussi cher voire plus que les tableaux contemporains de petits maîtres. C'est vrai par exemple chez le banquier Leroy. Le tableau le plus cher est « un grand tableau à l'huile représentant Saint Pierre de Vérone », prisé à 600 francs. Sans précision, le tableau apparaît de facture contemporaine. Le tableau suivant en termes de prix est un « tableau à l'huile représentant la vierge et l'enfant avec cadre en bois doré copie d'après Murillo par Mazzolini », accroché dans le salon et prisé 300 francs. S'agit-il d'une fausse copie d'époque prêtée abusivement à Mazzolini, alors très en vogue, ou d'une copie moderne ? [371] Pour le reste, les copies de tableaux anciens et les tableaux modernes signés sont bien souvent au même prix. Dans la chambre à coucher, « La Vierge à la chaise d'après Raphaël sur cuivre » est prisée 30 francs alors qu'une autre vierge sur cuivre, sans indication et qu'on peut donc imaginer contemporaine, est prisée

364 La distinction entre artistes-peintres, peintres décorateurs et peintres en bâtiment est rarement explicite dans les inventaires. Pour quelques uns nous avons pu distinguer ces travaux. Auguste Corbin, 22 rue Saint-Placide, travaille ainsi en 1876 avec deux peintres-artistes ; Alfred Buron, 38 rue de Boulogne, avec un artiste-peintre et la maison Domont et Heyer, sise 45 rue Rochechouart est en affaire avec plus de 6 artistes-peintres. Notons qu'il peut s'agir aussi bien de commande de toiles contemporaines que de copies (AP, D11U3/841, n° 2390, 22 juillet 1876, Auguste Corbin, 22 rue Saint-Placide ; D11U3/1386, 5 mai 1890, 45 rue Rochechouart, Domont et Heyer ; D11U3/841, 38 rue de Boulogne, Alfred Buron, tapissier, 21 juillet 1876).

365 AN, Fonds Richelot, voir les factures du tapissier-antiquaire Beaulieu (1903).

366 *Annuaires Bottin-Didot du commerce…,* 1888-1893. Le nom complet de la maison lui-même est révélateur : « Pierre-Petit et fils, L'art et la vérité ».

367 BnF, Cabinet des estampes, Collection Thibault « De tout, un peu », Li243, « Papiers commerciaux », carton n° 29 et 30, « Marchands d'estampes ».

368 *Annuaire Bottin-Didot du commerce,* 1893, « Alexandre C. portraits d'après photographies, reproduction de tableaux, 36 rue de Dunkerque » et « Remeau H., Copies et reproductions […], 7 place de la République ».

369 Ris-Paquot, *Annuaire de la curiosité… op. cit.*, 1914.

370 *Annuaire Bottin-Didot du commerce,* 1902 et AP, D2U6/91, « Portraits à l'huile ».

371 Il ne s'agit pas du peintre italien Mazzolini (ou Azzolini), mort vers 1645, alors que Murillo débute sa carrière.

elle aussi 30 francs. Nous pourrions multiplier les exemples chez Leroy qui détient quantité de copies en particulier d'après Raphaël et Coipel (sic)[372].

Quinze ans plus tard, la veuve du médecin de Fontarce au 16 rue Malesherbes possède 27 tableaux, généralement de petite taille. Copies et tableaux contemporains sont prisés entre 100 et 200 francs. Le notaire assisté d'un expert évalue « Un petit tableau attribué à Fragonard » à 100 francs, soit le même prix qu'une copie d'un Saint-Sébastien du Pérugin ou d'une « Jeune femme tenant un marteau à la main » copié d'après « Le Dominiquin (sic) »[373]. Dernier exemple vingt ans plus tard, en 1897. Le couple Lagarde en instance de divorce fait priser son mobilier détenu dans son appartement du 11 place Malesherbes[374]. Les copies de « maîtres hollandais » ainsi que les nombreuses copies de peintures de Boucher sont les tableaux les plus chers, entre 80 et 110 francs.

Il reste difficile aussi bien dans les comptabilités privées, dans les archives commerciales que dans les ventes à Drouot de distinguer les copies anciennes des copies contemporaines. Cependant, si on considère les prix, les copies sont considérées au même titre que les tableaux d'artistes signés. La légitimité des copies est double. D'abord, à l'évidence, il s'agit de copier des tableaux consacrés et tout particulièrement par le Louvre. Agnès Callu a noté que les galeries du Louvre sont « envahies par les copistes », artistes en apprentissage mais aussi rapins qui produisent des toiles pour appartement[375]. Acheter une copie à l'huile, c'est comme acheter une réduction de la Vénus de Milo, aucune faute de goût n'est possible. Enfin, si dans le cas de la « réduction mathématique », la machine garantit l'exactitude, ici c'est bien le phénomène inverse qui est à l'œuvre : on ne dissimule pas l'ouvrier derrière la machine, on promeut le copiste comme artiste, fonction ancienne et prestigieuse, essentiellement pour les copistes du Louvre[376].

L'ordinaire à l'huile : l'industrie des « tableaux modernes »

Nous avons vu avec les images de soi qu'à partir des années 1890, un large mouvement s'amorce qui fait revenir de la photographie vers la peinture à l'huile sur toile, matière et support qui demeurent voire gagnent en prestige. À côté du marché des copies de maîtres identifiés, prolifère un marché de « genre ». Il s'agit de cette zone grise entre copies et peintures contemporaines, celle-là même où se fabriquent les milliers de tableaux qui viennent garnir les appartements jusque dans la petite bourgeoisie. Ce sont des peintures contemporaines qui ne sont pas des copies mais se conforment au style d'une époque, à la façon des meubles. Si elles ne se cachent pas de leur caractère contemporain, elles adoptent les goûts dominants, historiques. Cette masse considérable d'images peintes reste difficile à documenter parce qu'elle n'a fait l'objet d'aucune collecte et qu'il s'agit d'une imagerie bourgeoise destinée aux espaces privés. En ce sens, l'imagerie populaire a été plus attentivement conservée, notamment dans le sillage des folkloristes qui y voyaient une des formes de la culture populaire[377]. Cette peinture « grise » comme on peut le dire de la littérature, flottante et privée à la fois, est pourtant partout présente dans la ville. Il s'agit d'images qui ne sont pas signées ou alors de peintres à ce point inconnus que personne ne considère ces signatures comme valorisantes. Cette vague de peintures à l'huile apparaît manifeste à une échelle quasi industrielle à partir des années 1880. Les marchands de tableaux et d'objets d'art

372 « Un autre tableau à l'huile, Bacchus et Ariane d'après Coipel, cadre en bois doré, 25 francs », AP, D11U3/175, n° 11499, 5 avril 1854, faillite de la banque Leroy, De Chabrol et Cie, 16 rue Lepelletier.
373 AN, MC, ET/LX/950, inventaire après décès, Fontarce 1877, 46 rue de l'Université, 16 rue Malesherbes, « Un tableau de paysage avec animaux d'après Paul Potter, 200 francs ».
374 AN, ET/LXVI/1830, 26 novembre 1897, divorce, M. et Mme Lagarde, 11 place Malesherbes au 2e étage.
375 Agnès Callu, *La réunion des musées nationaux… op. cit,* p. 245.
376 Janet, *Le Monde illustré*, 7 novembre 1877.
377 Voir la collection considérable d'images populaires du MuCEM.

en détiennent en quantité : lorsque le prestigieux Recappé fait faillite en 1886, sur 397 tableaux prisés, plus de 86 % (342) des tableaux sont sans signature et le priseur pourtant méticuleux et qui relève les toiles de Courbet, Daubigny, etc. avec soin, se contente de donner approximativement la taille et le motif. « Femme », « Fleurs » et « paysages » dominent largement. Quelques peintures de genre, « porteur d'eau », etc. apparaissent çà et là. À côté des copies, les écoles et les maîtres qui rencontrent un large succès chez les collectionneurs ou dans les musées font l'objet de déclinaisons plus libres, à l'instar des séries de portraits « genre Velasquez » chez Recappé, prisés autour de 10 francs. La présence d'authentiques dessins de Fragonard, de tableaux de Keller, peintre allemand très à la mode pour ses tableaux d'histoire, confère à l'ensemble du magasin un prestige certain[378]. Le voisinage des tableaux, entre peintures contemporaines très à la mode, peintures anciennes identifiées et peintures à l'huile meublante, vaut sans doute pour la clientèle de la moyenne et petite bourgeoisie comme une garantie. Il faut noter que globalement, ces peintures prisées autour de 10 francs valent moins cher que les cadres, même contemporains, prisés eux autour de 20 francs.

Dans les années 1880, ce marché semble très étendu et à dire vrai encore très peu documenté : on ne sait rien ou presque de ces centaines de peintres qui à Paris produisent des tableaux anonymes et conventionnels. Outre que cette étude éclaire l'histoire de la peinture d'un jour nouveau et permettrait sans doute d'esquisser une large étude de la réception des œuvres, elle souligne la demande de peintures jusque dans la petite bourgeoisie. Car en dehors des marchands de tableaux, les marchands de meubles et d'objets d'ameublement prennent très vite en charge cette demande. Tous les grands magasins, dont le Bon Marché au premier chef, installent des galeries où sont proposées ces tableaux d'ameublement, conforme au goût dominant : scènes de genre, paysages et natures-mortes à la façon hollandaise et scènes d'histoire ou mythologiques dans un style romain, comme un vague écho au Poussin. La maison Au Bûcheron de la rue de Rivoli propose dès les années 1880 un catalogue de tableaux. On ne cache plus réellement ici le caractère industriel de la production : les tableaux sont signés mais les auteurs restent anonymes et les motifs proposés sont « disponibles en magasin », ce qui indique le caractère industriel de la production. Les pages des « tableaux modernes encadrés » présentent 19 catégories de tableaux, outre les « tableaux-dioramas » et les « copies de musées », des « vues de tous pays », des « sujets d'histoire », des « gibiers » et des « natures mortes »[379]. Le prix-fixe indique bien la production des séries. La logique des prix est évidente : la taille d'abord détermine le prix : dans la catégorie des « fleurs, fruits, natures mortes et chasses », le 60 x 51 coûté 17 francs, le 95 x 72, 35 francs. L'autre composante décisive relève du métier : les prix varient selon le degré de difficulté. Ainsi au même format 95 x 72 cm., les natures mortes coûtent 25 francs alors que les « batailles historiques » sont à 50 francs, les « scènes d'intérieur » à 65 francs et les vues de villes et monuments 70 francs. Dernier facteur, la richesse des cadres livrés avec les tableaux. Formats prédéterminés, disponibilité semble-t-il infinie comme pour les meubles : le commerce de la peinture à l'huile s'appuie sur une production en série massive. Reste que nous n'avons pu savoir comment se structurait cette production : l'absence d'archives, aussi bien dans les enquêtes sur les industries insalubres que dans les annuaires et encyclopédies industrielles, plaide pour une industrie dispersée. On peut imaginer alors que des centaines de peintres débutants fabriquent dans leurs ateliers, à partir de lithographies ou de photographies, des tableaux semblables. Quoi qu'il en soit, se construit ici un goût uniforme et une culture visuelle collective dans ce marché des multiples acceptés dans la mesure où

378 AP, D11U3/1222, n°19356, faillite du 23 janvier 1886, Paul Recappé, marchand de curiosités, 9 rue Paul Louis Courier. Tableaux « genre Watteau », « un portrait genre Velasquez, 10 francs », « un tableau signé Keller, 100 francs » et authentiques dessins de Fragonard.

379 Catalogue Au Bûcheron, fin des années 1880, p. 894.

le caractère traditionnel de leur production – à l'huile et à la main – dissimule leur caractère sériel. Entre produits en série – par conséquent conformes – et unicité du produit fait à la main, ces toiles meublantes conquièrent les intérieurs, de la salle à manger au salon, de la chambre d'enfant à l'antichambre.



LES PLUS GRANDS MAGASINS D'AMEUBLEMENTS DU MONDE

894 AU BUCHERON — PARIS

TABLEAUX MODERNES

PRIX COURANT DES TABLEAUX MODERNES ENCADRÉS

Désignation des Sujets :

N° 3830. — Paysages, Marines et Neiges, cadre doré uni.
Dimensions avec cadre 46×38.. Prix, 6 fr.
— — 55×46.. — 8 »
— — 60×51.. — 10 »
— — 68×59.. — 13 »
— — 78×62.. — 17 »
— — 95×72.. — 25 »

N° 3831. — Fleurs, Fruits, Natures mortes, Chasses, cadre doré uni.
Dimensions avec cadre 60×51. Prix, 17 fr.
— — 78×62. — 25 »
— — 95×72. — 35 »

N° 3832. — Sujets de tous genres, Baigneuses, Célébrités, Saintetés.
Dimensions avec cadre 60×51. Prix, 28 fr.
— — 78×67. — 42 »

N° 3833. — Batailles et Sujets historiques.
Dimensions avec cadre 78×62. Prix, 35 fr.
— — 95×72. — 50 »

N° 3834. — Paysages, Marines et Neiges, Ornements, cadre doré.
Dimensions avec cadre 36×25.. Prix, 8 fr.
— — 50×32.. — 9 »

N° 3835. — Fleurs, Paysages, Natures mortes, Sujets.
Dimensions avec cadre 37×30. Prix, 11 fr.

N° 3836. — Marines, Animaux, Basses-cours, Sujets fantaisie, cadre riche, doré.
Dimensions avec cadre 39×33. Prix, 20 fr.

N° 3837. — Paysages Marines, Sujets divers, cadre riche, doré.
Dimensions avec cadre 61×42. Prix, 28 fr.

N° 3838. — Salle à manger, Fleurs, Chasses, Paysages, cadre riche doré.
Dimensions avec cadre 66×58. Prix, 30 fr.

N° 3839. — Paysages, Marines et Natures mortes, cadre doré riche.
Dimensions avec cadre 91×75. Prix, 45 fr.

N° 3840. — Sujets de genre, Scènes d'intérieur Sujets religieux.
Dimensions avec cadre 91×80. Prix, 65 fr.

N° 3841. — Vues et Monuments de tous pays, cadre riche.
Dimensions avec cadre 88×63. Prix, 70 fr.

N° 3842. — Paysages et Marines, cadre riche.
Dimensions avec cadre 117×91. Prix, 75 fr.

N° 3843. — Sujets, Grandes Figures, Animaux, Fleurs et Fruits artistiques, cadre riche.
Dimensions avec cadre 117×98. Prix, 165 fr.

N° 3844. — Sujets de genre, Scènes d'intérieur, Parcs Louis XV et autres, cadre riche.
Dimensions avec cadre 117×98. Prix, 120 fr.

N° 3845. — Paysages, Animaux, Figures, etc. cadre riche.
Dimensions avec cadre 142×107. Prix, 195 fr.

N° 3846. — Tableaux d'église, Sujets religieux, cadre riche.
Dimensions avec cadre 220×155. Prix, 450 fr.

N° 3847. — Tableaux d'église, Chemins de la Croix, les 14 stations, cadre riche.
Dimensions avec cadre 99×83. Prix, 1,200 fr.

N° 3848. — Tableaux-horloges, Paysages animés, cadre et caisse.
Dimensions avec cadre 80×68. Prix, 60 fr.
— — 100×82. — 90 »

MÉDAILLONS NACRÉS

N° 3849. — Paysages, Marines, Neiges, Vues et Monuments, cadre ovale.
Dimensions avec cadre 43×34. Prix, 22 fr.
— — 59×51. — 35 »
— — 68×59. — 50 »
— — 78×67. — 80 »

N° 3850. — Médaillons nacrés avec cadres riches carrés, intérieur ovale.
Dimensions avec cadre 61×53. Prix, 70 fr.
— — 70×61. — 80 »
— — 81×70. — 90 »
— — 115×96. — 210 »

Tableaux-Dioramas, Vues de tous pays, Originaux, Copies des Musées, Sujets d'Histoire, Panneaux décoratifs, Médaillons Gibier, Natures mortes.

Restauration de Tableaux. — Encadrements en tous genres.

[Fig. 7. 29] Pages des peintures à l'huile, catalogue Au Bûcheron, vers 1890, p. 894.

Il apparaît ainsi qu'une culture de la copie est déjà très présente dans la bourgeoisie dès les années 1850 et que cette culture se prolonge sur l'ensemble du siècle. Elle paraît s'affirmer après 1880, moment où les valeurs de l'ancienneté prennent une place centrale dans l'économie des achats domestiques : la légitimité culturelle des maîtres de la peinture instituée par les musées et la presse est

suffisante pour que ces copies soient acceptées, non comme des faux mais comme des modèles de bon goût. À côté de la possession de tableaux de maîtres qui a cours dans l'aristocratie, la demande bourgeoise développe ainsi un marché de la copie. Il ne s'agit pas uniquement de copies destinées à une petite bourgeoisie dont les moyens sont insuffisants pour pouvoir acheter des œuvres originales – d'autant que bien des copies valent plus chers que des toiles originales. Les inventaires mobilisées ici le montrent : des prospères banquiers aux rentiers que nous pouvons ranger dans la moyenne bourgeoisie, tous possèdent ces copies, le plus souvent exposées dans les espaces de réception. Dans la petite bourgeoisie, les tableaux de « genre » – dans une veine mais sans l'exigence d'exactitude – triomphent, notamment par l'entremise des grands magasins. L'avènement de la photographie et des estampes n'introduit donc pas une rupture radicale dans le rapport aux images et la notion d'original. Si les copies réalisées par les peintres sont encore des objets uniques et artisanaux à la différence des estampes et des photographies, elles fonctionnent déjà comme des images au second degré. L'affirmation de Walter Benjamin selon laquelle, avec le XIXe siècle, « dès lors que le critère d'authenticité n'est plus applicable à la production artistique, toute la fonction de l'art s'en trouve bouleversée » est à nuancer. L'avènement de la photographie joue ici sans doute un rôle facilitateur : elle permet les copies sans nécessairement être en présence de l'œuvre. Dans ses intérieurs, la bourgeoisie comme les commissaires-priseurs et les notaires, ne perçoit pas une perte de « l'aura » des œuvres selon le terme de Walter Benjamin mais bien au contraire quelque chose comme le reflet de cette « aura ». Par les copies, elle meuble ainsi ses intérieurs des tableaux de maîtres inaccessibles. Négliger ce marché au XIXe siècle, c'est se priver d'un éclairage sur la réception, question si délicate en matière d'art. À côté du musée instituteur, le marché diffuse les copies de maître. Présentant tous les indices d'une production traditionnelle – huile sur toile –, ces objets entrent semble-t-il sans résistance dans l'espace privé, contribuant à une culture de l'art et de l'histoire de l'art qui devient une des composantes de la bonne éducation bourgeoise. Dans ce marché, les peintures réalisées en série, au moins à partir des années 1880, et vendues dans les grands magasins bénéficient de cette légitimité et apparaissent par leurs sujets convenus, leurs emprunts manifestes à la peinture ancienne instituée et leur production manuelle, comme des productions parentes et par là bienséantes.

III.b. Les images de l'industrie : entre légitimité et vulgarité

Dans ce paysage des images domestiques, les peintures à l'huile occupent encore une place centrale, fondatrice : tableaux de famille, tableaux de paysages et de natures mortes réalisés le plus souvent par de modestes peintres, copies de tableaux et parfois, de façon plus rare, des tableaux anciens. À côté des ces images, prospèrent des images qui ne sont plus des originales mais des multiples, le plus souvent issues de l'industrie : les estampes de toutes les sortes et les photographies. Nous voudrions ici interroger la façon dont s'articule une demande nouvelle et massive non simplement d'images mais d'images meublantes et les techniques nouvelles ou tout le moins adaptées à l'industrie qui prennent une place considérable dès les années 1830. Il s'agit enfin d'interroger ici les rapports qui se construisent à ces images multiples qui rencontrent des fortunes diverses.

Multiplier la peinture à l'huile. Fortunes et déboires des copies en couleurs de la peinture (Chromolithographie et oléographie)

Le goût continu pour la peinture à l'huile tout au long du siècle amène sans surprise des tentatives pour reproduire à grande échelle ces images. Deux techniques font un temps croire à la possibilité de reproduire la peinture à l'huile jusque dans ses couleurs : la lithographie d'abord puis l'oléographie ensuite.

Considérée au début comme un succédané de la gravure en aquatinte, la lithographie acquiert dans les années 1830 une indépendance, notamment grâce au développement d'une production en couleurs. Images coûteuses – elles sont souvent imprimées en hexachromie –, elles font partie des images achetées par la bourgeoisie. La maison Lemercier compte parmi les plus importantes[380]. Installée rue du Bac, elle conquiert la clientèle bourgeoise dès les années 1840. Occupant plus de 100 ouvriers et 30 presses – sur les 200 qui sont à Paris –, elles proposent essentiellement des reproductions d'œuvres d'art[381]. En 1844, le rapporteur du jury central indique la direction des recherches menées par Lemercier : « le lavis lithographique et à l'estompe […] ont été couronnés de succès, et ses épreuves de lavis lithographique sont d'une parfaite exécution. »[382] Il s'agit de reproduire au mieux le velouté des dessins au trait et des transparences de la peinture à l'huile. Le développement des vernis dans les années 1850 permet d'enrichir les images de feuille d'or, d'argent, de bronze et pendant quelques années d'aluminium[383]. Ces images sont vendues au milieu du siècle entre 20 et 30 francs pour les grands formats, généralement autour de 30 par 40 centimètres. La maison Engelman connaît un développement parallèle avant sa disparition dans les années 1880[384]. Les chromolithographies ou lithochromies connaissent des temps prospères dans les années 1850-1880. Les reproductions de tableaux de maîtres ont alors un grand succès en bourgeoisie. La collection bien que réduite du fonds Maciet montre les succès de l'époque : lithographies en noir, en grand format et imprimées sur papier préalablement jauni et rehaussé de blanc et de reproductions de tableaux, particulièrement des tableaux de la Renaissance italienne. Montée sur de forts cartons, ces images sont destinées à rejoindre des cadres dans les appartements de la bourgeoisie. Tous les éditeurs et marchands d'estampes sont alors tournés vers ce but : reproduire au plus près la peinture à l'huile et le dessin au crayon. Le rapporteur de l'exposition universelle de 1851 y voit une nouveauté qui emporte tout sur son passage. Parlant des résultats des éditeurs parisiens Julien, Tudot, Engelmann et Lemercier, il voit dans la lithographie le moyen d'imiter les dessins au crayon, à l'estompe et au pinceau pour lesquels ce procédé a totalement remplacé la gravure à l'eau-forte et au burin »[385]. Les années 1860 et le développement d'encres à la fois plus denses et plus transparentes permet des surimpressions qui doivent restituer les glacis de la peinture. « L'imitation de la peinture à l'huile » par la lithographie, écrit Charles Laboulaye en 1877, restitue « le charme du dessin et de la couleur »[386]. La lithophotographie se met lentement en place en parallèle. Mise au point dans les années 1850, elle permet de reproduire des tableaux avec plus de fidélité. L'enthousiasme des années 1850 pour cette

380 La recherche de Corinne Bouquin Chupeau donne des informations précises sur les développements techniques de la maison Lemercier et ses liens avec les artistes, la consommation par le public restant malheureusement largement dans l'ombre. Voir Corinne Bouquin Chupeau, « Recherches sur l'imprimerie lithographique à Paris au XIXe siècle l'imprimerie Lemercier (1803-1901) », thèse de doctorat d'histoire de l'art, sous la direction d'Henri-Jean Martin, 2 volumes, Université de Paris-I, 1993.
381 Cabinet des estampes du musée Carnavalet, Catalogue de la maison Lemercier, vers 1845.
382 *Rapport du Jury central…*, 1844, p. 350.
383 Jean Martin Hermann Hammann, *Des arts graphiques destinés à multiplier par l'impression…,* 1857, p. 474 ; Charles Laboulaye, *Dictionnaire… op. cit.*, 1877, « Lithographie […] l'imitation de la peinture à l'huile » qui en reproduit « le charme du dessin et de la couleur ». À propos de la chromolithographie, l'auteur note : « la moitié des établissements parisiens lui doivent sa prospérité actuelle » et notamment Maison Engelman à Paris depuis 1837. Se développe l'enrichissement de ces images – argent, bronze, aluminium… – (Collection Maciet Bibliothèque des arts décoratifs).
384 *Gazette des beaux-arts*, 1859, p. 167.
385 Charles Dupin, *Exposition universelle de 1851… op. cit.*, tome 1, p. 200.
386 Charles Laboulaye, *Dictionnaire… op. cit*., 1877, « Lithographie ».

technique ne semble pas suivi d'effet, la séparation optique des couleurs par la photographie n'étant pas réalisée, les reproductions demeurent en noir et blanc[387]. La chromolithographie pourtant techniquement opérationnelle dès les années 1840 connaît ainsi dans les intérieurs de la bourgeoisie un succès très limité : inventaires comme comptabilités ne la font apparaître que très rarement tout au long du siècle. Deux hypothèses peuvent venir expliquer cet insuccès qui repose dans ce qu'on pourrait appeler des « conflits d'iconosphères », autrement dit dans ce qui relève de la consommation et des phénomènes de distinction. La première raison serait que ces images sont très vite utilisées pour chroniquer l'actualité, singulièrement à partir de 1830 et plus encore en 1848. La lithographie est ainsi volontiers attachée à la vie politique et événementielle : dans un espace privé qui se veut retiré du monde, les fracas de la vie politique, même luxueusement illustrés en couleurs, n'ont qu'une place réduite. La seconde raison serait que cette technique apparaît commerciale et dès le début du XIXe siècle, les condamnations contre ces images industrielles sont nombreuses. C'est tout d'abord la lithographie en couleurs qui va être disqualifiée. Pour exemple, les auteurs des *Nouveaux tableaux de Paris* publiés en 1828 l'associent déjà aux intérieurs de parvenus tout de toc, comme ils l'écrivent à propos d'un appartement parisien : « Le salonétait orné de lithochromies et de lithographies ; sur la cheminée, dans laquelle brûlait un feu de coke, on voyait une grande pendule dont le cadran, les rouages et tous les accessoires étaient en carton, et des vases de marbre factice »[388]. La condamnation ne freine pas la consommation de ces images : les intérieurs des années 1830-1840 se peuplent de ces chromolithographies. Les inventaires des années 1850 les montrent encore présentes[389]. L'effondrement du marché des lithographies de luxe après 1860 et leur absence, radicale, dans les inventaires des années 1880-1890 ne vient pas d'une réaction esthétique mais de la place même de ces images dans la société. En effet, à partir du milieu des années 1860, la chromolithographie envahit l'ensemble du monde commercial. L'obligation de déclarer la possession de presses qui dure encore sous le Second Empire permet de saisir cette évolution. Sur la période 1854-1869, sur les 94 demandes d'autorisation de possession de presses, 57 concernent des impressions commerciales en chromolithographie : étiquettes en tous genres, emballages de chocolat, de papier à cigarettes, papier-peint imitation de tapisserie en velours et ornements de vaisselles en céramique ou en métal[390]. Dès les années 1860, la publicité s'empare aussi de la technique de la chromolithographie et les publicités du Bon Marché notamment produisent quantité de cartes enrichies d'or ou d'argent à destination des enfants. La très sérieuse Maison « Engelmann et Graf [contribue] au développement de ce genre d'impression par la publication d'une série de dessins en couleur qu'ils ont rendus transparents, et qui, étant

387 Voir le rapport de M. Balard, de l'Institut, dans le Bulletin de la Société française de photographie, 1857, tome 3, p. 297-298 : « La lithophotographie [est] dignement représentée […] par M. Lemercier et par M. Poitevin. Les épreuves de M. Lemercier sont généralement très-remarquables ; toutes ne sont pas absolument exemptes de retouches, mais nous pouvons affirmer qu'il en est ainsi de plusieurs, qui, du reste, nous sont connues depuis longtemps. Aussi ces beaux résultats nous ont-ils fait vivement regretter jusqu'à ce jour que le procédé de MM. Lemercier, Bareswill et Davaune, au moyen duquel ils ont été obtenus, présentât, de l'aveu même des auteurs, des difficultés pratiques qui en rendaient le succès trop souvent incertain. Nous devons citer particulièrement une superbe tête de vieillard, reproduction d'un dessin au fusain d'après le Titien. Nous pensons que la lithographie ne saurait obtenir un résultat meilleur ni plus complet. Nous avons aussi remarqué dans les cadres de M. Lemercier plusieurs œuvres nouvelles très-bien réussies. Nous ignorons si elles ont été obtenues par un autre moyen, ou si M. Lemercier a pu apporter à l'ancien procédé des modifications qui le rendent moins incertain dans la pratique ; du moins nous faisons des vœux sincères pour qu'il en soit ainsi. M. Poitevin nous a mis à même de nous exprimer d'une manière plus positive sur son procédé, qui est d'une pratique plus facile et plus certaine que celui primitivement décrit par MM. Lemercier, Bareswill et Davanne. Aussi nous nous empressons de lui rendre tout d'abord cette justice qu'il a pu déjà donner à la lithophotographie une application couramment industrielle qui en facilitera les progrès. Plusieurs des épreuves exposées par M. Poitevin ne sont pas moins bien réussies que celles que nous venons de citer. Nous avons seulement remarqué dans quelques-unes, les portraits surtout, une certaine mollesse de rendu, et, pour nous servir d'une expression adoptée, un écrasement qui tient sans doute à l'impression lithographique plutôt qu'au procédé même. »

388 Joseph Marie-Pain et De Beauregard, *Nouveaux tableaux de Paris ou Observations sur les mœurs et les usages des Parisiens au début du XIXe siècle*, Paris, Pillet aîné, 1828, tome 1, p. 279

389 AP, D11U3/191, dossier n° 11499, faillite du 5 avril 1854, Banque Leroy, De Chabrol et Cie, 16 rue Le Pelletier.

390 AN, F18/2316- F18/2317- F18/2318 ; décret du 22 mars 1852.

collés sur les vitres d'une croisée, donnent l'aspect le plus complet d'un très-joli dessin sur verre »[391]. Parlant en général des estampes de la maison Goupil, le critique Georges Rivière assimile ces images à celles « qui font si bien en photographie dans les bazars de la rue Saint-Denis et des boulevards, ou en chromo pour aider la consommation de tapioca. »[392] Il suffit de feuilleter les albums de dépôts de marques pour voir déferler dans les années 1870 cette vague d'emballages en chromolithographie[393]. La technique est dès lors assimilée aux images pour enfants et produits de consommation courante voire populaire. La conquête des objets du quotidien, et en particulier emballages et publicités destinés à être jetés, jouent à l'évidence contre ces images. En l'espèce, le lien trop visible entre la production industrielle et la lithographie fait rejeter cette dernière des intérieurs. Le terme de « chromo » lui-même, abréviation de chromolithographie, confirme ce changement : il devient dès 1872 synonyme d'« image en couleurs d'un goût populaire et naïf »[394]. Autour de 1900, note Avenel, les grands magasins eux-mêmes abandonnent ces images car « elles finissent tout droit dans les poches des enfants »[395]. Il faut ajouter que dans les années 1890, la technique envahit la ville : Chéret, Mucha et bien d'autres fabriquent des images qui vantent les divertissements des boulevards. Le caractère trop commercial de cette imagerie fait qu'elle manque de dignité et de lettres de noblesse pour trouver une vie dans les intérieurs, même petit-bourgeois. Son succès dans l'espace public en interdit l'appropriation dans l'espace privé.

Le défaut de la chromolithographie réside aussi dans son caractère plan et la pauvreté de son support qui ne peuvent rivaliser avec la peinture à l'huile, considérée comme un objet. Dès les années 1860, les dépôts de brevets sont nombreux qui tentent, à l'aide de pantographe bien souvent, d'imaginer des techniques de reproduction à l'huile, des peintures à l'huile. En d'autres termes, il s'agit sans doute en rêvant aux miracles de la machine de Collas, de produire des copies de tableaux les plus exactes possible par un procédé mécanique tout conservant le prestige de la peinture à l'huile. En 1861, Méresse présente à l'Académie son système de « Reproduction mécanique des tableaux à l'huile ». Ce n'est qu'un système parmi d'autres mais il témoigne alors de cette recherche relatée par le rapporteur Salvétat : « Le but que M. Méresse s'est proposé peut se résumer ainsi : 1° Suppléer à l'insuffisance des moyens ordinaires, qui laissent généralement loin du modèle le plus grand nombre des copies ; 2° faire beaucoup plus vite et plus économiquement que par les méthodes usitées jusqu'à ce jour, exécuter plus de la moitié du travail par des ouvriers qui peuvent n'avoir aucune notion des arts du dessin. La méthode est essentiellement simple ; elle repose sur deux principes distincts : 1° la couleur préparée pour la peinture à l'huile passe très-facilement à travers un tissu fin et peu serré, la mousseline, par exemple ; 2° la gélatine, insoluble dans les huiles, n'est pas traversée par les couleurs. Si donc sur une toile bien tendue dans un châssis on décalque le contour de la surface à teinte plate qu'il s'agit de reporter, si l'on enduit de gélatine, rendue plus couvrante par une petite addition de blanc de zinc, les parties en dehors de ces contours, il suffira d'étendre sur la mousseline, avec le couteau à palettes des peintres, la nuance voulue pour que la couleur s'étende sur la toile préparée placée sous le châssis, en traversant la mousseline qui ne bouche qu'imparfaitement l'espèce de vignette à jour que M. Méresse emploie et qui fait la base de son système. Que des points de repère permettent de déposer l'aplat dans sa véritable position, en procédant de proche eu proche, que l'on choisisse convenablement le nombre des châssis et leurs contours, on reproduira

391 *Dictionnaire du commerce…*, 1861 : « en imageries et dans ce que l'on appelle l'article cartonnage, l'éventail. Cette dernière catégorie, qui forme une classe à part, est, ainsi que l'imagerie, l'objet d'un commerce très considérable surtout relativement au prix peu élevé des articles qui le composent. Il est très-difficile d'en préciser l'importance par des chiffres. »

392 Georges Rivière, *L'Impressionnisme, journal d'art*, n°2, 14 avril 1877, p.6, cité dans *Les écrivains devant l'impressionnisme*, Macula, Paris, 1989, p.189.

393 Voir AP, D17U3/16-24.

394 Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française… op. cit.*

395 Georges d'Avenel, *Le Mécanisme de la vie moderne*, tome 4, Paris, Armand Colin, 1902, Chapitre XVI, « la Publicité ».

certainement, et d'une manière complète, la couleur du sujet ; on la terminera, suivant les cas, par des aplats juxtaposés ou superposés. L'opération se finit par des retouches qu'exécute alors un artiste exercé, lorsque la couleur est encore molle pour fondre les nuances les unes dans les autres, ou lorsqu'elle est tout à fait sèche quand on veut tirer parti des glacis. »[396] Il s'agit bien de supprimer ici le recours aux peintres pour produire à grande échelle des peintures à l'huile. Ces balbutiements de la sérigraphie n'ont pas de lendemain. C'est l'oléographie qui va, un temps, réussir à répondre à cette demande paradoxale de peintures à l'huile qui sont en même temps des reproductions de chefs-d'œuvre par définition uniques. Durant toutes les années 1860-1870, la maison Legras, domine le marché : elle produit des images distribuées chez tous les marchands de tableaux et d'estampes de Paris et de Province. Ses publicités à destination des revendeurs disent le projet commercial : « La maison Legras possède la collection la plus importante et la plus variée qui existe des reproductions de peintures dites oléographies. Cette collection de plus de 2 000 sujets comprend à peu près toutes les reproductions remarquables qui ont été faites en Europe. Les préoccupations artistiques président au choix des sujets et à leur exécution, mais n'excluent pas le bon marché fabuleux. Cette modicité de prix comparée aux sommes énormes que coûtent les reproductions s'explique par les grandes relations de la maison avec l'étranger, relations qui assurent un grand écoulement. La reproduction exacte d'une peinture de 10 000 francs ayant coûté jusqu'à 20 000 francs d'exécution, peut ainsi être offerte au public au prix extraordinaire de 20 francs. […] Un atelier d'encadrement permet de livrer les plus beaux sujets montés avec cadres riches pour que les acheteurs puissent juger de l'effet. »[397] Les sujets sont de deux types : à parcourir les catalogues de la maison, environ un tiers des images sont des reproductions « exactes » des musées d'Europe. À ce Panthéon commun de la peinture qui compte près de 1200 sujets, s'ajoutent des peintures sans doute de commande : natures-mortes, paysages de toute l'Europe et scènes de vénerie. Les tailles varient mais globalement les tirages sont de taille importante, autour de 30 x 50 cm et l'immense majorité des oléographies sont proposées dans différents formats. Jusqu'à la fin des années 1870, ces oléographies sont attractives : régulièrement dans la *Gazette des Beaux-Arts*, des éditeurs annoncent la vente en livraison de grands tirages à la façon de l'éditeur Loones qui propose en 12 livraisons des « chefs-d'œuvres » de « L'école hollandaise en oléographie »[398]. Dans le cas de Loones comme de Legras, les images sont destinées une fois encadrées à rejoindre les murs d'appartements. À l'exposition de Vienne en 1873, ces produits sont encore présentés comme le moyen de posséder à domicile des « chefs-d'œuvre des grands maîtres » et comme des « fac-similé » presque « parfaits »[399]. L'oléographie est tantôt une impression sur un papier préalablement gaufré par pression sur une toile, tantôt une impression sur un papier qui imite par la photographie le grain de la toile[400]. À la fin des années 1870, le succès de ces reproductions de tableaux menace les achats par une clientèle choisie. Legras précise ainsi dans ses publicités que ces reproductions s'adressent à une clientèle haut-de-gamme : « Certains sujets tirés avec un soin spécial sont livrés au public d'élite par souscription payable par dixième, ainsi que cela se pratique pour les grands ouvrages en librairie »[401]. Au début des années 1880, ces images semblent jouir encore d'un

396 Abbé Moigno, *Cosmos, revue encyclopédique hebdomadaire des progrès des sciences et de leurs applications…*, tome 19, Paris, Baillière, 1861, p. 431.

397 Publicité de la maison « A. Legras, reproduction de peinture, éditeur, 66 rue de Bondy », *Rapport administratif sur l'Exposition Universelle de 1878 à Paris… op. cit.,* Groupe II, classe 9, « oléographie ».

398 *Gazette des Beaux-arts*, 1875, p. 576 « École hollandaise en oléographie. Chefs-d'œuvre des peintres anciens et modernes […], 12 livraisons gd in-folio contenant une oléographie ».

399 *Exposition universelle de Vienne… op. cit.*, 1873, p.359, « Oléographie – Fac-simile des chefs-d'œuvre des grands Maîtres, reproduits en couleur, avec imitation photographique des grains de la toile. »

400 *Ibid*.

401 Publicité de la maison « A. Legras, reproduction de peinture, éditeur, 66 rue de Bondy », *Rapport administratif sur l'Exposition Universelle de 1878 à Paris… op. cit.,* Groupe II, classe 9, « oléographie ».

certain prestige : la famille Bordes continue d'acheter ces reproductions chez les marchands d'estampes des boulevards[402]. Les inventaires des années 1880 montrent la présence de ces images – souvent désignées sous le terme « d'estampes colorées » ou « d'estampes en couleurs » – qui trônent encore dans les salons et les antichambres[403]. Elles sont richement encadrées, mais à la différence des estampes, ne sont pas protégées d'une glace : un simple vernis permet de conserver pour l'œil le grain de la toile.

Il est vain de vouloir dresser la liste précise des centaines de techniques et de brevets déposés qui visent à reproduire les peintures à l'huile. À l'évidence, le marché des tableaux à destination de la bourgeoisie excite les imaginations industrielles et les débouchés qu'entrevoient ces inventeurs notamment dans les grands magasins ne font que nourrir cette impossible duplication de l'authenticité. L'utilisation de la photographie à ces fins est récurrente à partir des années 1860 : on rêve alors d'allier l'exactitude de la reproduction photographique à la toile et à la peinture. Pour la seule décennie 1860, on peut dénombrer 57 brevets relativement à l'usage de la photographie pour fabriquer des peintures. Pour exemple, Janicot dépose un brevet le 4 décembre 1869 « pour un mode de peinture photographique sur tissus »[404]. Il ne s'agit pas de décorer photographiquement des étoffes mais bien d'imiter des peintures : « Ce procédé consiste à tirer une photographie sur un tissu quelconque […] par tous les procédés photographiques, puis à rendre mon épreuve photographique transparente avec la cire, l'huile, un corps gras quelconque, un vernis ou toutes autres matières, mais de préférence au moyen de la paraffine, procédé que j'ai fait breveter. Lorsque mon image sur tissus est rendue transparente, je peins par derrière en suivant par transparence tous les contours de l'image ou des images qui y sont fixées, et enfin lorsqu'en retournant la toile, on est bien certain d'avoir obtenu la valeur des tons et la reproduction vraie du sujet, on peut […] fixer la toile ainsi préparée sur un cadre de bois et dans les mêmes conditions que les toiles destinées à la peinture ordinaire. Ce nouveau mode de peinture photographique sur tissus et utilisant les effets de la peinture par transparence directe et en peignant du côté opposé à la photographie fixée sur le tissu qui a été rendu transparent, n'ayant jamais été employé, j'entends donc par le présent brevet me réserver le droit exclusif de faire des peintures photographiques sur tissus ». En réalité, les brevets sont d'infinis indices d'une demande sociale pressante[405]. Dans les années 1880, le *Dictionnaire encyclopédique et biographique de l'industrie et des arts industriels* de Lamy s'arrête longuement sur toutes ces techniques et en particulier la linographie : « ce mot désigne une impression photographique sur toile ou calicot […]. C'est un mot nouveau appliqué à un art industriel spécial, comme le mot oléographie est employé en lieu et place de chromolithographie et celui de paniconographie sert à désigner la gravure typographique sur zinc. La linographie consiste dans l'emploi d'un tissu blanc d'une force convenable suivant la dimension du sujet, sur lequel on transporte, après une préparation ad hoc, une image photographique monochrome que l'on y fixe ; puis cette toile est rendue transparente à l'aide de vernis spéciaux, et l'on peint, au dos de l'épreuve, avec des couleurs à l'huile. Le dessin et le modelé de l'image photographique ne sauraient être altérés puisqu'ils sont en avant de la couleur et l'on a, s'il s'agit d'un portrait, une image dont la ressemblance est absolument exacte. » Le projet est toujours le même : parvenir à une reproduction mécanique de tableaux tout en conservant les matières nobles que sont la toile et la peinture. Un ouvrier sans véritable formation artistique peut ici mettre en couleurs ces images même

402 AP, Scellés Bordes, factures de Geoffroy, 1 rue de l'Échelle.

403 AN, ET/CVIII/1405, 22 novembre 1890, inventaire après décès de Mme Veuve Bouffet, 46 rue Miromesnil, épouse de Gabriel Alexis Bouffet, officier de la Légion d'Honneur, conseiller d'État, directeur de l'administration départementale et communale au ministère de l'Intérieur.

404 Voir par exemple, INPI, n° 88092, 4 décembre 1869, A.M. Janicot, « *pour un mode de peinture photographique sur tissus* ».

405 Pour exemple une semaine plus tard : INPI, n° 86152, 18 juin 1869, A M. Pouncey, « pour des perfectionnements d'édition de tableaux ou images photographiques coloriées ou non [sur tissus] » et n°84791, 15 mars 1869 (Brevet anglais expirant le 3 février 1883), A M. Johnson, « pour des perfectionnements dans la fabrication ou production de tableaux photographiques ».

si Lamy souligne quand même que « le coloris [et] la valeur artistique du portrait [dépendent] du peintre chargé de ce travail, mais il est rare qu'un artiste de talent se charge de cette œuvre de coloriage. »[406] On peut dénombrer plus de 40 brevets déposés sur la décennie 1880 relativement à ces reproductions de tableaux sur toile et en couleurs.

Après les années 1880, les traces de ces estampes s'amenuisent ; tout indique qu'elles deviennent indésirables dans les espaces bourgeois. Les efforts de la maison Legras et de tous les producteurs d'images oléographiques pour conserver une clientèle haut-de-gamme ou tout au moins choisie notamment par des tirages luxueux et par souscription apparaissent vains ; dès les années 1880, l'oléographie et ses déclinaisons photographiques ne trouvent plus place dans les intérieurs et après 1890 elle semble avoir déserté les marchands d'images de luxe[407]. Comment expliquer le déclin rapide de cette technique qui, à priori, réunit de quoi satisfaire un public demandeur d'imitation méticuleuse des chefs-d'œuvres des musées ? À regarder l'ensemble du marché de ces reproductions à l'huile sur toile, une hypothèse s'impose : le formidable succès des ces reproductions dans le champ religieux semble décider de leur déclin dans les appartements. Les images oléographiques sont en effet largement diffusées dans le sillon de l'imagerie saint-sulpicienne. Il apparaît que la clientèle modeste est prête à sacrifier de l'argent pour ces images aux allures de peintures à l'huile, dès lors qu'il s'agit de peintures religieuses – Vierge Marie, Christ en croix… L'image oléographique, image luxueuse dans les intérieurs modestes, devient en bourgeoisie synonyme de goût vulgaire, de la même façon que le chromo est relégué dans le monde enfantin. La généralisation de ces images dans les écoles autour de 1900 ne doit qu'accentuer ce rejet.

Des estampes anciennes aux multiples industriels

Le marché des estampes originales – celles dont l'empreinte a été gravée ou dessinée dans le cas de la lithographie par le peintre lui-même –, pas plus que le marché des copies à l'huile, n'est nouveau. Toute une économie se développe autour de ces estampes originales au XIXe siècle, essentiellement du fait de collectionneur. La figure des amateurs groupés autour de cartons toisant des estampes anciennes fixée par Honoré Daumier est connue. Les amateurs sont alors nombreux à collectionner ces images, le plus souvent anciennes. Elles suivent le développement du marché des objets anciens, précédemment analysé. L'annuaire de Lacroix publié en 1861 relève ainsi plus de 40 noms de collectionneurs d'estampes qui sont soit spécialisés dans les gravures anciennes soit des amateurs qui les mêlent aux tableaux anciens[408]. La même année, Guillaumin note qu'à « aucune époque, les gravures anciennes n'ont été aussi recherchées et n'ont atteint la valeur à laquelle elles sont parvenues aujourd'hui ». Le goût des « gravures anciennes […] s'étant peu à peu répandu, le nombre de marchands s'est accru considérablement à Amsterdam, à Berlin, à Copenhague, à Dresde, à Hambourg, à Hanovre, à Londres, à Liège, à Munich. Quant à Paris, nulle ville au monde n'offre autant de ressources qu'elle aux amateurs de gravures anciennes. Non-seulement on y rencontre un grand nombre de marchands bien assortis et instruits, on y a aussi l'occasion des ventes publiques qui se font tous les hivers et dans lesquelles on voit passer une infinité de gravures rares ou intéressantes. » [409] Les gravures anciennes sur papier blanc – Henri Rochefort dénonce le blanchiment systématique des gravures anciennes par les marchands à

406 Eugène-Oscar Lami (dir.), *Dictionnaire encyclopédique et biographique de l'industrie et des arts industriels…*, Paris, Librairie des dictionnaires, 1881, tome 6, « Linographie ».
407 Voir par exemple, AP, D11U3/1476, faillite n°11341, 11 mars 1893, Négociant en imagerie de luxe, 13 rue de Savoie.
408 Paul Lacroix, *Annuaire des artistes et des amateurs…*, Paris, Jules Renouard, 1861 en complément, voir Charlotte Guichard, *Les amateurs… op. cit*.
409 *Dictionnaire du commerce…,* 1861, « Gravures et estampes ».

Drouot où les épreuves de remarque atteignent des prix très élevés[410]. À côté des œuvres de maîtres, les gravures anciennes plus ordinaires connaissent un fort enchérissement. Quelques marchands tiennent la spécialité des estampes anciennes : Bernard, 1 rue des Grands-Augustins tient la spécialité des cartes géographiques et des planches de *l'Encyclopédie*[411]. Vigneres quant à lui propose plus de « 50 000 portraits classés » à la fois anciens et modernes et sont ainsi plus d'une dizaine à revendiquer cette spécialité en 1860. Il faut ajouter à cela, tous les antiquaires et les marchands de curiosités qui détiennent tous au moins une gravure ancienne, voir pour certains des dizaines. Dans les appartements, ces « gravures d'époque » apparaissent mais leur description est rarement précise et les notaires et commissaires-priseurs ne se hasardent pas à dater ces pièces. Ils s'en tiennent généralement à citer le peintre voire la peinture qui a servi de modèles[412].

À côté de ce commerce qui mêle estampes originales et estampes anciennes, se construit un marché des estampes originales contemporaines. Des artistes-peintres réalisent ainsi des gravures ou des lithographies de leurs tableaux, assurant ainsi la publicité de leurs œuvres et valorisant les sujets à succès. Le système des souscriptions est largement utilisé dans ce cadre. Nous retrouvons ici l'attachement d'une partie de la bourgeoisie à côtoyer les artistes et en particulier les artistes reconnus et installés. Via les éditeurs d'estampes ou directement auprès des artistes, la bourgeoisie qui souscrit accéde ainsi à une sorte de privilège[413]. Alors que les tirages ne sont pas encore numérotés, souscrire c'est faire partie du nombre réduit de possesseurs de ces œuvres multiples. Une économie de la rareté se construit, ce dont témoigne la spéculation sur ces œuvres. Les estampes d'Henriquel-Dupont notamment sont sujettes à ce phénomène[414]. Son *Christ consolateur* gravé d'après Ary Sheffer en 1842, connaît une forte spéculation. Guillaumin note qu'il était vendu 100 francs lors de sa publication et qu'il se vend au milieu des années 1850 entre 250 et 300 francs[415]. Même phénomène pour la Sainte-Amélie gravée par Mercury (ou Mercuri) au milieu des années 1830 : vendue en souscription 25 francs, la gravure se vend quinze ans plus tard entre 150 et 200 francs. Le prestige des deux graveurs est ici décisif mais ces exemples soulignent l'attraction de ces estampes et le fait qu'elles gagnent une place nouvelle dans l'économie des objets d'art.

La nouveauté qui va répondre à la demande bourgeoise d'images va résider dans la création d'une industrie et d'un commerce de reproductions de peintures sous forme de gravures et de lithographies. Il ne s'agit plus alors d'estampes originales mais de tirages industriels qui se présentent comme tels. Le développement de la gravure sur bois de bout ainsi que celle de la chromolithographie vont appuyer ce développement. Ces évolutions techniques et leur influence majeure dans le monde des livres sont bien connues[416]. De la même façon, le développement sans précédent des images populaires, et au premier chef des images d'Épinal et de Metz, notamment de Pellegrin, a fait l'objet d'études approfondies. Le marché des estampes bourgeoises, à la fois trop chères pour orner une loge de portier et trop vulgaires pour accéder au monde des collectionneurs n'a pas fait à notre connaissance le sujet d'études approfondies[417]. L'image comme objet de décoration intérieure est pourtant essentielle à la bourgeoisie du

410 Henri Rochefort, *op. cit.* ; liste d'exemples aux ventes Debois (1843) et La Salle (1856). Les ventes importantes sont sans surprise, les ventes Rembrandt, Ruysdael, etc.
411 *Annuaire Bottin-Didot du commerce,* 1860.
412 Voir par exemple, AN, MC, ET/LXVI/1830, Inventaire Veuve Antier, 1897, 22 septembre 1897 ; « gravure Greuze ».
413 Publicité dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1861-1862.
414 Voir Henri Beraldi, « Henriquel-Dupont », *Les Graveurs du XIXe siècle*, L. Conquet, 1892, volume VIII, p. 79.
415 *Dictionnaire du commerce…*, 1861, « Estampes » et *Revue des Deux Mondes*, tome 30, « Le Salon de 1842 ». La réimpression est assurée par la maison Goupil et Cie.
416 Voir notamment, Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Le temps des éditeurs, du romantisme à la Belle Époque*, Histoire de l'édition, volume 3, Paris, Fayard, 1990.
417 Une étude, aussi brève que stimulante, existe cependant : *Une image sur le mur. Images et décoration intérieure au XIXe siècle*,

XIXe siècle. Nous voudrions simplement ici identifier quelques aspects de cette production et de ce commerce pour comprendre, au final, la place qu'occupent ces images dans les intérieurs bourgeois.

La production d'estampes qui reprennent des tableaux est une tradition qu'on peut aisément faire remonter à Dürer. Plus proche, le XVIIIe siècle pratique abondamment cette production d'images réduites de tableaux. Guillaume Glorieux a analysé dans le détail la quinzaine d'années durant laquelle le marchand Gersaint se consacre à la production d'estampes, uniquement à partir des tableaux de Watteau[418].

Fort de la demande d'images, les éditeurs et diffuseurs d'estampes connaissent un succès sans précédent dans les années 1840. Le développement des pantographes notamment permet de faciliter les réductions à toutes les échelles[419]. Il s'agit d'imprimeurs de gravures, parfois en taille-douce pour les séries limitées et plus souvent à l'eau-forte qui permet des tirages plus conséquents sans écrasement des barbes de métal. La galvanoplastie des eaux-fortes permet en outre de renforcer la solidité des plaques et partant le nombre de tirages. Pendant à la consommation populaire d'images dites d'Épinal, ces images connaissent un développement considérable à Paris. Guillaumin écrit en 1861 : « La France, ou, pour être plus exact, Paris est le pays où il se produit le plus grand nombre d'estampes et par conséquent la place du monde entier où il se fait le plus d'affaires en gravures. Londres ne vient qu'après. Le commerce d'estampes français consiste principalement en gravures d'art, ce sont celles dites au burin ; en gravures de décoration, ce sont celles à la manière noire, à l'aquatinta et les lithographies »[420]. En 1845, la Maison Aubert et Cie annonce qu'elle tire son catalogue à 100 000 exemplaires[421]. Il y a sans doute ici un effet d'annonce publicitaire mais les échelles de diffusion apparaissent considérables. Il faut noter que la maison Aubert diffuse aussi bien des gravures reliées – de Gavarni, Cham… –, le plus souvent comiques, que des images de décoration. On peut dénombrer à Paris en 1860 plus de 120 marchands d'estampes[422]. Un tiers environ se consacre à l'imagerie religieuse, le plus souvent des images destinées à être distribuées lors des baptêmes et des communions[423]. La forte implantation de ces boutiques dans les parages de Saint-Sulpice confirme le caractère religieux de cette imagerie. Pour le reste, il est difficile de distinguer commerce d'images populaires et commerce d'images de luxe. Les faillites ne détaillent que rarement le contenu des gravures et les prisées sont réalisées par lots. Cependant, à partir des années 1860, la distinction se construit entre les « négociants et commerçants d'imagerie de luxe » et « d'imagerie populaire »[424]. Philippe Burty tempête contre le Salon qui ne laisse que peu de place aux gravures : « la foule n'est que trop habituée à ne considérer la gravure que comme l'ornement des murs qui ne sont point assez riches pour se couvrir de peintures ; il faut lui dire ce que cet ornement à bon marché mérite de considération »[425]. *L'Hémicycle des Beaux-Arts*, analysé en détail par Stephen Bann, est, juge Burty, « une des plus belles œuvres de notre époque, qui a demandé dix années de la vie du graveur Henriquel Dupont ». Les publicités dans la presse bourgeoise – *Revue des Deux Mondes, Le Journal*

catalogue de l'exposition du musée Goupil, Bordeaux, 2005. Les pistes d'analyse suggérées par Pierre-Lin Renié à partir du fonds Goupil restent à notre connaissance les seules. Qu'il me soit permis de le remercier ici pour sa disponibilité.

418 Guillaume Glorieux, *op. cit.*, chapitre 8 « L'éditeur d'estampes ».

419 Henri Boudin, *Le palais de l'industrie universelle, ouvrage descriptif ou analytique des produits les plus remarquables de l'exposition de 1855*..., Paris, Boudin, 1855, p. 144, « Hérard, graveur, 9 rue de la Harpe, Pantographe ».

420 *Dictionnaire du commerce… op. cit.*, 1861.

421 Musée Goupil, fonds des catalogues. « Avis », Catalogue de la maison Aubert et Cie, Paris, Aubert et Cie, 1845.

422 *Annuaire Bottin-Didot du commerce…,* 1860.

423 Guillaumin confirme cette forte industrie de l'imagerie saint-sulpicienne : Paris a la prééminence en la matière « en les disposant avec infiniment de goût sur des fonds de dentelles rehaussés de fleurs, d'or et d'ornementations sans cesse variées, les maisons de Paris, Basset, Letaille, Dopter, ont créé une industrie parisienne qui fournit pour des quantités considérables à l'exportation. » (*Dictionnaire du commerce…*, 1861).

424 AP, D11U3/1476, faillite n°11341, Négociant en imagerie de luxe, 13 rue de Savoie, 11 mars 1893.

425 L'auteur demande un salon spécial : « La gravure et la lithographie au salon de 1861 », *Gazette des Beaux-Arts*, 1er août 1862.

des Débats… – indique les tarifs, très élevés : avec la lettre, il se vend 150 fr. et 600 fr. pour les épreuves avant toutes les lettres[426]. Cette très prestigieuse série perpétue le prestige de la gravure. La maison Goupil qui édite cette forme de synthèse de l'histoire de l'art, connaît alors un vaste succès. Installée 19 boulevard Montmartre et 9 rue Chaptal, elle est l'une des premières à reproduire la peinture contemporaine tout en achetant en même temps les tableaux. Fondée par Henry Rittner en 1827, elle est reprise par Adolphe Goupil et prospère à partir des années 1840[427]. Elle prend le nom Goupil et Cie en 1850. Les épaves d'archives aujourd'hui conservées[428] ainsi que les catalogues permettent de se faire une idée de l'extension comme du public de ces images[429]. En 1846, le catalogue compte déjà 1 366 références. En 1856, la maison en propose plus de 3 196 et 4 087 en 1864. Dès 1848, forte de son succès, elle se lie avec des maisons étrangères – Berlin, La Haye, Bruxelles, Londres – et ouvre une succursale à New York[430]. Le fonds actuel est vertigineux et dit le succès de cette production : 46 000 estampes et 70 000 photographies. Les fichiers de clientèles n'ont pas été conservés. Cependant les sujets comme les tarifs permettent de se faire une idée de la diffusion de ces images. La maison Goupil se fait une réputation en éditant des gravures luxueuses en couleurs qui nécessitent plusieurs passages sous presse et qui mêlent toutes les techniques disponibles alors en gravure : aquatinte, eau-forte et manière noire retouchée au burin[431]. Quelques tirages sont réalisés en chromolithographie. Les images sont ensuite retouchées à la gouache et à l'aquarelle avec des rehauts de gomme arabique. Le coût de ces images est alors élevé : ces gravures, selon le format, coûtent entre 20 et 50 francs, soit le même prix que les tableaux à l'huile ordinaires – paysages, natures mortes – dans les prisées. Ces images sont avant tout des images de luxe réservées à une clientèle aisée. Le succès de Goupil réside dans la faculté à proposer tous les registres de la peinture à succès de l'époque. On trouve ainsi dans les quelques 46 000 estampes des reproductions de Raphaël, Titien, Van Dyck… Il faut noter que ce marché est facilité par la loi de 1793 confirmée en 1814 qui fait tomber dans le domaine public toutes les gravures anciennes qui peuvent dès lors être reproduites. On commande ainsi des gravures nouvelles de tableaux anciens mais on reprend aussi volontiers des gravures anciennes. À côté de ces images à l'indiscutable légitimité, on trouve des artistes contemporains, artistes mondains ou consacrés par le Salon ou l'Académie. Jean-Léon Gérôme dont les liens avec la maison Goupil ont fait l'objet d'une étude précise et Paul Delaroche proposent les modèles qui rencontreront le plus de succès[432]. La maison Goupil met en place un système efficace de publicité

426 Stephen Bann, *Parallel Lines. Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-century France*, New Haven-London, Yale University Press, 2001. Pour reproduire la fameuse composition dont Delaroche vient de décorer l'Hemicycle de l'Ecole des Beaux-Arts, le célèbre Henriquel-Dupont grave 3 cuivres d'une longueur totale de 2,60 mètres. Il y travaille pendant 6 ans, et le résultat est considéré comme un chef-d'œuvre ; il reçoit la Médaille d'Honneur au Salon de 1863. Sur les reproductions et migrations d'images dans la sphère de la gravure plus populaire, voir Gerry Beegan, « The Mechanization of the Image: Facsimile, Photography, and Fragmentation in Nineteenth-Century Wood Engraving », *Journal of Design History*, 1995, n°8, p. 257-274.

427 Musée Goupil, Bordeaux, voir actes fondation de la société. Il n'existe pas à l'heure actuelle d'études d'ensemble sur la maison Goupil. On trouvera seulement quelques informations dans Monographie de Jean-Michel Le Cadre, « Auguste Toulmouche 1829-1890, peintre de la vie bourgeoise », mémoire de maîtrise, Université Rennes II, sous la direction de Patricia Plaud-Dilhuit, 1995, essentiellement dans le chapitre III, « Diffusion des œuvres de Toulmouche par la Maison Goupil et Cie ». En complément, on peut voir la thèse de doctorat de Régine Bigorne qui cependant ne s'attache qu'à la façon dont le XIXe siècle réinvente le siècle précédent, laissant de côté la question de la diffusion et de la consommation de ces images. Voir Régine Bigorne, « L'invention d'un mythe et son exploitation par un éditeur d'images au XIXe siècle : le néo-XVIIIe siècle et la Maison Goupil », thèse de doctorat d'histoire de l'art et d'archéologie sous la direction de Marc Saboya, Université de Bordeaux III, 2000.

428 Musée Goupil de Bordeaux.

429 La bibliothèque des Arts décoratifs possède le catalogue de 1846 ainsi que des suppléments pour les années 1847-1860. *Catalogue de gravures et lithographies. Catalogue du fonds de Goupil et Cie : éditeurs d'estampes, commissionnaires, imprimeurs,* Paris, Goupil et Cie, 1846. Voir en complément, Ségolène Le Men, « Le charme éclectique de la reproduction », Mémoires du XVIIIe siècle, Bordeaux, Musée Goupil, 1998, p. 7-16. Voir en outre BnF, *Gravures, lithographies et photographies. Extrait du catalogue général de Goupil et Cie,* Janvier 1874, Paris, Goupil, 1874.

430 Musée Goupil de Bordeaux et Philippe Burty, *op. cit.*

431 Elle débute le recours à la photogravure en 1873.

432 Voir Hélène Lafont-Couturier, *Gérôme et Goupil. Art et Entreprise*, Paris, RMN, 2000 et « Delaroche par Goupil » dans Claude Allemand-Cosneau et Isabelle Julia, *Paul Delaroche, un peintre dans l'histoire*, Paris, RMN, 1999, p. 173-218.

et de valorisation de ses productions : elle associe dès la fin des années 1840 à la vente des estampes, l'achat de tableaux, et ouvre une galerie d'art 9 rue Chaptal. En achetant les tableaux, la maison met la main sur les droits d'exploitation. Les guides parisiens la comptent parmi les galeries à visiter, à la fois parce que c'est « un musée toujours ouvert, plein d'intérêt et souvent renouvelé » pour y apprécier les tableaux contemporains souvent achetés au Salon et parce que les consommateurs insuffisamment fortunés peuvent y acheter des estampes de ces mêmes tableaux[433]. Pour exemple, le prix de vente des œuvres de Toulmouche oscille entre 1 500 et 3 000 dans les années 1860. Dans le même temps, les gravures en couleurs de ses œuvres se vendent entre 20 et 50 francs[434]. Les succès de la maison Goupil, si on accepte comme indicateur le nombre de numéros au catalogue, forment le panthéon de la peinture bourgeoise : Toulmouche, peintre de la vie mondaine et familiale parisienne, Charles Baugniet, Gustave De Jonghe, Jules-Émile Saintin, ainsi que trois peintres de la génération précédente, Horace Vernet, Paul Delaroche et son élève Jean-Léon Gérôme[435].

Malgré le vaste marché qui se construit, les gravures au noir conservent leur prestige jusqu'à la Grande Guerre au moins. Plusieurs raisons expliquent ce succès durableD'une part, opposées aux images vulgaires du commerce et aux images d'Épinal qui apparaissent comme un repoussoir en termes d'esthétique et de supports, les gravures conservent leur caractère noble acquis à la Renaissance, filiation accusée par le goût et la consommation des gravures anciennes, et n'apparaissent pas de ce fait comme des images industrielles. D'autre part, dans une culture qui prône le trait contre la couleur, le détail contre les atmosphères, la gravure répond aux attentes esthétiques les plus larges. Enfin, les gravures possèdent le plus souvent des auteurs identifiés : soit des « maîtres » dont on a fait des copies, soit des peintres contemporains à la mode. Ces images sont ainsi rattachées au monde des arts plus qu'à celui de l'industrie. La Chalcographie du Louvre joue en parallèle sans doute un rôle majeur dans l'esprit des consommateurs en instituant cette technique comme digne d'être produite par les musées. Créée au XVIIe siècle, la chalcographie connaît une première extension commerciale sous le Second Empire. Le guide Joanne de 1863 en recommande la visite : « Musée de gravure ou chalcographie. Le catalogue publié en 1860 contient 4609 articles, systématiquement classés en 12 catégories. Chaque article indique la dimension de l'estampe et son prix de vente. Toutes les planches des recueils qu'on ne détachait pas autrefois se vendent aujourd'hui séparément. »[436] L'orientation commerciale s'affiche et

433 E. Saglio, « L'exposition de tableaux modernes dans la Galerie Goupil », *Gazette des Beaux-Arts*, tome VII, 1860, p.46-52. Cette association permet en outre de promouvoir par la gravure les peintures à l'huile. Philippe Burty note en 1867 : « Les magasins spéciaux de tableaux modernes ne se fondèrent qu'après 1848, sauf la maison Goupil, dont nous allons dire quelques mots. […] Elle n'occupait [en 1827] qu'un modeste emplacement sur le boulevard Montmartre ; aujourd'hui elle a deux établissements à Paris, l'un sur le même boulevard, l'autre rue Chaptal, un à Londres, un à Bruxelles, un à La Haye, un à Berlin et un septième à New-York. Au principe, elle s'occupa particulièrement d'éditer des gravures, des eaux-fortes et des lithographies. On trouve dans les catalogues de ses cinq mille planches les noms des meilleurs graveurs et lithographes de notre temps, Henriquel-Dupont, Calamatta, Mercuri, Forster, Zachée Prévost, François, Mouilleron, Célestin Nanteuil, Eugène Le Roux, etc. ; les œuvres des maîtres anciens les plus consacrés et de maîtres modernes les plus suivis de la foule, Léopold Robert, Ary Scheffer, Paul Delaroche, Ingres, Horace Vernet, et parmi les plus récents, Knauss, Gérôme, Meissonier, etc. Ce fut Jazet qui, par le succès de ses spirituelles aquatintes d'après les toiles d'Horace Vernet, inspira à la maison Goupil l'idée d'acheter les œuvres mêmes qu'elle faisait reproduire. Telle est l'origine de cette galerie de la rue Chaptal […]. C'est là qu'ont été vues presque toute l'œuvre de Paul Delaroche et les meilleures toiles que M. Gérôme, particulièrement, ait peintes dans ces dernières années. C'est un musée toujours ouvert, plein d'intérêt et souvent renouvelé. L'influence de la maison Goupil a été considérable à l'étranger. […] Elle a publié des suites très-importantes de photographies ». Philippe Burty, *Paris-Guide*, Paris, A.Lacroix, Verboeckhoven Librairie internationale, p. 961.

434 Musée Goupil de Bordeaux.

435 *Catalogue de la maison Goupil et Cie*, Paris, Goupil et Cie, 1884. Pour les années 1860, Guillaumin donne un autre panthéon : « De notre temps, les gravures qui ont obtenu le plus de succès, sont : comme planches au burin, l'Hémicycle des Beaux-Arts, dont nous venons de parler, Napoléon à Fontainebleau, par le même peintre, gravé par J. François, Lors Strafford conduit au supplice, par Henriquel Dupont, d'après P. Delaroche ; les Noces de Cana, par Z. Prévost, d'après Paul Véronèse ; Françoise de Rimini, par Calamatta, d'après A. Scheffer ; *Les Mignons* par A. Louis, d'après A. Scheffer ; le *Christ consolateur* et le *Christ rémunérateur*, par Henriquel Dupont et Blanchard, d'après A. Scheffer ; les Trois grâces, de Forster, d'après Raphaël, etc. » Les gravures d'après Horace Vernet, le peintre le plus populaire de notre époque […] ont un succès dont on ne peut avoir une idée [et] se trouvent dans le monde entier ». *Dictionnaire du commerce…*, 1861, « estampes et gravures ».

436 Adolphe Joanne, *Paris illustré…*, Paris, Hachette, 1863, p. 283.

se renforce encore sous la Troisième République, d'autant que les achats de planches contemporaines s'institutionnalisent. Gravures originales et d'interprétation – copies de tableaux – voisinent et tous les guides recommandent de passer acheter des planches gravées de maîtres dans cette institution. Pour le grand bourgeois lillois Scrive, la visite de la Chalcographie fait partie, avec les antiquaires des quais et Drouot, des lieux qu'ils visitent lors de ses nombreux séjours à Paris. Le 20 mai 1882, après une visite chez Petit pour « voir une superbe exposition de peintres français et étrangers » puis aux Beaux-Arts pour une « Visite à l'exposition des œuvres de Courbet », il visite avec sa femme « la Chalcographie du Louvre où [ils voient] de très jolies gravures à des prix très bas. »[437]

Le succès des gravures est à rebours de l'abandon des techniques oléographiques de reproductions industrielles. Tous les inventaires d'appartements bourgeois sans exception présentent des gravures, toujours encadrées et généralement en bonne place dans les salons ou les antichambres. Le phénomène de distinction joue ici sans aucun doute. Mais plus encore, le second XIXe siècle assimile ces productions industrielles au monde préindustriel, et en particulier au XVIIIe siècle. La gravure en noir, sans coloriage à la gouache ou à l'aquarelle qui masque le trait et apparente les gravures à des pages de journaux de mode, devient l'image industrielle acceptée dans les intérieurs[438]. Avec de larges marges blanches qui la différencient des gravures des journaux illustrés, elle a le droit de cité dans tous les intérieurs bourgeois. Les manuels de savoir-vivre des années 1880 la recommandent vivement afin d'éviter toute faute de goût[439]. Alors que près des deux tiers des gravures du banquier Leroy sont « coloriées à la gouache », quarante ans plus tard, ce traitement est jugé vulgaire[440]. Le médecin Richelot comme Eugène Aubry suivent en cela les prescriptions des manuels. Attachés aux antiquités, ils n'achètent l'un comme l'autre que des estampes anciennes ou des gravures au noir[441].

Cette permanence du goût pour la gravure se lit dans toutes les comptabilités. La famille Bordes n'a de cesse de faire encadrer des gravures au noir[442]. Dans les années 1890-1910, les Aubry achètent régulièrement aussi des gravures : scènes de chasse, portraits de femmes et d'enfants, paysages et fleurs[443]. Ces gravures sans factures viennent sans doute de flâneries en ville, de dons d'artistes qui environnent la famille ou d'achats en voyage. Reste que ces images dans la grande bourgeoisie trouvent essentiellement une place dans les antichambres, les chambres, les salles à manger, le salon demeurant l'espace de la peinture[444]. Dans la petite bourgeoisie, elles apparaissent plus nombreuses : en quinze ans, Paul Pettier achète plus de 30 gravures soigneusement encadrées. En dehors d'une gravure intitulée « Panne auto » et encadrée avec du « 2e choix », les gravures sont sérieuses : « Chasse au sanglier » (Grammont, 38 rue du Faubourg Saint-Antoine), nus, paysages et vues de ville. Ce qui explique le succès de ces objets, c'est sans doute aussi la distribution relativement sélective et choisie : Paul Pettier achète exclusivement ses gravures à la maison Edmond Sagot, libraire et marchand d'estampes au 39 bis rue de Châteaudun, où

437 *Journal de Jules-Émile Scrive… op. cit.*, 20 mai 1882.

438 J. Saulo et De Saint-Victor, *Nouveau manuel complet du fabricant de cadres, passe-partout, châssis, encadrements, etc.,* Paris, Roret, 1896, p. 167-168. Les grandes marges pour les estampes en noir ; elles distinguent les belles gravures de l'image bariolée. Le monde des collectionneurs bannit les gravures coloriées et particulièrement celle à la gouache qui dissimule les détails et rappellent les gravures des journaux de mode.

439 Ris-Paquot, *Le livre de la femme d'intérieur. Table, couture, ménage, hygiène…*, Paris, H. Laurens, vers 1890.

440 AP, D11U3/191, dossier n° 11499, faillite du 5 avril 1854, Banque Leroy, De Chabrol et Cie, 16 rue Le Pelletier.

441 AN, Fonds Richelot, voir par exemple, Jules Bataille, Meubles, tableaux, étoffes, gravures et dessins, collection ethnographique d'Auvergne, encadrements artistiques, réparation d'objets d'arts, 57 rue des Mathurins (1895) et H. Demange, « Dorure, miroiterie, encadrements, cadres en tous genres pour peintures, dessins et aquarelles, nettoyage de Gravures, rentoilage de tableaux, estampes anciennes et modernes, réparations de bronze en tous genres, spécialité de surtouts de table, 25 rue Montaigne (13 août 1910) et Fonds Aubry.

442 AP, Scellés Bordes, Papeterie G. Geoffroy, 2 rue de l'Échelle, « cadres, 6 francs » (7 janvier 1878) ; Binnechère, 26-28 passage Jouffroy (16 janvier 1878).

443 AN, Fonds Aubry, Bena, encadrements, 20 rue de Babylone (6 janvier 1912).

444 AN, MC, ET/LX/950, inventaire après décès, Armand Trumet de Fontarce, 16 rue Malesherbes, 1877.

il est assuré de ne trouver que des images de bon goût luxueusement présentées avec de larges marges blanches. La maison a alors soin de mentionner les auteurs des gravures, quasi systématiquement des artistes et non des graveurs. Pettier achète ainsi des paysages réalisés par Elliott, des scènes de genre par Redon dont nous ne savons rien si ce n'est qu'il ne s'agit pas d'Odilon Redon, des gravures d'après Thackeray, intitulées « Sporting proverbs »[445], des vues du Japon par Berthon, une femme nue par Dumass et une étude de nu par Berthon[446]. Dans ce cadre, Pettier se révèle attentif aux artistes contemporains : il achète des gravures au noir – linographies ? – de Mucha, les « Quatre arts » et « deux têtes byzantines »[447]. Les gravures encadrées avec soin sont suffisamment dignes pour meubler les intérieurs de la grande comme de la petite bourgeoisie, d'autant qu'il s'agit le plus souvent soit de gravures qui imitent les estampes anciennes, voire d'interprétations de tableaux anciens, soit de sujets à la manière des maîtres du passé.

Photographies : entre vulgarité de la techniques et dignité du noir et blanc

Dès le milieu des années 1840, l'idée de commercialiser des copies en daguerréotype de gravures apparaît, notamment sous l'impulsion de l'industriel Benjamin Delessert qui commercialise l'œuvre du graveur de la Renaissance Raimondi[448]. Mais c'est réellement avec l'apparition des premiers négatifs sur verre qui ouvrent la possibilité du multiple que les grands éditeurs commercialisent des reproductions d'œuvres pour les intérieurs. Tous les industriels de la photographie tentent de s'emparer de ce marché[449]. Les frères Bisson vendent des copies de Rembrandt et de Durer. Baldus et Nègre, des planches de Lepautre et Aguado quelques Téniers[450]. Il s'agit alors essentiellement de reproductions de gravures car, comme le note Herman en 1857, « dans les premiers essais qui furent tentés pour reproduire les tableaux, les tons de l'original perdaient leur valeur, le modelé disparaissait […]. Heureusement les photographes modifièrent leurs procédés : ils ralentirent les opérations, […] enfin ils firent si bien, qu'aujourd'hui la reproduction de la peinture est un des plus beaux attributs de la photographie. » Bayard et Baldus s'en font une spécialité tout comme la maison lilloise Blanquard-Evrard qui vend essentiellement à Paris. On trouve partout au milieu des années 1850 des photographes qui proposent des reproductions de tableaux. Pour exemple, Michelez, 11 rue Neuve des Petits-Champs, qui se présente comme « artiste » et « professeur de dessin » fait la « reproduction de tableaux », aussi bien que les portraits après décès[451]. Lorsque Disdéri fait faillite en 1856 – avant de relancer avec succès son entreprise –, l'inventaire indique la présence de près de 40 peintures à l'huile ; si certaines sont sans doute destinés à orner les salons, on peut faire l'hypothèse qu'elles sont aussi là pour être reproduites[452]. Lors de l'Exposition universelle de 1855, les photographes revendiquent la « reproduction de tableaux, peintures, aquarelles, gravures, lithographies, statuettes et tous les objets d'art »[453]. Chez Lamiche, les « compositions sont variées et intéressantes, il ne se borne pas aux reproductions académiques, il fait encore la vue, la nature morte, les accessoires, et, seul, a la propriété des reproductions de Pradier. »[454] Marville lui-même est entre 1854 et

445 AN, Fonds Pettier, Edmond Sagot, libraire et marchand d'estampes, 39 bis rue de Châteaudun, spécialité d'ouvrages relatifs à la musique et au théâtre. Dessins, lithographies, eaux-fortes, affiches illustrées des artistes contemporains (12 mai 1906).
446 AN, Fonds Pettier, Maison Edmond Sagot (5 mai 1900).
447 AN, Fonds Pettier, 26 avril 1900.
448 Jean Martin Herman Hammann, *Des arts graphiques destinés à multiplier par l'impression… op. cit.*, 1857, p. 441-445.
449 Voir les débats relatifs aux questions de droits dans *La chronique des arts et de la curiosité, supplément à la Gazette des Beaux-Arts*, 15 janvier 1865, « La photographie et les éditeurs de gravures ».
450 Jean Martin Herman Hammann, *Des arts graphiques destinés à multiplier par l'impression… op. cit*., 1857 p. 441-445.
451 Publicités dans l'*Almanach impérial,* 1855.
452 AP, D11U3/212, dossiers n° 12920 et n° 12926, faillite et liquidation 1856, inventaire après faillite d'Eugène Disdéri.
453 Henri Boudin, *Le palais de l'industrie universelle, ouvrage descriptif ou analytique des produits les plus remarquables de l'exposition de 1855*..., Paris, Boudin, 1855, p. 160-161, Fixon (E.), artiste photographe, rue Vivienne, 33, Paris.
454 Henri Boudin, *Le palais de l'industrie universelle, ouvrage descriptif ou analytique des produits les plus remarquables de l'expo-*

1860, « Photographe du musée impérial du Louvre » et commercialise des vues de sculptures et surtout des reproductions de dessins de Ingres[455]. Cependant, comme dans le monde du moulage de réductions, les photographes perdent vite ce marché face aux marchands d'estampes qui possèdent la clientèle et les circuits pour commercialiser ces multiples. Dès 1853, la maison Goupil travaille à mettre en place des reproductions photographiques. La production et le succès arrivent en 1858 avec les tableaux de Paul Delaroche. La standardisation est ici plus forte que dans le domaine des estampes. La maison Goupil crée ainsi dès 1858 quatre formats. En 1858, ce sont d'abord de grands formats 25 (43 x 62 cm, 51 x 73 cm ou 70 x 93 cm) destinés à être accrochés dans les appartements. La série porte le nom de « Galerie photographique », s'inscrivant en cela dans l'ensemble des galeries photographiques et autres panthéons de l'époque[456]. L'accueil dans la presse artistique est très favorable, à l'image de celui du public : *L'Artiste* considère que ces images font « merveille » et que dans beaucoup de cas, sans que l'on sache pourquoi, les reproductions photographiques sont meilleures que les tableaux eux-mêmes[457]. En 1860, la maison tente de capter l'engouement pour les cartes de visite au format 6 x 9 cm. L'échec relatif de cette série, lentement abandonnée à partir de 1872, témoigne de l'attente de la clientèle : les reproductions de tableaux sont avant tout destinées aux intérieurs[458]. Enfin, à partir de 1865, Goupil et Cie lance une série de petites photographies, luxueusement montée sur papier de Chine et de bristol qui rappellent des miniatures. Enfin, en 1872, après l'abandon des cartes de visite, la Maison Goupil et Cie lance des cartes albums de la série le « Musée Goupil »», format qui, comme nous l'avons vu, devient dominant en photographie. À la fin des années 1870, l'ensemble de la production de la maison Goupil est destinée à la décoration des appartements. En 1884, le tarif de la carte de visite est à 50 centimes, celui de la carte album à 1 franc et les grands formats de la « Galerie photographique » vont de 10 à 20 francs[459]. Produit industriel, ces photographies coûtent donc, pour les grands formats plus volontiers destinés aux espaces de réceptions, le même prix que les gravures. Elles introduisent cependant une nouveauté : l'uniformité des prix. Dorénavant, seul le format détermine le prix alors que pour les gravures, comme l'attestent les catalogues, le prix était formé par la conjonction du travail du graveur, des difficultés de l'encrage et du format[460].

Comme pour les moulages, la question des droits est récurrente et là encore, les années 1860 tranchent la question en faveur du développement de cette industrie de la reproduction photographique. En 1865, le *Journal du Palais* fait le point sur la jurisprudence en la matière et souligne que les contrefaçons d'estampes en particulier sont attestées si les reproductions sont faites en estampes : pour toutes les reproductions photographiques, les copies sont libres : « Attendu que, la gravure et la photographie étant des modes de reproduction essentiellement différents, la reproduction par la photographie ne porte pas atteinte à la propriété de la planche gravée ; —Attendu, à la vérité, que la reproduction par la photographie peut nuire à la vente d'une gravure, mais que cette concurrence, profitable au public, est autorisée par la loi du 19 juillet 1793, lorsque, comme Leda au bain, l'œuvre d'art est tombée dans le domaine public », le Tribunal déclare la demande de Bernard, éditeur d'estampes, non recevable[461].

sition de 1855..., Paris, Boudin, 1855, p. 216. Il s'agit du sculpteur James Pradier.

455 *Annuaire Bottin-Didot du commerce…*, 1856 et sur le phénomène, voir quelques passages dans Laure Boyer, « Robert J. Bingham, photographe du monde de l'art sous le Second Empire », Études photographiques, n°12 novembre 2002.

456 « Galeries » de Pierre Petit, Disdéri, Nadar…

457 *L'Artiste*, 1858, p. 155.

458 À partir de 1872, la Maison Goupil et Cie n'ajoute plus de numéros aux 1 000 existants. Le fonds des cartes de visites semble continuer à se vendre mais ne plus faire l'objet d'investissements nouveaux.

459 *Catalogue général de la maison Goupil et Cie*, Paris, Goupil et Cie, 1884-1885. Il s'agit d'un des rares catalogues où les prix ont été reportés.

460 *Catalogue général de la maison Goupil, 1878.*

461 *Journal du Palais*, décembre 1865, p. 492-494, « Propriété Artistique, Gravures, Photographie ».

Dès lors, les reproductions se multiplient, le commerce étant libéré en partie des contraintes de droits. On reproduit volontiers dans les maisons de moindre importance que celle de Goupil qui mise sur la peinture contemporaine, des tableaux qui ne tombent pas sous la loi du 19 juillet 1793 : droit et goût du public se rejoignent ici, plus encore dans les années 1870 où l'on se passionne pour les reproductions de tableaux du XVIIIe siècle. Le succès de ces images dans les années 1880 repose sur le fait qu'elles se distinguent clairement de la photographie devenue un produit ordinaire, de plus en plus attachée aux souvenirs familiaux et aux loisirs. En effet, ces reproductions sont généralement produites sur des papiers luxueux enduits d'argent puis passées au charbon. Ces tirages au charbon offrent une matière mate qui la distingue des tirages industriels et qui donnent des noirs profonds à mi-chemin entre le fusain et la gravure à la manière noire. Le *Dictionnaire du commerce* 1901 souligne le caractère prestigieux de ces images : « les grandes épreuves au charbon (procédé inaltérable), sont également d'un prix relativement élevé, à cause des manipulations assez longues et délicates qu'elles nécessitent ; mais s'il s'agit de photographies des chefs-d'œuvre de nos Musées nationaux, peintures et sculptures, on peut se les procurer à la Chalcographie du Louvre (quai du Louvre, porte Jean-Goujon), pour un prix inférieur à celui que l'éditeur privilégié fait payer chez lui. Son traité l'oblige, en effet, à des prix de faveur envers l'État, qui ne prélève aucun bénéfice et en fait profiter les artistes. »[462]

Le rapport aux reproductions photographiques qui va se construire en bourgeoisie suit en bien des points le même chemin, avec vingt ans de décalage. Les photographies sont présentes comme nous l'avons vu dans les intérieurs sur toute la seconde partie du siècle. Elles correspondent aux attentes de la bourgeoisie, attentes déjà relevées dans la sphère des portraits : images précises, saturées de détails et qui plus que jamais fait primer le dessin sur la couleur puisqu'elles sont majoritairement en noir et blanc[463]. Trois grandes familles de scènes se dégagent : les scènes historico-mythologiques, les scènes rurales et enfin, les scènes d'intérieurs bourgeois mettant le plus souvent en scène la famille et réalisées à partir des peintures de Gustave De Jonghe, Jules-Émile Saintin et Charles Baugniet. À leurs côtés, les photographies des tableaux de musées conservent une place. Les images copiées des musées en gardent le prestige culturel ; la maison Braun et Cie installée avenue de l'Opéra rappelle partout sa spécialité : « photographes officiels du Louvre et des Musées nationaux »[464]. En 1890, trône sur le bureau du Conseiller d'État Gabriel Bouffet « un cadre noir contenant 4 photographies de tableaux anciens »[465].

Les inventaires de faillites à la toute fin du siècle montrent cependant que ne demeurent que des photographies de ville, souvent panoramiques qui s'apparentent à des souvenirs de voyages, réels ou imaginaires[466]. Dans ces vues, les monuments et les traces de la vie contemporaine en sont soigneusement nettoyées. L'effet de source n'est pas ici écarté mais nous pouvons noter qu'à la même période les

462 *Dictionnaire du commerce…*, 1901, « Photographie ».

463 Émile Zola souligne le caractère académique de cette esthétique : « Évidemment, M. Gérôme travaille pour la maison Goupil, il fait un tableau pour que ce tableau soit reproduit par la photographie et la gravure et se vende à des milliers d'exemplaires. Ici, le sujet est tout, la peinture n'est rien : la reproduction vaut mieux que l'œuvre. Tout le secret du métier consiste à trouver une idée triste ou gaie, chatouillant la chair ou le cœur, et à traiter ensuite cette idée d'une façon banale et jolie qui contente tout le monde. » Émile Zola, « Nos peintres au Champs-de-Mars », dans *La Situation*, 1er juillet 1867.

464 L'album *Le tarif Morel de la tapisserie, de l'ébénisterie, de la carrosserie…, devant servir à l'établissement des prix de la tapisserie et de l'ameublement, à l'usage de Messieurs les architectes de France applicable aux travaux exécutés dans la ville de Paris et les départements*, par J.-H. Morel, Paris, Imprimerie Chaix, 1890-1891. Ad. Braun & Cie, éditeurs, photographes officiels du Louvre et des Musées nationaux, 18 avenue de l'Opéra, anciennement 3 boulevard des Capucines »

465 AN, ET/CVIII/1405, 22 novembre 1890, inventaire après décès de Mme Veuve Bouffet, 46 rue Miromesnil, épouse de Gabriel Alexis Bouffet, officier de la Légion d'Honneur, conseiller d'État, directeur de l'administration départementale et communale au ministère de l'Intérieur.

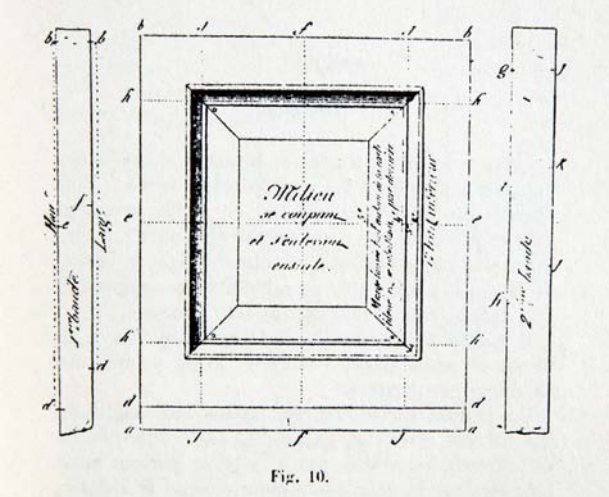
466 AN, Aubry 95 Bena, encadrements en tous genres, restauration et rentoilage de tableaux, nettoyage de gravures, doreur sur bois, cadres de velours et bronze fantaisie, spécialité pour photographies miniatures, bois sculptés et cadres de styles, passe-partout artistique, 20 rue de Babylone, près la rue du Bac, « photographies Saint-Antoine de Padoue, cadre acanthe » (2 juin 1912). Voir en outre les inventaires après faillites des photographes (chapitre 9).

photographies – en dehors des portraits – ne se trouvent pas dans les testaments, alors que gravures et peintures à l'huile y sont très présentes. Si le *Dictionnaire du commerce* de 1901 souligne la qualité des reproductions au charbon de la Chalcographie du Louvre, il note que l'essentiel du commerce des photographies est constitué de « portraits de personnages célèbres » et de « vues de tous pays » et dans une moindre mesure de « vues pour projections », des « actualités » et des reproductions des « tableaux et statues de nos musées »[467]. Le relatif recul à la fin du siècle des reproductions d'œuvres d'art s'explique sans doute par le développement conjugué de la photographie amateur dans la sphère privée à partir des années 1880 et l'avènement de l'image photographique dans la presse et sa reproduction mécanique. Là encore, la vulgarisation de ces images les confine aux intérieurs populaires.



[Fig. 7. 30] Le succès des multiples industriels. Jules Émile Saintin, *Indécision*, photographie de la maison Goupil & Cie, « Galerie photographique », n°1034, vers 1870, épreuve photoglyptique. Musée Goupil, Bordeaux. On notera les nombreuses reproductions photographiques et en chromolithographies de la maison Goupil au mur.

467 *Dictionnaire du commerce… op. cit.*, 1901, « Commerce des Photographies ».



[Fig. 7. 31] Modèles de cadre pour gravure, miniature et photographie. Gravure extraite de J. Saulo et De Saint-Victor, *Nouveau manuel complet du fabricant de cadres, passe-partout, châssis, encadrements, etc*., Paris, Roret, 1896 [1850], p. 47.

Comment ces images s'insèrent-elles dans l'espace privé ? La circulation comme la présence des objets dans les intérieurs ne dit pas tout du rapport à ces objets car la manière dont ils sont mis en scène est essentielle. Comme dans le cas des collections modestes de bibelots de vitrine, le cadre ou l'écrin confère aux objets leur sens. À la lecture des comptabilités, un élément apparaît décisif en la matière : les encadrements coûtent presque toujours plus cher que les copies et les reproductions. L'insertion de ces images même lorsqu'il s'agit de gravures à grandes marges et plus encore pour les reproductions mécaniques et optiques, réclament des encadrements imposants. Quand Bouvard et Pécuchet se passionnent pour les arts, au cours de leur longue dérive au milieu des mots et des images ne placent-ils pas gravures et aquarelles dans « des cadres exorbitants »[468]? De fait, tous les fabricants d'estampes proposent des services d'encadrements et la maison Goupil dès les années 1860 impriment autour de ses gravures des liserés d'or, des bords en peluche ou velours ou encore des gaufrages dorés qui visent à souligner à la fois l'image et le cadre[469]. Les brevets se comptent là encore par centaines : grâce aux cadres, les images, dont on a vu qu'elles circulent comme jamais auparavant et tendent à se dématérialiser, sont associées au mobilier. Outre qu'elles se distinguent des images vulgaires des revues et des gravures à la main, elles gagnent en matérialité et par là en dignité. Le cadre est essentiel, note le Roret du fabricant de cadres en 1850 comme dans sa réédition de 1896, car il est « le trait d'union entre l'objet qu'il renferme et la chambre où il doit être suspendu ; on doit donc chercher, autant que possible, à concilier ces deux choses ; néanmoins, en certains cas, il vaut mieux faire tout le nécessaire pour faire valoir le sujet à encadrer et sacrifier l'harmonie de la pièce si l'on ne peut réunir les deux qualités ; c'est l'exception et non la règle »[470]. En outre, si cela est possible, pour mettre en valeur ces gravures et photographies – ce n'est pas le cas pour les peintures –, il convient d'avoir pour les murs « les couleurs vert foncé, grenat, brun et cuir de Russie [qui] sont en général les plus favorables pour faire valoir les bordures dorées »[471]. Dernier point essentiel dans la grammaire des styles du siècle, il faut « que pour tout sujet ayant un caractère d'époque, le cadre reflète le même caractère, c'est-à-dire soit du même style »[472]. Éditeurs d'images, marchands de tableaux, tapissiers, papetiers, marchands de couleurs et marchands spécialisés dans l'encadrement : dans le Paris de la

468 Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet,* Chapitre VIII.
469 Archives du musée Goupil, Bordeaux. Mes remerciements à Pierre-Lin Renié pour ses conseils et indications.
470 J. Saulo et De Saint-Victor, *Nouveau manuel complet du fabricant de cadres, passe-partout, châssis, encadrements, etc*., Paris, Roret, 1896 [1850], p. 7-8.
471 *Ibid.*, p. 169.
472 *Ibid*., p. 8-9.

seconde partie du siècle le marché de l'encadrement occupe une place aussi importante que celui des images. Cadres en bois, en plâtres, en caoutchouc, en corne moulée, en galvanoplastie : il apparaît manifeste que plus les images baissent en valeur, plus les cadres gagnent en qualité et en prix, moyen de redonner une matérialité et une singularité à des multiples[473]. On a vu le développement des sous-verres pour protéger en particulier les souvenirs de famille ; les images de valeur sont aussi systématiquement protégées sous des verres à partir du milieu du siècle même si de nombreux fabricants d'images photographiques comme d'estampes tentent de rendre les images dans l'espace privé insensibles aux fumées de l'éclairage, au gras des cuisines ou à la poussière. Les publicités du photographe Désiré-François Millet disent ce désir d'images faciles à entretenir : « Il est l'inventeur breveté s. g. d. g. de l'émail transparent qui rend les épreuves daguerriennes, stéréoscopiques et photographiques sur plaques métalliques, toile, papier, verre, etc., inaltérables à l'air et à l'humidité ; elles peuvent être épongées, grattées et encadrées sans verre. »[474] Pourtant tout indique que le verre associé au cadre anoblit ces objets de l'industrie ; les deux participent à cette sorte de négociation avec l'industrie, tiraillement entre désir de posséder les chefs-d'œuvre des maîtres, nécessairement de bon goût et refus du multiple. Le marchand de couleurs et papetier Asse encadre et met sous verre à longueur de temps des gravures, des photographies, des aquarelles…[475] Les Bordes dans les années 1870 font encadrer et mettre sous verre chez leur papetier, leur antiquaire et très régulièrement chez Binnechère, « breveté s.g.d.g., fabrique et magasin d'encadrement de luxe, en velours, bronze, cuir et bois, gaînerie de fantaisie, album, maroquinerie, haute nouveauté »[476]. Pour les Aubry, si quelques tapissiers procèdent à des encadrements, c'est le plus souvent Etienne Jacob, « encadrements artistiques, spécialité de moulures, chêne, noyer et bois de toute espèce, cadres chimiques et laques, réenmargements, nettoyage de gravures, restauration de tableaux »[477]. La comptabilité de Pettier qui montre l'achat dans le même temps d'images et de cadres est explicite quant à la place qu'occupent ces encadrements qui muent les reproductions en objets respectables et muséifiés, quasiment toujours sous des vitres. Sur les 150 francs d'achats chez Sagot en 1906, deux tiers sont pour les encadrements ; pour les gravures au noir c'est évident : les images coûtent 4 francs pièce, les cadres 12, 50[478].vendus à 4 francs pièce. Partout dans les images nouvelles – y compris les copies – cette hiérarchie domine : l'encadrement devient garantie de la qualité, il intègre l'image au décor autant qu'il lui confère un caractère de rareté et de préciosité.

Posséder à domicile les chefs-d'œuvre de l'art institués par les musées demeure tout au long du siècle une demande constante dans l'ensemble de la bourgeoisie. Les fautes de goût sont ici sans

473 « Mercier Hyacinthe, 13, Rue- du Fauconnier, à Paris, Cadres plastiques et médailles. L'art de modeler en plâtre […] dont l'essence même est la grâce et la légèreté. La maison Mercier brille au premier rang en ce genre […] ses cadres ont un rare cachet d'élégance, de distinction […] : sobre d'ornements pour ceux qu'il destine au genre sérieux plein du goût le plus exquis au contraire, quand il s'agit de sujets riants, M. Mercier a su faire régner l'harmonie jusque dans les moindres détails. Ses sculptures rivalisent avec celles des maîtres de l'art, ses médaillons et ses articles de sainteté […]. En résumé cette fabrique, dont les produits sont parfaitement appréciés, se reconnaissent autant par l'extrême variété de ses articles », Henri Boudin, *Le palais de l'industrie universelle, ouvrage descriptif ou analytique des produits les plus remarquables de l'exposition de 1855...*, Paris, Boudin, 1855, p. 318.
474 *Ibid*., p.275, « Millet (Désiré-François), artiste-daguerréolypiste et photographe, rue Montesquieu, 6 ».
475 AP, Fonds Asse, 2AZ14, Livre de commande, 27 mars 1865-30 août 1867.
476 AP, Scellés Bordes, Papeterie G. Geoffroy, 2 rue de l'Échelle, « cadres » (7 janvier 1878) ; Binnechère, 26-28 passage Jouffroy, breveté sgdg, fabrique et magasin d'encadrement de luxe, en velours, bronze, cuir et bois, gaînerie de fantaisie, album, maroquinerie, haute nouveauté (16 janvier 1878).
477 AN, Fonds Aubry, Etienne Jacob, Dorure, encadrements artistiques, spécialité de moulures, chêne, noyer et bois de toute espèce, cadres chimiques et laques, réemmargements, nettoyage de gravures, restauration de tableaux, « achats de cadres » (17 avril 1902).
478 AN, Fonds Pettier, Edmond Sagot libraire et marchand d'estampes 39 bis rue de Châteaudun, spécialité d'ouvrages relatifs à la musique et au théâtre. Dessins, lithographies, eaux-fortes, affiches illustrées des artistes contemporains (12 mai 1906) et Grammont (1908).

doute plus sensibles encore qu'en matière de mobilier : on comprend dès lors le succès des tableaux reproduits « des musées », que ce soit à l'aide de procédés mécaniques ou par la copie à l'huile. Le conformisme de l'imagerie bourgeoise s'explique en outre par le poids des musées et des salons et par l'existence d'une presse critique abondante, presse quasi inexistante en matière de mobilier. Les copies produites en série par les rapins ont l'immense avantage aux yeux de la clientèle de conserver tout le prestige et la noblesse des peintures à l'huile sur toile et de dissimuler ainsi le caractère industriel et commercial de ces produits. Elles ont deux inconvénients majeurs : elles demeurent souvent approximatives et leur prix demeure très élevé, une copie de maître ancien valant souvent plus cher qu'une peinture contemporaine signée. Cette demande massive d'images de bon goût affiliées à la peinture sur toile génère un marché nouveau. Ce dernier se révèle en effet très réactif en la matière : les dépôts de brevets attestent cette frénésie pour rendre le « sublime » accessible à l'ensemble de la bourgeoisie : reproduction mécanique de peintures à l'huile à l'aide de systèmes complexes de pantographes, reproduction en chromolithographie, oléographie, linographie… Ces tentatives qui rencontrent un temps le succès sont vite délaissées dans les intérieurs, victimes de leur succès, notamment dans l'iconographie religieuse. En ce sens, les images en noir et blanc et singulièrement les gravures conservent le prestige d'objets produits de très longue date en série. Objets sérieux et distincts des objets coloriés populaires ou enfantins, elles peuvent exister dans tous les espaces privés de l'ensemble de la bourgeoisie.

On l'a compris, toutes les images ne sont pas décentes ni dignes, du fait même de leur nature, de figurer dans l'espace du privé. Les chronologies respectives des différentes techniques montrent un jeu complexe entre ce qui se vulgarise dans l'espace public – et notamment dans l'espace marchand, pour les publicités et les emballages – et ce qui est acceptable dans les intérieurs. Dans ce cas d'espèce, la descente sociale débouche sur un rejet de ces techniques, un temps séduisantes par leur nouveauté. Comme dans le cas de matières nouvelles, la vulgarisation des images, même soigneusement transformées en objet par le biais des cadres et des sous-verres, équivaut à une disgrâce dans les intérieurs.

S'il y a bien un vertige des images lié aux possibilités offertes par la reproduction optico-chimique et mécanique, vertige qui s'amorce dans les années 1840 et prend une dimension considérable dans les années 1850, il faut davantage aller la chercher dans la multiplication des ouvrages illustrés – revues comme livres d'enfants – et dans les nombreuses images collectionnées lors des baptêmes, des communions et des mariages que le long des murs des appartements. Ici, toutes les images ne sont pas acceptables et si la photographie trouve sa place, c'est d'abord comme souvenir largement remanié de voyages réels ou imaginaires. Dans l'iconosphère bourgeoise, l'imagerie industrielle trouve une place à condition que sous-verres, cadres et marges blanches inscrivent ces images dans la tradition des estampes du siècle précédent.

IV. Les plaisirs de l'illusion : machines domestiques et récits visuels et sonores

Le siècle de l'industrie produit de nouveaux objets, de nouvelles matières, de nouvelles images. Il produit aussi de nouvelles machines. Nous avons vu leur complexe insertion dans le privé et la choré-

graphie des habitants, mais il s'agissait alors de dispositifs techniques fonctionnels. Or, ce ne sont pas les seuls à pénétrer dans la sphère domestique. Se produit dans la seconde partie du siècle, un mouvement à notre connaissance étudié de façon fragmentaire : la diffusion dans les appartements de machines à récits, ou pour le dire autrement de machines qui n'ont pas d'autres fonctions que celle de divertir, de raconter et de reproduire des histoires.

IV.a. Jeux d'optique : images du monde et souvenirs

On sait que la fin du XVIIIe siècle et tout le XIXe siècle furent des moments de plaisir de l'illusion d'optique sous toutes ses formes : des fantasmagories aux panoramas, le monde des illusions visuelles se dilate et l'effet de réel est toujours plus renforcé pour extraire le citadin de l'espace urbain, soit par l'exotisme, soit par l'histoire comme l'a montré récemment Maurice Samuels[479]. L'espace du privé tout au long du XIXe siècle est considéré lui aussi comme un espace de la fantasmagorie et les notes de Walter Benjamin sur le sujet ont renforcé cette lecture métaphorique de l'espace privé bourgeois où l'homme projette ses rêves et ses fantasmes. Nous voudrions ici questionner l'espace matériel en lien avec ces images d'un nouveau genre, tout au moins pour l'espace du privé. Le XIXe siècle a sans doute été le moment d'un basculement du texte vers l'image, un moment où l'œil est promu comme quasi seul moyen d'appréhender le monde à la fois dans la mesure où il est raisonnable et maîtrisable et a la capacité à conserver les distances. Cette évolution a lieu dans l'espace privé : les plaisirs divertissants de l'illusion mettent en jeu au premier chef la vision.

Les travaux de Jonathan Crary en particulier ont montré la nécessité de s'attacher aux manières matérielles de voir[480], à la nature du regard porté sur le monde et aux machines à voir qui viennent fabriquer et soutenir cette scrutation du réel. Ils ont montré du même coup la nécessité de prendre ensemble images et objets qui servent à consommer ces dernières. Nous voudrions dans cette perspective tenter de comprendre les fonctions et la place des machines à voir dans l'espace privé. Des images nouvelles y trouvent en effet une place grandissante : images animées, images projetées, images qui créent l'illusion du relief. Les objets qui les mettent en œuvre proposent une forme de dématérialisation et d'illusion les plus abouties qui soient dans l'espace privé. Avec elles, se dessinent un monde où les fantasmagories se privatisent.

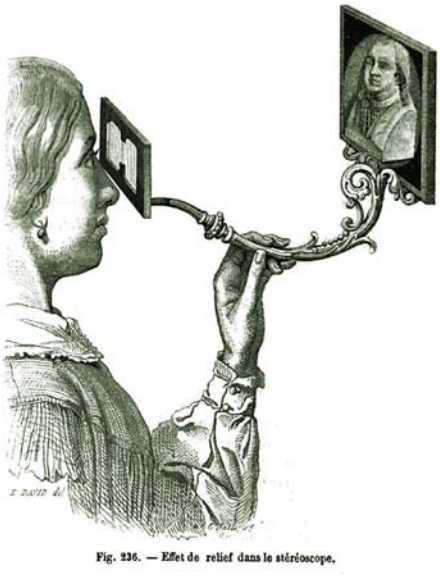
Un meuble à visions ou les espaces virtuels du stéréoscope de salon

Un objet d'optique domine les intérieurs de la seconde partie du siècle : le stéréoscope. Ce dernier existe durant toute la première partie du siècle mais il met en œuvre une série de miroirs qui le rendent encombrant et le confinent aux cabinets de physiques ou aux usages publics – jeu publicitaire dans les boutiques d'optique ou exposition de phénomène dans les grandes expositions, notamment universelles. La suppression des miroirs en fait un objet réduit, assimilable aux meubles à main. En 1852, l'abbé Moigno, aumônier du Lycée-Louis-le-Grand et passionné d'optique, fait acheter le brevet par l'opticien Duboscq, spécialisé dans les produits d'optique de luxe – jumelles de théâtres, lunettes à main pour collectionneurs, etc. – et les installations électriques pour le théâtre installé 21 rue de l'Odéon[481]. Il rédige en 1852 pour le compte de l'opticien Duboscq une brochure publici-

479 Voir notamment Bernard Comment, *Le XIXe siècle des panoramas*, Genève, Adam Biro, 1993 et Maurice Samuels. *The Spectacular Past. Popular History and the Novel in Nineteenth-Century France*, Ithaca, Cornell University Press, 2004.
480 Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur… op. cit.*
481 Louis Figuier, *Les grandes inventions scientifiques et industrielles…*, Paris, Hachette, 1859, p. 283-284. Larousse confirme la généalogie de cet objet à l'article « stéréoscope ». Voir Annuaire Bottin-Didot du commerce…, 1860 et AP, AZ1, factures Duboscq, 854.

taire pour le stéréoscope de Wheatstone, premier modèle diffusé auprès du public[482]. Dans celle-ci, l'Abbé Moigno se félicite du succès rencontré par ce nouveau mode de perception des images : « Cette fois le succès a couronné nos efforts, et, dans l'année 1851, plus de mille stéréoscopes ont été vendus en France, en Angleterre et en Allemagne. Autant il fut autrefois méconnu et dédaigné, autant ce charmant appareil est à l'heure qu'il est recherché et populaire. Il est riche d'un immense avenir, car il est le couronnement et l'apothéose de la photographie ; le jour viendra où tous les dessins photographiques, paysages, vues de monuments, portraits, etc., s'associeront constamment par couples dans le stéréoscope pour montrer les objets tels qu'ils sont offerts par la nature. On réalisera ainsi des galeries de portraits qui ne seront plus des fictions de peintres ou de sculpteurs, des toiles plates appendues aux murs, ou des marbres glacés, mais l'expression vivante des têtes fortes ou belles que l'on voulait immortaliser ; des musées, reproduction au vif de tous les chefs-d'œuvre de la sculpture antique et moderne ; des collections de tous les sites vantés et célèbres, de toutes les grandes ruines, de tous les monuments d'architecture vus tels qu'ils sont en eux-mêmes avec le sentiment profond de la réalité que le pinceau des Claude le Lorrain, des Hobbema, des Poussin, etc., était impuissant à rendre, etc., etc. »[483] Les modèles disponibles chez Jules Duboscq sont alors des « vues des galeries gigantesques de l'exposition universelle de Londres », des « groupes de famille, père, mère, enfants, de M. Claudet », des « vues de l'Arc de triomphe de l'Étoile » et de quelques autres monuments parisiens. Les vœux formulés quant au succès de l'invention par l'Abbé Moigno se confirment très rapidement. À en croire la seule étude sur le sujet, l'entreprise London Stereoscopic Compagny a vendu près de 2 millions de stéréoscopes à travers le monde en 1856[484]. Le succès des images photographiques sous forme de portraits-cartes de visite n'est pas un fait isolé ; dans l'espace intime se joue un nouveau rapport aux images. Comme toutes les inventions, elles répondent à une attente de la société et les dépôts de brevets soulignent cette passion : 6 brevets sont déposés en 1854, 7 – sans compter les additions – durant l'année 1856 ; jusqu'à la fin des années 1870, on dénombre plus de 70 brevets – encore 6 en 1872[485]. Toutes les faillites de photographes montrent la production – ou la reproduction – de vues stéréoscopiques sur plaque de verre ou sur papier[486]. Dès 1860, ils sont 17 fabricants de stéréoscopes et d'images stéréoscopiques à Paris, groupés essentiellement sur les boulevards, entre le boulevard des Italiens et celui des Capucines, haut lieu des images bourgeoises. Les années 1860 voient le succès de ce cet objet de loisirs bourgeois. En 1859, Ernest Lacan renonce à quantifier ce « mouvement commercial considérable […] de ce genre d'images et des appareils qui les accompagnent »[487]. L'Exposition universelle de 1867 couronne les producteurs de vues stéréoscopiques et les fabricants de stéréoscopes et en particulier la maison MM. Soulier, Ferrier, Léon et Lévy, installée au 28 boulevard de l'Opéra[488].

482 *Le Musée des familles*, 1853, p. 93-94, « Le stéréoscope, construit par M. Jules Dubosq ».
483 François Napoléon M. Moigno, *Stéréoscope ses effets merveilleux, pseudoscope ses effets étranges…*, Paris, A. Franck, 1852, « Duboscq opticien, 21 rue de l'Odéon », p. 23.
484 Edward W. Earle (dir.), *Points of View. The Stereograph in America : A cultural History,* Rochester, The Visual Studies Workshop Press, 1979, p. 12, seule étude à notre connaissance.
485 Si l'on confond stéréoscope et Quinetscope ; Quinet dépose de nombreux brevets, voir par exemple INPI, n°94040, 26 janvier 1872, « perfectionnements dans les appareils photographiques ».
486 Voir les faillites de photographes, notamment AP, D11U3/212, dossiers n° 12920 et n° 12926, faillite et liquidation 1856, Inventaire après faillite d'Eugène Disdéri. (et chapitre 9).
487 Ernest Lacan, « Stéréoscopie », rubrique de l'article « Photographie », *Dictionnaire du commerce…*, 1861.
488 Louis Figuier, *L'Année scientifique et industrielle…*, Paris, Hachette, 1868, p. 262, « Les applications de la photographie à l'Exposition universelle. […] Photographies transparentes sur vitraux de MM. Soulier, Ferrier, Léon et Lévy. »





[Fig. 7. 32] Premier modèle de stéréoscopes vers 1845 ; gravure extraite de Adolphe Ganot, *Cours de physique purement expérimentale à l'usage des gens du monde…*, Paris, Chez l'auteur, éditeur, 1859.
[Fig. 7. 33] Visionneuse à vues stéréoscopiques à main et plaques, système type Brewster, vers1860. Coll. part.



[Fig. 7. 34] Stéréoscopes de salon, vers 1870.

Si les premiers stéréoscopes simples sont en bronze ouvragé et doré, ils deviennent vite de véritables meubles. Réalisés en bois exotique luxueux et habillé de velours [photo], ils trouvent une place dans les intérieurs. Louis Figuier peut ainsi écrire à propos de la réduction de cette machine de vision et de la forme qu'elle prend : « le stéréoscope à prismes est […] un véritable instrument de salon. »[489] Des versions plus nettement mobilières connaissent un grand succès : conçues pour être vues debout ou confortablement installé dans un fauteuil, elles sont en acajou, ronce de noyer ou citronnier, ornementées de bronzes dorés. En 1861, dans *La Poudre aux yeux*, farce qui raille les parvenus, Labiche met en scène le stéréoscope : pour faire croire à leur statut de grands bourgeois, les Ratinois en achètent un accompagné d'un album de portraits stéréoscopiques : « Lord Palmerston !... Le comte Gortchakov... Horace Vernet... Léotard... » Il convient de « le placer sur la table en évidence... on croira que ce sont nos connaissances » déclare Frédéric[490]. Trois ans plus tard, dans le bien nommé *Le point de mire*, Labiche

489 Introduction, Chapitre III, « Le stéréoscope à miroirs de Wheatstone – Le stéréoscope à prismes de Brewster », Louis Figuier, *Les grandes inventions scientifiques et industrielles… op. cit.,* 1859, p. 283-284.
490 Eugène Labiche, *La Poudre aux yeux,* représentée pour la première fois à Paris au Théâtre du Gymnase le 19 octobre 1861, Paris,

s'en sert pour camper un « salon bourgeoisement meublé » : « cheminée […] et feu. Madame Carbonel entre et place des albums, un stéréoscope sur la table du salon où sont des journaux. »[491] Si l'objet réussit dans le monde, c'est qu'il associe une avancée technique – perfectionnement des optiques, etc. – avec un aspect extérieur de l'objet rassurant et distinctif : petit meuble en acajou, orné de moulages et de filets en bronze… La maison Gaudin, une des premières et des plus importantes alors, quitte la rue de la Perle pour s'installer boulevard Sébastopol suite à son succès en 1862[492]. Elle accompagne son stéréoscope d'une belle boîte en bois « à serrure » dans laquelle sont enfermées les épreuves photographiques[493]. La maison concurrente Quinet est installée au 166 rue Saint-Honoré : le public visé couvre toute la bourgeoisie. Les scellés des années 1860, les ventes à Drouot dans les années 1860-1890 comme les inventaires après décès des années 1880 jusqu'au début du siècle montre la présence de meubles à stéréoscopes accompagnés de leurs jeux d'images sur verre ou sur papier[494]. L'objet monté sur socle trône volontiers dans le salon ou en version de table sur un guéridon ou une desserte. Bourgeois en retraite comme célibataires possèdent ces objets destinés aux adultes.





[Fig. 7. 35] Vues du monde. Publicité pour les stéréoscopes Gaudin, 9 rue de la Perle. Publicité dans l'*Almanach impérial*, 1856.
[Fig. 7. 36] Publicité pour un stéréoscope de salon, *Annuaire officiel des jouets et jeux*, Paris, Aux bureaux de l'annuaire, 1897, p. 22.

Michel Lévy frères, 1861.
491 Eugène Labiche, Alfred Delacour, *Le point de mire, comédie en quatre actes,* Paris, E. Dentu, 1864, p. 3.
492 INPI, brevet n°13398, 1852, Gaudin, fabricant de plaqué, « Système de prendre des épreuves simultanées ou successives, à l'usage du stéréoscope ».
493 Publicités in L'*Almanach impérial*, 1860.
494 Voir par exemple « Un stéréoscope avec 33 planches, 100 francs » (AP, D11U3/191, dossier n° 11499, faillite du 5 avril 1854, Banque Leroy, De Chabrol et Cie, 16 rue Le Pelletier) et AN, ET/CVIII/1405, 22 novembre 1890, inventaire après décès de Mme Veuve Bouffet, 46 rue Miromesnil, épouse de Gabriel Alexis Bouffet, officier de la Légion d'Honneur, conseiller d'État, directeur de l'administration départementale et communale au ministère de l'Intérieur ou encore : AP, AP, D2U1 / 345, 16 juin 1868 Scellés après décès de M. Jean-François Lépine, propriétaire, 2 rue Caumartin, 1er étage.

La vision en profondeur restituée par une lunette et deux photographies devient une des manières de consommer des images pour toute la seconde partie du siècle. Voir le monde « dans toutes les dimensions les images »[495] se fait dans l'intimité des salons. Saisie par l'effet de réel, la bourgeoisie adopte massivement cette façon de consommer les images[496]. Les publicités du Mégaloscope, version du stéréoscope, reprennent à l'occasion des étrennes de 1860 le discours publicitaire dans le domaine : « ce nouveau stéréoscope dépasse comme effets saisissants tout ce qui a été créé jusqu'à aujourd'hui »[497]. Au creux d'un meuble, s'ouvre un monde vertigineux.

Jusque dans la dernière décennie du siècle, les sujets indiquent à la fois que l'instrument s'adresse plus aux adultes qu'aux enfants et jouent à recréer des espaces virtuels qui viennent se déployer à partir des appartements. Le catalogue de la maison Breton frères présente autant d'images photographiques que de dessins au trait. Il s'agit de vues de paysages et des compositions d'objets, de statues ou de groupes[498]. Les créateurs de vues stéréoscopiques jouent volontiers les peintres en composant des scènes avec modèles et décors. La publicité de la maison Lamiche, 14 rue du Pont Louis-Philippe, dit l'attente des consommateurs : « plusieurs épreuves stéréoscopiques. Parlons d'abord de ces dernières épreuves. Pour ce genre de photographie M. Lamiche marche de pair avec les premiers praticiens. Pour chacune de ses épreuves, M. Lamiche fait poser deux, trois, quatre et parfois cinq modèles. Nous n'avons pas besoin de signaler les difficultés que l'artiste doit surmonter en pareil cas : d'abord la question d'optique, tout doit être au foyer pour qu'il puisse obtenir la netteté désirable; puis la pose, puis le motif, car il ne s'agit pas de planter trois femmes au milieu d'un champ, d'une grotte ou de rochers, de telle sorte qu'il faille se demander Que diable font-elles là ? Pour comprendre les trois quarts des épreuves stéréoscopiques il faudrait un livret explicatif comme au Salon. Chez M. Lamiche tout est expressif, l'intention est saisie dès l'abord l'intention qui est toujours fine, coquette, charmante et poétique. »[499] Il s'agit de faire des images « vivantes », des « expressions de la nature prise sur le fait », au point que « les sujets semblent parler »[500]. Les tentatives de portraits en stéréoscopie sont un succès lors de l'Exposition universelle de 1855 : ces images en trois dimensions et coloriées sont « d'une ressemblance merveilleuse et vraiment surprenante »[501]. Le succès des portraits-cartes de visite dès 1856 semble balayer cet engouement. La majorité des images demeurent tout au long du siècle constituée par des vues de paysages urbains et ruraux. Quinet propose des vues de « paysages, monuments, groupes, revues et fêtes publiques »[502]. La maison Gaudin propose au début des années 1860 des « vues de Suisse, d'Italie, d'Algérie, du Portugal,

---

495 Publicités Quinet, 1855-1860 (*Almanach impérial*).

496 Voir Félix Giraud-Teulon, *Physiologie et pathologie fonctionnelle de la vision binoculaire*, Paris, J.B. Baillière et Fils, 1861, qui consacre un chapitre aux vertiges de la « vue en relief » par les stéréoscopes (p. 626-627). Sur la question de la vision et des outils de la vision, voir le travail essentiel de Jonathan Crary, *L'art de l'observateur… op. cit*. Le développement du stéréoscope est rapidement évoquée dans le chapitre IV, « Les techniques de l'observateur », voir en particulier p. 161 et sq.

497 *Le Tintamarre*, décembre 1860, publicité du « Mégaloscope, en vente chez Rasco, 13 faubourg Saint-Martin ».

498 *Catalogue et prix des instruments de physique, de chimie, d'optique, de mathématiques et d'astronomie, qui se trouvent... dans les magasins et ateliers de MM. Breton frères*, Paris, rue Dauphine, n°23, 1852, p.46, « Stéréoscope et ses tableaux. […]À l'aide de cet instrument on voit paraître en relief des dessins au trait, ou des photographies ».

499 Henri Boudin, *Le palais de l'industrie universelle… op. cit.*, 1855, p. 216.

500 *Ibid.*, p.275, Désire-François Millet, « artiste-daguerréolypiste et photographe, rue Montesquieu, 6 ».

501 Henri Boudin, *Le palais de l'industrie universelle… op. cit.,* p. 162, Warren Thompson, rue de Choiseul, 22, à Paris. « Portraits photographiques depuis la plus petite dimension jusqu'à cette de grandeur naturelle, de la plus grande ressemblance, coloriés ou non coloriés. Daguerréotypes ordinaires, aussi de toutes dimensions, d'une perfection et d'un fini qu'on n'a pas encore atteints. Portraits au stéréoscope, coloriés, d'une ressemblance merveilleuse et vraiment surprenante. Vues et stéréoscopes de différentes constructions et pour divers usages. Nous appelons surtout l'attention du public et des amateurs sur un nouveau système de stéréoscope, inventé par M. Warren Thompson, qui a été admis à l'Exposition, et que l'on peut voir au Palais de l'Industrie et chez l'inventeur. »

502 *Ibid.,* « A Quinet 166 rue Saint-Honoré, Paris Inventeur du Quinetscope, seul instrument qui peut reproduire instantanément les deux images stéréoscopiques de vues, monuments, groupes, revues, fêtes publiques. Fourniture de tout ce qui concerne la photographie et la stéréoscopie. Vente d'épreuves stéréoscopiques (grand assortiment) toutes animées sur verre, plaque et papier. Vente d'appareils et de produits chimiques. Collodion instantané. Cartons pour stéréoscope à dessins géométriques. Quinetscope, nouveau système, permettant de voir avec leur relief et dans toutes les dimensions les images stéréoscopiques c'est-à-dire sans le secours du stéréoscope »

des bords du Rhin, des villes de France, des vues intérieures et extérieures de l'Exposition universelle » de 1855. Les maisons qui vendent ces épreuves qu'on trouve alors chez les photographes, les opticiens, les marchands d'appareils, commercialisent des « illustrations contemporaines » en concurrence avec les photo-cartes comme des « vues de tous les pays », et souvent des batailles. Les brevets indiquent qu'à la fin des années 1860, les « perfectionnements de stéréoscopes », visent à faire défiler dans un mouvement continu ces images devant les yeux des spectateurs, sorte de voyage à travers l'Europe, l'Asie ou l'Amérique[503]. La maison Gaudin revendique dans ses publicités d'être la seule à détenir les « vues de la Suisse par W. England » ; il s'agit de William England, photographe de la London Stereoscopic Company qui photographie l'Amérique du Nord dans les années 1850 puis qui photographie et publie en 1863 une série d'images de la Suisse[504]. Toutes les publicités soulignent que la Suisse – et dans une moindre mesure l'Italie – remporte les suffrages du public. Dans les années 1860, tous les lieux touristiques proposent des vues stéréoscopiques ; de l'Italie aux Pyrénées en passant par la Suisse, il devient possible de revivre une fois à domicile les plaisirs du regard touristique, entre distance et immersion. Stéphane Liégeard narrant vingt jours de tourisme à Luchon – mais les témoignages sont les mêmes aux quatre coins de l'Europe – notent les souvenirs qui s'offrent aux touristes. Entre guide touristique et souvenirs, il note : « voici la Photographie luchonnaise, si riche en vues pyrénéennes. Grâce à elle, accoudé sur son stéréoscope, au coin d'un bon feu, le touriste, durant les soirs d'hiver, peut recommencer sans fatigue et sans périls «ses excursions préférées». »[505] Les stéréoscopes dits « américains » permettent de ranger dans un grand support posé au sol, en général fait de bois précieux et d'ornements en bronze doré, véritable meuble de luxe, et contiennent entre 50 et 200 vues[506]. Il faut dire que les meubles peuvent stocker jusqu'à 200 vues, généralement une sorte de tour du monde par la photographie. Un bouton-manivelle latéral permet de faire défiler les images stéréoscopiques et propose ainsi un voyage : la succession des images emmène le plus souvent de la ville – Genève en particulier – jusqu'au lac des cimes, reproduisant pas à pas une excursion. Le succès est d'autant plus fort qu'au cours des années 1870, les images qui donnent l'illusion d'une perception du relief transposent les deux infinis conquis alors par la photographie : l'infini grand et notamment les photographies de lune et l'infiniment petit du monde du microscope[507]. Louis Figuier note que le « stéréoscope à colonne » en meuble permet grâce à son bouton qui fait avancer les images, d' « effectuer, sans quitter son salon, un merveilleux voyage »[508].

Signe d'une forme de bovarysme ? Sans doute : les glaciers spectaculaires, les sommets enneigés photographiés dans le même temps par les frères Bisson sont propres à créer, en reliefs, des sensations vertigineuses qui emportent le spectateur loin de son salon et de Paris. L'interprétation peut apparaître excessive, tant la plongée dans les profondeurs des images peut être lue plus comme une métaphore que comme une expérience… Quelques objets indiquent cependant bien ce pouvoir des images stéréoscopiques : le clou des « applications de la photographie » présentées à l'Exposition universelle de 1867 par

503 INPI, n°54817, 12 juillet 1862, Guilbert et Naveau, 18 place Royale, « Stéréoscope-album mécanique pour cartes de visites photographiques et épreuves stéréoscopiques » ; voir par exemple, n°78213, 1867, Kiffer, « Système de monture pour stéréoscope, dite monture Kiffer » ; n°80760, 1868, Chavarri « Stéréoscope panoramique » ; n°80808, 1868, De Mendiri et Olivier Genre de stéréoscope panoramique ; n°83346, 1868, Josse Stéréoscope ; n°84943, 1869, Adams, « Perfectionnements dans les stéréoscopes. » ; n°86993, 1869, Léon et Lévy Construction d'un nouveau stéréoscope ; n°92862, 1871, Lahmeyer, Perfectionnements dans la construction des stéréoscopes mécaniques ; n°93750, 1872, Berthier et comp. Perfectionnements aux stéréoscopes à mouvement circulaire rendu automatique par l'application d'un mouvement mécanique.

504 John Hannavy, *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, London, CRC Press, 2008, p. 488.

505 Stéphen Liégeard, *Vingt journées d'un touriste au pays de Luchon*, Paris, Hachette, 1874, p. 17.

506 Voir par exemple, les modèles – français – conservés au Victoria and Albert museum.

507 Voir les Archives de la Société française de photographie qui contient environ 20 000 vues stéréoscopiques, pour l'essentiel des vues paysages et de ville. Le fonds de la Beinecke Rare Book and Manuscript Library à l'université de Yale contient des centaines d'exemples de plaques stéréoscopiques en verre, notamment françaises.

508 Louis Figuier, *Les grandes inventions modernes dans les sciences, l'industrie et les arts… op. cit.*, 1880, p. 528.

Soulier, « photographe de l'Empereur », est, on se souvient, des plaques stéréoscopiques qui s'adaptent aux fenêtres, surimposant à la ville des vues paysagères : « l'illusion est complète, le relief des objets s'accuse à chaque seconde que l'œil fixe l'image. »[509] Le succès de cette machine domestique de vision repose donc sur l'illusion : dès le début des années 1860, stéréoscope-diorama[510], panoramique, ou polyorama[511] sont de plus en plus englobants et reproduisent dans l'espace privé, les délices des panoramas publics[512]. Les déclinaisons sont infinies de ces outils de la vision qui, depuis les intérieurs, prennent un relief particulier : pseudoscope, stéréoscope en couleurs, vérascope qui permet de prendre des vues stéréoscopiques soi-même, etc[513]. Les archives des lillois Scrive qui comportent plus de 80 vues stéréoscopiques sur verre, réalisées entre 1880 et 1910 laissent penser que dans de nombreuses familles bourgeoises la production est intense[514]. Dans les appartements, la bourgeoisie consomme les images du monde, comme des souvenirs « en relief ». Marcel Proust se souvient du caractère sérieux de ces images et de la mise en œuvre complexe – et donc masculine – de ces machines à voir. On ne sait s'il s'agit là d'une lanterne à projeter les vues stéréoscopiques ou d'un stéréoscope dit « américain », c'est-à-dire contenant entre 150 et 500 plaques de verre qu'il faut préalablement installées sur des chariots afin qu'elles se présentent aux yeux de l'observateur : « On regretta d'autant plus d'avoir laissé à Paris, par crainte de l'abîmer, le stéréoscope. Seul, M. Bloch, le père, avait l'art ou du moins le droit de s'en servir. Il ne le faisait du reste que rarement, à bon escient, les jours où il y avait gala et domestiques mâles en extra. De sorte que de ces séances de stéréoscope émanaient pour ceux qui y assistaient comme une distinction, une faveur de privilégiés, et pour le maître de maison qui les donnait un prestige analogue à celui que le talent confère et qui n'aurait pas pu être plus grand, si les vues avaient été prises par M. Bloch lui-même et l'appareil de son invention. « Vous n'étiez pas invité hier chez Salomon ? » disait-on dans la famille. – Non, je n'étais pas des élus ! – Qu'est-ce qu'il y avait ? – Un grand tralala, le stéréoscope, toute la boutique. – Ah ! s'il y avait le stéréoscope, je regrette, car il paraît que Salomon est extraordinaire quand il le montre. »[515] Les plaisirs raffinés de ces illusions tout comme l'aspect de ces objets assimilables à des meubles d'acajou ou, quand ils sont à main, aux lunettes de théâtres ou lunettes à main, font de ces images industrielles des images recherchées jusqu'aux années 1890-1900.

Le reflux est manifeste après 1900 et s'explique lorsqu'on compulse les collections de vues stéréoscopiques de la Belle Époque : l'image pornographique y prend une place sans cesse croissante[516]. On peut ainsi penser que l'association de l'objet aux scènes érotiques et pornographiques le disqualifie autour de 1900 comme objets meublants des salons bourgeois et comme plaisirs autorisés. Il faut ajouter que, en dehors des vues pornographiques, les vues stéréoscopiques des années 1900-1910 commercialisées le

509 Hippolyte Gautier, *Les curiosités de l'exposition universelle de 1867*..., Paris, Delagrave, 1867, p. 98.
510 INPI, n°30406, 1857, Gentil-Descarrières, « Application aux stéréoscopes et aux dioramas, des épreuves photographiques pour les rendre dioramiques ».
511 INPI, n°68915, 1865, Person et Dupré, « Stéréoscope polyorama ».
512 Bernard Comment, *op. cit.* ; voir l'inventaire vertigineux de tous les dispositifs d'optique de Fulgence Marion, *L'optique*, Paris, L. Hachette, 1869.
513 *Dictionnaire du commerce…,* 1901, « Vérascope. Appareil de photographie pour 12 vues stéréoscopiqnes 4 cm. 1/2 X 4 cm. 1/2, disposé pour servir en même temps de stéréoscope (voy. ce mot), c'est-à-dire pour voir en relief les vues faites par l'instrument, si l'on tient à éviter la dépense d'un stéréoscope spécial, du prix de 24 ou 26 fr. modèle simple, ou de 60 à 200fr. Modèle américain pour 50, 100 ou 200 vues. Quant au prix du vérascope, il est de 175 fr ». Voir brevet 1888, « Stéréoscope pour photographies et images de tous modules dit : «le grand stéréoscope». »
514 Archives départementales du Nord, Fonds Scrive, 3 Fi 9, « Plaques de verre ».
515 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, tome II, « À l'ombre des jeunes filles en fleurs », Paris, NRF, 1918, p. 242-243.
516 Les saisies d'images pornographiques par la police sous le Second Empire montrent une circulation grandissante de ces images après 1865 ; elles restent cependant marginales. Voir Archives de la Préfecture de Police, BB1, « Images pornographiques ». Si les vues pornographiques en relief existent dès la fin des années 1860 mais l'inflation est évidente dans la période 1890-1900, aussi bien dans le fonds conservé à la Société française de Photographie qu'à la Beneicke Manuscript and rare book library (Yale University, New Haven). Sur ces images, voir en outre les remarques d'Alain Corbin, dans Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps, De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 2005, p. 176-177.

sont dans les magasins de jouets : la séduction de l'image en profondeur perd sans doute de son attrait à un moment où d'autres formes d'illusions – dont le cinématographe – prennent leur essor et où la bourgeoisie produit elle-même quantité de photographies notamment grâce au Brownie de Kodak. Après 1890, les vues stéréoscopiques dominent aussi dans les sujets des contes pour enfants et des sujets pour musées forains.

Après le vertige des années 1850-1890, autour de 1900, le stéréoscope quitte les salons, dévalorisé par ses usages pornographiques et érotiques et par ses usages forains. Perdant son caractère sérieux, il ne demeure que dans l'espace des enfants, au même titre que les chromos. Vers 1900, se clôt ainsi un moment où la virtualité des espaces privés se vit sur le mode d'une illusion en trois dimensions.

De la lanterne magique au diapositive, entre fantasmagories et souvenirs

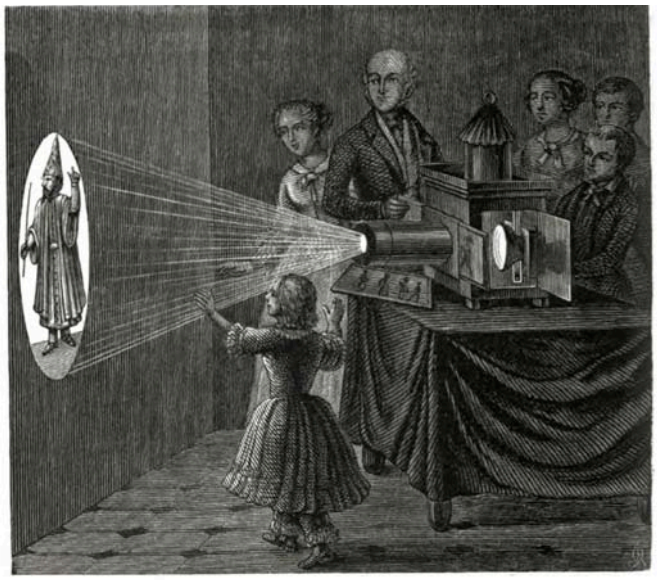


Fig. 221. — Lanterne magique.

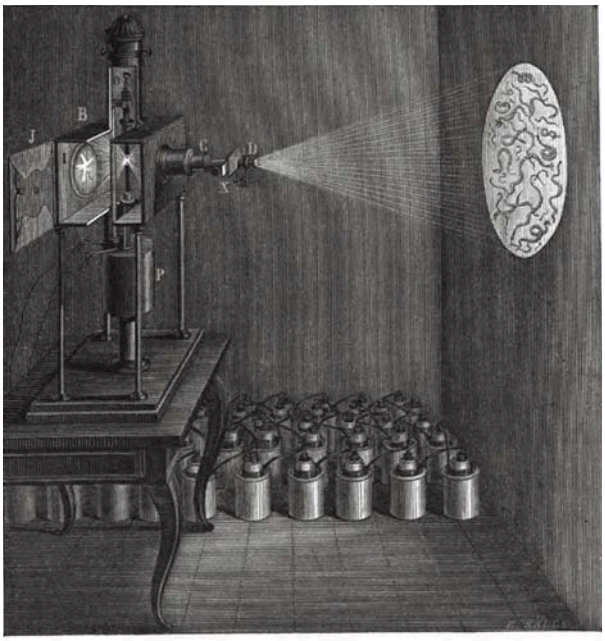


Fig. 224. — Microscope photo-électrique.

[Fig. 7. 37] Projections de lanterne magique à domicile. Gravures extraites de Adolphe Ganot, *Cours de physique purement expérimentale à l'usage des gens du monde…*, Paris, Chez l'auteur, éditeur, 1859.

D'autres meubles à visions accompagnent le succès du stéréoscope de salon. C'est notamment le cas des lanternes magiques, dont l'histoire est connue essentiellement comme préhistoire du cinéma.[517] La lanterne magique est largement utilisée dans les salons parisiens tout au long du XVIIIe siècle ce qui permet de dire à Aubin Louis Millin qu'« une trop grande célébrité l'a presque rendue ridicule aux yeux de bien des gens. »[518]. Elle demeure pourtant très présente dans le paysage des images urbaines tout au long du XIXe siècle[519]. Au milieu du siècle, les montreurs de lanternes magiques sont assez courants. Guillaume Louis Gustave Belèze, s'adressant aux adolescents de la bourgeoisie en 1858, indique qu'elle fait partie de l'imaginaire des enfants. « Lanterne magique !, écrit-il. Ces deux mots ont retenti bien souvent à vos oreilles pendant les longues soirées d'hiver, lorsque ces bons Auvergnats descendent de leurs montagnes, parcourent les rues de la ville en jouant leurs plus beaux airs sur l'orgue de Barbarie, et lèvent souvent les yeux vers les croisées, dans l'espoir qu'on les appellera pour charmer une nombreuse

517 Voir Martin Quigley, *Magic shadows. The Story of the Origin of Motion Pictures*, London Quigley & Co, 1960, p. 124 et Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours, L'invention du cinéma 1832-1837*, Paris, Flammarion, 1966, volume 1.
518 Aubin Louis Millin, *Dictionnaire des beaux-arts…*, Paris, Crapelet, 1806, p. 272. Voir en complément Max Milner, *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, 1982.
519 Voir Jane Kromm et Susan Benforado Bakwell (dir.), *A History of Visual Culture… op. cit.,* et notamment Helen Weston, « The Politics of Visibility in Revolutionary France: Projecting on the Streets ».

société par l'exhibition de la lanterne magique. Alors les enfants prient bien fort les grands-parents de leur accorder ce plaisir; les grands-parents cèdent à ces prières, et on fait monter le musicien ambulant, qui, après avoir disposé sa machine, montre ce qu'ont montré son père et son aïeul, ce que montreront après lui son fils et son petit-fils, c'est-à-dire monsieur le Soleil et madame la Lune, Adam et Eve, les animaux, spectacle toujours le même, spectacle toujours nouveau. […] Parmi nos jeunes lecteurs, il y en a bien peu qui n'aient assisté au moins une fois à une séance de lanterne magique. »[520] Victor Fournel les voit encore dans les beaux quartiers la même année avec leur « modulation fantastique et tentatrice, qui fait involontairement penser aux merveilles des Mille et Unes nuits »[521]. Dans les beaux quartiers, les séances se déroulent dans les appartements. Mais dès le milieu du siècle, la production de lanternes magiques amorcée au milieu des années 1840 connaît un fort développement et l'achat de lanternes fait partie des cadeaux d'étrennes courant pour les enfants et les adolescents. Achille Grégoire, prospère commerçant installé au 56 rue Saint Lazare, en possède une « en acajou » dans son cabinet [522]. Dans tous les intérieurs où la présence d'enfants peut être identifiée, on trouve de ces lanternes en cuivre et en acajou, fabriquées le plus souvent par Auguste Lapierre ou Aubert et Boulanger, les deux fabricants français les plus importants. Les lanternes conservées au Victoria et au Albert Museum, et notamment celles fabriquées en France dans les années 1850-1860, sont des objets de luxe : bois exotique incrusté de cuivre ou tôle de fer-blanc habillée d'éléments en bronze doré[523]. Les lanternes vendues dans les années 1860 par le marchand Aubert, 3 rue Pastourel, au milieu d'objets de magie et d'estampes, sont luxueuses, destinées à être posées sur une table ou en pied. Ces objets qui s'apparentent aux meubles à main trouvent tout comme les stéréoscopes aisément leur place dans les appartements, d'autant qu'à partir des années 1860 ils peuvent simplement se fixer sur les lampes Carcel[524]. S'il s'agit bien de jeux d'optique destinés aux enfants et aux adolescents, il faut souligner que les projections se déroulent en famille[525]. La série d'illustrations présentées par Fulgence Marion dans son chapitre consacré aux « merveilles de l'optique » montrent ces scènes familiales. L'auteur souligne en outre que ces lanternes doivent être manipulées par des adultes[526].


Fig. 31. — Lanterne magique.

[Fig. 7. 38] Projections de lanterne magique à domicile. Gravure extraite de Fulgence Marion, *L'optique*, Paris, Hachette, Bibliothèque des Merveilles, 1867.

520 G. Beleze, *Jeux des adolescents*, Paris, Hachette, 1858, p. 202.
521 Victor Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris, E. Dentu, 1858, p. 304.
522 AP, D11U3/326, M. Achille Grégoire Commerçant 18 septembre 1860.
523 Voir les modèles conservés au Victoria and Albert Museum.
524 *Le magasin pittoresque*, 1877, p. 21. Le lampascope s'adapte sur les lampes Carcel pour la projection de diapositives. Voir *Guide général ou Catalogue indicateur de Paris… op. cit.*, 1867, catégorie « meubles », « Lapierre, breveté s. g. d. g., 21, rue Michel-le-Corate, ci-devant rue St-Paxent, Fabrique de lanternes magiques, fantasmagorie et lamposcopes. »
525 Marguerite Du Parquet, *Jeux et exercices des jeunes filles*, Paris, Hachette & Cie, 1860, p. 73, « La lanterne magique ».
526 Fulgence Marion, *L'optique… op. cit.*, « Les merveilles de l'optique », p. 248 et sq.

Les verres peints – il s'agit systématiquement de dessins – qui racontent des histoires sont vendus aussi bien chez les marchands de matériel photographique que chez les marchands d'estampes. Dans les années 1870, les jeux d'optiques pour enfants se multiplient toute la seconde partie du siècle : le phénakistiscope et ses nombreux dérivés et à partir des années 1880, le praxinoscope[527]. Si les inventaires réduisent ces objets à des « objets d'optique » et masquent de ce fait leurs spécificités, ces objets sont cependant vite des objets d'étrennes dans l'aristocratie et la bourgeoisie. La comtesse de Pange se souvient de ces jouets autour de 1900 : « Un autre jouet, d'allure scientifique, était plus étonnant encore : une sorte de cylindre que l'on faisait tourner à la main, formait par reflets des images mouvantes dans une glace à facettes. C'était le praxinoscope »[528]. Ce basculement est d'autant plus fort que les images animées se développent sur d'autres supports et en particulier les veilleuses : vers 1880, on trouve sur le marché des lanternes magiques simplifiées qui s'animent grâce à la chaleur des lampes. Marcel Proust, attentif à ces sensations domestiques, se souvient dans *Du côté de chez Swann* de ces fantasmagories enfantines : « On avait bien inventé, pour me distraire les soirs où on me trouvait l'air trop malheureux, de me donner une lanterne magique, dont, en attendant l'heure du dîner, on coiffait ma lampe ; et, à l'instar des premiers architectes et maîtres verriers de l'âge gothique, elle substituait à l'opacité des murs d'impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané. […] Certes je leur trouvais du charme à ces brillantes projections qui semblaient émaner d'un passé mérovingien et promenaient autour de moi des reflets d'histoire si anciens. Mais je ne peux dire quel malaise me causait pourtant cette intrusion du mystère et de la beauté dans une chambre que j'avais fini par remplir de mon moi au point de ne pas faire plus attention à elle qu'à lui-même »[529].

Ce basculement vers l'enfance se confirme et s'ancre autour de 1890 : la lanterne magique avec ses narrations en couleurs et ses multiples dérivés, comme les jeux d'images animées, sont assimilés à des récréations enfantines. L'apparition du cinématographe au milieu des années 1890 dont le succès repose sur son caractère public, contribue sans doute à chasser les images animées des espaces intérieurs et des jeux d'adultes.

Diapositives : les plaisirs du ressouvenir à demeure

Ce recul est dû aussi au succès nouveau de la diapositive. Dans les années 1870, avec le développement concomitant de la diapositive et des lampes électriques – le système Drummont est en l'occurrence utilisé[530] – les lanternes magiques retrouvent une présence dans les appartements sous une autre forme[531]. Elles sont volontiers associées à des ombres chinoises animées à partir des années 1880 et dans le même temps, ce sont les appareils de projection de diapositives – le terme devient courant à partir de 1892 – qui prennent une place nouvelle dans les intérieurs. Auparavant réservés aux projections publiques et en particulier au cours et conférences[532], ils sont proposés par le commerce pour meubler par l'image les intérieurs. Les éditeurs parisiens proposent ainsi des séries de vues de villes et plus largement de voyages, dans la tradition des vues d'optique du

527 Voir Georges Sadoul, *op. cit.*, p. 25 et sq.
528 Comtesse de Pange, *Comment j'ai vu 1900*, Paris, Grasset, 1962, p. 145-146.
529 Marcel Proust, *Du côté de chez Swann, op. cit.*, p. 16-18.
530 Larousse, *Grand dictionnaire universel…*, « Lanterne magique ».
531 AN, ET/LXVI/1602, 29 octobre 1878, inventaire après le décès de Madame Roux propriétaire, 70 rue d'Assas.
532 Catalogue des collections du Conservatoire national des arts et métiers, Paris, Ministère du commerce, 1905, p. 96, « Collection de 12 vues photographiques sur verre pour projections ».

XVIIIe siècle. Les plaques de verre diapositives, le plus souvent tirées à l'albumine sur verre et colorisées, circulent d'autant mieux que leur format est standardisé (8, 5 x 10 cm). L'éditeur Lévy, « photographe éditeur » installé dans une luxueuse boutique 28 boulevard de l'Opéra, propose en 1893 des « lanternes magiques » et des « lanternes de projection » ainsi que des « collections sur verre de tous pays, Europe, Asie, Afrique, Amérique »[533]. L'Office central de photographie Bardin, rue de Rennes, apparaît comme l'un des grands fournisseurs du marché bourgeois – et par ailleurs un des grands fournisseurs fin-de-siècle de stéréoscopes et de vues stéréoscopiques : son catalogue met en évidence une scission nette entre les sujets destinés aux écoles et aux missionnaires, et quantité de plaques destinées à être consommées dans les intérieurs : vues de tous les pays du monde, monuments, curiosités naturelles, … Ce qui contribue aussi sans doute à rendre ces images séduisantes sans retenue est le fort développement d'un marché à destination des artistes : architectures, tableaux et monuments sont autant de motifs utilisés en projection par les peintres. Les fabricants le savent qui promeuvent leur objet comme un objet d'artiste à la façon du Lampadorama, énième version de la lanterne magique pour diapositive photographique qui met en avant sa clientèle « d'artistes »[534]. Il offre, outre les « lanternes à projection », de petits écrans blancs de toile élégamment montés, à en croire la publicité, sur des sortes de guéridons en acajou sculpté[535]. En 1901, les éditeurs qui s'adressent autant aux lieux d'enseignement qu'à la bourgeoisie proposent 30 000 vues dans leurs catalogues[536].

À la fin du siècle, sous la forme d'objets de salon, les lanternes et ses dérivés deviennent des jeux d'adultes. Écho de mondes lointains pour les diapositives ou images enfantines, les produits de l'industrie sont acceptés dans une perspective didactique et dans la mesure où les images ouvrent à des sujets dignes. La culture visuelle bourgeoise du siècle s'accapare lentement ces objets venus au départ de l'espace public et fruits de l'industrie. Le lent rejet observé du stéréoscope ou de la lanterne magique n'apparaît pas ici : l'image fixe adoptée dans les conférences scientifiques comme artistiques jouit sans doute d'une image plus respectable. Objet de divertissement comme d'enseignement, la plaque diapositive s'installe dans les intérieurs et semble-t-il, notamment dans la moyenne et petite bourgeoisie. Il faut dire en outre, que dès le milieu des années 1890, les maisons Kodak et Lumière proposent des plaques réversibles aux amateurs : le culte de la vie de famille peut se faire collectivement face à des images projetées. Les manuels d'amateurs en photographie comme les manuels pratiques pour les « passe-temps utiles et artistiques » à destination de la petite bourgeoisie réservent tous un chapitre aux diapositives familiales : on y donne des conseils pour produire les images – retouches en couleur, éclaircissement des visages, etc. – comme pour installer, notamment lors des fêtes familiales, une salle de projection dans l'espace privé. Si l'album familial est sanctifié, ce sont ici les souvenirs de voyage qui sont remémorés collectivement : dans l'espace de l'appartement, les excursions à la mer comme à la montagne reprennent vie dans un apprentissage collectif des souvenirs.

533 *Annuaire Bottin-Didot du commerce…,* 1893 et BHVP, série actualités, « Lanterne magique ».
534 Léo Claretie, *Annuaire officiel des jouets et jeux des bazars, bimbeloterie, articles de Paris et des industries annexes...*, Paris, Clavel, 1897, « Lampadorama », p. 19.
535 *Ibid*., p. 23 et *Catalogue de l'Office central de photographie*, E. Bardin et Cie, 47 rue de Rennes. Coll. Part.
536 « Vues sur verre pour projections », *Dictionnaire du commerce…*, 1901. Voir Catalogue des vues sur verre pour projections et stéréoscope…, Paris, A. Molteni, 44, rue du Château d'Eau (premier catalogue en 1886).



[Fig. 7. 39] Publicité pour les lanternes magiques de l'Office central de photographie E. Bardin et Cie, 47 rue de Rennes. *Annuaire officiel des jouets et jeux*, Paris, Aux bureaux de l'annuaire, 1897, p. 23.

Un parcours trop rapide des intérieurs de la seconde partie du XIXe siècle comme du marché du jouet suggère que les stéréoscopes, les lanternes magiques pour images fixes ou animées, bref toutes les machines à voir, sont des formes de jouets. Le succès de quelques unes de ces machines dans les foires et les écoles, les rejetteraient dans la sphère des divertissements populaires et des images grossières à la façon des images d'Épinal. Or, il s'avère que si ce discrédit touche notamment les stéréoscopes autour de 1900 et les lanternes magiques qui projettent des histoires dessinées, l'usage des machines à visions connaît un succès considérable dans les salons bourgeois entre le milieu des années 1850 et la fin du siècle : les vues de paysages en stéréoscopes achetés chez les marchands parisiens ou lors de voyages sont destinés au public adulte, au touriste. Les espaces privés se dilatent ainsi le temps d'un soir : vertiges des sommets enneigés du Mont-Blanc, saisissante vues de la Mer rouge, panoramas de bataille ou de villes… Ces petits meubles de fantaisie – machine à stéréoscope comme lanternes de projection – ouvrent des horizons infinis et saisissants grâce à la photographie. Le succès est considérable et le choix infini : les 30 000 vues différentes en circulation autour de 1900 s'apparentent à un *magasin* du monde. Encore ne faut-il pas oublier que ces images se consomment essentiellement dans l'espace privé. Là se construit dans l'intimité, des représentations du monde et une fabrication du regard touristique mais aussi culturel que nous n'avons ici qu'esquissées. Le succès des lanternes à diapositives et des diverses formes de vérascopes à la fin du siècle repose sur une autre attente du public : si les vertiges de l'espace sont séduisants, les souvenirs le sont autant. La diffusion des plaques diapositives permet en effet de les produire soi-même, en image unique ou double pour les stéréoscopes : dans le privé, le roman familial des vacances notamment peut se revivre par l'image. L'illusion offre ce double dialogue avec l'espace et le temps. Si la pornographie discrédite le stéréoscope et le succès populaire et notamment auprès des enfants discréditent les lanternes animées, les machines à projeter des photographies connaît un succès durable : le monde est accessible, sous forme de promesses ou de souvenirs. S'il fallait une métaphore pour décrire l'espace privé du second XIXe siècle dans ses liens avec les images, on pourrait songer aux chambres noires : n'entrent dans les appartements que des fragments d'un monde choisi, entre roman familial et images du monde.

IV.b. Sons mécaniques et mélodies d'ameublement

Les plaisirs de l'illusion ne se limitent pas aux jeux visuels : le XIXe siècle connaît un engouement pour les machines à fabriquer des sons et plus encore à les imiter. On peut être surpris de trouver ici

des considérations sur cette question. Cependant, il nous semble que le monde des boîtes à musique de toutes les formes, des pianos mécaniques comme des gramophones s'inscrit dans cette question centrale pour la culture matérielle de la seconde partie du siècle : la question de l'art et de ses imitations. Alors que les cheminées se peuplent de « faux bronzes » de Barbedienne, que les tentures en linoléum imitent des boiseries médiévales, que les images industrielles multiplient les tableaux de maîtres institués, les imitations sonores se multiplient dans l'espace privé. L'engouement pour les arts, phénomène social qui emporte la bourgeoisie dans le dernier quart du siècle si l'on en croit Goblot, concerne aussi bien les œuvres plastiques que la musique. En d'autres termes, si l'espace du privé est bien un espace de la fiction, les fictions et illusions sonores y trouvent leur place. L'histoire du mobilier comme l'étude des espaces privés a jusqu'alors fait peu de cas de ces objets sonores, ni véritables meubles de goût, ni véritables innovations techniques. Donna R. Braden a pourtant donné quelques pistes quant à ces plaisirs privés. Si elle analyse avant tout la place de la radio dans les espaces privés de la côte Est des États-Unis, son prologue indique la richesse du monde sonore privé et la multiplicité de ses objets tout comme l'absence de travaux sur le sujet[537]. C'est dans cette double perspective que nous voudrions questionner ces divertissements sonores : à la fois comme objets matériels nouveaux dont on va voir qu'ils sont multiples, et comme supports d'un plaisir artistique réinventé et approprié dans l'espace du privé.

Boîtes à musique et tableaux sonores

Les boîtes à musique peuplent de longue date les intérieurs. Comme l'a noté Dina Goodman, elles participent de cette appropriation de soi, de ces plaisirs privés du dialogue intime qui se développe avec force dans l'aristocratie du XVIIIe siècle[538]. On peut ajouter que si ces objets sont souvent des cadeaux offerts aux jeunes filles, ils l'accompagnent en général tout au long de la vie. Cela est vrai tout au long du XIXe siècle : la petite musique, ou les petites musiques dans le cas des boîtes sophistiquées, deviennent des objets de souvenirs et participent de ce monde des boîtes que nous avons analysé plus haut. Toutes les grandes maisons d'étrennes et de bibelots, notamment sur les boulevards, commercialisent ces boîtes à musique : chez Tahan, chez Giroux, puis dans les Grands magasins et les magasins de nouveautés, les boîtes à musique se multiplient, tantôt clairement destinées aux enfants, tantôt aux adultes et en particulier aux femmes. L'ambiguïté déjà rencontrée à propos des lanternes se retrouvent ici : les objets se donnent comme des jouets mais tout indique qu'ils sont achetés et utilisés par les adultes ou tout moins qu'ils s'insèrent dans ces divertissements familiaux partagés. Les boîtes singent le plus souvent après 1860, les formes de celles du XVIIIe siècle : boîtes style Pompadour, boîtes en porcelaine avec visages de jeunes femmes peints, vues pittoresques et bucoliques…[539]. Comme nous n'avons cessé de le voir, en matière de culture matérielle, la bourgeoisie du XIXe siècle réinvente les objets de l'aristocratie du siècle précédent. Les catalogues de vente montrent aussi le succès de la Suisse dans l'imaginaire privé du siècle : ces boîtes venues souvent de Genève, sont ornées de chalets nichés dans les alpages. En 1868, la revue Cosmos enquête sur cette industrie et note que dans la seule ville de Genève, on produit annuellement « environ 6 000 boîtes et tabatières à musique » pour l'exportation, en particulier vers la France et l'Allemagne[540]. « Les boîtes de petites dimensions reviennent à 40 fr. ; celles qu'on fabrique en plus grand nombre, à savoir, celles de grandeur moyenne, reviennent à 200 fr. ; et les grandes pièces

537 Donna R. Braden, « Family Pastimes and Indoor Amusements », in Jessica H. Foy and Thomas J. Schlereth (dir.), *American Homelife, 1880-1931. A Social History of Spaces and Services*, Knoxville, The University of Tennessee Press, 1992, et en particulier le chapitre intitulé « Home music », p. 154-157.

538 Dina Goodman, *op. cit.*

539 *Catalogues de la maison Giroux*, années 1860.

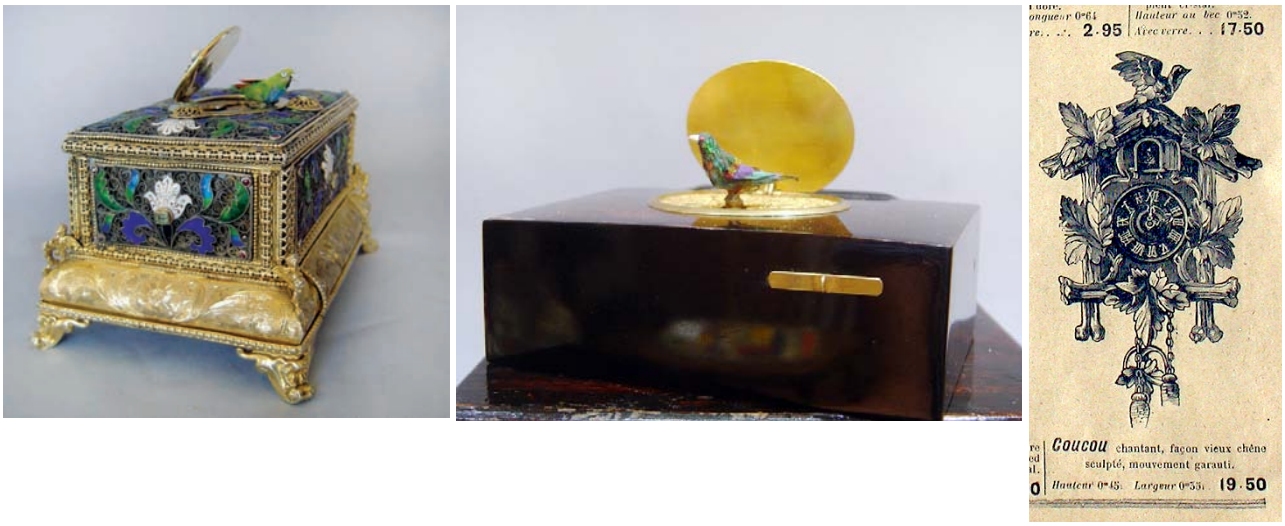
540 *Le Cosmos…,* 18 avril 1868, « Technologie ».

se payent de 400 à 500 fr. Le son, étant produit par des languettes d'acier, ressemble à celui que rendent de courtes baguettes en métal, assez roides et vibrant avec rapidité ; il est très-élevé et quelque peu aigu. Les sons à la fois gazouillants et peu sonores des boîtes à musique produisent sur l'ouïe une impression très-agréable; aussi rencontrent-elles un accueil de plus en plus favorable. Il existe encore d'autres moyens de produire des sons, tels que les membranes vibrantes, les clochettes et surtout les sifflets à languettes, analogues à ceux des harmoniums, qui sont destinés à imiter les sons d'orgue. On a introduit dans cette fabrication un grand perfectionnement en organisant les cylindres de manière à pouvoir les changer ; cette disposition permet de multiplier à l'infini le nombre des mélodies. On est aussi arrivé à jouer sur ces instruments des morceaux quelconques en adaptant des touches à l'extérieur de la boîte. » Il s'agit bien d'objets de valeur et non de menus bibelots. Les boîtes les plus sophistiquées permettent d'écouter une centaine d'airs. Plaisir individuel ou partagé ; quoi qu'il en soit se noue un dialogue intime tout au long de la vie avec ces boîtes musicales, dialogue qui inscrit durablement dans la société l'association entre mélodies et moments de vie.

La forme de boîte à musique qui rencontre un grand succès après 1850 est l'oiseau chantant, forme achevée de l'imitation. Il s'agit d'oiseaux empaillés qui reproduisent le chant des oiseaux. La revue *Cosmos* enquêtant sur l'industrie horlogère genevoise et soulignant le grand import fait en France de ces objets, note en 1868 : « la fabrication des oiseaux en miniature tient le milieu entre la bijouterie et l'industrie des boîtes à musique ; ces oiseaux se trouvent dans de mignonnes cassettes dorées, souvent très-élégantes ; ils en sortent lorsque le mouvement d'horlogerie est remonté et gazouillent en se mouvant de côté et d'autre. Deux maisons de Genève s'occupent de la fabrication de ces oiseaux ; elles en fabriquent annuellement environ cent ; la pièce se vend de 500 fr. à 15 000 fr. » À côté de ces tabatières de tables, de grandes cages en métal doré et montées sur socle accueillent des oiseaux empaillés, actionnés par un mécanisme d'horlogerie. En France, le fabricant Blaise Bontemps s'en fait une spécialité : entre jouet et automates du XVIIIe siècle, ces bimbelots sont des objets de salon. Lors de l'Exposition universelle de 1878, leur succès est relevé par les commentateurs : « vous les voyez se trémousser comme de petits êtres vivants, remuer la queue, ouvrir le bec, tourner la tête en *dilettanti* qui s'écoutent ; et ils vous poussent inopinément, chacun à tour de rôle, des ramages variés tout à fait enchanteurs ; gazouillements, sifflements, roulades, trilles, ils ne se refusent rien. Vous avez l'illusion d'une volière, moins les craintes de l'oiseleur qui a toujours peur de voir s'envoler ou périr ses musiciens. Mais pourquoi sont-ils là ? À titre de *ressorts d'horlogerie.* Nous reverrons leurs pareils dans la section du vêtement, à titre de *jouets.* Ces oiseaux sont bien placés dans les deux, car ce sont des petits chefs-d'œuvre de mécanique ingénieuse. » Au rayon des jouets, le public se presse autour des tables où les oiseaux chantants sont présentés, juste à côté des poupées qui parlent et qui nagent[541]. Dès après l'Exposition, les magasins de bibelots comme Les grands magasins du coin de rue, à l'angle de la rue Montesquieu et de la rue des Bons-Enfants, lancent pour les étrennes quantité de ces oiseaux chanteurs et autres boîtes à musique raffinées[542]. Les oiseaux chanteurs sont adaptés pour pouvoir être dissimulés au milieu des jardinières. Leur version en coucou suisse niché dans un chalet rencontre un succès considérable à travers toute la bourgeoisie : avant d'être un objet vulgaire réservé aux concierges, il est longtemps un des fleurons de l'horlogerie fantaisie suisse. Les riches objets sont présents dans toutes les maisons d'ébénisterie, de bibelots riches et de meubles fantaisie. Le catalogue de Giroux dans les années 1860 montre des coucous suisses où le chalet pittoresque est fait d'ébène, de bronzes dorés et d'incrustations diverses. Les machines sont

541 *Curiosités de l'Exposition universelle…*, 1878, p. 153 et « Les empaillés qui chantent », p. 162.
542 Publicités dans l'*Univers Illustré*, décembre 1878 et décembre 1880.

alors complexes : les grandes horloges coucou à musique s'animent et font apparaître toutes les heures des coucous empaillés, voire de petits automates. Généralement installées dans l'antichambre ou dans la salle à manger, ces machines qui marquent demi-heure et heure sonnent généralement l'Angélus et aux heures pleines jouent une mélodie. L'objet demeure très présent jusqu'à la fin du siècle. En octobre 1873, lorsque le couple Bernard s'installe, l'achat d'une « pendule-coucou » fait partie des objets du décor[543]. Dans les inventaires, pendules-coucou murales et boîtes à musique sont partout présentes jusqu'à la fin du siècle[544] et, en tant que composantes de l'ameublement dans tous les catalogues d'ameublement. Les maisons, de la Samaritaine au Bon Marché, proposent des modèles de salle à manger.



[Fig. 7. 40] Oiseaux mécaniques chantants de salon, vers 1860 et coucou suisse, publicité du Bon Marché, vers 1900, AP, D17Z/1.

Reste qu'autour des années 1900, l'objet en se démocratisant devient un des emblèmes du goût petit-bourgeois voire populaire : importés d'Allemagne, les coucous « Forêt-Noire » ne valent que quelques francs et ne sont plus que des horloges habillés de chalets. Les coucous, devenus vulgaires, disparaissent des catalogues : le catalogue de la maison Au Bûcheron, rue de Rivoli, qui consacre près de 80 pages à l'horlogerie et aux garnitures de cheminées vers 1900, ne propose plus ces objets divertissants.

Un objet est à l'articulation de tous les arts industriels : les tableaux mécaniques musicaux. Devenus autour de 1910, l'incarnation du mauvais goût, ils ont été largement oubliés. Pourtant, tout au long de la seconde partie du siècle ils sont recherchés dans toute la bourgeoisie. Ornement de salon, ils associent peinture à l'huile, cadre richement orné, mécanisme d'horlogerie et mélodies mécaniques. Objets de prix – généralement autour de 100 francs dans les années 1860, alors qu'on peut acheter des pianos en moyenne autour de 400 francs – ils sont des objets suffisamment nouveaux et curieux pour être exhibés dans les espaces de réception. Quelques exemples permettent d'imaginer ces objets au milieu du siècle. Deux sujets semblent dominer : les tableaux bucoliques ou rustiques d'une part comme ce tableau de scène campagnarde avec église, chaumière et vaches qui déclenche selon les heures des musiques différentes et notamment un Angélus ; d'autre part des tableaux historiques à la manière de ce tableau représentant Bonaparte au Pont d'Arcole accompagné d'un mouvement musical à six airs, objet à l'évidence du Second Empire. Plus rares, les tableaux religieux comme cet « Intérieur de Ste Madeleine de Paris » de la fin des années 1860 qui met en mouvement 57 personnages au son de plusieurs musiques religieuses successives.

543 AN, ABXIX3496, objet modeste (entre 5 et 15 francs).
544 AN, ET/CVIII/1405, Gabriel Alexis Bouffet, officier de la Légion d'honneur, conseiller d'État, directeur de l'Administration départementale et communale au ministre de l'Intérieur, 46 rue Miromesnil.



[Fig. 7. 41] Tableau musical. « Intérieur de Ste Madeleine de Paris », vers 1860. Catalogue des commissaires-priseurs Jean-Pierre Lelièvre, Pascal Maiche et Alain Paris (Chartres), *Ventes aux enchères publiques d'Instruments de musique mécanique et d'Automates*, 2000, nº 709.

Au moins jusque dans les années 1880, ces tableaux passent en vente à Drouot et les grands horlogers parisiens, à l'instar de Bréguet, ne dédaignent pas fabriquer des mouvements pour ces tableaux. La maison Wurtel, 38 et 40 passage Vivienne, fait la publicité pour ces objets dans les années 1855-1865 : « tableaux-horloges en relief et à mécanique, avec Angélus au loin, lointain et musique »[545]. L'inventaire du banquier Louis Vincent, 41 rue d'Hauteville, débute en 1860 par le « grand tableau horloge » installé dans la salle à manger, entre un tableau baromètre et des copies de tableaux hollandais[546]. Notons simplement que les horloges sont au nombre de sept dans l'appartement ; les tableaux-horloges sont avant tout des objets de fantaisie dont le plaisir réside dans l'emboîtement des illusions : illusion de la profondeur par le relief, comme redoublée par les imitations sonores dont on a vu qu'elles reproduisent aussi par l'écho la profondeur. À la fin des années 1880, les « tableaux horloges animés » sont encore vendus plus cher – autour de 90 francs – que bien des tableaux à l'huile anonymes[547]. On peut être tenté dans une histoire du goût de rabattre ces objets sur des tableaux ou des horloges et dans une histoire des styles sur une des variations infinies du *kitsch*. Ce serait cependant se priver de la compréhension de ce monde où imitations sonores et mélodies nécessairement discrètes accompagnent le quotidien. Car ce goût des imitations sonores ne se limite pas aux boîtes à musique, aux oiseaux empaillés siffleurs et aux tableaux : vers 1860, tout l'espace bourgeois est meublé de mélodies. Les inventaires sont là encore globalement trop sommaires pour distinguer les objets accompagnés de mélodies mécaniques des objets silencieux : les termes de « tabatière », « porte-cigare » ou « album » englobent objets sonores ou silencieux. Pourtant, à étudier les objets de musée et plus encore les catalogues de ventes aux enchères, quantité d'objets sonores se révèlent[548]. Le plaisir de la mélodie, le plaisir d'entendre les objets parler apparaît comme un trait de la culture matérielle de la seconde partie du siècle. On peut ainsi trouver en nombre sous le Second Empire, des porte-cigares à musique, des présentoirs photographiques accompagnés de plusieurs mélodies dissimulées sous un

545 Publicités dans *Le Tintamarre*, décembre 1860. [PendulesTanleauxHorloges1860]
546 AP, D11U3/314, 9 mars 1860.
547 Catalogue Au Bûcheron, fin 1880.
548 Les catalogues des études des commissaires-priseurs Jean-Pierre Lelièvre, Pascal Maiche et Alain Paris – commissaires-priseurs de Chartres – offrent des milliers d'exemples de ces objets. Nous avons étudié les catalogues pour les ventes entre 2001 et 2007. Ils sont indifféremment intitulés : *Ventes aux enchères publiques d'Instruments de musique mécanique et d'Automates*.

support en feutre, des maquettes de gondoles vénitiennes sifflotantes, des coupes à gâteaux en porcelaine qui recèlent une boîte à musique dans leurs pieds… La maison Heller de Berne, notamment, commercialise à Paris ces objets : outre des boîtes à musique qui jouent jusqu'à cent airs, « parmi lesquelles il y en a de toute beauté, avec carillon-tambour, carillon-castagnettes, voix célestes, expressions… », un « grand assortiment de nécessaires, chalets suisses, albums pour photographie, boîtes à gants, tables à ouvrage, écritoires, presse-papiers, porte-cigares, étuis à cigares, tabatières, boîtes à allumettes, tableaux et pendules, le tout à musique ». En 1865, la nouveauté de la maison, dont on peut douter du succès, est une « chaise à musique jouant en se mettant dessus »[549]. La production de ces boîtes à musique de toutes les sortes s'envole à partir de 1865. La raison en est simple : là encore, la question des droits est tranchée en faveur de l'industrie et du commerce. En juillet 1865, l'Assemblée nationale, comme le rapporte *La Revue des Deux Mondes*, « autorise la reproduction de morceaux lyriques par les boîtes à musique, les serinettes, les orgues de Barbarie et les pianos mécaniques. On réserve à ces instrumens le privilège de vulgariser les compositions musicales sans payer des droits d'auteur. »[550] Tous les airs mis à la mode sur les scènes parisiennes peuvent être rejoués dans les intérieurs. Il faut ainsi imaginer l'espace privé animé par ces sons – imitations de la voix humaine parfois, mélodies le plus souvent. Tout laisse croire qu'ils se comptent par dizaines dans les appartements[551]. Dans les années 1890, les airs se nichent partout dans les meubles et bibelots des catalogues des maisons d'ameublement : pour la maison Au Bûcheron, les porte-cigares sont « à musique » et leur prix varie selon le nombre d'airs – deux airs pour 25 francs, trois pour 32, quatre pour 39 –, les plateaux à servir le thé comme les dessus de table jouent deux ou trois airs et les caves à liqueurs sont à deux airs[552]. Louis Pagnerre, par ailleurs biographe de Gounod, les voit partout et se plaint de l'invasion de l'espace domestique par les objets qui « font entendre des airs lorsqu'on les met en usage : boîtes à gants, albums à photographies, porte-cigares, … », plaie concurrente de la généralisation du piano selon lui[553]. La mélodie du bonheur et du souvenir se niche dans les objets du quotidien, devenus des sémiophores sonores.

549 Publicité J. H. Heller, 1865 et *Guide-Joanne… op. cit.*, 1867. Pendant l'été, des concerts de pianos électriques se déroule à Berne.
550 *Revue des Deux mondes*, 1865, p. 495.
551 AN, MC, ET/LX/950, inventaire après décès, Armand Trumet de Fontarce, 16 rue Malesherbes, 1877.
552 Catalogue Au Bûcheron, articles n°3042 à 3046, p. 794.
553 Louis Pagnerre, *De la mauvaise influence du piano sur l'art musical…*, Paris, E. Dentu, 1885, p. 143.



[Fig. 7. 42] Boîtes à cigares musicales, dessous de table musical… Catalogue de la maison Au Bûcheron, 1895, p. 794.

Musiques d'ameublement

On sait la place incontournable qu'occupe le piano dans l'ameublement bourgeois : les inventaires sans piano sont rarissimes et on peut faire l'hypothèse que cette absence n'est qu'un biais de ce type de documents, dans la mesure où de très nombreux pianos sont loués. Toutes les comptabilités l'attestent : être et demeurer en bourgeoisie c'est posséder un piano et son complément indispensable le casier à musique. Cependant, à côté de ce meuble imposant même s'il est devenu « droit » pour s'adapter aux appartements petits bourgeois, d'autres instruments émergent dont la nouveauté technique réside dans la capacité d'imiter mécaniquement les sons. Le goût de la musique, le plaisir d'accompagner les soirées au son du piano font qu'une demande se fait jour. Les petites annonces des journaux soulignent qu'au milieu du siècle, de très nombreux musiciens proposent leurs services pour accompagner le temps d'une soirée, la vie mondaine. Les grandes maisons de pianos à l'instar d'Érard proposent aussi les services de musiciens[554]. La mécanique répond à cette double obligation de posséder un piano en tant que meuble et de pouvoir accompagner les soirées et les réunions de famille de musique. Si toutes jeunes filles bien éduquées apprennent le piano tant pour cultiver leur sensibilité artistique que pour soigner leur doigté et passer le temps, il semble que cela ne suffise pas à produire une musique meublante pour soirée dans tous les foyers.



[Fig. 7. 43] Publicité des pianos mécnaiques Debain, 24 rue Lafayette, *Le Tintamarre*, octobre 1856.

Le fabricant essentiel dans cette histoire est Alexandre Debain. Il dépose dès 1839 un brevet pour un piano mécanique mais le marché ne prend son essor véritablement que vers 1860. Une large campagne

554 *Annuaire Bottin-Didot du commerce,* 1860. Voir en complément le Fonds Richelot.

de publicités lancée dans *Le Temps*, *Le Figaro* et *Le Tintamarre* met en scène une jeune bourgeoise debout devant un piano qu'on devine très meublant par ses pieds tournés et ses bronzes. L'annonce est sans équivoque : « Pianos mécaniques depuis 1200 francs, Debain, inventeur, 24 et 26 rue Lafayette. Avec ses pianos, tout amateur peut à première vue, exécuter dans la perfection toute espèce de musique »[555]. L'objet est relativement cher, un piano droit ordinaire valant alors 750 francs dans la même maison Debain. Tout indique que l'objet rencontre le succès dans les années 1850-1860. Charles Robin dès 1855 note que le « piano mécanique de M. Debain a fait sensation, dès son origine. Cette invention, toute pittoresque, a conquis désormais les suffrages d'un certain public, qui, pour n'être pas tout à fait le public artistique, n'en a pas moins un sentiment très-développé de toutes les innovations heureuses. M. Debain est un artiste d'un grand mérite, et on se plaît à rendre justice à la supériorité bien connue de ses pianos droits et harmonicordes, qui lui ont valu déjà de brillantes récompenses. »[556] L'ambiguïté du compliment dit le malaise avec cet objet recherché parce qu'il procure facilement de la musique et dénigré parce qu'il n'est qu'une imitation mécanique des gestes d'un musicien[557]. Cependant, le succès semble bien réel comme l'atteste un procès en contrefaçon, question centrale et récurrente en matière d'art industriel. En juin 1859, les éditeurs de musique Escodier, Lemoine et Brandus attaquent Debain pour contrefaçon. Le tribunal donne l'explication de l'objet : « Attendu que Debain fabrique des pianos et les orgues mécaniques qui, par l'adjonction de petites planchettes, sur lesquelles toutes les notes de musique sont représentées par des chevilles métalliques, reproduisent, au moyen d'une manivelle, tous les morceaux que les doigts exécutent sur le clavier des pianos ordinaires ; Que ces planchettes, étant indépendantes de l'instrument, s'ajustant les unes aux autres indéfiniment, sans interrompre l'air, et pouvant mettre en mouvement à la fois toutes les notes du clavier, il en résulte que le même instrument peut faire entendre tous les morceaux connus et les morceaux les plus étendus comme les plus compliqués ; […] Attendu que les planchettes de Debain, par la disposition de leurs chevilles, reproduisent les morceaux de musique aussi exactement que les feuilles imprimées ; que ces planchettes se vendent *séparément,* ainsi que Debain l'annonce dans ses nombreux catalogues, pour ceux qui possèdent ces instruments, comme les feuilles de musique se vendent à ceux qui possèdent les instruments pour lesquels chaque morceau a été approprié ; qu'elles se vendent au mètre ou à la pièce, comme la musique imprimée se vend à la feuille ou au morceau », condamne Debain au nom de la loi sur les droits d'auteur de 1793. Le compte-rendu du procès souligne en outre le succès de la machine à la fin des années 1850 : « ces planchettes sont fabriquées et vendues en quantité considérable, puisque Debain a avoué qu'à son dernier inventaire il en existait 1, 558 mètres dans ses magasins »[558]. Le piano mécanique de Debain n'est pas le seul instrument : dans les années 1870, le marché est assez large pour permettre l'émergence de plusieurs marques dont les pianos Pianola qui dominent toute la seconde partie du siècle[559]. Il s'agit toujours de conquérir les particuliers ; pour les grands hôtels ou autres lieux de prestige, des pianistes sont de nécessaires présences qui fixent un rang. Le succès des Pianola tient dans la forte publicité mais aussi dans le soin accordé à l'objet : son caractère mécanique oblige à un investissement plus fort encore dans le travail des ébénistes et des bronziers. Enfin, tous les systèmes concurrents qui rencontrent le

555 Pianos depuis 750 francs, harmonium depuis 150 francs » Tintamarre 1866 « Pianos mécaniques depuis 1200 francs, Debain, inventeur, 24 et 26 rue Lafayette.

556 Charles Joseph N. Robin, *Histoire illustrée de l'Exposition universelle…op. cit.*, 1855, p. 106.

557 Louis Adolphe Le Doulcet de Pontécoulant, *Organographie. Essai sur la facture instrumentale, art, industrie…*, Paris, Castel, 1861, p. 528.

558 Procès du 25 mai et 11 juin, Tribunal de première Instance de la Seine, 7e chambre, « Reproduction de morceaux de musique sur des planches s'adaptent □ux orgues et pianos mécaniques. – Délit de contrefaçon ; durant toute l'année 1865, la question des droits d'auteur relatifs aux droits de reproduction traverse tous les journaux juridiques ; voir notamment *Le Journal du Palais, op. cit.*, 1865.

559 Publicité dans *L'Univers illustré*, décembre 1878.

succès à partir des années 1870 proposent simplement un ajout d'une partie mécanique au piano, permettant de conserver d'une part la qualité des meubles et d'autre part, sans doute pour les possesseurs, de ne pas renier leurs talents de pianistes. La publicité faite dans le *Figaro* par la maison Thibouville-Lamy, 70 rue Réaumur durant tout l'automne 1888 dit cet entre-deux entre instrument de musique et machine divertissante : « Amateurs de bonne musique, voulez-vous sans connaître le doigté du piano jouer sur cet instrument tous les airs connus avec brio, avec expression ? Achetez le pianista-thibouville, s'adaptant à tous les pianos par un simple rapprochement (700 fr.) »[560] Debain lui-même prend un brevet pour « L'antiphonel », appareil qui s'adapte sur n'importe quel piano ou orgue et qui permet que « le morceau [soit] exécuté avec la plus grande précision »[561]. Le succès de la musique dans la bourgeoisie au cours des années 1880, dont Edmond Goblot se souvient dans *La barrière et le niveau*, trouve une traduction : l'instrument peut devenir machine à imiter et accompagner les soirées grâce à sa mécanique à ressort qui permet de faire fonctionner le piano pendant plusieurs minutes automatiquement[562]. Ces machines se multiplient : la maison Debain lance l'harmonicorde, sorte d'orgue qui imite « les sons les plus suaves de l'orgue, de la flûte, de la musette, du hautbois, de la clarinette, du violoncelle, du cornet à piston et de la harpe. » Debain organise dès la fin des années 1850 des démonstrations régulières. Ses « matinées musicales » rencontrent le succès : « l'auditoire est enchanté, ravi, transporté, et ne se lasse pas d'applaudir à la fois le mécanicien savant et modeste dont les ingénieuses combinaisons sont parvenues à créer un pareil instrument, et l'habile virtuose qui sait si bien l'animer. Aussi les réunions de M. Debain sont très-suivies, et chacune met en évidence quelque prosélyte nouveau de l'harmonicorde. »[563] Les organistes sont systématiquement des femmes : il s'agit de conquérir un public de particuliers qui doit se laisser tenter par cette réunion d'instruments à domicile dont la séduction repose sur les capacités infinies d'imitation. Oscar Comettant lui voit un succès à venir : « *L'harmonicorde.* Cet instrument, inventé par M. Debain est encore bien nouveau ; mais il promet de se propager et de devenir l'objet d'une fabrication importante et suivie. L'harmonicorde, de la dimension d'un piano ordinaire, est-un-véritable piano chantant. »[564]. Vendu entre 1 500 et 1 800 francs, il est un objet de luxe. Plus de vingt maisons commercialisent ces instruments à la fin des années 1860 dont la maison Mayermarix qui vend ses Harmoniflûte-Mayermarix au 46 passage des Panoramas[565]. L'Orchestrion et ses 48 morceaux préenregistrés qui peuvent être joués automatiquement séduit aux expositions de 1855 et de 1867[566]. Lors de cette dernière exposition, plus de dix fabricants proposent ces instruments qui imitent d'autres instruments ou jouent automatiquement[567]. Au début des années 1890, les pianistas – nom générique donné aux pianos mécaniques – visent encore le public des particuliers : le pianista-Thibouville « s'adapte à tous les pia-

560 Publicité dans *Le Figaro*, 20 octobre 1888.

561 *Dictionnaire du commerce…, 1861 et Oscar Comettant, Oscar Comettant, La musique, les musiciens et les instruments de musique…,* Paris, Michel Lévy frères, 1869. *«* L'antiphonel, pour lequel M. Debain, facteur de pianos et d'orgues à Paris a pris un brevet, a le même but que l'harmonista. Cet appareil placé sur le clavier d'un orgue expressif quelconque, est mis en action par un levier qui s'y adapte. En lui imprimant un mouvement alternatif d'élévation et d'abaissement, on fait à chaque coup avancer la planchette portant la suite des accords notés par des pointes de fer. Le morceau se trouve ainsi exécuté avec la plus grande précision. Cet organiste mécanique se vend au prix de 250 fr. »

562 INPI, brevet n° 112471, 15 avril 1876, « Système de piano automatique sans clavier, dit piano mécanique Thibouville ».

563 « Matinées musicales de Debain », *Gazette musicale de Paris*, volume 25, 1858, p. 11. Il débute en 1848.

564 Voir *Dictionnaire du commerce…*, 1861 et Oscar Comettant, *La musique… op. cit.*.

565 Publicité dans *Le Monde élégant*, décembre 1867, « 146 rue Montmartre, seul dépôt 46 passage des Panoramas. Mayermarix, facteur d'orgues harmonium, seul fabricant breveté en France et à l'Étranger pour Harmoniflûte-Mayermarix, instrument de salon portatif à clavier de piano. Prix 120 fr. »

566 Adrien de La Fage, Juste Adrien La Fage, *Quinze visites musicales à l'Exposition universelle de 1855*, Paris, Tardif, 1856, p. 166 et sq. sur l'orchestrion qui « joue des airs automatiquement ». Voir en outre, Adolphe Le Doulcet Pontécoulant, *Organographie…, op. cit.*, p. 147 et Oscar Comettant, *La musique… op. cit.*, p. 626, « L'orchestrion ».

567 Louis-Adolphe le Doulcet Pontécoulant, *La musique à l'Exposition universelle de 1867,* Paris, Au bureau du journal l'Art musical, 1868 ; *Le Tintamarre*, novembre 1860, « Le Mélodina, orgue piano de salon et de voyage, Invention brevetée du comte Ostrorog, dépôt principal 108 rue de Rivoli »

nos par un simple rapprochement », l'exécutant y trouve une place et donne une « expression à volonté » en jouant des pédales. La maison qui fabrique ces pianos mécaniques annonce en 1893 « 3 usines et 1 000 ouvriers » – et ce n'est qu'une fabrique parmi d'autres – ce qui laisse imaginer un marché conséquent[568]. Les pianos électriques et pneumatiques aussi ne s'adressent pas qu'aux établissements de divertissements : Jacques Ullmann précise dans ses publicités que l'installation électrique qui accompagne ses pianos coûte 325 francs pour les particuliers[569]. Ces machines se fondent dans le décor bourgeois : alors que les pianos se voilent de tentures en quantité, les Pianola américains et autres pianistas mécaniques s'encastrent dans des meubles qui imitent les pianos, mais aussi dans des buffets ou des armoires[570]. Proust, attentif aux divertissements privés peut-être plus qu'aucun autre, se remémore ses moments passés à écouter les mélodies du Pianola : « Alors, pour changer le cours de mes pensées, plutôt que de commencer avec Albertine une partie de cartes ou de dames, je lui demandais de me faire un peu de musique. Je restais dans mon lit et elle allait s'asseoir au bout de la chambre devant le pianola, entre les portants de la bibliothèque. Elle choisissait des morceaux ou tout nouveaux ou qu'elle ne m'avait encore joués qu'une fois ou deux […]. Et le jour où Albertine disait : "Voilà un rouleau que nous allons donner à Françoise pour qu'elle nous le fasse changer contre un autre", souvent il y avait pour moi sans doute un morceau de musique de moins dans le monde, mais une vérité de plus. »[571] De l'aristocratie jusque dans la petite bourgeoisie, les pianos mécaniques rencontrent le succès dans les années 1880-1900. En 1900, les publicités de la maison Stransky frères indiquent que cette dernière expose au 12 boulevard des Italiens et au 20 rue de Paradis aussi bien des pianos mécaniques et électriques de luxe que des « pianos mélodieux », petits pianos mécaniques qui donnent de « très jolis effets de musique avec un grand choix d'instruments de musique mécanique »[572]. Louis Pagnerre, dans sa charge contre la démocratisation de la pratique du piano en bourgeoisie, intitulée *De la mauvaise influence du piano sur l'art musical,* croit voir les effets dévastateurs de ces pianos sur le goût musical et la pratique de la musique dans son ensemble[573]. Pourtant, par ses jeux d'imitation et de reproduction sonores, tout un répertoire contemporain se rejoue dans les intérieurs.

Le déclin des pianos mécaniques de toutes les sortes dans les espaces privés semble avoir lieu à partir des années 1900, au moment où le piano se démocratise dans les lieux publics et apparaît comme l'instrument de ceux qui ne savent pas jouer[574]. Si Proust se délecte des mélodies de son Pianola, le dandy Robert de Montesquiou assimile l'objet à la bourgeoisie la plus médiocre : « Ce qui, de plus en plus, apparaît certain, c'est que le public préfère à la réalité des choses et des faits, leur représentation et leur simulacre […]. Même les pianistes, lesquels paraissaient pourtant battre le record de la faveur nominale, se voient préférer leur propre absence ; et le Pianola vainqueur, sorte de Cinéma des accords, au film percé de trous, donne l'illusion d'un Paderewski invisible, à l'ingrate maîtresse de maison, dont le cœur sec se trahit par cette remarque dure "c'est si agréable de ne pas avoir à remercier." »[575] Le déve-

568 *Annuaire Bottin-Didot du commerce,* 1893.
569 *Annuaire Bottin-Didot du commerce,* 1893, (47 rue de Paradis).
570 Voir Jean-Pierre Lelièvre, Pascal Maiche et Alain Paris – commissaires-priseurs de Chartres –, Ventes aux enchères publiques d'Instruments de musique mécanique et d'Automates et notamment catalogue de l'année 2004, « nº 697: Beau piano mécanique en forme d'armoire de la Maison Théophas Tricart […] ; nº 702, Pianola : console 65 notes à placer devant un piano. Système Themodist (vers 1900). Ebénisterie noyer 92 x 116 x 40 cm […] avec 12 cartons de rouleaux 65 notes ».
571 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu,* Paris, La Pléïade, volume 6, p. 174.
572 Publicité dans *Guide de l'Exposition… op. cit.*, 1900, rubrique « annonces ».
573 Louis Pagnerre, *De la mauvaise influence du piano sur l'art musical : étude sur les instruments à clavier, clavicorde, clavecin, piano*, Paris, Dentu, 1885, p. 144.
574 Voir la monographie d'entreprise : Arthur W. J. G. Ord-Hume, *Pianola. The History of the Self-playing Piano*, London, Boston, Sydney, G. Allen & Unwin, 1984. L'auteur retrace l'histoire de l'entreprise et son succès considérable entre 1895 et 1900.
575 Robert de Montesquiou, *Les délices de Capharnaüm*, Paris, Émile-Paul frères, 1921, « Le nouveau règne du silence », chapitre III, p. 28-29.

loppement des machines dédiées uniquement à la reproduction et à la diffusion des sons concurrencent ces pianos mécaniques meublants mais encombrants : à partir des années 1880, apparaissent à côté des pianos droits d'élégantes machines à enregistrer et diffuser la musique et la voix.

Phonographes : opéra à domicile et souvenirs sonores

Par un mécanisme d'épuisement du pouvoir distinctif de ces objets, porte-cigares musicaux, coucous ou encore pianos mécaniques apparaissent de plus en plus comme des objets vulgaires dans les années 1890. Un nouvel objet prend alors en charge les plaisirs sonores dans l'espace des appartements : le grammophone. Si à la fin des années 1870 il est opérationnel[576] , c'est seulement dans les années 1890 qu'il fait l'objet d'un commerce à destination des espaces domestiques. Cet objet qui hésite entre meuble et objet d'horlogerie est présent dans tous les catalogues de grands magasins dès la fin des années 1890 : pour exemple la Samaritaine propose l'objet – un graphophone produit pour la maison – dans la page « bronzes et bijouterie », au milieu des abats-jours, des suspensions, des chenets, des lampes à pétrole, des garnitures de cheminée, … La version simple coûte 39 francs, 98 dans sa version complète, soit autant qu'un canapé-lit oriental. Les objets sont soignés pour s'intégrer dans l'ameublement du salon : la technique s'habille de Louis XV ou Louis XVI. En 1907, pour le docteur Richelot, c'est un grammophone Louis XIV genre Boulle qui ne dépare pas avec son intérieur[577]. En dehors du Graphophone Edison considéré comme un jouet et qui dévoile sa machinerie, toutes les machines sont dissimulées dans des boîtes en acajou ornées de bronzes dorés et les pavillons sont tantôt en cristal, tantôt en bois précieux.



[Fig. 7. 44] Phonographes bon marché et de luxe. Catalogue de la Samaritaine, vers 1900 et catalogue de la maison Hibou, fabricant, 72 quai de la Loire, vers 1910.

Les plaisirs de l'imitation sont ici évidents : les abonnés de la Compagnie du Théâtrophone qui écoutent les pièces données à l'Opéra et dans les principaux théâtres parisiens depuis leurs domiciles parisiens indiquent cette attente de goûter les plaisirs de la musique dans l'espace privé. Après 1889, la compagnie le Théâtrophone annonce régulièrement dans la presse ses tarifs et ses services : « Le théâtrophone : 1 fr. le quart d'heure / 10 fr. la soirée. Auditions à domicile. Location annuelle des appareils d'audition, 150 fr. pour quatre récepteurs, 200 fr. pour six récepteurs. »[578]. Le succès de ces téléphones n'est pas chiffré mais entre 1895 et 1914, plusieurs milliers de Parisiens écoutent en direct depuis leurs salons les soirées

576 Voir Théodore Du Moncel, *Le téléphone, le microphone et le phonographe*, Paris, Hachette, 1882, « Le phonographe ».
577 AN, Fonds Richelot, facture de la Compagnie du grammophone (1907).
578 *Le Figaro*, décembre 1892 et *Annuaire Bottin-Didot du commerce,* 1893, « électricité ».

parisiennes[579]. Ce désir se rejoue avec les phonographes. Il s'agit bien d'entendre dans sa « saisissante réalité », avec une « illusion parfaite », chanteurs et orchestres. Avant que ces appareils rythment des soirées de danses, on écoute religieusement la reproduction saisissante d'une œuvre chantée ou jouée. La publicité du Zenith, distribué par Girard au 42 rue de l'Echiquier, va plus loin : « plus d'illusion, la réalité ! » « Le seul donnant la réalité ! »[580] La publicité ajoute : « Durant les longs soirs d'hiver et durant les jours noirs de pluie, quel plaisir délicat de pouvoir chez soi au gré de ses désirs […] donner à sa famille et à ses amis l'audition d'un concert superbe dans lequel se produiront les plus grands artistes de l'époque ! […] On apporte Le Zenith superbe en sa boîte d'ébénisterie massive : on dresse le pavillon de cristal ; quelques tours de clefs et aussitôt la musique de la Garde Républicaine nous donne l'audition d'un des plus beaux morceaux de son répertoire : Fantaisie sur Carmen. » Toutes les maisons commercialisent des centaines de titres : le Zenith est ainsi livré avec « 25 cylindres musicaux », pièces d'opéra, de théâtre, chants patriotiques… Les maisons Pathé, Edison et plus de dix maisons plus petites commercialisent ces objets à Paris, indice d'un succès incontestable[581]. La maison Pathé propose à elle seule, en 1900, 500 000 cylindres enregistrés et la maison du Gaulois, « phonographe des familles » possède un catalogue de plus de 200 pages[582]. À partir de 1890, l'art musical se donne en reproduction, dans l'espace du privé, dorénavant habité par des peintures, des sculptures et de la musique multipliées.

Le succès du phonographe au détriment du grammophone à la fin des années 1890 a une raison qui indique un dernier usage privé de ces objets : l'absence de possibilité de faire des enregistrements. Le *Dictionnaire du commerce* précise en 1901 que les grammophones sont « des machines parlantes où les cylindres sont remplacés par des plaques d'ébonite. Ces appareils sont de plus en plus abandonnés du public et destinés, ainsi que les phonographes à membrane fixe, à disparaître prochainement du marché. De plus, le grammophone ne permet pas d'enregistrer soi-même, et le frottement du style de l'appareil sur la plaque en ébonite détermine un bruissement désagréable qui accompagne toute audition. Ce même bruissement a éloigné définitivement le public des machines parlantes à cylindres de celluloïd. Le seul avantage de ces cylindres était la solidité, mais il a disparu depuis que les cylindres de cire sont produits par l'industrie à des prix qui rendent les risques de casse insignifiants; d'ailleurs, ils ne s'usent pas plus vite que les cylindres de celluloïd, beaucoup plus chers et ne permettant pas d'enregistrer soi-même. »[583] À domicile, de la même façon que l'image des membres de la famille est reproduite et multipliée, les voix et sans doute les pièces de piano sont enregistrées. La très détaillée publicité du Zenith posée sur un meuble en acajou avec un pavillon de cristal, indique les usages de cette machine nouvelle du privé : « Chacun connaît maintenant cette machine fantastique qui parle, qui chante, qui rit et qui sanglote ; cette machine capable de conserver à jamais les joyeux cris du bébé plein de vie et les paroles

579 Voir Danièle Laster, « Splendeurs et misères du théâtrophone », *Romantisme*, 1983, n°41, p. 74-78 et Pierre Aulas, *Les origines du téléphone en France, 1876-1914*, Paris, ADHE, 1999, p. 87-92. Voir en complément, Julien Lefèbvre, *Dictionnaire d'électricité comprenant les applications aux sciences… op. cit.*, 1895, p. XXXV ; Louis Montillot, *Téléphonie pratique*, Paris, A. Grelot, 1893, p. 466 ; Jules Claretie, *La vie à Paris… op. cit.*, 1906, p. 35, « Ce théâtrophone, qui enregistre tous les bruits, les hésitations, la toux même des personnages, souligne d'une façon malicieuse les défaillances des acteurs » souligne le chroniqueur ; Louis Figuier, *L'Année scientifique et industrielle… op. cit.*, 1991, p. 107 et sq. « Le Théâtrophone [qu'on] écoute, chez soi, tranquillement assis » ; voir enfin, Albert Turpain, *Téléphonie. Du téléphone Bell aux multiples automatiques…*, Paris, A. Gratier & J. Rey, 1910, p. 155, à propos du Théâtrophone pour les abonnés du réseau téléphonique de Paris.

580 Publicité, *Femina*, 15 mars 1902.

581 Le seul travail à notre connaissance porte sur le Québec : Robert Thérien, *L'histoire de l'enregistrement sonore au Québec et dans le monde, 1878-1950*, Laval, Presses Université Laval, 2003, p. 21 et sq., « Le marché domestique » et p. 32 et sq. sur la diffusion en France par Pathé et frères, Compagnie générale de cinématographes, phonographes et pellicules.

582 Publicités dans le Guide de l'Exposition… op. cit., 1900 ; « Compagnie générale des cinématographes et phonographes et pellicules, 98 rue de Richelieu, ancien établissement Pathé frères. Le Stentor le plus puissant de tous les phonographes, 500 000 cylindres enregistrés en magasin » et « Le Gaulois, phonographe des familles, […] catalogue de 200 pages ».

583 *Dictionnaire du commerce…*, 1901, « Phonographes ».

graves de l'aïeul qui va dormir dans l'éternité »[584]. Toutes les machines autour de 1900 sont livrées avec des disques de cire vierges : phonographes et appareils photographiques amateurs reproduisent les traces de soi dans l'espace privé. Faute d'archivage, à notre connaissance, l'histoire de ces biographies sonores – cris d'enfants, râles de mourants, dernières paroles, souvenirs familiaux…– doit rejoindre les « rêves d'histoire »[585].

Conclusion chapitre 7

La concordance du développement des techniques de reproduction entre 1830 et 1850 – de la photographie à la réduction mécanique –, des techniques de moulage renouvelées aux machines à sculpter, peut sans aucun doute être considérée comme une rupture industrielle et économique profonde. Elle est aussi une rupture culturelle et signe une demande sociale pressante : celle de pouvoir acquérir des objets non seulement d'imitation – imitation d'argenterie, de meubles anciens… – mais des copies, empreintes d'un monde matériel impossible à consommer à demeure. Le passage, schématiquement, d'une culture de l'imitation à celle de la copie dans la seconde partie du siècle signe une mutation à la fois culturelle et sociale. Il s'agit bien pour tout un groupe social d'accéder ensemble à une culture commune, partagée par le truchement de multiples. Car à bien y regarder, cette consommation de sémiophores industriels n'est pas une simple imitation de l'aristocratie. Certes, on meuble comme à son imitation ses intérieurs d'objets d'art moulés, de meubles riches sculptés à la machine et de simili-peintures. Mais, à observer l'origine de ces objets, il s'agit avant tout d'accéder à une culture instituée qui conjure toute faute de goût. Si les musées influent sur les pratiques collectionneuses[586], ils sont plus encore fondateurs, séminaux, dans le développement de la consommation privée de réductions et de copies. En achetant des meubles qui se donnent comme des copies de Cluny puis de tous les musées d'Europe, des moulages issus du Louvre puis d'autres les musées et de lieux de fouilles, en achetant des copies d'œuvres consacrées dans l'espace public, dans les salons, par l'Académie ou à l'opéra, il s'agit d'acquérir une culture commune. Ces objets fonctionnent parce qu'ils manifestent leur origine ; comme les objets de famille, ils portent une généalogie lisible et légitimante. Le multiple est désirable dans la sphère domestique parce qu'il conserve, grâce aux processus techniques – moulages de plus en plus exacts et directs, réductions mathématiques ou copies pour les images par la main d'un artiste –, quelque chose de la nature de l'original, consacré par des institutions du goût. Généalogie et procédés de reproduction sont fondateurs de la légitimité de ces objets. On serait donc tenté de faire l'hypothèse inverse de celle développée par Walter Benjamin et qui a nourri les travaux sur la question[587] : le multiple est possible parce que, plus que jamais auparavant, l'art est fétichisé, conservé dans des sanctuaires qui apparaissent de ce fait comme des matrices pour une culture collective : antiquités de dessus de cheminées, meubles clunisiens de chambres et réductions du Louvre sous verre. Double condition donc au succès de ces multiples dans la sphère domestique : attachement sans précédent à l'authenticité et à l'unicité des œuvres et des objets

584 *Femina*, 15 mars 1902 ; le meuble vaut 345 francs.

585 Voir le stimulant exercice historiographique de Philippe Artières, *Rêves d'histoire. Pour une histoire de l'ordinaire*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2007. À notre connaissance, le musée de la voix à l'Opéra de Paris ne contient que des enregistrements de chanteurs et chanteuses.

586 Voir Glenn Penny, *Objects of Culture. Ethnology and Ethnographic Museums in Imperial Germany*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2001 et notamment « The Culture of Collecting and the Politics of Science », p. 95 et sq.

587 Il faut rappeler que son ouvrage est publié dans un contexte précis, celui de la montée du fascisme, et que l'essai est sous-tendu par la dégradation et la manipulation des images et des formes par les régimes autoritaires. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, dernière version 1939, in « œuvres III », Paris, Gallimard, 2000.

du passé et existence d'institutions du goût socialement reconnues. Conjurant la faute de goût et offrant des récits non seulement légitimes mais documentés, l'art industriel trouve aisément une place parmi les multiples récits qui habitent les espaces privés. Reste que ces objets et images doivent prendre corps dans des matériaux dont la dignité culturelle est reconnue et qui n'est pas menacée par une trop grande démocratisation. Qu'il s'agisse du carton-pierre, du caoutchouc, de l'aluminium ou des nouvelles matières plastiques, leur rareté et leur coût ne les protègent qu'un temps de cette nécessaire légitimité culturelle.

À ces conditions, peuvent naître et se déployer de nouveaux récits propres à peupler les intérieurs. Ils sont complétés en quelque sorte par des récits qui trouvent leur légitimité par leur attachement à la famille : les récits iconographiques et sonores produits par les habitants eux-mêmes qui s'inscrivent dans la pratique de la collecte des traces de soi.

Conclusion Partie II

L'appartement dans la grande ville du XIXe siècle apparaît comme un espace traversé de récits et singulièrement de souvenirs ainsi que l'indiquent les objets et les moindres détails qui signent leurs mutations successives, tant en termes sociaux que narratifs. Cette scrutation est d'autant plus nécessaire quand l'on travaille sur des sémiophores ordinaires, tous ces objets qui ont une place centrale pour leur possesseur mais qui ne connaissent pas de destins, notamment dans l'espace muséal, qui les légitimeraient et les rendraient saisissables. Massivement, et c'est sans doute un des traits principaux de la culture matérielle du siècle, la bourgeoisie s'adonne à la collecte de sémiophores. Collections de bibelots sans valeur, antiquités dont la seule qualité est d'être une trace du passé, objets archaïques quotidiens ou traces de soi deviennent autant de motifs à analyser et dont l'intérêt repose sur la valeur que leur accordent leurs possesseurs et non sur leur postérité.

Observer ces circulations des boutiques jusqu'aux intérieurs permet non seulement de saisir la façon dont se déploient et se construisent les récits que portent ces objets mais aussi de révéler les tensions qui traversent la culture matérielle de la bourgeoisie. Se nouent en effet au milieu du siècle à Paris, mais en réalité dans toutes les sociétés urbaines occidentales, des tensions nouvelles quant à la culture matérielle, tensions qu'une étude de la culture matérielle sous l'angle économique tend le plus souvent à réduire. Ce qui est d'abord manifeste, c'est que les mutations du commerce – dans la façon de vendre mais aussi, du point de vue des consommateurs, dans la façon d'acquérir des objets – s'accompagnent de mutations tout aussi décisives sur le plan culturel : l'attachement à des objets « marginaux » pour reprendre les catégories de Jean Baudrillard[588]. Si la « haute nouveauté » conquiert l'espace public, tout indique que l'appartement bourgeois est au contraire un conservatoire de signes, une forme de musée où sont accumulés des objets qui échappent en grande partie à la catégorie de la « nouveauté ». Ce désir est nécessairement problématique ; les stratégies commerciales montrent ce travail tout au long de la seconde partie du siècle, notamment pour les produits de l'industrie, pour proposer des sémiophores nouveaux – de la photographie aux moulages – qui trouvent leur légitimité hors du commerce et de l'industrie. Tous ces objets se donnent comme venus d'un autre régime de production. C'est le cas des antiquités, héritées d'un monde préindustriel. C'est aussi à l'évidence le cas des objets exotiques et archaïques, importés d'un monde de la tradition vierge du multiple industriel et imperméable aux logiques commerçantes – on a vu qu'il faut relativiser cette innocence fantasmée – ou exhumés d'un passé nébuleux. C'est encore le cas des copies de meubles, d'images ou de sculptures, la mécanique prétendant reproduire « à l'identique » les formes du passé. Enfin, si le travail manuel est une façon d'occuper le

588 Voir Jean Baudrillard, *op. cit.*, « l'objet marginal : l'objet ancien », p. 103-119.

temps et d'éduquer le goût et la « belle main », il est aussi une façon de produire de la singularité, une « tactique » pour échapper au multiple industriel. Ainsi s'explique la commercialisation d'objets industriels inachevés – canevas, meubles à main en bois nu, etc. – : en les achevant à domicile, les maîtresses de maison effacent toutes traces du monde industriel. Conception immaculée ou production qui affiche son caractère artisanal et individuel, il s'agit bien dans tous les cas d'échapper aux multiples industriels.

Après 1830, c'est donc paradoxalement que la bourgeoisie cherche des objets qui apparaissent vierges du monde industriel qui fait pourtant son ascension sociale. Pour fonctionner, les sémiophores doivent sembler produits sans intentions commerciales car ces objets sont porteurs d'une puissance romanesque dans la mesure où ils sont étrangers au monde contemporain, au monde de la marchandise. Toute leur commercialisation l'indique : alors que le geste d'achat fonde en grande partie la nature et la narration des objets domestiques, ils ne s'acquièrent pas exactement comme les autres. Dans un jeu qui vise à préserver leur caractère narratif, voire à le renforcer et à l'étendre, ils sont commercialisés dans des espaces qui se présentent comme hors du commerce moderne, de l'atelier des peintres aux boutiques volontairement anachroniques des marchands de curiosités et d'antiquités. La promotion de la « trouvaille » et du souvenir, nécessairement attachés à une histoire personnelle, disent ce désir de quitter la marchandise proposée pour un travail d'invention et d'élection des objets par les consommateurs, fusse-il imaginaire et pris en charge par des commerçants.

On rêve aussi que ces objets qui peuplent les intérieurs soient vierges de transactions économiques. Ils se donnent en effet très majoritairement comme sans valeur vénale. C'est manifeste pour les traces individuelles et familiales et les objets produits à domicile : exclus des prisées, portraits, photographies ou objets-souvenirs n'ont une valeur que pour leurs possesseurs. C'est tout aussi vrai pour les antiquités et les curiosités exotiques. Elles sont sans prix, ou plus exactement nous avons vu qu'il ne cesse d'augmenter et ne se construit pas, et pour cause, en lien avec leur production mais uniquement sur des critères d'offre et de demande, au même titre que les œuvres d'art. Il en va de même pour les reproductions. Leur prix ne dit pas leur valeur : la qualité de la *Vénus de Milo* en réduction n'est pas traduite par les 40 francs qu'elle coûte. C'est encore plus vrai pour les collections, réunion d'objets dont la valeur n'est marchande qu'à la marge et qui repose toute entière sur l'élection d'objets par un individu.

Dans ce désir d'échapper aux produits de l'industrie comme aux échanges marchands, soit au régime de la marchandise industrielle, c'est bien la question de l'authenticité qui est en jeu. Peu importe qu'une large part de ces sémiophores soit des faux. Ce qui importe c'est que cette sensibilité extrême aux faux marque l'avènement d'une nouvelle catégorie pour appréhender les objets, celle de l'authenticité. Qu'il s'agisse des antiquités, des objets exotiques, des portraits de famille ou des copies de musées, la question de l'authenticité apparaît centrale. Le passage de cette notion juridique au monde des objets Cette catégorie nouvelle et omniprésente dans la seconde partie du siècle dit cette assimilation du monde industriel et urbain à un monde factice. L'authenticité de ces objets, leur innocence en quelque sorte, apparaît comme la condition pour qu'ils puissent, dans l'espace privé, déployer des récits et autoriser le dialogue avec leurs possesseurs.

L'authenticité nouvelle de ces objets débouche sur un double phénomène. D'une part, la construction d'un marché qui, par ses narrations – provenances et pedigrees – et mises en scène, vise à authentifier les objets, d'autre partune forme de fétichisation. Il ne s'agit pas d'une forme de la fétichisation de la marchandise ou alors au second degré, les objets se donnant justement comme des non marchandises. La fétichisation dans le cas des traces des corps est évidente avec la production et l'exposition à demeure

de reliques. Dans l'ordre des antiquités et des curiosités, le même processus est à l'œuvre et la moindre bribe dans la mesure où elle apparaît arrachée au passé ou aux lointains devient désirable. Cette fétichisation, qui procède toujours d'une décontextualisation, permet l'entrée de toutes les traces du passé dans les appartements et la production d'objets clunisiens, objets modernes incluant des fragments du passé ou des lointains qui suffisent à les faire fonctionner comme des narrations romanesques. La consécration de l'objet unique accouche de ce que l'on peut qualifier de « culture de l'empreinte » ou de « culture de la copie » : daguerréotype comme photographie stéréoscopique, masques moulés sur vifs ou sur morts, moulages de réductions mécaniques d'antiquités, copies conformes de meubles, rouleaux de cire qui enregistrent et restituent la voix… La fétichisation des objets uniques et radicalement singuliers que sont les objets de mémoire et les traces de soi, les antiquités ou les curiosités, concerne aussi les œuvres d'art. Contrairement à la thèse de Walter Benjamin qui a cru voir dans l'avènement de la reproduction technique la perte d'une aura, c'est le phénomène inverse qui advient. C'est par la fétichisation des œuvres et du musée comme lieu ultime de cette consécration que la bourgeoisie pense conserver dans les copies une trace de cette « aura », une trace de l'identité radicalement singulière des objets copiés.

Les mutations urbaines de la seconde partie du siècle n'apparaissent pas étrangères à cet attrait nouveau pour des objets qui manifestent leur singularité. L'appartement haussmannien, uniforme et sans histoire, nécessite d'être peuplé de ces sémiophores qui le rattache à d'autres espaces, à la fois légitimes et romanesques. C'est le cas pour les institutions culturelles : les objets tissent alors des liens imaginaires qui font de l'appartement une succursale de musées et singulièrement concernant Le Louvre et Cluny. La collection d'objets archaïques – ruraux, exotiques, préhistoriques… – fonctionne de la même façon : elle rattache les possesseurs à des espaces radicalement étrangers, faits d'une autre temporalité, tant il est vrai que tout au long du siècle, une fois l'enceinte passée, les Parisiens ont la sensation de remonter dans le temps. Objets venus de bazars orientaux et extrême-orientaux, des sous-sols de Picardie et des châteaux de la « Vieille France » participent de la décontextualisation de l'appartement. L'espace imaginaire qui se redessine, en incluant espaces anachroniques et appartement, occulte la ville moderne et crue. Ces objets participent paradoxalement à faire de l'appartement un monde fini, contenant potentiellement tous les récits du monde. Dans l'appartement se manifestent ainsi dans le même temps un repli et une conquête. Accaparement des objets des lointains et du passé mais aussi machines qui, après les avoir collecté, reproduit images et sons du monde dans la sphère domestique, créent un espace saturé de récits et de représentations, incarnées dans des formes matérielles, visibles, parfois même palpables et audibles. Si le roman se définit comme une fiction dans lequel des points d'ancrage créent un effet de réalité qui permet au lecteur d'adhérer aux intrigues, on peut sans métaphoriser à l'excès concevoir les appartements du siècle comme autant de romans.

Si la nudité historique des appartements nourrit ce désir de couleur locale, les grands travaux haussmanniens accusent la sensibilité au passé, forgent et alimentent une forme de nostalgie d'un monde perdu – le « Vieux Paris » – réponse à la sensation avivée de l'instabilité du monde. C'est bien aussi un rapport au temps qui se joue dans l'accumulation de ces objets ; le décor de la vie bourgeoise apparaît comme une médiation avec le temps et singulièrement avec le passé. À un moment où une nouvelle charpente temporelle abstraite s'impose dans le quotidien, tous ces objets proposent une expérience du temps à demeure. Il ne s'agit pas seulement de vivre dans un décor historique. La collection des traces de soi et des siens montre la fabrication d'un rapport au passé familial et au passé individuel nouveau. Des portraits aux reliques, des cadeaux faits souvenirs aux objets produits par leurs possesseurs, tout

un monde matériel se met en place qui raconte dans la sphère privée les histoires de chacun. Il relève d'un processus de légitimation sociale qui passe par la possession d'objets historiques culturellement légitimes qui doivent attester d'une inscription dans la durée mais il est aussi une nouvelle appréhension objectivée de soi dans le temps. Par un jeu complexe, ces souvenirs de soi et des siens, s'articulent avec le goût pour les antiquités et les curiosités exotiques qui appartiennent toutes deux à des mondes disparus ou en voie de disparition. Ces temps s'enchevêtrent : on offre en cadeau-souvenir des antiquités, les tableaux de famille sont des antiquités comme des souvenirs intimes et les curiosités exotiques peuvent être des témoins de la tradition en même temps que des souvenirs. À domicile se développent ainsi non seulement un rapport au passé historique mais plus largement un rapport au temps, d'autant plus émouvant qu'il est indéterminé, comme l'indiquent des signes aussi divers que le goût pour la patine ou les objets préhistoriques. Cette expérience du temps et du passé est à mettre en regard avec celle, connue, qui se joue dans l'espace public.

Cependant, ce rapport au temps n'est pas seulement un rapport au passé, aussi nébuleux soit-il. La culture matérielle est aussi le truchement par lequel se réalisent les projections dans le futur. Ce travail d'accumulation de souvenirs de soi et de traces du passé est aussi la construction d'un témoignage, d'une postérité matérielle et d'une transmission de valeurs. Les testaments en témoignent avec force : à demeure, le bourgeois se réapproprie le passé en même temps qu'il projette par les objets sa présence dans l'avenir, condition d'un dialogue avec sa descendance. Utopique, l'appartement est aussi uchronique par la présence de tous ces sémiophores qui viennent compléter le retrait sonore et visuel que nous avons pu observer.

On comprend mieux le caractère marginal et singulier des objets anciens et exotiques et leur place à part dans les appartements. Considérés dans l'espace privé, ils sont bien les produits d'une logique de décontextualisation, parents en cela des objets de musée. Leur mise en scène en témoigne qui s'attache à les intégrer aux décors des appartements tout en signalant leur caractère extra-ordinaire. Si les antiquités gagnent une grande partie du décor, c'est avant tout dans les espaces de réception. Pour le reste, secrétaires et boîtes, sous-verres, cloches de verre, albums épais de cuir et de bronze qui s'apparentent à des meubles à main, socles couverts de peluche ou en marbre, cadres moulés en caoutchouc, bois durci ou plâtre doré, dispositifs de trophées, fragiles étagères à bibelots, vitrines d'exposition, sont autant de dispositifs le plus souvent nouveaux et généralisés dans la bourgeoisie dans les années 1840-1850, qui mettent en exergue ces sémiophores. La mise à distance de ces objets principalement par le verre, souligne leur présence et en même temps leurs liens avec un temps révolu. Par l'expérience visuelle, ces objets flottent, comme venus d'un autre monde et pouvoir les toucher, dans l'intimité, est alors le plaisir ultime de ces possessions. Qu'on répare ses objets de collection, qu'on brode ses chiffres, qu'on nettoie avec soin les reliques d'un parent, qu'on entretienne les patines ou qu'on touche simplement les objets archaïques, cette mise en présence est un moment privilégié d'expériences du temps, de l'espace et de la culture, fondées sur le pouvoir romanesque et narratif des objets.

Ces objets relèvent alors de la formation de soi (*self-fashioning*) ou « techniques de soi ». La collection de bibelots insignifiants peut être lue comme une forme dégradée de la collection de prestige ; elle peut être aussi, et c'est notre hypothèse, considérée comme un des moyens d'appropriation de la marchandise et d'une forme d'écriture autobiographique, qu'il s'agisse de bibelots, de curiosités, de copies ou de traces de soi. La recomposition de ces objets autour de l'individu, collections comme souvenirs, au regard des attentions que les habitants leur portent, forme à l'évidence des expériences qui participent

à la fabrication des identités individuelles et familiales et à une formation culturelle non livresque qui a pour finalité de produire une sensibilité, normalement innée.

Ces narrations ne se développent pas en effet hors du champ social et de ses tensions. Ces objets-récits sont bien aussi des récits sociaux qui entrent dans le jeu des distinctions. Au premier chef, rechercher, acquérir ou produire ces objets mobilisent un temps qui à lui seul est distinctif : collecter des objets inutiles et plus encore des traces du passé, des objets exotiques ou des traces de soi, nécessite une attention qui consomme un temps de la même nature que celui du loisir et dont la forme achevée est le collectionnisme. En outre, qu'il s'agisse de les acheter ou de les produire, ces objets réclament une culture en elle-même distinctive. Savoir apprécier un objet du passé ou archaïque, un objet en vétusté ou grossièrement fabriqué, savoir distinguer le faux, la copie et l'authentique, une vulgaire figurine de plâtre d'une reproduction de qualité, une matière noble d'une matière vulgaire, savoir reconstruire sa généalogie visuelle et matérielle sont autant de pratiques hautement distinctives. Nous l'avons vu constamment, les contours de la vulgarité et du raffinement ne cessent de changer – qu'on pense aux matières ou aux images –, maintenant ainsi un pouvoir distinctif. Ensuite, il faut le souligner, ces sémiophores sont d'autant plus distinctifs qu'ils sont par définition et au moins sur le plan imaginaire, des objets en quantité limitée. Au règne du multiple indéfini et d'essence démocratique, s'opposent des objets dont la première qualité, avant le prix, est la rareté. Enfin, s'il faut une culture pour élire ces objets, il en faut une aussi pour les apprécier à demeure et entretenir avec eux un dialogue solitaire. Ces récits sont inaudibles à certains : le rapport romanesque à ces objets, le rapport au temps, à l'espace et à la culture qu'ils mobilisent vaut pour « barrière » et « niveau ». La culture matérielle bourgeoise est distinctive car elle est « hiéroglyphique », pour reprendre l'expression de Miles Orvel, aux yeux des classes inférieures[589]. L'identité sociale se construit sur cette capacité à posséder ces sémiophores mais aussi à savoir les apprécier, les entendre et leur répondre. Sans doute, la culture matérielle bourgeoise du XIXe siècle, fondatrice d'une identité sociale, peut être définie par la conjonction de ces sémiophores, tout aussi sûrement que l'emploi de domestiques ou la profession : antiquités, objets exotiques et curiosités, traces de soi et des siens et collections de copies signent une appartenance.

On ne peut ainsi, comme les traditions historiographiques et sociologiques ont pu le faire, distinguer approche sociologique des consommations et lecture des sémiophores. Observer la culture matérielle dans l'enceinte du privé – et non dans les espaces en apparence décontextualisants des musées – invite à penser ensemble dimensions narrative et sociale.

589 Miles Orvel, *op. cit.,* p. 40 et sq., « Hieroglyphic world ».

Partie III
La fabrication d'une culture matérielle commune : Publicités, scènes urbaines et législateurs et vecteurs des modes

Introduction

« MODES. Étymologiquement signifie : manière *d'être.* Au pluriel, ce terme désigne le commerce des chapeaux de femme. Mais il est surtout employé au singulier, dans le sens moderne, pour exprimer l'idée de ce qui est « au goût du jour », en vogue, « à la mode ». À ce point de vue, son importance est énorme, et il faudrait un volume pour donner au mot une faible partie du développement qu'il comporte. La mode […] pose son sceptre dominateur sur le meuble, le livre, l'artiste, l'usage, les gens et les choses, imposant à tous les peuples l'opinion française en matière d'élégance. […] L'influence des mondaines, des artistes, des événements, se fait sentir sur la mode ou la détermine sans qu'on puisse savoir pourquoi, quand, ni comment. »

Dictionnaire du commerce et de la banque…, 1901.



[Fig. 8. 1] « Assassinat de Mme Veuve Lecomte, 74 rue des Martyrs », 10 octobre 1902. APP, fonds photographique, photographie n° 6573.

Le 10 octobre 1902, la Dame Lecomte est retrouvée assassinée dans son appartement 74 rue des Martyrs[1]. Veuve d'un modeste fabricant d'œillets métalliques, les 1 200 francs de son loyer comme son adresse signent son appartenance à la petite-bourgeoisie[2]. Pourtant ne s'en tenir qu'à l'ameublement de son salon enregistré par les photographies de la Préfecture de Police, tout indique un intérieur bourgeois : meubles Louis XIV et Louis XV dorés, pièces d'argenterie raffinées, bustes en plâtre, plantes exotiques, tapis orientaux, canapé-sofa de style ottoman, collection de japoneries et de chinoiseries, peintures à l'huile richement encadrées, lustre en cristal, garniture de cheminée, large miroir, écran de cheminée et profusion de tentures et de rideaux agrémentés de glands… peuplent son salon. On a vu les variations infinies de matières et la gamme étendue des produits qui vont du luxe au demi-luxe jusqu'aux produits d'imitation offerts par l'industrie et l'on a vu à quel point ces variations répètent les hiérarchies sociales. Mais à l'échelle des objets et des récits qu'ils portent, la conformité de l'intérieur de la Veuve Lecomte à ceux de la grande bourgeoisie est frappante. À parcourir les photographies d'intérieur des années 1890-1910 – réalisées par Eugène Atget ou sous la direction de Bertillon –, il apparaît que les écarts sociaux sont manifestes en termes d'espace et de richesse des objets possédés mais que ces écarts s'amenuisent à mesure que l'on inventorie les objets exposés dans l'espace domestique. De l'appartement d'un grand bourgeois des Champs-Elysées au petit fonctionnaire du quartier Latin en passant par l'intérieur d'un employé du 9e arrondissement, on retrouve dans toutes les strates de la bourgeoisie les mêmes objets mis en scène de la même façon dans les même pièces.

On pourrait être tenté de repousser ces ressemblances pour ne s'en tenir qu'à la valeur des objets qui rend lisible les hiérarchies sociales. Cependant, si tout au long de ce travail nous avons cherché à observer la circulation des objets dans les strates de la bourgeoisie et les mutations de formes, de matières comme d'usages que subissent les objets en glissant d'un espace social à un autre, on peut voir l'homogénéité des intérieurs présentés par les images et les inventaires comme une invitation à chercher à comprendre cette conformité au-delà des variations de fortune et de position.

Cette apparente uniformité invite à fournir des explications anthropologiques à ces changements, explications privilégiées par les histoires de la vie privée[3]. Si nous avons maintes fois adopté cette perspective, il n'en reste pas moins qu'elle a tendance à exclure la sphère domestique des phénomènes de mode. L'entrée comme le rejet des objets dans l'espace du privé relève dans cette perspective de mutations collectives d'habitus – nouvelle culture somatique, sensibilité nouvelle aux odeurs ou encore attention nouvelle aux traces de soi – et il apparaît alors logique d'observer l'apparition ou la disparition d'objets dans l'ensemble des intérieurs bourgeois. Or, si la culture matérielle est bien indissociable de ces mutations, elle appartient aussi au monde des modes. Dès la fin des années 1970, les travaux en anthropologie de la consommation de Mary Douglas ont suggéré leur nécessaire prise en compte[4]. Elle notait que si les objets, quels qu'ils soient, répondent à des fonctions anthropologiques, les rythmes de leur diffusion répondaient à des phénomènes de mode. On peut ajouter que pour une même fonction, les objets sont susceptibles de revêtir mille formes ; l'élection de l'une d'entre elle relève de la mode. Articuler culture matérielle et sociologie des modes n'est pas chose aisée tant il y a une solution de continuité entre des registres qui parlent pourtant d'un même objet. Il ne s'agit pas ici de vouloir

1 APP, fonds photographique, photographie n° 6573, « assassinat de la Veuve Lecomte, 74 rue des Martyrs ».
2 D1P4, 1900, rue des Martyrs (Voir en outre à l'INPI, les dépôts de brevets en 1895 de Lecomte, 74 rue des Martyrs, relatifs aux manières de sertir les œillets à la machine.)
3 On songe naturellement à l'*Histoire de la vie privée… op. cit.* et en particulier aux travaux d'Alain Corbin.
4 Douglas, Mary et Isherwood, Baron, *The World of Goods: Toward an Anthropology of Consumption*, New York, Routledge, Édition, 1996 [1979], Chapter 5, « The technology of Consumption », p. 67-81.

réunir deux traditions souvent divergentes des études de la culture matérielle mais, en acceptant que les mutations anthropologiques soient à l'origine de nouvelles pratiques, de comprendre comment se choisissent et se partagent ces objets. Pour le dire autrement, à un moment donné dans la société, une foultitude d'objets répond à une attente en termes de confort, d'hygiène comme d'imaginaires ; reste à comprendre comment le consommateur bourgeois rencontre ces objets et comment, collectivement, l'ensemble des individus les élit.

Quantité d'études en histoire de la culture matérielle sont sous-tendues par l'idée implicite que la nouveauté est le moteur suffisant de la consécration d'objets. Le caractère nouveau, inédit d'un objet – tant en matière de goût que sur le plan technique – suffirait en lui-même à créer un phénomène de mode. Or, nous l'avons montré, les consommations bourgeoises du siècle rejettent régulièrement des objets nouveaux et même souvent, dans l'enceinte du privé, le caractère nouveau d'un objet le condamne. A contrario, la culture matérielle est constituée de multiples reviviscences à l'exemple des portraits à l'huile qui remplacent les photographies. La nouveauté ne suffit pas à décider d'une mode.

Il est significatif que la sociologie des modes naisse conjointement à la fin du XIXe siècle, à la fois en France avec Gabriel Tarde, aux États-Unis avec Thorstein Veblen et en Allemagne avec Georg Simmel. Ce dernier souligne que son étude – essentiellement sur la mode vestimentaire – vient des changements économiques et sociaux qui font que « plus la mode change vite et plus le prix des choses baisse, plus il engage les consommateurs et contraint les producteurs à changer vite de mode »[5]. Dans un contexte de mutations profondes de la consommation et du monde matériel, la sociologie naissante voit dans ces études la possibilité d'accéder à des mécanismes sociaux aux fondements même des formes d'organisation sociale et de leur cohérence. Dès l'émergence des modes comme objet sociologique, la tension entre imitation (Gabriel Tarde) et distinction (Thorstein Veblen) est au cœur des problématiques. La question est alors de comprendre comment les groupes sociaux usent de la consommation comme marqueurs sociaux : consommations ostentatoires de la « classe de loisirs » qui visent à se distinguer des classes moyennes chez Veblen ; consommations conformistes qui visent à s'inclure dans un groupe chez Tarde. Cette tradition sociologique traverse les travaux d'Edmond Goblot qui en fait une des possibilités pour construire une barrière et un niveau et se poursuit sur tout le siècle, ce dont témoigne *La Distinction* de Pierre Bourdieu. Nous avons adopté en étudiant le goût pour les images de soi, celui pour les antiquités et les curiosités exotiques, la pratique de la collection ou encore pour les nouveautés, cette triple perspective : celle d'une explication anthropologique, celle d'une explication fondée sur les phénomènes d'imitation – avec souvent en arrière-plan le spectre de la noblesse – et celle de la distinction, qui emprunte les formes les plus variées, de la recherche d'objets uniques au rejet d'objets devenus trop populaires. La tension entre distinction et imitation est donc bien permanente et sans être le seul déterminant du choix des consommateurs décide du devenir des objets, de leur installation comme de leur reflux des intérieurs.

Cependant, dans une approche nourrie de linguistique, cette tradition sociologique choisit le plus souvent de ne considérer les objets que comme de purs marqueurs sociaux, bien souvent jusqu'à en faire un système arbitraire de signes[6]. L'historiographie de la culture matérielle notamment anglo-

5 Georg Simmel, « La mode » in *La tragédie de la culture,* Paris, Rivages, 1993 [1895], p. 121-122.

6 Voir en particulier le travail de Algirdas Julien Greimas, *Le mode en 1830*, Paris, PUF, collection Formes sémiotiques, 2000 [1948] et en particulier la préface de Thomas F. Broden qui souligne l'articulation entre théorie des modes et linguistique. La conclusion est en cela significative : après avoir étudié la langue des journaux de mode, Greimas se propose de définir la mode comme un vocabulaire. Le texte de Roland Barthes *Le système de la mode* (paris, Le Seuil, 1967) est exemplaire de cette approche qui assimile la mode à un discours et qui voit dans la mode plus un « ordre sémiologique que sémantique » (p. 280). Le travail de Gilles Lipovetsky s'inscrit dans cette continuité qui propose une lecture globalisante d'un système généralisé des modes : *L'empire de l'éphémère*, Paris, Gallimard, 1991. Soulignons ici que *Le Système des objets* de Jean Baudrillard, derrière son titre, fait exception : il souligne tout au long de son

saxonne a su introduire deux composantes essentielles : d'une part, la singularité des objets en tant qu'ils ne sont plus uniquement des éléments d'un « système des modes » mais sont rattachés à des univers culturels et sociaux et s'inscrivent dans une mémoire collective, l'objet devenant sémiophore par l'articulation du matériel et de l'immatériel ; d'autre part, les variations historiques de ces phénomènes en soulignant par exemple le poids des mutations du commerce de détail comme de la production [7].

En France, les travaux sur le vêtement ont de bonne heure exploré cette double lecture structurelle et historique, qu'il s'agisse de ceux de Daniel Roche questionnant la circulation d'une culture des apparences dans le Paris des XVIIe et XVIIIe siècles ou de ceux de Philippe Perrot réservant un bref mais stimulant chapitre à la question des « circulations » des modèles vestimentaires en bourgeoisie.

Cette double perspective apparaît d'autant plus nécessaire ici que le second XIXe siècle voit une mutation profonde des structures des phénomènes de mode. Mutations profondes du marché du fait aussi bien de la distribution que de la production d'une part[8] et d'autre part mutations sociales qui amènent par la mobilité sociale accrue l'émergence et l'affirmation d'une petite et moyenne bourgeoisie. En réexaminant la période qui a vu justement s'échafauder les théories sociologiques de la mode, nous voudrions non en tirer une lecture systémique mais bien comprendre les singularités de ce moment où phénomènes de mode, espaces urbains et culture matérielle s'articulent de façon neuve.

Si la seconde partie du XIXe siècle voit naître toute une série de modèles sociologiques explicatifs, c'est aussi qu'une tension apparaît manifeste et sans doute plus que jamais auparavant dans les consommations : la tension entre conformisme et affirmation de l'individu. Georg Simmel place cette question au cœur de son étude sur la mode, s'interrogeant non sur l'imitation comme simple façon de singer la classe supérieure comme le fait Gabriel Tarde, mais en définissant l'imitation comme « celle qui pousse à fonder la singularité dans la généralité, à accentuer la stabilité dans le changement »[9]. C'est bien cette question que nous voudrions poser ici. En acceptant pour point de départ que les phénomènes de mode reposent sur une tension entre imitation et distinction, nous voudrions comprendre comment se produit à neuf de l'individualité dans le collectif ou pour mieux dire comprendre la fabrique des modes dans une « société des individus » pour reprendre l'expression de Norbert Élias. Comme nous allons le voir, quantité de dispositifs s'installent qui ont ainsi pour fonction de produire collectivement de la singularité en termes de consommation. Il s'agit donc de comprendre comment un groupe social peut faire corps grâce aux consommations, comment à un moment donné une culture matérielle se partage au sein d'un groupe.[10] Pat Hudson a noté pour le monde ouvrier que le XIXe siècle est le moment où se construit une identité singulière qui fait que les ouvriers adoptent des consommations notamment vestimentaires qui ne visent plus à imiter les classes supérieures mais dont la fonction est avant tout de faire corps en tant que groupe[11]. Si Pierre Bourdieu dans *La Distinction* y voit la peur des classes populaires, fortes de leur habitus, d'apparaître comme prétentieuses plus que comme prétendantes, il est possible d'y lire le désir de faire groupe, de fonder une identité sociale commune[12]. Ce renversement opéré à l'égard du monde ouvrier est valable à notre sens dans les sphères bourgeoises et notamment de la petite et moyenne bourgeoisie[13]. S'ils s'inscrivent bien souvent comme on l'a vu

travail le fait que le système des objets est appuyé sur un contexte historique comme sur leur matérialité.

7 Voir notamment Brewer, John ; McKendrick, Neil et Plumb, John Harold, *The Birth of a Consumer Society: the Commercialization of Eighteenth-Century England*, Indiana University Press, 1982 qui revendiquent leur inscription dans le sillon de Pierre Bourdieu.

8 Voir par exemple Michael Miller, *Le Bon Marché… op. cit.*

9 Georg Simmel, « La mode »… *op. cit.*, p. 93.

10 Voir Guillaume Erner, *Sociologie des tendances… op. cit.*, p. 80-83.

11 Pat Hudson, *The Industrial Revolution,* Londres/New York/Melbourne/Auckland, Edward Arnold, 1992.

12 Bernard Lahire, *La culture des individus : Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, Éditions La Découverte, 2006.

13 Les travaux récents de Sarah Maza qui proposent une déconstruction de la bourgeoisie française comme un mythe encouragent

dans des processus d'imitation, ces processus aboutissent toujours à des inventions dont le propre est avant tout d'être collectivement partagées. En un sens, ce n'est donc pas tant l'importation d'un motif de consommation ou d'un objet emprunté à l'aristocratie qui nous intéresse ici mais bien la façon dont se déroule cet emprunt et la façon dont il se réinvente et se partage. Le choix de travailler sur la « bourgeoisie » dans son ensemble et sa diversité prend ici d'autant plus de sens : pour l'étude des modes, c'est la condition pour comprendre comment un groupe bâtit une identité matérielle au-delà des seules homologies de position de fortune ou de profession.

En 1925, Edmond Goblot note dans un raccourci éclairant : « l'esthétique bourgeoise ne peut s'accommoder d'une autre originalité que celle dont tout le monde s'avise en même temps, à l'intérieur de la classe »[14]. C'est à cette question que nous voudrions tenter de répondre : comment s'avise-t-on collectivement d'une originalité – par ailleurs identifiée collectivement comme telle ? Comment est-elle reçue et désignée collectivement comme une originalité « acceptable » ? Comment produit-elle dès lors une identité sociale partagée ? Questionner la culture matérielle sous cet angle revient donc à considérer les objets par leur insertion dans le commerce social et par leur diffusion. Les objets appréhendés dans leurs itinéraires – leurs biographies dit Igor Kopytoff – révèlent toujours peu ou prou des phénomènes de mode[15]. La culture matérielle s'inscrit dans la durée mais appartient aussi au temps court des modes. Si la logique du traitement sériel des inventaires a l'incomparable avantage de faire émerger des mutations sur la longue durée, elle amène inévitablement à effacer les phénomènes de mode, non seulement les plus passagers – qu'on songe au bref engouement pour l'ameublement en caoutchouc – mais aussi la nature même de ces phénomènes[16]. Articuler modes et culture matérielle permet de réinscrire cette dernière dans des temporalités plus précises et par là d'éclairer ce qui, dans l'ordre du privé, appartient au social. De plus, cette articulation invite à relire la fabrication des phénomènes de mode. Il est significatif que les études sociologiques citées plus haut ne s'attardent que très rarement sur la culture matérielle dans sa définition la plus large comprenant l'attention aux matières, aux formes, aux usages des objets etaux récits dont ils sont chargés. La recherche d'un système des modes conduit à une forme d'abstraction de laquelle la dimension matérielle est exclue – Roland Barthes parle ainsi du vêtement comme « purement intellectif » dans *Le système de la mode*[17]. Or, l'approche des phénomènes de mode par le truchement de la culture matérielle permet de réinscrire la mode dans un espace et un temps donnés et plus encore dans un espace concret où la pesanteur des objets et l'apparente virtualité des modes s'articulent. Car l'histoire des modes et singulièrement celle des modes vestimentaires qui domine par sa littérature identifie d'un côté les hérauts à la source d'un phénomène puis on mesure sa diffusion sociale et géographique. Mais il demeure alors une large zone d'ombre : celle des mécanismes mêmes de la diffusion des nouveautés techniques comme des nouveautés en matière de goût.

En ce sens, les études sur la diffusion de la nouveauté technique auprès du grand public menées ces dernières années sont parvenues à articuler ces deux dimensions[18] mais on sait peu de choses de la dif-

paradoxalement à voir dans ce mythe une construction sociale à laquelle s'attache, in fine, une culture matérielle comme une identité sociale. Sur les débats soulevés par ces travaux, voir Sylvie Aprile, Manuel Charpy et Judith Lyon-Caen (dir) « Introduction » in « La bourgeoisie : Mythes, identités et pratiques », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n°34, 2007.

14 Edmond Goblot, *La barrière et le niveau, op. cit.*, p. 145-147.

15 Igor Kopytoff, « Cultural Biography of Things. Commoditization as process » in A. Appadurai (dir.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspectives*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 64-91.

16 Voir par exemple Annick Pardailhé-Galabrun (dir.), *La Naissance de l'intime, 3 000 foyers parisiens, XVIIe-XVIIIe siècles… op. cit. ;* les phénomènes de mode ne sont jamais évoqués.

17 Roland Barthes, *Le système de la mode*, Paris, Le Seuil, 1983, p. 20.

18 Liliane Hilaire-Pérez et Anne-Françoise Garçon (dir.), *Les chemins de la nouveauté : innover, inventer au regard de l'histoire*, Paris, CTHS, 2004 et plus récemment, Aileen Fyfe et Bernard Lightman (dir.), S*cience in the Marketplace: Nineteenth-Century Sites and*

fusion sociale des nouveautés techniques, qui plus est en milieu urbain. Les essais de quantification ne rendent pas compte des mécanismes sociaux qui font qu'un produit ou une nouveauté sont adoptés[19]. Pourquoi et comment une technique est adoptée et adaptée aux intérieurs ? Comment en prend-on connaissance ? Comment se familiarise-t-on avec une invention, une nouveauté, avec un objet technique ? De la même façon, si le constat d'une diffusion d'un goût est une pratique courante en histoire de l'art comme en histoire, les processus sociaux et matériels de sa diffusion – en d'autres termes la fabrication du « bon goût » – restent quant à eux peu connus. En abordant les phénomènes de mode par le prisme de la culture matérielle, il devient possible d'éclairer les circulations des objets à l'échelle de la ville. En d'autres termes, nous voudrions ici identifier à la fois les « synapses » des phénomènes de la mode, ces lieux et ces moments de contacts où les nouveautés sont connues et tenter de saisir les capillarités qui font le caractère collectif d'un phénomène de mode. Suivre les objets dans leurs circulations et quelles que soient les difficultés et limites d'un tel projet, offre l'opportunité de saisir un peu de ces mécanismes[20]. Le modèle de la contamination – « spread-of-infection model » – construit par Mary Douglas apparaît le plus à même de décrire ces circulations des modes appuyées sur la vie matérielle[21]. Il faut pour cela identifier des espaces où transitent objets, modèles de consommation et consommateurs – qui plus est en relation avec l'espace privé. Le détour par ces espaces est le moyen de saisir et d'observer ces phénomènes qui demeurent sans cela inaccessibles, détour d'autant plus légitime que pour les consommateurs d'alors, ils sont des lieux obligés de l'apprentissage des modes.

La construction d'un espace bâti avec un soin minutieux en rupture avec l'espace public et ses temporalités conduit à extraire la culture matérielle domestique de l'espace public entendu comme un espace commun et par là l'espace même des phénomènes de mode. Respecter le seuil du privé bâti par la bourgeoisie, c'est se priver de comprendre comment l'espace domestique, s'il est habité comme l'espace de l'individu, est aussi celui d'une appartenance à une classe ou à un groupe social. En conséquence, la construction du privé comme un espace où s'affirme l'individu ne doit pas en faire oublier la dimension collective qui passe notamment par des consommations nouvelles. La césure entre espace public et espace domestique et le désir d'être à la mode forcent justement la société urbaine de la seconde partie du XIXe siècle à inventer de nouvelles procédures de publicité du privé, de nouveaux chemins de la nouveauté. Comme l'a montré le travail de Lisa Tiersten, la construction d'un marché – abordé dans son étude d'abord comme un espace tissé de discours plus que comme une réalité marchande – attaché à l'espace privé est une des singularités de la période[22]. Comprendre ce qui dans l'espace domestique est de l'ordre du social et d'une culture matérielle commune force donc à quitter constamment l'espace domestique. Suivre les habitants dans leurs achats et leurs quêtes de modèles et observer ce qui entre et sort des intérieurs et circulent dans l'espace urbain nous apparaît comme la condition pour saisir l'émergence de cette culture matérielle commune. Si saisir ce qui appartient au collectif – au conformisme – dans l'espace domestique n'est pas aisé, la fermeture de cet espace contraint à scruter les chemins concrets empruntés par les modes pour pénétrer la sphère domestique. Là où les phénomènes de modes relatifs aux vêtements apparaissent trop évidents car inscrits dans un espace public où l'observation de visu peut suffire à faire mode, l'histoire des phénomènes de

Experiences, Chicago, University Of Chicago Press, 2007.

19 Voir notamment Bernard Lepetit et Jochen Hook, *La ville et l'innovation*, Paris, EHESS, 1987.

20 Paradoxalement, ce suivi longitudinal des objets dans la ville est plus facile à esquisser – tout en restant très incomplet – pour les objets populaires et notamment en s'attachant aux commerces d'occasion. Je me permets de renvoyer à une tentative modeste : « Formes et échelles du commerce d'occasion au XIXe siècle. L'exemple du vêtement à Paris », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n°24, 2002.

21 Douglas, Mary et Isherwood, Baron, *The World of Goods: Toward an Anthropology of Consumption… op. cit.,* p. 71-73.

22 Lisa Tiersten, *Marianne in the Market. Envisioning Consumer Society in Fin-de-Siècle* France, Berkeley, University of California Press, 2001.

mode liés aux espaces domestiques contraint à se demander comment ce qui est retranché derrière les façades, toujours plus opaques, peut devenir une culture collective. L'espace dédié à la famille et à l'affirmation de l'individu apparaît aussi comme traversé en permanence par des consommations dont les modèles viennent de l'espace public, à la fois espace concret et espace fabriqué par les images et les textes[23]. Le marché est alors à la fois l'espace marchand qui propose des signes et l'espace où les modes se partagent, les deux étant intimement liés.

Faire l'histoire de la culture matérielle domestique c'est donc comprendre l'espace de publicité – au sens fixé par Jürgen Habermas dans l'ordre du politique – qui se construit alors : espace où le bon goût se détermine et où il est collectivement défini et proclamé, espace où circulent modèles comme objets, enfin, espace dans lequel se construit une identité individuelle forgée sur des modèles partagés[24]. L'articulation entre espace public et phénomènes de mode a été esquissé en particulier par les historiens du vêtement. Philippe Perrot a aussi brillamment que succinctement identifié les espaces où se fabrique la mode vestimentaire parisienne du XIXe siècle : courses hippiques, grands boulevards ou foyer de l'Opéra[25]. Plus récemment, Christopher Breward a souligné lui aussi le rôle d'espaces singuliers dans le Londres des XIXe et XXe siècles où les modes se donnent à voir, en dehors du marché : scènes de théâtre, lieux de fêtes, marché aux puces, concerts comme certaines rues du West End devenues des espaces de défilés permanents[26]. Dans l'ordre de la culture matérielle domestique, ces espaces apparaissent moins évidents. Pourtant, si nos deux premières parties soulignent en permanence les flux et les reflux des nouveautés, c'est bien qu'il existe des espaces et des moments où elles se donnent à voir. Dans cette perspective, nous avons voulu nous attacher non à une idée du marché d'un espace publicitaire mais bien aux espaces concrets et matériels qu'on pourrait appeler des « scènes urbaines des modes ». L'hypothèse est que s'inventent, entre offre du marché et demande bourgeoise de modèles, des espaces singuliers qui permettent dans la ville du XIXe siècle de découvrir des intérieurs. La question est à la fois plus simple et plus difficile : comment circulent les modes et les nouveautés dans la ville du XIXe siècle pour *in fine*, pénétrer les intérieurs ?

Notre étude n'a pas la prétention à l'exhaustivité car dans l'espace public urbain du XIXe siècle quantité d'espaces rejoue le privé : cercles, cafés, foyers des théâtres voire chambres d'hôtel sont autant d'espaces intermédiaires entre public et privé qui fonctionnent comme des publicités possibles du privé. Nous avons choisi de privilégier quelques espaces qui nous apparaissent emblématiques par leur influence dans la mesure où ils articulent une publicité du privé avec la circulation de marchandises. Le premier espace incontournable est celui du commerce : espaces de shopping dont on va voir qu'ils connaissent une mutation profonde dans la façon d'exposer les objets domestiques. Le deuxième est l'hôtel des ventes aux enchères, espace de la singularité partagée collectivement s'il en est, espace promu et investi comme jamais auparavant. Mais la quête de modèles dans la ville du XIXe siècle emprunte des chemins moins évidents et nous avons vu le désir permanent de la bourgeoisie d'échapper au vulgaire d'une part et au marché d'autre part et tout en étant conforme au bon goût chaque consommateur bourgeois veut croire à sa singularité, à son originalité. Dans cette perspective, des scènes urbaines surgissent qui apparaissent centrales alors même qu'elles ne se donnent pas au premier abord

23 Sur les formes de la publicité dans l'espace urbain, voir Andrew Miller, *Novels behind Glass: Commodity Culture and Victorian Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995 et Clemens Wischermann et Elliott Schore (dir.), *Advertising and the European City : Historical Perspectives*, Ashgate, Aldershot, 2000.Il faut noter la récente publication de David Hussey et Margaret Ponsonby (dir.), *Buying for the Home. Shopping for the Domestic from the Seventeenth Century to the Present*, Aldershot, Ashgate, 2008.

24 Jürgen Habermas, *L'Espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1988.

25 Philippe Perrot, « La circulation des modes » in *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie*, Paris, Fayard, 1981, p. 302-305.

26 Christopher Breward, *Fashioning London. Clothing and the Modern Metropolis*, Oxford, New York, Berg, 2004.

comme des espaces de publicité de la culture matérielle. Il s'agit d'une part des ateliers d'artistes et singulièrement de peintres et d'autre part des scènes théâtrales, nombreuses autant qu'omniprésentes dans la vie bourgeoise. La notion de marché et d'espace de la publicité – les scènes urbaines des modes – sont, on le comprend, les plus diverses : elles proposent autant d'espaces où le privé s'offre au public tout en maintenant un exclusivisme social, condition de préservation du caractère identitaire de la consommation.

L'existence de scènes urbaines – magasins, hôtel des ventes, ateliers et scènes de théâtre – ne suffit pourtant pas à construire des phénomènes de mode. Phénomènes sociaux, ceux-ci reposent sur des figures sociales qui font exemple. Or, le XIXe siècle connaît en la matière de profonds changements. On pourrait croire, à lire les publicités sous le Second Empire, à la permanence d'un modèle où la mode s'invente à la Cour impériale. Ce serait pourtant voir dans ce qui intervient uniquement comme une garantie de qualité, un élément décisif dans la fabrication des modes. En réalité, que ce soit pour la mode vestimentaire –le cas des crinolines par exemple – ou la consommation de biens durables – l'achat de services en aluminium par exemple –, la cour impériale et ses figures jouent sans doute comme des amplificateurs des phénomènes, mais les modes s'inventent et se diffusent en dehors d'elle. Cette mutation s'inscrit dans le long terme et dès la monarchie de Juillet, il apparaît manifeste que la cour ne détermine plus les modes. Tout au contraire, comme l'a noté Michelle Perrot, il semble que le renversement amène la vie de la Cour à épouser celle de la bourgeoisie, notamment dans ses consommations. Cette disparition relativement rapide du modèle curial a été identifiée par tous les sociologues des années 1890 comme un élément essentiel dans la recomposition des phénomènes de mode. Plus récemment, Anne Martin-Fugier a montré ce basculement de la cour vers la ville[27]. Cela ne veut pas dire que la cour comme lieu fantasmatique de la nouveauté et du bon goût disparaît brutalement ; elle demeure dans l'imaginaire, et le goût récurrent pour le XVIIIe siècle dans la seconde partie du siècle tente de renouer en permanence avec ce monde perdu. La noblesse et en particulier la noblesse étrangère – anglaise singulièrement – continue à faire modèle. Reste que pour l'immense majorité de la bourgeoisie ces figures sont trop lointaines pour être des modèles ; à la fois parce que les espaces domestiques de la petite et de la moyenne bourgeoisie ont peu à voir avec ceux de l'aristocratie et parce qu'ils sont largement inaccessibles socialement et physiquement. S'ils font modèles, c'est davantage comme des constructions imaginaires produites par l'imprimé.

L'émergence de ces figures du goût n'est pas une nouveauté radicale, loin s'en faut, sauf à croire qu'avant le XIXe siècle seule la cour donne le ton. Les travaux sur la France et l'Angleterre du XVIIIe siècle ont assez montré les stratégies publicitaires qui mobilisent les « legislators of taste » pour diffuser des nouveautés ou établir des marques[28].

La disparition des figures curiales de la mode et les mutations commerciales et industrielles ouvrent cependant une nouvelle ère des modes qui embrasse toute la culture matérielle. Dire que dès lors la culture matérielle est soumise aux modes parce qu'elle s'inscrit dans une « société des individus » ne suffit pas[29]. La demande de modèles et singulièrement par la bourgeoisie nouvelle est sans doute plus forte que jamais : des figures émergent alors qui visent à accompagner la bourgeoisie dans ses consommations. On demande à ces législateurs du goût – pour reprendre un terme de l'historiographie anglo-saxonne – de désigner en permanence le bon goût. À la différence des figures curiales, ils sont

27 C'est la thèse au coeur de son ouvrage, Martin-Fugier, Anne, *La vie élégante ou la formation du Tout-Paris*, Paris, Fayard, 1990.
28 Voir la synthèse de Patrick Verley, *L'échelle du monde. Essai sur l'industrialisation de l'Occident*, Paris, Gallimard, 1997.
29 Frédéric Monneyron, *Sociologie des modes*, Paris, PUF, 2006, « Introduction ».

accessibles à l'ensemble de la bourgeoisie. C'est d'abord le cas des tapissiers dont, comme on le verra, la figure sociale et les fonctions changent profondément dans la seconde partie du siècle. Le marché produit une autre figure de législateur, complexe et qui se présente à l'articulation du marché et des institutions : le commissaire-priseur, homme des modes et de la culture matérielle, homme aussi de l'expertise, car toujours aidé d'experts.

À côté de ces figures qui ne font pas modèles mais qui disent le bon goût, le mettent en œuvre et le diffusent, émergent aussi des figures qui, tout en étant des législateurs, sont eux-mêmes des modèles dans leurs consommations. Il s'agit d'une part des artistes et singulièrement des peintres, et d'autre part des figures du monde dramatique, et singulièrement les actrices. Ces deux figures sociales peuvent apparaître marginales dans une étude sur la culture matérielle. En réalité, elles sont essentielles dans les nouveaux phénomènes de mode et leur marginalité même est la condition de leur succès. De la même façon que le dandysme construit un nouvel espace de la mode bien au-delà des dandys, ces figures deviennent centrales pour la bourgeoisie[30]. Il s'agit sans doute d'une des singularités des modes dans un espace démocratique et dans un marché dominé par le multiple industriel : dorénavant, la mode s'invente dans les marges ou tout le moins transite par les marges, parfois géographiques et toujours culturelles et sociales. En un sens, ces figures soulignent une mutation profonde que nous voudrions ici observer : la seule hiérarchie qui fait chercher à imiter la culture matérielle de la classe supérieure et fuir celle immédiatement inférieure n'est plus la seule tension. Elle se combine dorénavant avec une tension horizontale, entre centralité et périphérie – à la fois géographique, sociale et culturelle. Cette émergence de figures aux marges même de la bourgeoisie s'explique par la nécessité d'un renouvellement permanent des modes : du fait de leur marginalité, ces figures peuvent plus librement réinventer des modèles, voire, comme l'a noté en quelques lignes Georg Simmel dès 1895, sont astreintes pour exister socialement – c'est-à-dire entretenir un commerce avec la bourgeoisie — à l'invention permanente. Parlant des marginaux et en particulier des demi-mondaines, Georg Simmel note que « l'existence de paria que la société lui assigne suscite en son sein une haine ouverte ou latente contre tout ce qui est solidement établi » et cette « haine » trouve son expression privilégiée dans le renouvellement permanent des « formes du paraître »[31]. Un jeu complexe se construit : pour exister, ces marginaux socialement installés doivent fournir en permanence des modèles nouveaux de consommation et inventer des objets nouveaux, mais permettent aussi à la bourgeoisie d'exister à travers la réinvention d'une identité sociale par la culture matérielle qui n'est plus dépendante des polarités traditionnelles, en particulier aristocratiques. . On l'a compris, l'optique adoptée ici est moins celle d'une imitation qui reproduit les césures de classe que celle qui vise à comprendre comment les identités sociales se « bricolent » en observant un marché saturé d'objets porteurs de signes sociaux et culturels[32]. Car paradoxalement, si les consommations des groupes populaires ont été reconsidérées dans leur capacité à produire des identités sociales, le bourgeois moyen et prudhommesque du XIXe siècle est demeuré dans toute la sociologie des modes la figure de l'imitation pâle et maladroite des consommations ostentatoires de l'aristocratie[33]. Il ne s'agit pas d'une vaine tentative de réhabilitation mais simplement de réexaminer ici toutes les procédures et les figures qui permettent à la bourgeoisie du XIXe siècle de se construire une identité matérielle nouvelle – qu'elle soit inspirée par l'aristocratie ou par des figures

30 Voir notamment Cesar Grana, *Bohemian versus Bourgeois. French society and the French Men of Letters in the Nineteenth Century*, New York, Basic Books, 1964 et Campbell, Colin, *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*, Blackwell, 1995 [1987].
31 Georg Simmel 1895 « La mode »… *op. cit.,* p. 112
32 Voir De Certeau, Michel, *L'invention du quotidien*, volume 1. *Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990 [1980].
33 C'est vrai dès les premiers travaux de sociologie des modes ; voir par exemple, Thorstein Veblen, *Théorie de la classe de loisirs*, Paris, Tell Gallimard, 1970 [1899].

marginales. Inventeurs et vecteurs de la nouveauté, la figure masculine de l'artiste et la figure féminine de l'actrice apparaissent en effet comme les figures propres au nouvel espace médiatique et urbain qui se reconfigure du fait de la bourgeoisie et dans lequel les modes circulent.

Double questionnement sur la place sociale occupée par les législateurs comme par les nouveaux modèles et sur la façon dont la bourgeoisie accède à ces figures. Il convient alors de suivre la circulation des objets dans la ville pour comprendre comment concrètement les objets passent des législateurs, des inventeurs et des vecteurs à la bourgeoisie. En retraçant la circulation concrète des objets, il ne s'agit pas de rabattre et de réduire les phénomènes de mode à la circulation matérielle des objets mais de chercher à voir ce que ces circuits peuvent nous apprendre de la culture matérielle et des modes.

Après la prise en compte des scènes urbaines qui constituent les espaces concrets où se fabriquent et se donnent à voir les modes et les figures qui animent cet espace, une troisième dimension est essentielle dans la fabrication des modes : la délocalisation opérée par l'imprimé. On peut être tenté de comptabiliser les revues de décoration ou encore les catalogues et de définir ainsi l'espace virtuel des modes construit par les textes et les images mais cette histoire risquerait de se confondre avec celle des représentations. Nous préfèrerons observer dans le détail des procédures publicitaires qui se construisent autour des scènes urbaines des modes et qui proposent des publicités du privé. La diversité des formes – images comme textes de toute nature – et des supports publicitaires – de l'image volante au catalogue en passant par la presse – oblige à embrasser et penser ensemble tous les supports. Mais l'inventaire de ces supports ne suffit pas à en comprendre la réception. Nous savons la difficulté de toutes les histoires et sociologies de la réception à documenter la réception d'une image ou d'un texte dans l'espace public ou dans l'espace domestique en dehors des cadres institués de la critique. Notre travail n'échappe pas à cette difficulté d'autant que ces supports ont été peu conservés et s'apparentent à un bruit de fond de la société – une littérature grise – que les contemporains eux-mêmes, par trop familiers, ne mentionnent que rarement. Cependant en adoptant là encore une perspective nourrie des travaux sur la culture matérielle, il nous apparaît possible de saisir quelques bribes de cette médiatisation nouvelle du privé. En effet, en s'attachant à la production et à la circulation de ces imprimés dans la ville, en tentant de saisir les chemins qui mènent jusque dans les mains des consommateurs, il nous apparaît possible de saisir leur rôle dans les phénomènes de mode. Il faut souligner ici que ces supports sont essentiels dans la mesure où les modes relatives aux intérieurs sont par définition des processus de délocalisation, à l'échelle même de la ville. Manuels de savoir-vivre, catalogues de toutes les sortes, prospectus et papiers à en-tête, photographies et gravures, revues et journaux spécialisés, manuels techniques ou encore peintures d'objets et critiques dramatiques sont autant de formes qui circulent intensément dans le Paris du second XIXe siècle et qui dessinent les contours d'un nouvel espace de la publicité du privé.

Au final, nous voudrions questionner dans cette troisième partie les formes nouvelles de la publicité du privé sans revisiter des phénomènes de distinction et d'imitation mais en cherchant à comprendre ce qui permet qu'un ensemble d'individus partage, à un moment donné et à grande échelle, tout en préservant son sentiment d'individualité, une culture commune en l'occurrence matérielle. Dès lors, nous avons choisi de retenir quatre configurations qui, au cours de notre travail, nous sont apparues centrales du fait de leur nouveauté et de leur omniprésence mais aussi parce qu'elles articulent scènes urbaines, figures du goût et publicité pour saisir leurs singularités. La configuration la plus évidente est celle composée par l'association entre les espaces de *shopping* et les fictions d'intérieurs qu'ils proposent,

les tapissiers et la publicité relative à la nouveauté technique et aux nouveautés en matière de goût. La deuxième configuration peut apparaître plus secondaire : il s'agit de Drouot, avec ses nouvelles figures du goût que sont les experts et les commissaires-priseurs et ses réseaux spécifiques de publicité. La troisième est celle des ateliers d'artiste, avec les figures du goût par excellence que représentent les artistes et tout particuièrement les peintres qui inventent dans le même temps une publicité singulière par l'image de la culture matérielle. Enfin, dernière configuration qui peut apparaître *a priori* marginale mais qui se révèle centrale : les espaces de l'art dramatique avec ses actrices, ses tapissiers, ses accessoiristes et ses entrepreneurs de techniques nouvelles qui jouissent alors d'un écho considérable dans l'ensemble de la société bourgeoise. Au final, c'est bien le « pourquoi, le quand » et le « comment » de la mode si énigmatique d'après le *Dictionnaire du commerce* publié par Guillaumin que nous allons tenter de saisir.

Chapitre 8
Espace commercial et diffusion des modes et de la nouveauté technique

« Cette préoccupation du dehors, cette tendance à faire passer la rue au travers de son *home* témoigne d'un goût universel de publicité. »
Georges d'Avenel, « La Publicité » in *Le Mécanisme de la vie moderne*, tome 4, Paris, Armand Colin, 1902, p. 122.

Introduction

La construction d'une culture matérielle – son apprentissage comme sa circulation – passe d'abord par la construction d'un espace marchand. Tous les espaces de publicité que nous allons questionner ici appartiennent de façon manifeste ou plus discrète à l'espace de la marchandise dont le commerce de détail redéfinit les contours. Si là encore, les mutations prennent racine dans le XVIIIe siècle – prix-fixe, stratégies publicitaires, nouveaux aménagements des boutiques… –, le second XIXe siècle et singulièrement Paris sont le théâtre d'une mutation profonde. Nous nous attacherons à l'étude de la culture matérielle attachée aux intérieurs en tentant de saisir ce qui dans les espaces du shopping permet à la bourgeoisie de se construire une culture matérielle commune[34]. La recherche est donc double : comprendre comment le marché parvient à conquérir une clientèle relative aux objets du privé et comment la bourgeoisie s'empare de ces objets pour se construire une culture matérielle à la fois distinctive et commune. Le marché est ici l'espace de la marchandise et comme nous l'avons défini auparavant, non une entité mais un espace social et culturel traversé par des tensions[35].

La bourgeoisie, comme nous l'avons vu, rêve en permanence de quitter la ville et le marché avec ses multiples industriels. De ce fait, la circulation des modes qui répond à une attente de modèles emprunte des chemins complexes et il convient de comprendre les manières dont les intérieurs s'exposent dans l'espace marchand en essayant de restituer la complexité de cette exposition : paradoxes pour le consommateur entre désir de faire corps et désir d'être considéré comme un consommateur unique d'une part, désir de trouver des modèles relatifs aux intérieurs dans l'espace public d'autre part tout en refusant la proximité entre ces deux espaces considérés comme antinomiques.

Trois composantes du marché ont retenu notre attention : la place de l'imprimé publicitaire ou apparenté à des guides dont nous verrons que les formes témoignent de stratégies complexes ; les formes

34 Richard Sennett, *Les tyrannie de l'intimité*, Paris, Le Seuil, 1979 [1974], p. 158-168 ; Michael B. Miller, *Le Bon Marché : 1869-1920 : le consommateur apprivoisé*, Paris, Armand Colin, 1987 **;** Erika D. Rappaport*, Shopping for Pleasure: Women in the Making of London's West End*, Oxfordshire, Princeton University Press, 2000 ; Donald Weber, « Selling dreams: advertising strategies from grands magasins to supermarkets in Ghent, 1900-1960 » in Geoffrey Crossick et Serge Jaumain (dir.), *Cathedrals of Consumption. The European Department Store, 1850-1939*, Aldershot, Ashgate, 1999.
35 Pour une synthèse voir Gérard Noiriel, *Introduction à la socio-histoire,* Paris, La Découverte, 2006, p. 58 et sq.

du shopping et de l'exposition des modèles spécifiques au privé ; enfin, la construction de figures spécifiques au marché et en particulier celle du tapissier-décorateur.

I. Imprimés et délocalisation des modes

La comptabilité des Grands Magasins du Louvre[36], inexploitée jusqu'alors, permet de saisir les stratégies publicitaires dans la seconde partie du siècle : si en 1876-1877, un budget est encore alloué aux « cadeaux », cette pratique qui rattache les grands magasins aux stratégies de la fin du XVIIIe siècle disparaît. Dans le même temps, des supports prennent une place considérable : d'abord les supports publicitaires urbains, comme les « ballons », ensuite les « insertions » dans la presse – le premier poste publicitaire –, enfin les catalogues associés aux échantillons qui prennent une place croissante. De façon plus globale, ce dont témoigne cette comptabilité qui couvre la période 1876-1908, c'est que l'imprimé devient le levier essentiel du commerce de détail. « La publicité, écrit le *Dictionnaire du commerce* en 1901, devient de plus en plus l'une des conditions essentielles du progrès industriel et du développement des affaires. Tout perfectionnement, toute création de l'industrie ou de l'art, toute combinaison intelligente et nouvelle de l'esprit commercial demeureraient perdus, ignorés, sans effet, si la publicité n'intervenait pour les porter à la connaissance des personnes que ce perfectionnement, cette création, cette combinaison peuvent intéresser »[37].

Mais il ne suffit pas de mesurer l'ampleur des investissements dans la publicité imprimée pour saisir les mécanismes qui mènent à la sphère domestique. Car la difficulté à construire une culture du privé commune repose justement sur sa séparation d'avec la sphère publique, son absence d'exposition collective. Le privé, par définition ne s'expose pas ; la délocalisation est la condition même de sa publicité et en cela l'imprimé et notamment l'image est essentielle. Par nature, l'imprimé puis la photographie délocalisent car ils voyagent aisément. Et la délocalisation est la condition même d'une existence des modes, en particulier dans un espace urbain où la Cour n'est plus au centre des modes. Cette délocalisation a été maintes fois analysée à grande échelle – en particulier à celle de l'Europe[38]. Or, elle fonctionne aussi à l'échelle de la ville, d'autant plus dans le cas des publicités et imprimés relatifs à la sphère domestique, par opposition à la mode où l'espace urbain – théâtres, champs de course, rues élégantes, etc. – joue un rôle décisif et sans doute trop évident pour être suffisant. Dans une période qui voit une véritable explosion de la presse quotidienne et des revues, en termes de tirages et en termes de titres, et une consommation d'images inégalées, le papier devient incontournable. C'est la publicité du privé par l'imprimé que nous voulons questionner, comme modalité commerciale et comme circulation de modèles ainsi que les usages des images. Attester de l'existence d'images et de modèles ne suffit pas à en comprendre la circulation et la façon dont ils font modèle dans les intérieurs. Sous ce triple questionnement – éditions, circulations, usages – sera donc explorée la place de l'imprimé dans la circulation de la culture matérielle à l'échelle de la ville.

36 Voir extraits en annexes.

37 *Dictionnaire du commerce… op. cit.,* 1901, article « Publicité ».

38 Les travaux les plus nombreux et stimulants semblent concerner le XVIIIe siècle et interrogent les différentes circulations des savoirs, des savoirs-faires et des objets à l'échelle européenne. Voir notamment : Colin Jones sur le rôle du *Journal les Affiches* à la fin du XVIIIe siècle dans la diffusion du savoir médical par la publicité et la construction d'un espace a new sphère of civic professionnalism » une vulgarisation à la fin du XVIIIe Colin Jones, « The Great Chain of Buying: Medical Advertissement, the Bourgeois Public Sphere, and the Origins of the French Revolution », *American Historical Review,* n°101, February 1996, p. 69-118 ; Liliane Hilaire-Pérez et Anne-Françoise Garçon (dir.), *Les chemins de la nouveauté : innover, inventer au regard de l'histoire*, Paris, CTHS histoire, 2004 et Natacha Coquery, « A Court Society and Advertising Art: the Fame of Parisian Merchants as the End of the Eighteenth-Century », dans Wischermann C., Schore E. (dir.), Advertising and the European city: Historical Perspectives, Ashgate, Aldershot, 2000, p. 96-112.

I.a. La presse et la publicité des modes

Au cours du second XIXe siècle, la proposition de Hegel selon laquelle « la lecture du journal du matin est une sorte de prière matinale réaliste » se vérifie. Toutes les comptabilités privées attestent cette intense consommation d'imprimés : au sein d'un même foyer se côtoient revue féminine, quotidien financier, quotidien politique, revue artistique ou spécialisée sur des sujets généralement en lien avec la profession, une revue illustrée souvent mensuelle et parfois une revue littéraire ou dramatique. La famille Bordes est abonnée au *Temps*, au *Figaro*, au *Journal des Débats* et au *Journal des Demoiselles*[39]. Le nombre considérable de tirages confirme cette culture partagée de la lecture de quotidiens, d'hebdomadaires et de mensuels[40]. Il faudrait ajouter à ces abonnements, pour les hommes, les journaux lus dans les cafés et les cercles et en particulier les journaux gratuits d'annonces comme le *Gratis* ou le *Tintamarre*. « Prière réaliste » ? La quatrième page des journaux est d'un réalisme indéniable à partir de la fin des années 1830 : à côté de la vie de la bourse et des hippodromes, des annonces pour des dentiers américains, des clyso-pompes, des lits mécaniques à ressorts, des chocolat avec ou sans cacao, des bougies, des bibelots pour étrennes et des pommades contre la calvitie[41]. Cette association entre « but moral » et « office matériel », si elle choque le journaliste Arnould Frémy, est vite généralisée à tous les quotidiens et hebdomadaires[42]. Cette histoire de la publicité, vue depuis les journaux, est connue[43] ; elle l'est moins dans le lien qu'elle établit entre les consommateurs et les objets, singulièrement les objets de consommation durables.

Construire des identités de marques et de maisons

La seconde partie du siècle est le temps des marques : demande des consommateurs, distribution à grande échelle et encouragement du dépôt de marque en favorisent le développement. Encore faut-il ajouter à cela, la publicité, indispensable à la construction d'une marque. Répétées quotidiennement, les marques avec leur graphisme sont mieux identifiées ; apparaissent ainsi de véritables identités de marque. Car si la marque de fabrique protège, elle est aussi un outil publicitaire. Rien de surprenant à ce que les agences de publicité qui se forment en France à la fin des années 1840 se chargent du dépôt des brevets puis, à partir de la loi du 23 juin 1857, de celui des marques de fabrique –sans doute aussi des modèles et dessins sans que nous n'ayons pu trouver trace de cette pratique[44]. Le dépôt de marque n'est pas la condition pour l'existence de l'identité des marques ; la loi de 1857 contribue cependant à affirmer cette signature commerciale, pour les industriels comme pour les clients. La maison Christofle est en la matière exemplaire : ses vastes campagnes de publicité dès le milieu des années 1850 – avant la loi de 1857 – mettent en avant les signes propres à la marque : le poinçon qui atteste de la qualité du métal et de l'autre la marque de fabrique[45]. Pour les maisons d'ébénisterie, de tapisserie et de bibelots, seul le

39 AP, Fonds Bordes. On trouve les abonnements aux journaux suivants : *L'écho, le Journal des Débats, la Revue des Demoiselles* ; AN, Fonds Aubry, globalement plus conservateur et AN, Fonds Richelot, des revues de mode et des revues archéologiques et artistiques, enfin, AN, Fonds Pettier, abonnements à *L'Illustration, Le Matin, Le Journal, quotidien littéraire, politique et artistique*.

40 Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française, tome 3, Le temps des éditeurs, Du Romantisme à la Belle Époque*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1990.

41 Au XVIIIe siècle, les annonces commerciales sont encore incluses dans les petites annonces ; la rupture au XIXe siècle provient à la fois de la distinction entre les différentes annonces puis l'arrivée des images. Voir C. Y. Ferdinand, « Selling it to the provinces: news and commerce round eighteenth-century Salisbury » in John Brewer et Roy Porter, *Consumption and the world of goods*, New York, Routledge, 1994, p. 393-412.

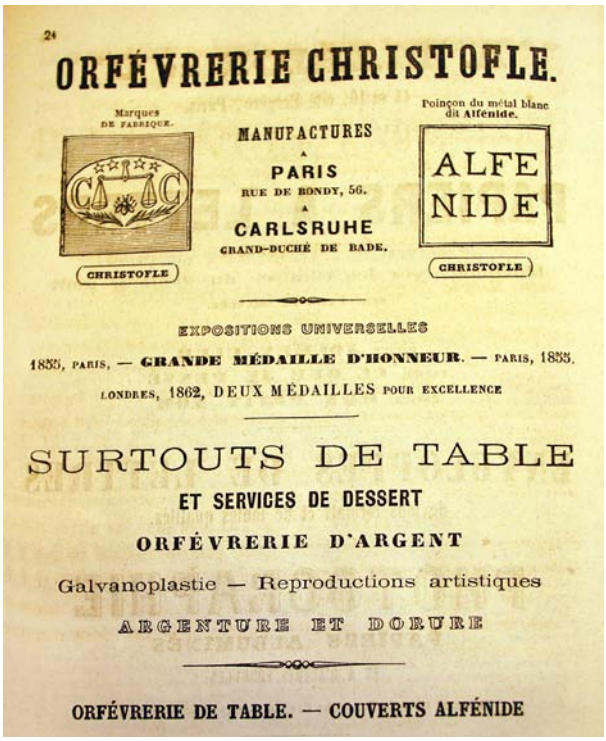
42 Voir une des premières histoires : Arnould Frémy, *La révolution du journalisme*, Paris, Librairie centrale, 1868.

43 Marc Martin, *Trois siècles de publicité en France*, Paris, Odile Jacob, 1992, « La publicité dans la presse bourgeoise de Paris », p. 94-95 et « Les formes de la publicité de presse », p. 97-98.

44 Les agences de publicités se chargent aussi du dépôt des brevets et des marques de fabrique après 1854 ; voir AP, D17U3/1 et 2.

45 *Section française. Catalogue officiel*, 1862, p. 168. « Cette garantie qui forme toute la sécurité de l'acheteur, est donnée par la marque de fabrique que la maison Christofle appose sur tous ses produits. ». Voir Marc de Ferrière le Vayer, *Christofle, 2 siècles d'aventure industrielle, 1793-1993*, Paris, Le Monde éditions, 1995, p. 252.

nom est mis en avant – Barbedienne, Giroux, Tahan… Il vaut pour signature et renforce la personnalisation attendue par la clientèle. Les années 1880 ancrent le recours publicitaire aux marques, de façon manifeste pour les produits pharmaceutiques et les denrées alimentaires[46], mais aussi pour quelques produits nouveaux, à la fois marque et nom. C'est manifeste avec le linoléum « Lincrusta-Walton » qui fait une publicité puissante à la fin des années 1870 pour que le produit qui n'a alors plus rien de nouveau soit associé à la marque[47]. Les fabricants qui investissent dans la publicité de leur marque sont en toute logique ceux qui en confient totalement ou partiellement la distribution à des détaillants ; le client, face à un choix étendu dans les magasins doit pouvoir identifier la marque. Cela explique le peu d'investissement des tapissiers, marchands de meubles et de bibelots – à l'instar de Tahan, L'escalier de Cristal ou Krieger – qui sont les débitants de leurs propres produits. De ce fait, la publicité est particulièrement affirmée pour tous les produits en métal, presque toujours distribués à grande échelle. Charles Halphen, associé à Christofle, fait ainsi la promotion de sa « marque de fabrique » contre les « contrefaçons » dans *Le Temps, Le Figaro* et le *Journal des Débats*. alors que dans le même temps Christofle fait figurer la marque dans ses publicités. Après la marque « Au Soleil », des bougies fabriquées par Neuburger 2 rue Vivienne, tous les produits de consommations courantes comme les pétroles s'appuient aussi sur la marque comme garantie de qualité – la « Benzine parfumée » par exemple – agitant le spectre de la contrefaçon[48].


24

ORFÈVRERIE CHRISTOFLE.

Marques DE FABRIQUE.

MANUFACTURES
à
PARIS
RUE DE BONDY, 56.
à
CARLSRUHE
GRAND-DUCHÉ DE BADE.

Poinçon du métal blanc dit Alfénide.

ALFE NIDE

CHRISTOFLE

CHRISTOFLE

EXPOSITIONS UNIVERSELLES

1855, PARIS, — GRANDE MÉDAILLE D'HONNEUR. — PARIS, 1855.

LONDRES, 1862, DEUX MÉDAILLES POUR EXCELLENCE

SURTOUTS DE TABLE

ET SERVICES DE DESSERT

ORFÈVRERIE D'ARGENT

Galvanoplastie — Reproductions artistiques

ARGENTURE ET DORURE

ORFÉVRERIE DE TABLE. — COUVERTS ALFÉNIDE

[Fig. 8. 2] Publicités Christofle dans *Almanach impérial* 1868 et promotion de la marque de fabrique Alfénide dans *Le Temps*, 2 juin 1880.


Depuis qu'en 1850, M. Charles Halphen appliqua à la fabrication des couverts, l'emploi du métal, auquel il a donné son nom, les COUVERTS ALFÉNIDE ont toujours été fabriqués à son usine de Bornel, et sont restés sa propriété exclusive.
Aujourd'hui, ils ne sont plus fabriqués et mis en vente que par nous.
30 ANNÉES de SUCCÈS ont consacré la supériorité de nos produits.

ALFÉ NIDE

COUVERTS ALFÉNIDE

MÉTAL BLANC ARGENTÉ

Fabrication et Propriété exclusives de la Société Anonyme des Couverts Alfénide.
Paris — Ancienne Maison Vve Cie HALPHEN — Paris

Les COUVERTS ALFÉNIDE par la qualité du métal et la solidité de l'argenture (8 gr. d'argent) présentent toute garantie d'une longue durée.
Pour éviter les contrefaçons et les usurpations de nom, exiger les deux poinçons ci-contre.
En vente chez les Bijoutiers, Horlogers et Marchands d'Orfèvrerie.

46 Les registres des dépôts de marque conservés aux AP sont sans équivoque : pour les vingt années consécutives à la loi de 1857, les produits pharmaceutiques et les produits alimentaires – en particulier chocolat et alcools – dominent largement ; viennent ensuite les marques de fil à coudre et de papier à cigarettes. AP, série D17U3.
47 BHVP, série Actualités, « Ameublement ».
48 Voir Alessandro Stanziani (dir.), *La qualité des produits en France, XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Belin, 2003.





[Fig. 8. 3] Signature de la maison Alphonse Giroux (43 boulevard des Capucines) sur les objets d'étrennes et bibelots de luxe et campagne de publicité parallèle de la marque dans la presse (*Le Figaro*, 9 novembre 1878).

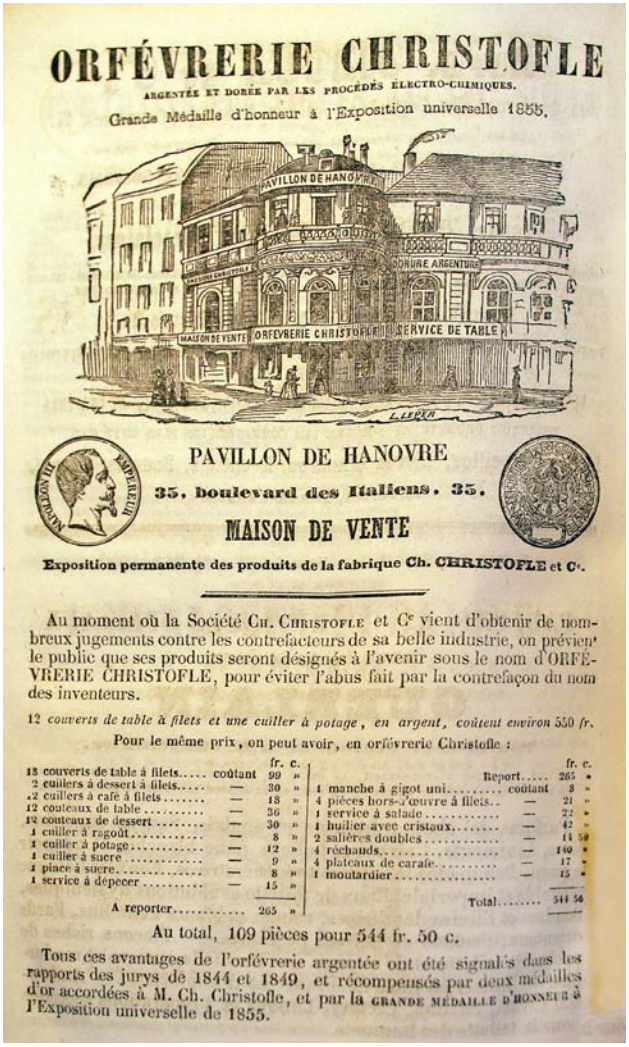
Partout, en même temps : le temps des agences

Au-delà de l'affirmation de marques, des maisons investissent particulièrement la presse. Le suivi de trois maisons importantes, Alexandre jeune, maison de glaces et encadrements, Giroux et fils, maisons de meubles fantaisies et bibelots et Christofle, permet de voir les stratégies nouvelles qui émergent au milieu des années 1850. Elles parviennent à être présentes simultanément dans de très nombreux journaux, s'affichant en 1856 dans *Le Journal des Débats, le Temps, La Presse, Le Constitutionnel, Le Tintamarre* – premier journal gratuit d'annonces publicitaires –, *L'univers illustré* ainsi que dans l'*Almanach impérial*. Et ce ne sont pas des cas isolés. Cette diffusion simultanée sur tous les supports lus par la bourgeoisie[49] est rendue possible par les agences de publicité – la désignation date de la fin des années 1840. L'histoire de la publicité retient volontiers la Société générale d'annonces fondée par Charles Havas en 1865 comme la première. En réalité, dès le milieu du siècle, elles sont plus d'une quinzaine à Paris dont la plus importante est la Compagnie générale d'annonces de Bigot et Cie, 8 place de la Bourse, qui revendique dans ses propres publicités la gestion des annonces des journaux suivants : « *Débats, Constitutionnel, Presse, Siècle, Patrie, Assemblée nationale, Univers, National, Événement, Gazette des Tribunaux, Droit, Gazette de France, Union* »[50]. On en dénombre alors douze, toutes concentrées entre la place de la Bourse et la rue Vivienne. Grâce à ces agences, les maisons parviennent à toucher de façon certaine une grande partie du public visé. Avec la fin des années 1860 et la concentration de ces agences, notamment la naissance de la SGA, la publicité permet à ces fabricants et marchands d'exister sur la place publique. Quelques maisons adoptent une autre stratégie qui s'apparente à une association avec un journal ou une revue sur une longue période : c'est le cas de la maison du tapissier Lebel-Delalande qui fait de la publicité pendant plus de dix ans dans le *Journal*

49 Marc Martin, *Trois siècles de publicité en France*, Paris, Odile Jacob, 1992, « Les journaux bourgeois ».
50 *Paris, ses curiosités et ses environs, annuaire des 25,000 adresses des fabricants, négociants et commerçants les plus importants*, Paris, Charles et Bossfeld, 1851.

des Demoiselles ou de la maison Klein, spécialisée dans les bibelots, les meubles fantaisie et les objets d'étrennes qui, dans les années 1870, est présente chaque semaine dans la *Vie parisienne*, la revue se chargeant de produire pour elle les gravures[51]. Il faut noter que si les cycles de ces publicités sont très marqués pour les maisons de bibelots et meubles fantaisies – Giroux, Tahan, etc. – qui concentrent leur publicité sur la période des étrennes, celle des maisons de mobilier, glace, installations au gaz puis électriques, varient à peine sur l'année[52]. On peut imaginer que le lectorat continuant à lire les journaux même hors de Paris, les entreprises ne prennent pas le risque d'infléchir une consommation qui le plus souvent se décide longtemps à l'avance. Si les magasins de nouveautés puis les grands magasins inventent des cycles forts – lié à l'industrie comme aux saisons – pour les vêtements, l'ameublement est à peine concerné, si ce n'est par la saison du blanc. Il demeure difficile de déterminer en la matière les stratégies publicitaires des grands magasins. Une chose est sûre cependant, ils investissent très largement la presse à l'instar des Grands Magasins du Louvre qui consacrent le premier poste en publicité aux « insertions » – 25 % du budget publicitaire en 1879 et le pourcentage reste stable sur l'ensemble de la période[53]. Encore faut-il noter que ces chiffres sont en trompe-l'œil : à parcourir la presse, il est évident que ces insertions concernent d'abord le vêtement, même si les articles de Paris et autres chinoiseries prennent une part grandissante.

La place de l'image : pédagogie de la nouveauté et circulation des stéréotypes



ORFÉVRERIE CHRISTOFLE

ARGENTÉE ET DORÉE PAR LES PROCÉDÉS ÉLECTRO-CHIMIQUES.

Grande Médaille d'honneur à l'Exposition universelle 1855.

PAVILLON DE HANOVRE

35, boulevard des Italiens, 35.

MAISON DE VENTE

Exposition permanente des produits de la fabrique Ch. CHRISTOFLE et Cᵉ.

Au moment où la Société Ch. Christofle et Cᵉ vient d'obtenir de nombreux jugements contre les contrefacteurs de sa belle industrie, on prévient le public que ses produits seront désignés à l'avenir sous le nom d'ORFÉVRERIE CHRISTOFLE, pour éviter l'abus fait par la contrefaçon du nom des inventeurs.

12 couverts de table à filets et une cuiller à potage, en argent, coûtent environ 550 fr.

Pour le même prix, on peut avoir, en orfévrerie Christofle :

		fr. c.
18 couverts de table à filets.....	coûtant	99 »
2 cuillers à dessert à filets.....	—	30 »
12 cuillers à café à filets.....	—	18 »
12 couteaux de table.....	—	36 »
12 couteaux de dessert.....	—	30 »
1 cuiller à ragoût.....	—	8 »
1 cuiller à potage.....	—	12 »
1 cuiller à sucre.....	—	9 »
1 pince à sucre.....	—	8 »
1 service à découper.....	—	15 »
A reporter.....		265 »

		fr. c.
Report.....		265 »
1 manche à gigot uni.....	coûtant	8 »
4 pièces hors-d'œuvre à filets..	—	21 »
1 service à salade.....	—	22 »
1 huilier avec cristaux.....	—	42 »
2 salières doubles.....	—	14 50
4 réchauds.....	—	140 »
4 plateaux de carafe.....	—	17 »
1 moutardier.....	—	15 »
Total.....		544 50

Au total, 109 pièces pour 544 fr. 50 c.

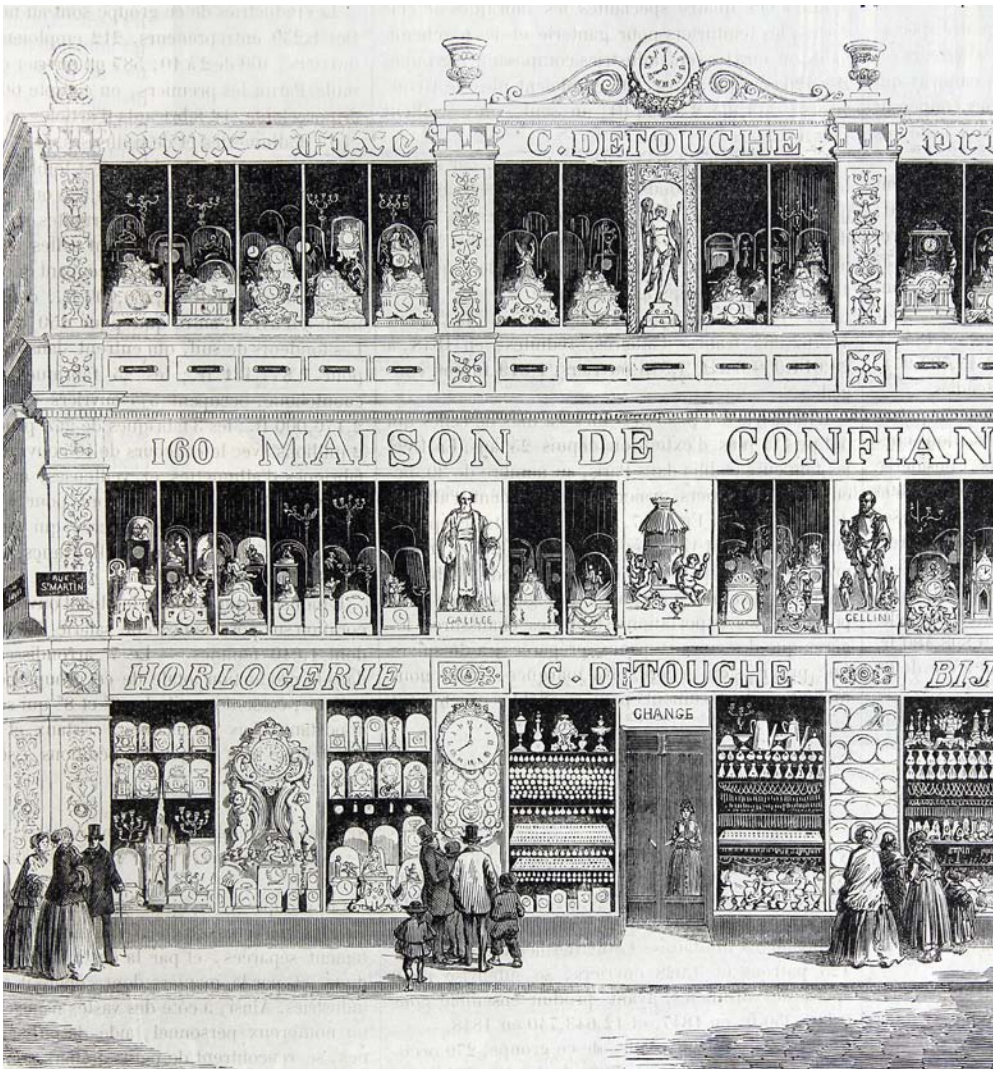
Tous ces avantages de l'orfévrerie argentée ont été signalés dans les rapports des jurys de 1844 et 1849, et récompensés par deux médailles d'or accordées à M. Ch. Christofle, et par la GRANDE MÉDAILLE D'HONNEUR à l'Exposition universelle de 1855.

[Fig. 8. 4] Publicité Christofle, pavillon de Hanovre, *Almanach impérial*, 1856.

51 *La Vie parisienne*, 1872, 1873 et 1874, 3ᵉ, 7ᵉ ou 8ᵉ page selon le jour.

52 Voir par exemple *Le Tintamarre* pour l'année 1866 ; seule évolution, le journal passe de 8 à 16 pages au mois de décembre, à l'occasion des étrennes.

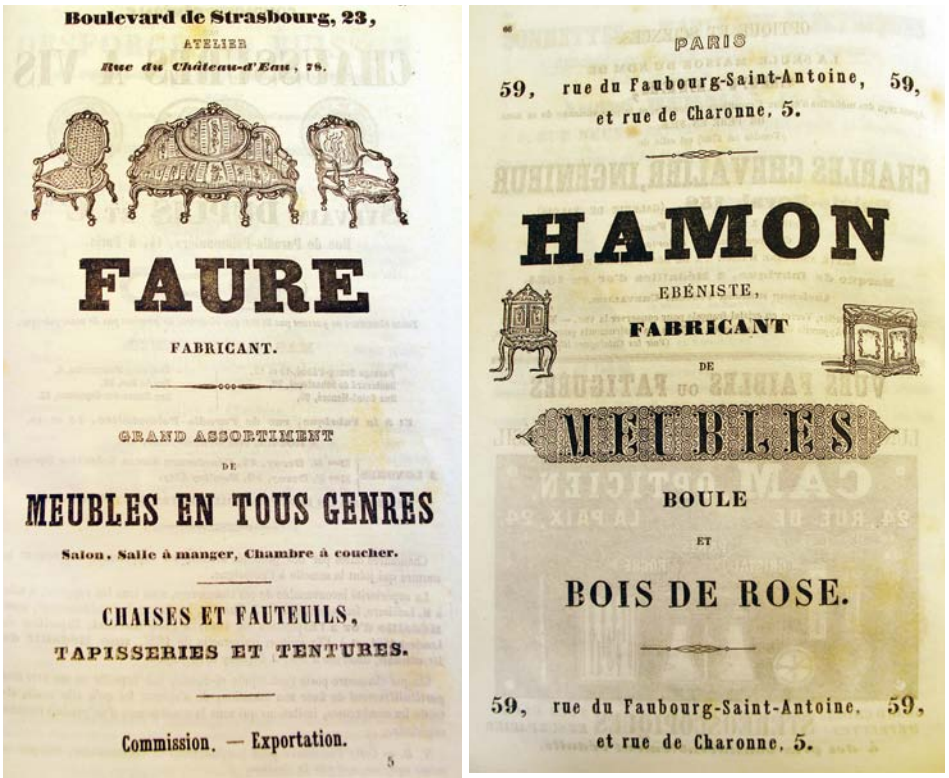
53 BHVP, MS NA 496, Comptabilité des Grands magasins du Louvre, 1876-1908.



[Fig. 8. 5] Vue des vitrines de la maison Detouche sur les boulevards (détail). Texier, Edmond, *Tableau de Paris*, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1853, tome 2.

L'imagerie publicitaire demeure relativement rare dans la presse sur l'ensemble de la période, la typographie étant la forme couramment adoptée. Parmi les images existantes, deux types dominent dans les publicités pour les biens de consommation durables : l'exposition des magasins et le dessin descriptif des nouveautés techniques. Au cours des années 1850-1860, de nombreuses grandes maisons, alors en pleine expansion, mettent en scène leurs nouveaux magasins ; les images témoignent de leur modernité et souligne qu'il s'agit d'espaces de *shopping*. C'est en particulier le cas de la maison Christofle qui fait une intense publicité à l'occasion des nouveaux aménagements réalisés dans le pavillon de Hanovre. Chevalier, « fournisseur breveté de l'Empereur » met en scène le nouveau bâtiment de son entreprise située à Ménilmontant en prenant bien soin de souligner par la gravure que les voitures peuvent y stationner. Il faut dire que les bouleversements urbains des années 1850-1860 qui entraînent des changements d'adresses obligent à axer la publicité sur les nouvelles adresses tout en promouvant le nouveau bâtiment. La maison Detouche, spécialisée dans les pendules et les horloges, en concurrence avec Susse, Giroux et l'Escalier de Cristal, met en scène son magasin au 228-230 rue Saint-Martin avec une clientèle agglutinée aux vastes vitrines. Les grands magasins de nouveauté puis tous les grands magasins à partir des années 1860 adoptent la même stratégie : c'est l'immensité, accentuée par des perspectives panoramiques, qui dit l'étendue de l'offre. Dufayel et Les Grands magasins du Louvre, et à leur suite tous les grands magasins, installent la perspective à vol d'oiseau au lieu de valoriser la façade, soulignant encore davantage l'étendue du magasin.

Cette absence de présentation des objets eux-mêmes est logique dans le cas de ces maisons qui distribuent une très large palette d'objets et qui font reposer leur capacité d'attraction sur la « nouveauté ». Créant, comme on le sait, des cycles de consommation, ils préfèrent sans doute valoriser le bâtiment, équivalent de marque de fabrique pour les commerçants, plutôt que d'investir dans des gravures à renouveler constamment. Cette absence d'objets dans la publicité de presse s'explique aussi par des raisons techniques : on ne présente quasiment jamais les objets de « goût » – dont l'attrait repose sur l'aspect – faute de pouvoir produire des gravures de qualité. Si la généralisation de la gravure sur bois de bout dans les années 1840 permet de faire des images fouillées et des tirages de qualité, le système du stéréotypage – le cliché photographique n'est réellement efficient que dans les années 1870 – de ces gravures les rend grossières. Or, le stéréotypage est nécessaire pour une publication simultanée dans plusieurs titres. La généralisation des rotatives dès les années 1850 – et avec la Marinoni dans les années 1860 – rend les images des quotidiens encore moins flatteuses. Lorsqu'il s'agit de montrer des objets, les fabricants et commerçants se replient alors sur les revues illustrées, hebdomadaires ou mensuelles plus attentives par nécessité à la qualité des images ou encore vers les almanachs et bottins. C'est la raison de la migration d'une majorité des annonces publicitaires des grandes maisons et des grands magasins vers *L'Univers illustré* et *L'Illustration* notamment.



[Fig. 8. 6] Publicités composées en typographie et petites gravures en bois de bout par les imprimeurs. Publicités publiées dans l'*Almanach impérial*, 1858.

De manière globale, sur toute la période, l'image publicitaire dans la presse est attachée à la nouveauté : douches, clyso-pompes, lits mécaniques, fauteuils pour malades… C'est d'abord la nouveauté technique qui est exposée. La maison Collet qui commercialise à Paris une nouveauté incontestable, le Lucichronomètre, « invention multiple, pouvant servir en même temps d'horloge, de réchaud, de bougeoir, de lanterne, de chandelier, de bougie et de veilleuse » a l'obligation de recourir à l'image pour un produit que l'imagination peine à se figurer. Clysoir-douche pour douche en pluie, machine à coudre Singer de salon ou stéréoscope dans les années 1850 nécessitent d'être vus, identifiés tant ils sont largement inconnus. C'est encore vrai dans les années 1860 avec les bains électriques ou autres

nouveautés radicales. En un sens, ces images publicitaires répètent les dépôts de brevets et soulignent qu'elles sont issues pour l'essentiel du monde des fabricants – mécaniciens, chimistes… Au trait, elles utilisent le plus souvent des perspectives conventionnelles issues du dessin industriel.



[Fig. 8. 7] Exemples de publicités composées en stéréotypie dans la presse des années 1850-1860. Lucinochronomètre, *Le Tintamarre*,1860 ; Clysoir artésien, *Le Tintamarre*, 1852 ; Photophore, *Le Tintamarre*, 1860 ; Douche hydrothérapique, *Le Tintamarre*, 1860 ; Stéréoscope Gaudin, *Le Tintamarre*, 1856 ; Machine à coudre Singer, *Le Tintamarre,* 1860 ; Coffre-forts Motheau, *Almanach impérial*, 1856 ; Appareils électriques, *Le Tintamarre,* 1866 ; Pianos mécaniques Debain, *Le Tintamarre,* 1866.

L'image a une double fonction : tantôt elle doit rassurer à la façon des publicités des pianos mécaniques qui les apparentent à des pianos familiers, tantôt elle doit aider à identifier la nouveauté. Seuls les grands magasins à partir des années 1870 ont recours à des pleines pages d'images. Ce changement se comprend dans la mesure où les grands magasins réutilisent ainsi les gravures en bois de bout réalisées pour les catalogues à la même période. Tout juste les images réapparaissent-elles à la faveur de l'introduction de l'héliogravure – retouchée le plus souvent au point qu'elle tient plus de la gravure que de la photographie –, en particulier dans les revues féminines[54].

54 On verra par exemple la revue *Femina* qui démontre sa capacité technique à imprimer des photographies à chaque page ; plus de 4/5e des publicités demeurent pourtant en gravure.


768 L'UNIVERS ILLUSTRÉ.

GRANDS MAGASINS DU COIN DE RUE

rue Montesquieu PARIS rue des Bons-Enfants

EXPOSITION DE JOUETS

ET D'ARTICLES D'ÉTRENNES

Envoi *sans frais* du catalogue illustré des jouets et articles d'étrennes. — Envoi *franco* de port à partir de 25 francs. Les objets d'étrennes ne peuvent être expédiés qu'avec un emballage ou une caisse dont le prix varie de 50 c. à 3 fr. 50, aux frais de l'acheteur.

PARIS. — Imp. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cie, rue Saint-Benoît. [1918]

Le Directeur-Gérant : ÉMILE AUCANTE.

[Fig. 8. 8] Publicité des grands magasins du Coin de rue dans la presse illustrée composée par des blocs stéréotypes utilisés dans les catalogues. *L'Univers illustré*, décembre 1878.

La pratique du rédactionnel publicitaire (ou publicité non-classée) : les conseils au creux de l'oreille

La proximité entre journaux et annonceurs conduit nombre des premiers à vendre des espaces rédactionnels comme espaces publicitaires. La pratique apparaît lentement dans les années 1840 au point que *Les Français peints par eux-mêmes* consacre un article à ces « rédacteurs industriels »[55]. Elle se généralise dans les années 1860. Arnould Frémy qui tente de décrire les mutations de la presse s'étonne alors « de la quantité de faux journalistes qui pullulent sans cesse sur le pavé de la publicité »[56]. Dès lors, publicité et conseils en matière de consommation – vêtement, mobilier, produits cosmétiques… – se confondent dans des articles signés qui sont en réalité des publicités. La demande de législateurs en matière de consommation rend acceptable ce mélange de registres, d'autant que ces lignes sont le plus généralement signées d'un nom féminin à particule, jouant ainsi la fonction de modèle. C'est

55 « Le rédacteur industriel » in *Les Français peints par eux-mêmes: encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, Paris, Louis Curmer éditeur, p. 105 et sq. À notre connaissance il n'existe par d'études sur ces modes de publicité pourtant généralisés à tous les produits – notamment les vêtements – après 1850.

56 Arnould Frémy, *La révolution du journalisme*, Paris, Librairie centrale, 1868, p. 365 et « L'annonce », p. 61 et sq.

manifeste dans les revues féminines. Le *Journal des Demoiselles* est exemplaire à ce sujet. Alors que la revue réserve des pages aux annonces publicitaires et que depuis les années 1840 les gravures coloriées renvoient à des adresses de magasins, elle ouvre au début des années 1860 quantité de rubriques qui deviennent des espaces publicitaires. Toute l'année 1861, la journaliste recommande la fréquentation de la maison Tahan qui « possède de si charmants meubles fantaisie et cadeaux d'étrennes »[57]. Pour l'année 1864, la Comtesse de Beaumont ne cesse de recommander la maison d'ameublement Haufart au 25 boulevard Bonne-Nouvelle, « maison de confiance, avec laquelle les relations sont sûres et dont les services n'a jamais ni déception, ni contestation »[58].

Dans les années 1860, de très nombreuses revues pratiquent ces rédactions publicitaires intégrées au journal, aussi bien dans la presse théâtrale que dans la presse d'information politique ou économique. La pratique se développe dans la presse généraliste. Tout indique que *Le Figaro* joue là un rôle essentiel : devenu quotidien en 1866, il ouvre une rubrique de petites annonces – ouverture manifeste vers la publicité rédactionnelle – sous la direction d'Hippolyte de Villemessant, venu des journaux de mode. *La Revue des Deux Mondes* ouvre une rubrique au début des années 1860 consacrée à la mode qui, sous la signature d'une imaginaire comtesse, fait mine de chroniquer les mouvements de la mode. Sur l'année 1865, cette attention aux soubresauts des modes se traduit par la présentation, à chaque livraison, et sur plus de quinze lignes des « merveilles de délicatesse » proposées par la maison du tapissier-décorateur Bruzeaux, 9 rue du faubourg Poissonnière[59]. Même chose pour les glaces de la maison Alexandre ou les « bibelots » de la maison Giroux. Ces stratégies publicitaires semblent fonctionner puisque entre 1884 et 1889, la rubrique « travaux » du *Journal des Demoiselles* recommande inlassablement la maison tenue par « cet excellent tapissier » « Lebel-Delalande, 318, rue Saint-Honoré » qui vend des canevas, des galons et qui offre les services d'un tapissier. Changeant habilement d'adjectif à chaque livraison, le journaliste anonyme attire l'attention du public sur un objet différent à chaque fois[60]. La fin des années 1870 voit se multiplier les « courriers des lecteurs » ou « lectrices ». Au *Journal des Demoiselles*, la rubrique s'appelle « renseignements et conseils » et fait mine de répondre à des questions posées par les lectrices : « Les questions que l'on nous adresse si souvent sur l'ameublement, nous engagent à indiquer de nouveau une maison qui réponde aux désirs de nos abonnées. Un tapissier de goût, M. Bessonneau, dont nous ferons paraître encore des décorations de fenêtre, de lit et de fauteuils, se charge d'organiser un appartement, de décorer un hôtel et, sur un plan envoyé, de désigner le genre de draperies, en expédiant les échantillons d'étoffe »[61]. Les réponses occupent facilement une colonne. La livraison suivante contient le même exercice de réponses à des questions que les lectrices doivent deviner : « Une Vosgienne qui attend impatiemment une réponse. — Pour les meubles s'adresser à M. Émile Bessonneau, tapissier, 19 et 21, rue de Charenton, près la Bastille. — Si les rideaux sont en cretonne, on assortira le papier, dans le cas contraire, le papier peut être de fantaisie. S'adresser au Dépôt central des Papiers peints, boulevard Richard-Lenoir. — Je ne vois plus que l'acajou, et ce bois n'est guère employé pour les meubles de salle à manger ; cependant nous en connaissons d'anciens qui

57 *Journal des Demoiselles*, avril 1861.
58 *Journal des Demoiselles*, mai 1864.
59 *Revue des Deux Mondes*, 1865, « tapissier, fabricant de meubles, Angelot, Schmaltz et Bruzeaux. »
60 *Journal des Demoiselles,* 1885, p. 23. « Nous vous avons particulièrement recommandé cet excellent tapissier […]. La maison Lebel-Delalande n'est pas inconnue à nos lectrices. » En 1886, on trouve encore une longue série de textes sur Lebel-Delalande : « M. Lebel fait faire sur commande les effilés, embrasses, franges assorties . Les travaux de la maison Lebel sont en dehors de ce que l'on voit couramment » (p. 15) ; entre décembre 1888 et février 1889 (p. 113) le journal reprend : le modèle « qui a paru en décembre 1888 et février 1889, se trouve tout préparé chez Mme Lebel- Delalande, 318, rue Saint-Honoré, d'où vient ce modèle de style. »
61 *Le Journal des Demoiselles*, octobre 1884, p. 35. « M. Émile Bessonneau, Tapissier à façon, décorateur, ex-coupeur de la maison Krieger, 19-21 rue de Charenton. »

sont fort beaux, et nous nous demandons pourquoi on les délaisse. — […] Nous ne pouvons rien promettre pour la septième demande, mais nous prenons note du désir de notre très aimable abonnée. — Pour les glaces et la dorure des cadres : M. Levens, 9, rue de l'Échelle. Pour la garniture de cheminée et les bronzes, chez Barbedienne, boulevard Montmartre. »[62] La livraison de décembre confirme le caractère publicitaire du courrier des lectrices : « Réponse à M. C. — Tendre les panneaux en peluche vieux rouge ou en imitation de vieille tapisserie ; les boiseries, peintes en gris rosé, de deux tons, relevées de filets en or s'harmoniseraient avec les étoffes […]. Les rideaux en peluche vieux rouge et bleu gris, cette dernière pour les draperies. À défaut de peluche on choisirait dans les nouveaux damas soie et laine qui sont revenus à la mode ; il y en a de fort beaux et on y trouve les couleurs anciennes. Bois de noyer rehaussé d'or, style Louis XIV ou Louis XVI : canapé, fauteuils ; des chaises volantes recouvertes de soie ancienne en peluche appliquée de broderie, des tabourets carrés, des X couverts en tapisserie ou d'un ouvrage de fantaisie. Nous vous donnons l'adresse d'un très bon tapissier décorateur, dont les prix sont raisonnables et qui, sur un plan du salon, vous enverrait les renseignements les plus détaillés, des échantillons d'étoffe, le prix de la façon, etc., etc. M. E. Bessonneau, rue de Charenton, 19-21, Paris. » On pourrait multiplier les exemples de ces associations comme la maison de bibelots Klein avec *La Vie parisienne* tout au long des années 1870. À la lecture de ces textes, on comprend mieux l'exercice littéraire pratiqué en 1874 par Mallarmé, signant Marguerite de Ponty dans *La Dernière Mode. Gazette du Monde et de la Famille* où il rédigeait aussi bien les textes que le courrier des lectrices[63]. Georges d'Avenel, dans sa minutieuse analyse de la publicité rédigée à la fin du siècle, indique qu'elle est nommée pudiquement dans la profession, la « publicité non classée », en opposition aux publicités de la quatrième page. « C'est tantôt un "écho", une note brève, tantôt un article entier, dans le corps, voire en tête du journal, où celui-ci prend à son compte l'appréciation favorable qu'il émet ». « Ici, note encore Avenel, l'apologie des personnes ou des choses est, naturellement, plus discrète ; elle doit se teinter aussi d'une couleur de style, suffisante pour ne point déparer l'harmonie de la rédaction ambiante ». Les grands magasins ont recours à ces procédés et tout au long des années 1870 et 1880 achètent des espaces dans la partie réservée aux articles, les faisant rédiger par les rédacteurs maison[64]. Le Bon Marché achète ainsi des emplacements dans *L'Illustration* et *l'Univers Illustré* ; les articles sont exactement les mêmes dans les deux revues et Michael B. Miller a noté la présence de brouillons d'articles dans les archives de la maison Boucicaut[65]. Ces annonces qui ne fonctionnent d'après Avenel que dans les journaux parisiens « s'élève cependant à près de 4 millions de francs » autour de 1900[66]. Cette publicité est d'autant plus recherchée par les journaux que la ligne se paie deux fois plus cher que lorsqu'il s'agit de publicité « classée » : le monde de la presse et de la publicité s'accordent pour faire de ces rédactionnels publicitaires de puissants moyens de fabriquer le goût[67]. *Le Figaro*, un des rares journaux à conserver la gestion de ses espaces publicitaires, vend ainsi la citation de marques dans ses feuilletons – notamment à La Samaritaine – comme dans ses « Chroniques théâtrales », payantes[68]. En 1889 et 1900, à l'occasion des expositions universelles, *Le Figaro*, indique

62 *Le Journal des Demoiselles*, novembre1884, « Renseignements et conseils ».

63 Ces textes sont réunis dans Stéphane Mallarmé, *Écrits sur l'art,* Paris, Garnier-Flammarion, 1998. Voir la présentation de Philip Nicholas Furbank et Alex M. Cain, *Mallarme on Fashion: A Translation of the Fashion Magazine La Dernière Mode*, Oxford ; New York : Berg, 2004.

64 Erika D. Rappaport note que la glorification de la femme comme maîtresse de la maison et du bon goût coïncide avec l'extension de la publicité dans ces mêmes revues ; Erika D. Rappaport*, Shopping for Pleasure: Women in the Making of London's West End*, Oxfordshire, Princeton University Press, 2000, « The women's Press and Consummer Culture », p. 111-112.

65 Michael B. Miller, *Le Bon Marché : 1869-1920 : le consommateur apprivoisé*, Paris, Armand Colin, 1987, p. 161.

66 Georges d'Avenel, *Le mécanisme de la vie moderne*, Paris, Armand Colin, 1906, volume 4, Chapitre XVI « La publicité ».

67 Henri Vathelet, *La publicité dans le journalisme*, thèse de droit, Paris, A. Michel, 1911, p. 93 et sq.

68 Notons que les maisons Tahan et Giroux sont omniprésentes sur scène dans les années 1850-1870, sans que nous sachions s'il s'agit

Marc Martin, passe des contrats avec les entreprises pour qu'elles aient des compte-rendus élogieux[69]. En 1901, le *Dictionnaire du commerce* constate : « Enfin l'article de vulgarisation, qui est toujours bien placé, soit à la deuxième page du journal, soit même à la première, est un exposé d'une certaine étendue, d'une à deux colonnes généralement, œuvre d'un rédacteur spécial. Les frais de cette publicité varient suivant les journaux et suivant aussi la notoriété de l'auteur, l'autorité dont il jouit dans le monde industriel ou commercial. » Au début du XXe siècle, ces rédactionnels font partie de l'arsenal de la publicité. Jules Arren qui rédige en 1912 le premier traité de publicité intitulé *Comment il faut faire de la publicité,* consacre un chapitre à la « publicité masquée » : « Enfin, presque tous les joumaux, outre les formes "évidentes" de Publicité, admettent des articles et des entrefilets, payés par quelqu'un qui a intérêt à les voir paraître, mais où la réclame est beaucoup moins directe : l' idéal est de faire prendre cette publicité pour des articles provenant de la rédaction et absolument "désintéressés". Que faut-il penser de cette publicité masquée ? […] Si la publicité veut être lue comme les articles rédactionnels, elle doit être intéressante et comme les meilleurs articles, c'est-à-dire qu'elle doit apporter des faits et en montrer l'intérêt. La tâche n'est vraiment pas bien difficile. Dans toute industrie, tout commerce, il y a cent choses dont la description sera attrayante et instructive ; on la lira volontiers, même si elle a rapport à une entreprise privée. Le public sera bien aise d'apprendre des choses qui lui permettent d'acheter à bon escient ; et la maison de commerce qui pratiquera cette publicité fera pénétrer dans l'opinion un certain nombre d'idées qu'elle a intérêt à répandre. »[70] Cette forme de publicité se prête particulièrement aux publicités liées aux intérieurs dans la mesure où elle se présente sous forme de conseils et qu'elle évite ainsi l'exposition publique et inconvenante de l'espace intime. En outre, elle maintient un entre soi social : les lecteurs seuls se sentent concernés par ces articles, à la différence des publicités qui se répandent à la vue de tous dans l'espace public.

La naissance d'une presse spécialisée

Si la publicité « classée » recule fortement au cours des années 1870 dans la presse généraliste, c'est que l'annonce déguisée en article est plus efficace mais aussi que la presse spécialisée connaît un second moment de développement, après celui des années 1830. Les revues de mode, secteur très développé depuis les années 1830, se multiplient et s'ouvrent plus largement à l'ameublement, par les conseils de *shopping* et les travaux d'amateurs : broderies de coussins, napperons, etc. Dans les années 1860, on peut dénombrer une dizaine de revues féminines de mode qui s'attachent à l'ameublement : *Les Modes parisiennes illustrées (Aubert), Le Journal des Demoiselles, Le Moniteur des Dames et des Demoiselles, Le Bon ton* (1834), *Le courrier de la mode* (1857), *Le Monde élégant, Journal des modes, des salons, des gens du monde, Petit courrier des Dames…* Les années 1880 voient l'avènement de quelques nouveaux titres : le catholique *Petit écho de la mode*, populaire, et de plus bourgeois et parisiens comme *L'Art et la mode* et *La Mode illustrée* qui connaît le plus fort tirage. Ces journaux diffusent en arrière-plan des vêtements, des modèles d'intérieurs, soulignant au passage le lien fort entre les vêtements d'intérieur et les tapisseries. Autour de 1900, naissent de grandes revues à l'instar du bi-mensuel *Femina* (1900) du *Salon de la mode* ou de *Figaro-Modes* ; leur formule est peu différente – mode, causeries familières sur l'économie domestique, chroniques sur le théâtre et les actrices, travaux amateurs et de couture. Une différence fait pourtant leur succès : l'introduction de la photographie.

d'une stratégie publicitaire concertée ou d'un simple effet de mode.

69 AN, 48 AQ 4438, *Le Figaro* à la fin du siècle promet des comptes-rendus élogieux des produits des grandes entreprises qui paient ; cité par Marc Martin*, op. cit.*, p. 99

70 Jules Arren, *Comment il faut faire de la publicité,* Paris, Pierre Lafitte et Cie, 1912, p. 173-174.

Dorénavant, ces revues présentent des modèles d'ameublement de magasins recommandés, nouvelle forme de rédactionnel publicitaire, ou des intérieurs de personnalités – des actrices essentiellement.

À côté des revues féminines, des revues de décoration à proprement parler apparaissent sur le marché[71]. Mais cette émergence est tardive : jusque dans les années 1880, l'essentiel des titres relatifs à l'ameublement et à l'ébénisterie sont d'abord professionnels, vendant des modèles aux artisans. Le public accède à ces revues, mais uniquement dans les magasins où elles servent de répertoire de formes, de motifs et de dessins. Des titres intermédiaires voient le jour comme la *Revue des Arts décoratifs* créée en 1880 par Victor Champier. Cependant, luxueusement illustrée de photographies reproduites en héliogravure à partir de 1889, elle ne s'adresse qu'à quelques amateurs et artisans de renom. Les titres clairement destinés au public apparaissent dans les années 1890 : *La Décoration intérieure*, puis *L'intérieur. Revue nouvelle de l'art et de la mode dans la maison*, mensuel publié à partir de 1910. En parallèle, toutes les revues d'architecture consacrent de larges colonnes et quantité de gravures aux intérieurs – le plus souvent historiques ou aménagés par des architectes, de l'aristocratie principalement. C'est le cas de la *Construction moderne* comme de la *Revue générale d'architecture*, dirigée par César Daly. Le rôle de la presse est finalement plus puissant dans la promotion de la curiosité, par la création de revues comme le *Cabinet de l'antiquaire* par Eugène Piot en 1862 et par les nombreuses publications qui suivent les ventes de Drouot[72].

L'émergence très tardive des revues spécialisées en décoration intérieure, en regard de la puissante spécialisation que connaît la presse dans les années 1860-1870, s'explique par le partage sexué de la sphère domestique : aux hommes, lecteurs des revues d'architecture, revient la construction, jugée sérieuse ; aux femmes, lectrices des revues de modes, l'économie domestique et les menues décorations.

La promotion de modèles d'ameublement et de motifs de consommation – bibelots comme objets techniques – empruntent des voies complexes : à la publicité classée, la nouveauté technique qui s'affiche le plus souvent en images et la promotion des marques, aux publicités rédactionnelles, les conseils d'un bon goût associé au marché. Dans ce contexte où la publicité de biens de consommation durables transpire des rubriques les plus diverses, du théâtre au courrier des lectrices, les revues de décoration ne trouvent pas véritablement de place en dehors des cercles professionnels. C'est sans doute au final la force de cette publicité que de s'adresser à tous, lecteur de *La Revue des deux mondes* comme du *Journal des Demoiselles*, dans une langue à chaque fois adaptée. Cette absence de presse spécialisée dans un domaine pourtant économiquement fort s'explique aussi par la circulation d'images, parallèlement à ces textes.

I.b. Circulation des images et délocalisation des modes

Estampes et gravures : les contours de l'ameublement

La publicité dans la presse n'est pas le seul vecteur du bon goût ou de la nouveauté technique. Des images « volantes » circulent dans la ville et leur achat n'est pas marginal. Acheter des estampes fait

71 Voir sur le sujet, la synthèqe de Jeremy Aynsley and Francesca Berry qui porte essentiellement sur le XXe siècle : "Introduction: Publishing the Modern Home. Magazines and the Domestic Interior, 1870–1965", *Journal of Design History*, vol 18, n°1, 2005.

72 *Art décoratif. Revue de l'art ancien et de la vie artistique moderne, bi-mensuel de l'art pur ou d'art appliqué ; chronique illustrée aux ventes de Drouot*. « Cette chronique, paraissant dans chaque numéro, constitue en quelque sorte les Annales de l'Hotel des ventes », indique la une. Elle est très illustrée en noir et blanc, avec quelques photographies. D'autres revues concurrentes prospèrent : *La Chronique des arts et de la curiosité* (hebdomadaire), *Le cabinet de l'antiquaire, La Gazette des Beaux-Arts* qui s'ouvre largement à la curiosité et aux arts industriels dans les années 1860.

partie des consommations régulières, en particulier dans la première partie du siècle quand ouvrages et périodiques ne sont quasiment constitués que de texte et quand les nombreux marchands d'estampes de Paris commercialisent des images gravées, vendues à l'unité. Parmi la masse des gravures de modes, on trouve des vues d'intérieurs[73] de châteaux, de palais, de grandes demeures aristocratiques mais aussi d'intérieurs plus ordinaires. Ces images sont produites à la commande des marchands par des dessinateurs industriels ou des rapins. Gravées et colorisées à la main jusque dans les années 1830, elles sont ensuite chromolithographiées. Parfois des reprises de tableaux, elles constituent sans aucun doute des modèles d'ameublement au même titre que les gravures de mode dont Delphine de Girardin dans les années 1840 recommande l'achat pour connaître le « goût du jour »[74]. Un métier, mal connu, prend un développement considérable pour répondre à cette attente de la clientèle comme de la profession : le métier de « dessinateur industriel »[75]. Derrière ce terme sont rassemblées des fonctions très diverses : dessinateurs techniques pour machines en particulier pour les brevets d'invention, dessinateurs de motifs pour le textile ou l'industrie de la céramique, mais aussi dessinateurs spécialisés dans le dessin d'objets. Ils dessinent meubles, tentures, bibelots, articles de Paris, concernant des projets d'objets ou des images d'objets existants. Cette dernière fonction connaît un puissant développement à la faveur de la demande nouvelle d'images – aussi bien volantes que pour la publicité dans la presse ou les catalogues. Sur près de 300 dessinateurs industriels parisiens en 1860, au moins une trentaine revendique le dessin de modèles pour albums, pour « la publicité dans les journaux » et pour des modèles, images qu'on peut acheter à l'unité et qui circulent en album[76]. Les dessins sont réalisés « d'après commande ou composés ». Le *Dictionnaire du commerce* de 1861 relève que « c'est donc sur dessin ou gravure que se fait le commerce des meubles, des bronzes, des pendules, de la carrosserie, etc., etc. »[77] Il s'agit là du commerce en gros avant tout mais ces images vont jusqu'aux clients. Circulent ainsi sur le marché, toujours entre fabricants, marchands et clients des images d'objets et d'intérieurs, parfois publicitaires, parfois produites uniquement à l'initiative des marchands d'estampes.

Les magasins d'ameublements eux-mêmes font circuler des images à des fins publicitaires ; tous ou presque proposent des images en couleurs sur commande, des meubles comme des tentures ou des fontes d'art. Le magasin Au Bûcheron dans les années 1890 annonce à sa clientèle : « Nous tenons à la disposition de nos clients des feuilles de grands dessins, afin qu'ils puissent mieux juger des différences de forme des divers sièges et tentures. Chaque feuille sera envoyée franco à domicile sur demande affranchie. Pour renseignements, plans et devis, des employés se rendront à domicile sur simple demande »[78]. Ces images sont le plus souvent lithographiées en couleurs dans les années 1850, la lithographie permettant de rendre les modelés avec finesse.

73 BHVP, série actualités « ameublements ».
74 Delphine de Girardin, *Lettres parisiennes*, *1837*, Paris, Charpentier, 1862 [1843].
75 À notre connaissance, il n'existe pas de travaux sur ce métier protéïforme pourtant sans doute essentiel dans l'industrialisation au XIXe siècle, tant dans le travail de conception, de projection que dans la circulation des modèles techniques comme formels. Voir sur le sujet la préface de Jacques-Eugène Armengaud, *Nouveau cours raisonné de dessin industriel appliqué*, Paris, Bance, 1848. L'auteur, par ailleurs un des intermédiaires essentiels dans les procédures de dépôts de brevets grâce à son agence sur les boulevards écrit : « Le dessin industriel est appelé à devenir une langue universelle ; de première nécessité dans un siècle d'industrie comme le nôtre, son étude devient partout aussi exigible que les connaissances les plus indispensables. »
76 *Annuaire Bottin-Didot,* 1860. Parmi les plus importantes maisons, on trouve Quetin (79 rue Saint-Antoine) qui fait des dessins pour brevet comme des « dessins de meubles d'après commande ou composés », L'Union des Arts et métiers de Vidal-Fournier qui fait des images pour la « publicité dans tous les journaux » en gravure comme en lithographie, etc.
77 « Nos vaisseaux de guerre, destinés aux longs voyages, sont meublés systématiquement, de manière à représenter les échantillons les plus nouveaux de notre industrie » écrit le *Dictionnaire du commerce… op. cit*., 1861, « Échantillons ».
78 Catalogue Au Bûcheron, p. 262 : « La maison Au Bûcheron modifie au gré des acheteurs la composition des Ameublements qui précèdent ».



[Fig. 8. 9] Publicité en lithographie de la Société générale de galvanoplastie, Gautier en Cie, vers 1870. BnF, Collection Thibault « De tout, un peu », Li243, « Papiers commerciaux », Le Mat 5, Fol 1.

Le métier tout comme cette circulation d'images ne connaît pas d'effondrement avec l'extension de la photographie. En 1893, le nombre de dessinateurs industriels reste le même. Victor Rose, 35 boulevard des Capucines fait des « aquarelles d'intérieurs et vues d'usines » et des « reproductions d'après nature, croquis ou photographies », Duranton des « chromo-lithographies en tout genre ». Si leur nombre n'augmente pas, c'est qu'ils sont de plus en plus nombreux à se revendiquer « dessinateurs-artistes » – rubrique nouvelle dans les annuaires à partir des années 1880. Il s'agit alors clairement de dessinateurs spécialisés dans le dessin de « figurines de mode », pour les « modes » et la « décoration »[79]. Le mouvement est d'autant plus fort que se construit la figure du tapissier-décorateur fournisseur de modèles d'ameublement. La permanence de la gravure dans la publicité jusque dans les années 1920 peut s'expliquer à la fois par la prégnance d'une culture visuelle fondée sur le trait comme par le désir de voir les objets distincts et lisibles jusque dans les moindres détails. Plus rarement, les maisons d'ameublement et les tapissiers font circuler des photographies. C'est par exemple le cas de la maison Schmit – celle que fréquente Paul Pettier : elle présente à sa clientèle des photographies des intérieurs réalisés à partir des années 1890. Ces images tiennent un discours complexe : les propriétaires – qu'on devine fiers – posent dans leurs intérieurs mais les visages sont soigneusement biffés. Protection de l'intimité face à une photographie trop précise ? Il s'agit sans doute aussi d'un moyen de permettre aux clients de se projeter dans un intérieur[80].

La circulation et l'usage des images connaissent une évolution quasiment à contre-courant dans

79 *Annuaire Bottin-Didot,* 1893.
80 Leora Auslander, *Taste and Power: Furnishing Modern France*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1996, p. 336-337.

les années 1870. S'affirme un marché d'estampes anciennes qui, s'il n'est pas nouveau, prospère en tant que fournisseur de modèles de décoration, de bibelots et de meubles, tant pour les fabricants que pour les consommateurs[81]. Les marchands d'estampes proposent tous dorénavant un rayon dédié aux estampes anciennes. Pour exemple, Bernard, rue des Grands-Augustins annonce dans ses publicités, un « assortiment d'estampes anciennes, architecture, serrurerie, menuiserie, charpente, mécanique, etc. »[82]. On les retrouve dans les faillites des magasins des tapissiers, des ébénistes, au milieu des « papiers d'affaires ». Elles sont alors simplement désignées comme des « estampes anciennes » ; il s'agit pour l'essentiel de gravures d'intérieurs du XVIIIe siècle, modèle dominant – et plus facilement accessible dans la seconde partie du siècle[83]. L'antiquaire Sambon et la maison d'ébénisterie et le tapissier Krieger sont ainsi régulièrement en lien, échangeant des « dessins » et des « croquis »[84]. Ce ne sont pas seulement de modèles pour les artisans, c'est à partir de ces images que les clients commandent leur mobilier ou leur tapisserie. L'antiquaire et tapissier Beaulieu fabrique ainsi à la demande du docteur Richelot des meubles d'après des estampes anciennes. Il note ainsi en 1904 : « Avoir fait une bibliothèque avec des documents anciens […] de la Renaissance, fournitures et façon de menuiserie »[85].

La photographie industrielle : les modèles en multiples

Si le multiple photographique ne fait pas décliner l'estampe, la circulation des images « volantes » connaît un développement puissant avec son arrivée au milieu des années 1850. La photographie dite « industrielle » est peu étudiée malgré son rôle décisif : tous les photographes de la fin des années 1850 offrent de faire des reproductions d'objets, de modèles, de dessins, de machines… Cette production est encouragée par les dépôts de modèles et dessins et les dépôts de marques. Dès 1861, on trouve des photographies sur papier albuminé dans les registres de dépôts de marques[86]. Toutes les grandes maisons des boulevards annoncent ainsi la spécialité de « photographie industrielle » : Legray, Numa Blanc, Disdéri, Franck…[87]. Théodore Fouqueré, 11 rue de Mulhouse, est plus explicite encore dans ses annonces publicitaires : « dessinateur-photographe, photographie industrielle, reproduction des bronzes, meubles sculptés, pendules et céramiques pour carnets d'échantillons »[88]. Quelques maisons à la mode à l'instar de l'établissement des sièges Brougham boulevard Montmartre propose d'envoyer « d'albums photographiés contenant tous les modèles avec note explicative »[89]. Dans les années 1880, plus de quarante photographes parisiens proposent de faire des vues d'objets et de meubles et près d'une dizaine annoncent vendre ces images directement au public. Léon Vidal, auteur de *La photographie appliquée aux arts industriels de reproduction* souligne le rôle que joue la photographie dans la « diffusion des modèles » de meubles, dessins, etc[90]. et reprend ce propos dans ses cours publics au Musée des Arts décoratifs[91]. Le lent progrès des éclairages électriques et du magnésium dans les

81 Sur le commerce des estampes anciennes, voir Frederic Barbier, « Bouquinistes, libraires spécialisés » dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française, tome 3, Le temps des éditeurs, Du Romantisme à la Belle Époque*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1990.

82 *Annuaire Bottin-Didot,* 1860.

83 Comme en témoigne la collection Maciet conservée à la Bibliothèque des Arts décoratifs ; antiquaires et tapissiers reprennent ces images pour leur publicité.

84 AN, Fonds Sambon, lettre à la maison Krieger, juillet 1876.

85 AN, Fonds Richelot, facture Beaulieu (500 francs) du 13 août 1904. Entre 1910 et 1914 de très nombreux bénistes et tapissiers revendiquent la possession de documents anciens, notamment l'Association des artisans restaurateurs (BHVP, série actualités, « tapissier »).

86 AP, D17U3/15 et 16, emballages et flacons notamment.

87 *Annuaire Bottin-Didot,* 1860, « Legray Reproduction de tableaux, de vues de France et d'objets d'art 35 boulevard des Capucines ; Numa-Blanc, miniatures théographiques, sur ivoire, breveté sgdg 29 boulevard des Italiens ; Franck « reproductions artistiques et industrielles » 15 place de la Bourse ; Disdéri « photographie artistique et industrielle ».

88 *Annuaire Bottin-Didot,* 1860 et Collection Debuisson, « rue de Mulhouse ».

89 *La Dame blanche. Journal du commerce et de l'industrie*, publicité Sièges Rougham, juillet 1863.

90 Léon Vidal, *La photographie appliquée aux arts industriels de reproduction*, Paris, Gauthier-Villars, 1880.

91 *Ibid,* p. 226 ; Nadar, Quand j'étais photographe salue la photographie industrielle « continue son cours public de photographie au

années 1890 permet de réaliser plus facilement des vues d'intérieurs. Robert-Mieusement, 16 rue de la Tour annonce : « Collections des monuments historiques, musées et cathédrales de France, reproductions de monuments, de maisons particulières, intérieurs »[92]. En parallèle, marchands d'estampes et photographes vendent des reproductions d'intérieurs et de meubles historiques qui ont sans aucun doute participé à la diffusion de l'éclectisme voire du goût des antiquités. [cf stéréoscoped'intérieurs] L'introduction de la main-d'œuvre féminine dans ce secteur industriel indique la chute du prix de ces productions comme leur extension. En 1891, Mme Paquet-Mille, l'équivalent d'Édouard Charton pour les jeunes filles, note : « Pour les reproductions photogra-phiques de gravures de modes et de catalogues illustrés on commence aussi à employer les femmes. Ce genre de travaux étant purement mécanique, s'apprend en quelques jours et rapporte environ 3 fr. à 3fr. 50 par journée de 9 heures. »[93] Dans les années 1910, marchands italiens, hollandais et belges commercialisent à Paris des images de meubles anciens nationaux comme le fait l'éditeur bruxellois Salmain qui propose un« Choix d'intérieurs belges de styles anciens » réunis en un album de 110 photographies de 30 par 40 cm[94]. Ces images connaissent une fortune réelle, d'autant qu'elles sont achetées et éditées par les revues, notamment artistiques et féminines[95].

En parallèle, dès les années 1860, de nombreux tapissiers marchands de meubles et ébénistes, à l'instar de Giroux, ont laissé des longues séries de photographies de leurs meubles[96]. Il s'agit ici à l'évidence de fabriquer des vues publicitaires qui permettront aussi aux clients de choisir des modèles. Tous les fabricants de plaqué comme de bibelots en faïence font ainsi circuler des planches, souvent colorisées, qui sont autant des catalogues professionnels que des catalogues destinés au public.



[Fig. 8. 10] Photographie industrielle de bibelots anglais commercialisés à Paris. Catalogue professionnel et à destination du public, fin des années 1870. Au dos : « Photographie industrielle, Goüin, 9 rue Sainte-Appoline produits anglais. Coll. part. Musée des Arts décoratifs »

92 *Annuaire Bottin-Didot,* 1893.

93 Paquet-Mille, Mme A., *Nouveau guide pratique des jeunes filles dans le choix d'une profession*, Paris, Lecène et Oudin, 1891, p. 294-295.

94 « F. Salmain éditeur, 51 rue Brichaut, Bruxelles » in Ris Paquot 1914, p. 195.

95 Femina, 1902, « château de Sagan »

96 Bibliothèque des Arts décoratifs

Désiré Guilmard, l'un des grands pourvoyeurs des tapissiers en modèles, expérimente dès 1863 les reproductions photomécaniques et lance le *Portefeuille photographique de l'ameublement*. Dans le premier numéro, il annonce la nature du projet : « La plupart des meubles de cette collection offrent une richesse de détails qui ne pourraient être rendus qu'imparfaitement par la lithographie »[97]. Il s'agit encore, dans le cas de Guilmard, de tirages photographiques montés à la main dans un album imprimé. Il faut attendre les années 1880 pour que les reproductions de photographies par l'imprimée soient efficientes. Les manuels techniques pour imprimeurs et photographes s'attachent alors à ces questions. Auguste-Pierre Petit en 1883, dans son traité consacré à la pratique montante de *La photographie industrielle*, donne des conseils pour la reproduction « à grand tirage de tableaux, de meubles ou de vues photographiques »[98]. Dans les années 1890, les grands magasins de meubles comme les grands magasins ont recours à ces photographies. Les grands magasins du Louvre utilisent avec parcimonie ce procédé mais leur comptabilité comme les catalogues indiquent qu'à partir de 1891-1892, on peut sur demande recevoir des photographies des bronzes. Même procédé pour la maison Au Bûcheron : dans son catalogue de 1890, elle annonce : « Nous tenons à la disposition de nos clients une série de photographies représentant les dernières créations, ainsi que des dessins ou groupes de bronze, anciens et modernes »[99]. Si l'annonce accompagne une grande gravure d' « un siffleur », sorte de gamin de Paris, présenté à l'Exposition universelle de 1889, moulé en bronze et livré en quatre tailles de 51 à 13 cm, aucune autre fonte n'est présentée. Il s'agit à l'évidence de souligner le caractère artistique et donc rare des fontes qui se veulent pièces artistiques. Alors que la gravure d'un catalogue évoque la série, la photographie dit son caractère unique. Elle est encore largement considérée comme une empreinte fidèle de l'objet et de faire accroire le caractère parcimonieux de sa production. La maison Barbedienne elle-même introduit la photographie dans ses catalogues vers 1910, favorisant en parallèle la circulation de photographie volante : soigneusement détourées, les photographies permettent de figurer toutes les tailles commercialisées par la maison[100]. Les archives privées attestent la circulation de ces photographies. Le Dr Vimont, soucieux de meubles son salon de « groupes et statuettes » commande chez Delarue, 108 rue Vieille-du-Temple, une série de photographies, toutes soigneusement barrées par la mention : « Les photographies non rendues dans la quinzaine seront facturées »[101].

La circulation de ces images de meubles et intérieurs anciens comme modernes nourrit le travail des professionnels et permet aux clients de faire des choix.

Les images de la rareté

Les photographies de meubles et objets anciens sont des modèles pour les tapissiers et les ébénistes mais dans le même temps, la photographie est vite utilisée par les antiquaires et les marchands de curiosités. On a vu que l'attrait de ces objets réside dans leur déplacement même. Les antiquaires de toute l'Europe, déjà largement connectés, font circuler des photographies d'objets. Elles servent les échanges entre marchands avant l'achat et l'acheminement des objets mais aussi, sans aucun doute le démarchage de la clientèle. L'antiquaire Sambon utilise dès les années 1870 la reproduction photographique. Il reçoit des antiquaires de Florence des photos d'objets à acheter et dans le même temps, il a

97 BHVP, série actualités, Portefeuille photographique de l'ameublement, n°1, Paris, Guilmard, 1863.
98 Auguste-Pierre Petit, *La photographie industrielle* Paris, Gauthier-Villars, 1883, p. 71.
99 Catalogue Au Bûcheron, vers 1885, p.713.
100 BHVP, série actualités, ctalogue de la Maison Barbedienne, 1911 et dossier « Barbedienne ». Voir en complément, AN, Fonds Barbedienne, 368AP/1.
101 Fonds Vimont, facture à l'attention du Dr Vimont, 8 rue Etienne Marcel, 23 octobre 1900 « F. Delarue, 108 rue Vieille-du-Temple, fabriques de bronzes, groupes et statuettes, pendules et cartels, flambeaux, candélabres, bougeoirs, coupes, jardinières, porte-fleurs, encriers et fumeurs, électricité. »

recours au service d'un photographe industriel, Gauthier, installé au 2 rue Buffault dans le 9e arrondissement. Il s'agit alors de distribuer largement auprès de la clientèle des images des raretés à vendre et notamment de pièces coûteuses comme un « tapis d'Anatolie du XVIe siècle » et une « bergère française fin XVIIIe siècle ». Le tapis est à vendre, proposé par un antiquaire florentin ; la bergère, acquise par un « musée suédois » devient modèle pour les fabricants de meubles et les tapissiers. Les archives de l'antiquaire Sambon contiennent ainsi plus de 60 photographies d'objets anciens, le plus souvent italiens, accumulées entre 1890 et 1930[102].







102 AN, Fonds Sambon, 613AP/22.



[Fig. 8. 11] Photographies d'antiquités ; tirages multiples en circulation avec les antiquaires italiens et à destination des clients parisiens, 1890-1914 (formats entre 10 x 15 cm et 18 x 24 cm.). AN, Fonds Sambon, 613 AP / 22.

Tout laisse à penser que le cas de Sambon n'est pas isolé. Eugène Boban use régulièrement de la photographie : en 1867, à l'occasion de l'exposition universelle, il fait photographier sa collection, posant parfois au premier plan. Dès lors, il a recours à la photographie : il fait tirer des séries de photo-cartes de visite présentant ses objets, le plus souvent par la maison Boussod, Valadon & Cie, successeurs de Goupil & Cie. Accompagnées d'une de ses multiples cartes de visites – sur lesquelles il se présente différemment comme antiquaire spécialisé en antiquités mexicaines, en objets anciens ou en objets préhistoriques… – , ces images sont des publicités pour un objet en particulier comme pour sa boutique en général. Dans les années 1870-1890, notamment lorsqu'il commercialise des panoplies d'armes et d'outils préhistoriques, il fait circuler de grands tirages. Ses clients de Paris et de province

le remercient régulièrement pour les envois de ses « remarquables photographies »[103] Dans le même but, il fait, comme on l'a vu, régulièrement prendre en photographie sa boutique, soulignant ainsi la spectaculaire et pittoresque variété de sa marchandise[104]. Les albums Maciet conservent quantité de ces photographies, notamment d'articles du Japon qui circulent sans nul doute à l'échelle de l'Europe.





Largeur, 65 cm.; hauteur totale, 95 cm.; profondeur, 56 cm.; hauteur siège, 42 cm.

1.400 fr.

41. **Un fauteuil de bureau,** époque Louis XV, tournant, les bras en saillie, sur piètement rond, garni en cuir brun. (Réparé).

Hauteur du dossier, 1 m. 03; largeur à la ceinture, 63 cm.; profondeur, 60 cm.

7.500 fr.

Voir reproduction figure 12.

42. **Un petit fauteuil,** époque Louis XV, cabriolet sculpté à fleurettes vieille peinture blanche; en blanc.

Largeur, 59 cm.; hauteur totale, 81 cm.; profondeur, 50 cm.; hauteur siège, 31 cm.

1.800 fr.

Fig. 12. — Un Fauteuil de bureau époque Louis XV.

43. **Un fauteuil,** époque Louis XVI, de coin, trois pieds devant et un pied derrière, cannelés, peint blanc.

Largeur, 63 cm.; hauteur totale, 80 cm.; profondeur, 50 cm.; hauteur siège, 41 cm.

4.800 fr.

44. **Un fauteuil** peint et doré, accotoirs à têtes de lions; du XVIIIe siècle.

Largeur, 53 cm.; hauteur totale, 91 cm.; profondeur 44 cm.; hauteur siège 38 cm.

2.200 fr.

Voir reproduction figure 13.

45. **Un fauteuil,** époque Directoire, en bois recourbé, siège canné, coussin recouvert de toile verte.

Largeur 44 cm.; hauteur totale, 85 cm.; profondeur, 41 cm.; hauteur siège 41 cm.

800 fr.

Fig. 13. — Un Fauteuil italien du XVIIIe siècle.

11

[Fig. 8. 12] Photographie commerciale de meuble et bibelost japonais, vers 1890. Collection Maciet, Bibliothèque des arts décoratifs.
[Fig. 8. 13] Photographies dans le catalogue de la maison d'antiquités et de copies Carlhian, 6 bis avenue Kléber, vers 1910. BHVP, série actualités « antiquaire ».

Les nombreuses annonces des antiquaires anglais qui cherchent à acheter des objets français du XVIIIe siècle – tabatières, chiffonniers, etc. – demandent l'envoi de « photographies ». La plupart des antiquaires et marchands de curiosités, faisant écho aux grands magasins, proposent à leur clientèle d'envoyer des « photographies sur demande ». Les photographies d'objets parfois lues par les historiens de la photographie comme des vanités ne le sont que métaphoriquement : il s'agit bien souvent de formes de catalogues commerciaux. Mesurer l'incidence de ces images et l'intensité de leur circulation demeure délicat tant elles sont par définition volantes et peu vouées à être archivées. Cette « imagerie grise » semble jouer un rôle central comme en attestent leur puissant commerce.

103 BnF, NAF/21478, Fonds Boban, Lettre de Philippe Lalande, Brive, 21 juillet 1871 ; on trouve une dizaine de lettres qui évoquent ces photographies : voir E. Peccadeau de l'Isle, Inspecteur de l'exploitation des chemins de fer d'Orléans, « remerciements » pour les envois de « 5 photographies de votre belle collection d'antiquités mexicaines » (9 juillet 1872).
104 Voir les chapitres 5 et 6.



ACHAT D'OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ

Mr DAVIS, DE LONDRES, COLLECTIONNEUR

a l'honneur d'informer les propriétaires d'objets d'art et de curiosités ANCIENS qu'il achète les porcelaines de Sèvres, de Saxe, etc.; des faïences italiennes; meubles, pendules et candélabres, etc., Louis XIV, Louis XV, Louis XVI; objets en cristal de roche et pierres montées; tabatières et bijouterie en or et émaillées; émaux de Limoges; des objets en ivoire et marbre, et tout objet de haute valeur artistique. — M. DAVIS sera à Paris du 3 février 1876 jusqu'au 5 inclus; il sera visible de 10 h. du matin jusqu'à midi, à l'*Hôtel Westminster*, rue de la Paix, 11.

On peut lui adresser des lettres et des dessins photographiés avec prix et dimensions de l'objet proposé, **47, Pall Mall,** Londres *(franco)*. On est prié d'écrire son adresse très lisiblement.

CHASSE ret. dîner. PARTS. A.D., 6, rue Bleue.

OBJETS D'ART

M. DAVIS, de Londres, collectionneur, **achète** les porcelaines de **Sèvres**; faïences italiennes; meubles, pendules, etc., du 18e siècle; **tabatières** en or et émaillées, bijouterie du 16e siècle; émaux de Limoges, etc. **M. Davis** séjournera à Paris, du 7 au 9 novembre, et sera visible de 9 heures à midi, à l'Hôtel Westminster, rue de la Paix. Lettres ou photographies fco, 147, New Bond Street, Londres

COMPAGNIE DES MESSAGERIES MARITIMES

[Fig. 8. 13] Publicités de Davis, antiquaire londonien dans le *Figaro*, 22 janvier 1876 et 20 octobre 1888. Les propositions de ventes se font par le truchement de photographies.

I.c. Sphère publique et sphère privée de la publicité : l'échec des affiches et le succès des catalogues

La vie privée et le trottoir, l'impossible voisinage (affiche et prospectus)

Affiches, prospectus, catalogues : les supports publicitaires les plus variés prennent un essor considérable et expliquent la stagnation de la publicité dans la presse[105]. La seconde partie du siècle est bien à l'échelle de la ville, le temps des affiches : « Immense *nausée* des affiches » écrit Baudelaire. Les impressions à la planche de Jean-Alexis Rouchon puis le développement de la sérigraphie en grand format favorisé par la loi sur l'affichage public de 1881 conduisent à un puissant développement de ce mode de publicité. Les rues de Paris photographiées par l'Union photographique française montre le Paris des années 1890-1910 saturé d'affiches, de la zone jusqu'aux boulevards[106]. Cependant, les affiches relatives aux objets domestiques sont rarissimes, tout juste trouve-t-on quelques publicités pour des pétroles – Luciline, Saxoléine… – ou les affiches lithographiées de La Place de Clichy pour annoncer les grandes ventes de tapis. La seule maison qui investisse largement dans ce mode publicitaire est la maison Dufayel qui utilise un mode d'affichage singulier : les affiches peintes sur un support de toile et de plâtre apposé sur les murs et en particulier les pignons aveugles, au point que la maison devient agence d'affichage sous le nom « Affichage national Dufayel » – avec 2 000 emplacements en concession dans les années 1890[107]. Si Paris, à partir des années 1880, est submergé par Dufayel qui proclame partout sa « vente sur abonnement au même prix qu'au comptant » dans ses « 700 magasins », les

105 Voir les 3 volumes essentiels d'Émile Mermet, *La Publicité en France, guide pratique…*, Paris, A. Chaix & Cie, 1878-1880.

106 AP, Fonds UPF. Les séries de vues prises dans les années 1890-1900 en vue des expropriations, permettent de se faire une idée de la place de la publicité et des affiches dans la rue.

107 En 1895 : « Affichage national. —Dufayel.—! 1, 13, 15, boulevard Barbes. Concessionnaire exclusif de la publicité sur les murs de la ville de Paris, sur les colonnes postales, dans la Tour Eiffel, au théâtre du Châtelet, aux Folies-Bergère, etc., et sur les urinoirs de la ville de Paris. — Affichage dans plus de 5,000 cadres réservés. — Réduction de prix pour les journaux. — Téléphone. — Distribution & domicile de prospectus, sous enveloppe et sous bande. — Publicité dans les wagons de la Compagnie de l'Ouest » Henri Avenel, Ancienne maison Quantin, 1895 ; Dufayel, L'Affichage national, 1889, (annuaire) ; *DB1893 : Affichage national un annuaire revendique 3500 clients en 1893.*

autres grands magasins et magasins de nouveauté n'ont recours aux affiches qu'au moment des soldes du textile. La spécificité de Dufayel permet de comprendre l'usage de l'affiche : si le grand magasin de Barbès fait une large publicité urbaine, c'est qu'il s'adresse délibérément au public de la toute petite-bourgeoisie, des petits employés voire à un public populaire comme l'atteste les livres d'abonnement de la maison[108]. En effet, dès les années 1860, l'affiche est assimilée à la rue et par là à des produits de grande distribution – produits pharmaceutiques, alcools, biscuits… – ou à des produits et services rattachés aux loisirs : théâtre, roman-feuilleton, bicyclette… À bien y regarder, toutes les affiches de la fin du siècle, de Chéret à Mucha, concernent ces produits alimentaires ou culturels. L'affiche, exposée dans la rue, mêlée visuellement aux passants et surtout dégradée ou recouverte rapidement, apparaît vulgaire, d'autant que, si les agences replacent des affiches neuves en permanence, le voisinage ne peut pas être maîtrisé : toute affiche pour un produit de luxe, installée à « l'américaine » ou en « tirailleur », est menacée du voisinage bruyant de Lefèvre-Utile ou de Quinquina. Georges d'Avenel note au milieu des années 1890 que certaines marques ont ainsi « horreur [de] l'affiche brutale et aveuglante de la rue, et de tout ce qui dépend de la rue »[109]. Les agences atténuent cet effet par des choix d'implantations géographiques précis comme le décrit Avenel : « Car le choix du quartier importe fort : pour le roman à grosses péripéties, où le tragique domine, quartier populeux ; quartier mondain pour un établissement de plaisir ; quartiers graves pour un ouvrage de science. »[110] Alors comment expliquer la rareté des produits domestiques affichés dans l'espace public, et notamment des produits de luxe et de demi-luxe au moins dans les quartiers du centre et de l'Ouest ? C'est sans doute ici la nature même de ces objets qui décide de cette absence. Les objets du privé et singulièrement les objets bourgeois ne s'exposent pas en public. On peut y voir les indices d'une affirmation de la séparation entre sphères du public et du privé et le désir des marchands et des fabricants de produire une publicité sélective : le mode de vie bourgeois ne s'offre pas à tous sans barrière. Y accéder se fait par des lieux et des réseaux précis où le client potentiel a le sentiment d'appartenir à un groupe choisi. Dans la même logique, on comprend la rareté des prospectus dans le domaine. Le seul fonds qui permet de se faire une idée de la nature des imprimés distribués, de cette imagerie et littérature grise et volante à la fois est celui des « Actualités » de la Bibliothèque historique de la Ville de Paris, fonds créé aux lendemains de la Commune par Jules Cousin, conservateur qui s'attacha, jours dans un projet fascinant et vertigineux, à collecter tous les imprimés distribués dans la ville de Paris. Le fonds montre la rareté des prospectus relatifs aux intérieurs distribués directement dans la rue. Pourtant, plus encore que l'affiche, le prospectus appartient à la rue, mais menace de dégrader l'image des produits et tout particulièrement de ceux qui s'attachent à l'espace domestique. Car le prospectus est bien « la vue livrée d'avance au public, le coup d'œil avant-coureur »[111]. Dès 1861, le *Dictionnaire du commerce* souligne que « le but du prospectus est d'obtenir succès dans ses incitations d'achat. Il n'arrive à une utilité pratique que répandu avec prodigalité. La plus grande partie de ces exemplaires s'égare et se détruit, et un petit nombre seulement survivent et servent. »[112]. Quarante ans plus tard, et alors que le prospectus a connu un formidable développement[113], la nouvelle édition du *Dictionnaire du commerce* note *:* « Il en est beaucoup gaspillé : on peut dire qu'il va plus d'exemplaires dans les bouches d'égoûts et les ruisseaux, qu'il en est semé sur les

108 AP , 12 AZ / 190.
109 Georges d'Avenel, *Le mécanisme de la vie moderne*, Paris, Armand Colin, 1906, volume 4, Chapitre XVI « La publicité ».
110 *Ibid.*
111 *Dictionnaire du commerce… op. cit.,* 1861.
112 *Ibid.*
113 Voir l'excellente étude de cas de Benoît Lenoble, Les campagnes de lancement de romans-feuilletons : l'exemple du *Journal* (1892-1935), *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, n°52, janvier-mars 2005, p. 175-197.

trottoirs ou jeté au vent, deux ou trois fois plus qu'il n'en est réellement remis aux passants, car il n'y a pas possibilité de contrôle efficace. »[114] Le télescopage de la sphère intime et de l'espace public pose problème. Analysant les stratégies d'images relatives à la distribution des prospectus et de bibelots publicitaires dans la rue dans les années 1890, Avenel note : « Pareils bibelots, bons pour les fabricants de biscuits et les distillateurs d'absinthe, ne sauraient propager la marque des industries de luxe. De celles-ci viennent les riches albums, aux allures de guides ou d'agendas, dont les dessins originaux, payés jusqu'à 3 000 francs à des artistes en renom, sont reproduits, tantôt par la simili-gravure, qui donne un attrait documentaire aux vues et aux paysages, tantôt par l'héliogravure, qui communique aux bronzes et aux objets d'art la mollesse et le fondu des contours, par la taille douce ou la gravure sur bois. » La comptabilité des Grands Magasins du Louvre le confirme : si les « ballons » sont utilisés comme supports publicitaires jusqu'à la fin du siècle, les « chromos », considérés comme de vulgaires images pour enfants sont abandonnés après seulement une année[115].

Au final, la rareté des publicités dans l'espace public pour les objets du privé fait sens : c'est à domicile que ces objets se contemplent sur le papier, dans la presse et plus encore dans les catalogues.

Catalogues : la profusion à domicile

La seconde partie du XIXe siècle est celle du catalogue. Les archives privées et publiques l'attestent : de la bibliothèque Forney à celle des Arts décoratifs, les fonds contiennent des catalogues, alors même que cette littérature commerciale grise fut longtemps dédaignée. C'est que le catalogue, à la différence du prospectus, ne se jette pas dans la rue et se conserve volontiers à domicile, au moins durant une année – fréquence courante de renouvellement des catalogues à partir des années 1860 pour l'ameublement, le passage aux « saisons » s'opérant dans le domaine au milieu des années 1870. Les grandes maisons font alors de la sortie de leurs catalogues un événement : la maison d'ameublement Simon annonce ainsi dans la presse la « sortie très prochaine » de son catalogue[116].

Pour les Grands Magasins du Louvre, l'investissement dans les catalogues est colossale et ne cesse de croître, preuve de la force de ce support. Si la presse représente 25 % du budget publicitaire, c'est qu'il comprend à la fois l'impression et la diffusion. Pour les catalogues, il faut comptabiliser ensemble l'impression, la diffusion et dans une large mesure le budget dédié aux dessins et gravures, largement mobilisé pour les catalogues. Pour la saison de référence 1879-1880, les frais de publicité disent l'importance des catalogues : leur impression et leur diffusion mobilise 50,1 % du budget publicitaire et près de 56 % si l'on compte les travaux de dessins et de gravures[117].

Si le catalogue rencontre un tel succès, c'est qu'il permet de tisser des liens privilégiés avec la clientèle : il est soit donné en main propre dans le magasin, soit reçu à domicile, via le concierge. On se souvient de M. Josserand mis en scène par Zola dans *Pot-Bouille*, petit-bourgeois qui, pour parvenir à tenir son rang, passe ses soirées sous la lampe à gaz du salon à remplir des « bandes » « à trois francs le mille » pour des « publications périodiques »[118]. Le développement des abonnements dans la presse s'étend à la distribution des catalogues à domicile. Les annuaires commerciaux des années

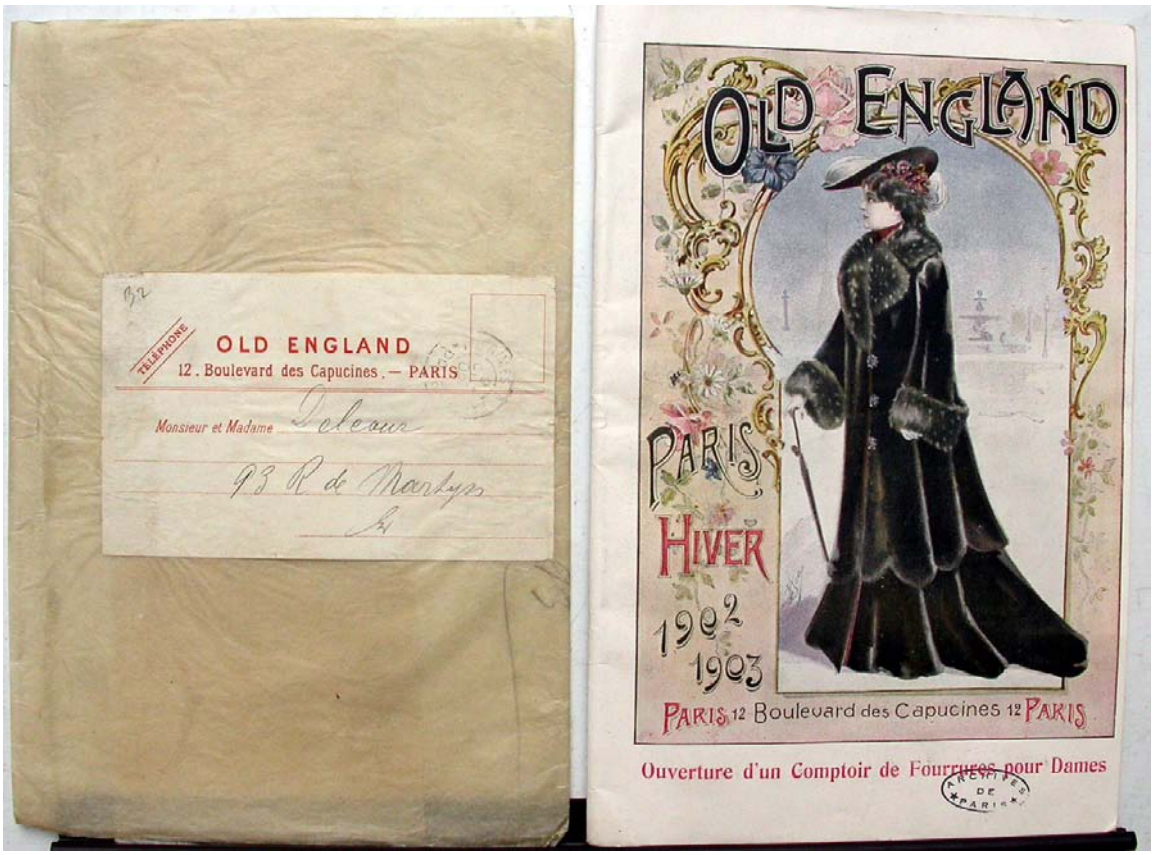
114 *Dictionnaire du commerce… op. cit.,* 1901.
115 BHVP, MS NA 496, Comptabilité des Grands magasins du Louvre, 1876-1908. Année 1879-1880. Émile Zola consigne dans le *Bonheur des Dames* cette trouvaille publicitaire : « Un trait de génie que cette prime des ballons, distribuée à chaque acheteuse, des ballons rouges, à la fine peau de caoutchouc, portant en grosses lettres le nom du magasin, et qui, tenus au bout d'un fil, voyageant en l'air, promenaient par les rues une réclame vivante ! »
116 Voir *Le Figaro*, 3 mai1878.
117 Pour Marc Martin, les grands magasins consacrent près de 60 % des dépenses publicitaires pour les catalogues, sans qu'on sache sur quelles sources l'auteur fonde ces chiffres ; Marc Martin, *op. cit.*, p. 105.
118 Émile Zola, *Pot-Bouille,* p. 29.

1850 ouvrent deux rubriques distinctes : celle des « Adresses à la main » et celle de la « Distribution d'imprimés à domicile ». La dizaine d'entreprises d'« adresses à la main » proposent de faire « la confection d'adresses pour Paris, les départements et l'étranger, pliage et mise sous bande des prospectus »[119]. Les entreprises de distribution à domicile se chargent de délivrer les imprimés commerciaux sans passer par les voies postales. La maison Dory, alors la plus importante, installée rue du Faubourg Saint-Honoré, se vante d'avoir des adresses mises à jour. Ces agences vendent aussi bien le service de livraison que les fichiers d'adresses. Elles connaissent un développement considérable, favorisé par le passage du prospectus ou de la brochure au catalogue à proprement parler. Dans les années 1890, la publicité des agences elles-mêmes est claire : il s'agit de vendre des fichiers de clients potentiels. La grande maison Bonnard-Bidault de distribution et d'affichage, 8 rue Montesquieu, qui fait la « distribution à domicile sous enveloppes et sous bandes de prospectus […] catalogues, cartes de visite, etc. » revendique ainsi de détenir les « adresses de tous les habitants de Paris, par rue, maison par maison, avec l'indication de l'étage, la profession et la valeur du loyer »[120]. Dorénavant les agences de « distribution à domicile » comme de confection d'adresses peuvent prendre aussi en charge l'impression des catalogues.

Deux logiques sont à l'œuvre pour accéder à la clientèle. D'un côté il s'agit d'entretenir une clientèle et de la conserver. On use alors de son propre fichier d'adresses constitué par la clientèle qui achète et par celle qui demande par courrier à recevoir les catalogues gratuits, les envois se faisant alors le plus souvent par la Poste. Les maisons qui veulent conquérir par ce biais « d'autres catégories de clients éventuels » recourent aux agences capables de catégoriser finement la clientèle, du moins si l'on en croit leurs publicités. Quoi qu'il en soit, ces agences facturent « l'usage des listes »[121]. Avenel estime ce marché à 20 millions de francs à la fin des années 1890[122]. Ce développement répond à l'idée de voir les supports publicitaires conservés longtemps à domicile. Le *Dictionnaire du commerce* de 1901 souligne l'enjeu : « De toute façon, le prospectus ordinaire distribué à domicile n'attire guère l'attention du destinataire. La brochure et le catalogue y réussissent mieux, surtout s'ils sont illustrés, comme le plus souvent aujourd'hui, et si, comme les catalogues des grandes librairies, des grands magasins, des grands entrepreneurs, ils constituent de véritables albums, quelquefois d'un caractère artistique réel. C'est évidemment là un des meilleurs modes de publicité, du moins pour les grandes entreprises. Il revient assez cher, mais il rapporte en proportion ». Dans les années 1890, plusieurs maisons créent des périodiques. Les Grands magasins du Tapis rouge, vieille maison parisienne, créent le *Journal du Tapis rouge,* envoyé tous les 1er et 10 du mois, qui met en avant les nouveautés[123]. Le coût élevé des catalogues – en 1900, environ 60 centimes pour un 32 pages in-octavo, format le plus courant – indique le pouvoir prêté à ces supports[124].

Comment mesurer le succès de ces catalogues ? L'investissement continu dans ce mode de publicité. Un autre indice plaide en faveur de leur efficacité : de nombreuses archives privées contiennent des catalogues. Chez la famille Bordes en 1878 – un catalogue général des Grands magasins du Louvre est conservé et annoté –, chez Aubry vingt ans plus tard, un catalogue de meubles pour bureaux et cabinets[125].

119 *Annuaire Bottin-Didot,* 1860.
120 *Annuaire Bottin-Didot,* 1893 « Distribution d'imprimés à domicile ».
121 *Dictionnaire du commerce… op. cit.,* 1901.
122 Georges d'Avenel, *Le mécanisme de la vie moderne*, Paris, Armand Colin, 1906, volume 4, p. 126.
123 Au mois dix numéros, coll. part.
124 *Dictionnaire du commerce… op. cit.,* 1901.
125 AP, Bordes ; AN Fonds Aubry, catalogues.





[Fig. 8. 14] Catalogues reçus par Pierre Delcourt, 93 rue des Martyrs, AP, Fond Lazard, D17Z/2, 1902.

Un fonds privé déposé aux archives de Paris permet de se faire une idée de ce qui arrive dans les domiciles autour de 1900. Lucien Lazard, sous-archiviste aux archives de la Seine débute la collecte de publicités, prospectus et catalogues qui circulent dans la ville et récupère les prospectus et catalogues reçus en 1902 par Pierre Delcourt, bourgeois modeste installé au 93 rue des Martyrs dans un vaste appartement bien équipé mais modeste quant au loyer[126]. Ce fonds de 52 pièces, très majoritairement reçues à domicile, laisse imaginer l'intense circulation des imprimés commerciaux dans la ville. Ils concernent pour près de la moitié le vêtement : catalogues de grands magasins comme la Samaritaine et le Bon Marché, catalogues de fourrure ou de tailleurs pour hommes. Cinq pièces concernent la nourriture. Pour le reste, il s'agit de catalogues liés à l'ameublement : catalogues d'installation électrique, de meubles, de tentures, de vaisselle… Ils disent les liens privilégiés qui se tissent, dans l'espace domestique, entre le consommateur et les objets. On peut aisément ima-

126 AP, D1P4, rue des Martyrs ; publiciste et secrétaire général du Vieux-Montmartre, voir *Almanach national*, 1898, p. 1329.

giner que la lecture des catalogues de l'élégante maison Old England, 12 boulevard des Capucines, fonctionne comme un apprentissage du bon goût des nouveaux objets « fashion ». Pour quelques objets achetés, c'est tout un monde de la marchandise qui apparaît et circule. Henri de Noussanne note à l'attention de ses lectrices que le mieux pour choisir des meubles est « de demander aux maisons spéciales leurs catalogues. »[127] Le catalogue n'est pas uniquement un outil de vente par correspondance vers la province ; il arrive dans les domiciles parisiens ; se consomme à demeure, créant ainsi une intimité avec la marchandise. Ce qu'indique le fonds Lazard en termes de répartitions des catalogues semble se vérifier sur toute la période. Les catalogues de vêtements dominent largement puis viennent en second les catalogues attachés à l'espace privé. Les grands magasins ne sont pas les seuls à investir ce mode de publicité. Dès les années 1850, fabricants de meubles, d'installations hygiéniques, au gaz comme marchands de bibelots et d'art industriel y ont recours. Il demeure difficile de mesurer cette pratique car ces documents ont été très peu conservés dans les archives publiques, mais on peut observer que les publicités des maisons parisiennes annoncent quasi systématiquement la mise à disposition de catalogues sur simple demande, comme la maison Barbedienne dès le milieu des années 1850 ou encore des fabricants-marchands de meubles Gouffé et Krieger du Faubourg Saint-Antoine dès les années 1860.

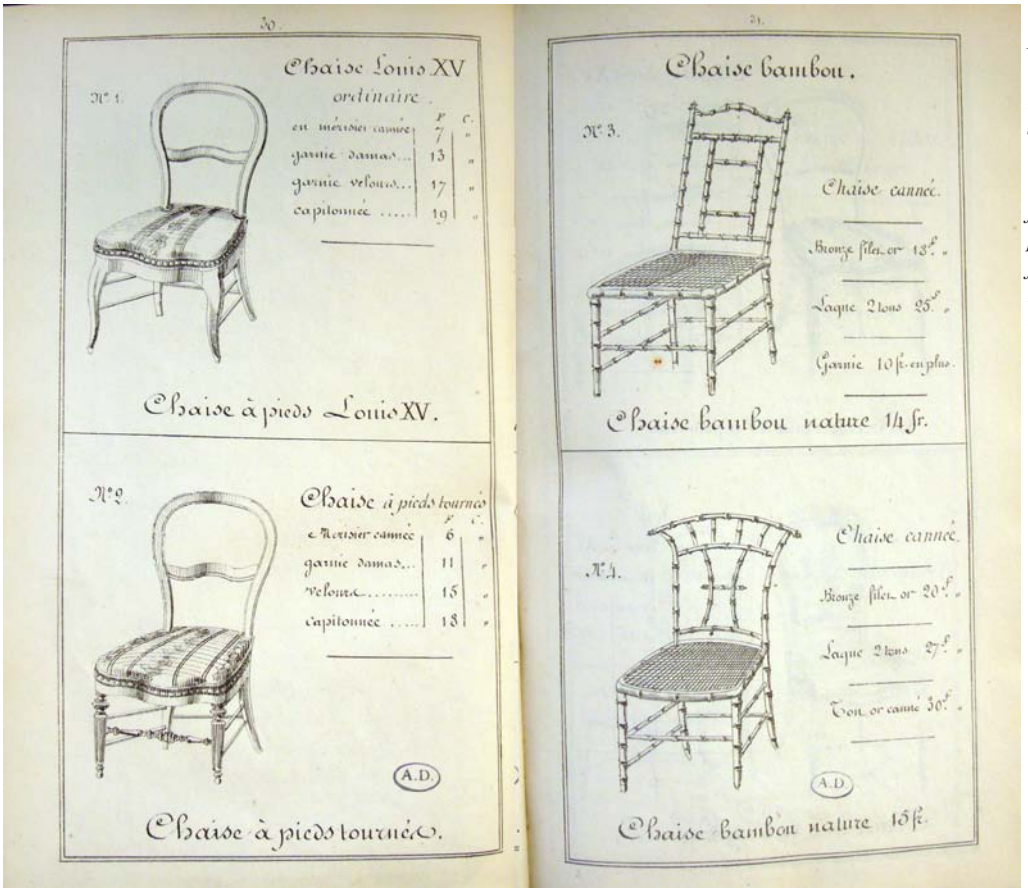
Des inventaires aux fictions d'intérieurs : la mise en ordre du divers

Jusqu'à la fin des années 1870, la forme des catalogues ne présente pas de réels changements : il s'agit pour leur immense majorité de tarifs-albums composés uniquement en typographie dense et en noir et blanc qui essaient de donner le plus d'informations possibles sur le plus grand nombre de produits possibles : tailles, matières, prix… C'est l'abondance qui est alors mise en avant chez les marchands de bimbelots, de bibelots, de meubles comme par les grands magasins. Le Tarif-album de Christofle affiche poinçons et marque de fabrique mais fait peu de cas des gravures jusque dans les années 1870. Le catalogue des Grands magasins du Louvre compte, en 1878, 288 pages et seulement 25 vignettes : aux pages rideaux et garnitures de fenêtres, aux pages « lit-cage-sommier » et surtout pour les modèles de chiffres. Même chose pour les entreprises plus modestes. En 1875, le *Catalogue-album* de la maison d'ameublement Simon, avenue de Clichy, compte 792 pages et ne comporte que quelques rares vignettes[128]. Il s'agit pour la quasi totalité de ces tarifs-albums de catalogues généraux qui se présentent comme la recension complète des objets disponibles. Cette littérature austère peut surprendre ; en réalité elle est complétée, à la demande, d'échantillons pour les vêtements comme pour la tapisserie et les rideaux[129].

À la fin des années 1870, les catalogues deviennent des inventaires en images. La logique est alors celle des catalogues industriels : alignement des objets légendés dans une mise en scène qui apparente le catalogue à une collection de bibelots sur une vitrine. Les gravures au trait, à partir de bois de bout, décrivent avec le plus de précision possible le détail des objets : il s'agit aussi de rassurer les clients qui commandent par correspondance. Le catalogue se veut alors le reflet du magasin et reprend la logique du rayonnage que l'on retrouve alors aussi bien dans les magasins de nouveautés, les grands magasins que les magasins d'objets d'étrennes et de meubles fantaisie. L'ordre des choses observé dans les appartements se retrouve dans les catalogues ; pour des

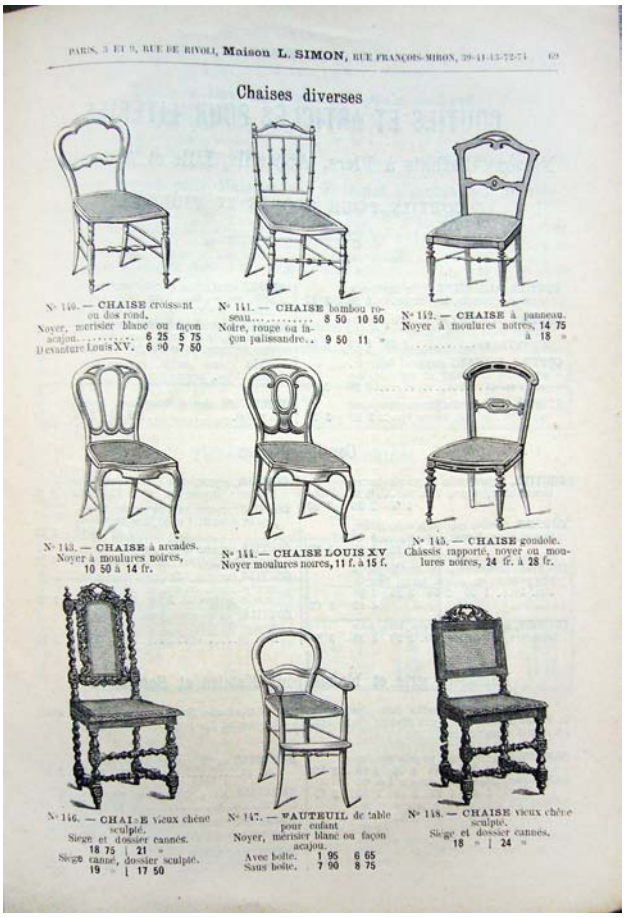
127 Henri de Noussanne, *Le goût dans la maison*, Paris, Firmin-Didot, 1896, p. 149.
128 *Catalogue-album de literies, tapisseries, tentures, sièges, décors, ustensiles de cuisine & de ménage*, Maison L. Simon Editeur Paris, vers 1875, 792 p. (Bibliothèque des arts décoratifs, J 121).
129 Catalogue des Grands magasins du Louvre, « ameublement », 1878.

questions pratiques mais aussi pour éviter les voisinages inconvenants. C'est d'abord l'étendue du choix qui est présenté ; aux images de vastes magasins vus à vol d'oiseau répond la myriade des objets disponibles. Deux logiques se font jour : soit des catalogues qui présentent encore la totalité des objets, soit une sélection d'objets phares – les nouveautés et les objets les plus vendus. Pour le premier type, ce sont généralement des catalogues de fabricants qui fonctionnent aussi bien pour les marchands que pour la clientèle. C'est le cas du catalogue de la maison Barbedienne ou encore des catalogue de robinetterie et mobilier de salle de bains – notamment les albums de la Maison Chevalier[130]. Il faut noter qu'en la matière, la logique est la même que celle observée dans les annonces placées dans la presse : les abondantes illustrations d'albums viennent des secteurs les plus marqués par la nouveauté technique. Il s'agit à l'évidence de familiariser la clientèle avec des formes nouvelles à l'instar de l'album de la maison Chevalier où les images ont la charge d'expliquer à la fin des années 1860 ce qu'est l'« hydrothérapie à la maison ». Le catalogue de Rondelle, en 1867, un des premiers grands catalogues d'ameublement imprimés et illustrés, prolonge cette fonction descriptive de l'image. Catalogue de plusieurs fabricants associés, il présente les meubles dans des perspectives quasi axonométriques qui relèvent du dessin industriel[131].



[Fig. 8. 15] P. Rondelle, *Album de l'ameublement orné de 400 modèles : tarif approximatif de tapisserie, tentures, meubles, literie avec le métrage, le prix des étoffes et des façons à l'usage des personnes qui désirent faire confectionner elles-mêmes ces articles*, Paris, chez l'auteur, 1867.

130 *Maison Chevalier, fondée en 1828, 3 rue de Dunkerque, Paris : appareils hydrothérapiques, cheminées, calorifères, fourneaux., catalogue commercial*, Paris, Imp. E. Rousseau et J. Grandjean, vers 1860, (Bibliothèque des arts décoratifs, Br. 17197).
131 P. Rondelle, *Album de l'ameublement orné de 400 modèles : tarif approximatif de tapisserie, tentures, meubles, literie avec le métrage, le prix des étoffes et des façons à l'usage des personnes qui désirent faire confectionner elles-mêmes ces articles*, Paris, chez l'auteur, 1867 ; on recommande à « ceux qui désirent faire confectionner elles-mêmes ces articles » les fabricants-éditeurs.

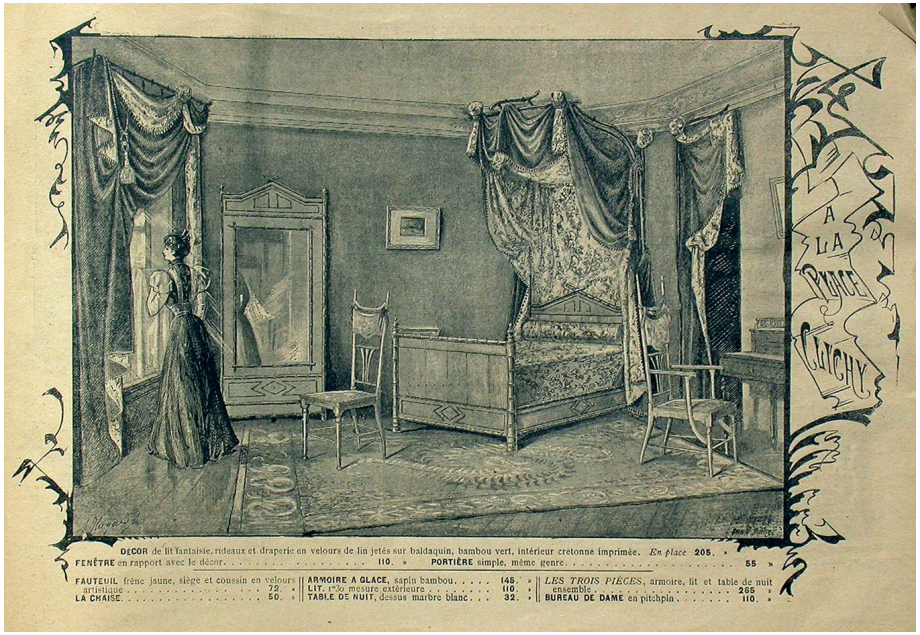


[Fig. 8. 16] Catalogue de la maison L. Simon, 3 rue de Rivoli, 1876.

Le caractère descriptif et didactique des images techniques et l'exhaustivité font gonfler les catalogues. La maison Au Bûcheron, une grande maison d'ameublement installée rue de Rivoli dans les années 1870-1910, distribue un « album illustré », broché, de 918 pages…[132] Les magasins communiquent sur ces inventaires en images : les grands magasins du Tapis Rouge, rue du Faubourg Saint-Martin, en face de la gare de l'Est, et rue du Château d'Eau, distribuent largement de petits catalogues, sortes d'échantillons mais ils proclament à chaque page qu'ils tiennent à disposition franco de port « l'album complet des ameublements contenant plus de 800 dessins »[133].

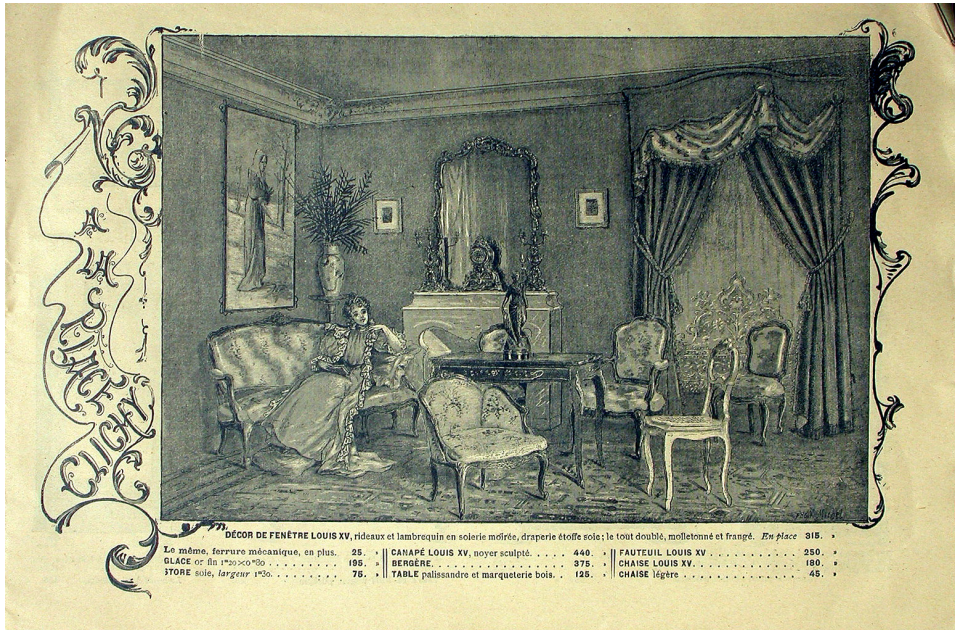
Avec la fin des années 1880 apparaît une nouvelle mise en scène de l'ameublement : des vues d'intérieurs reconstitués par la gravure. Le détail des objets disparaît alors au profit de l'ensemble qui peut dès lors faire modèle d'aménagement. C'est d'autant plus fort que c'est aussi le moyen de favoriser l'identification de la clientèle par l'introduction de personnages, jusqu'alors inexistants dans les pages d'ameublement. Tous les grands magasins adoptent cette stratégie. La Place de Clichy, publie ainsi une série de catalogues dans les années 1880 qui alternent pages d'inventaires et pages de mise en scène. Salon, petit salon, salle à manger et chambre : les catalogues font le tour du propriétaire. Les modèles de salon sont composés avec un souci de cohérence : salon Louis XV, salle à manger Henri II, chambre « fantaisie »… le tout étant vendu comme un ensemble, les tapisseries répondant aux rideaux et aux portières. Une légende au bas des images détaille de façon précise les objets et en donne le prix. Pour le salon oriental, le plus fantaisiste : « Décor de tente avec des portières Karamanie jetées sur hallebardes et jeux de glands, intérieur en voiles persans drapés à l'antique, en place 265 francs ; divan recouvert et drapé avec un Karamanie, 180 francs, coussins dits « sacs de chameliers », en tapis anciens du Soumak, le coussin 12,50 francs ; pouf carré drapé avec un tapis ancien du Chirvan, 225 francs ; étagère moucharaby hauteur 1m10, largeur 0m60, 120 francs ; décoration de baie en harmonie avec le décor de tente (cintre bois peint compris), en place, 260 francs ; décor de portière en rapport, en place, 190 ; banquette orientale recouverte en velours ancien du Scutari, 190 ; Guéridon moucharaby 6 pans, hauteur 0m62, largeur 0m51, 90 francs ; guéridon mauresque, hauteur 0m75, largeur 0m55, 145 francs »[134].

132 Même chose chez catalogue Gouffé jeune, 46 et 48 rue du Faubourg Saint-Antoine.
133 1892, collection particulière.
134 AP, D17Z1.



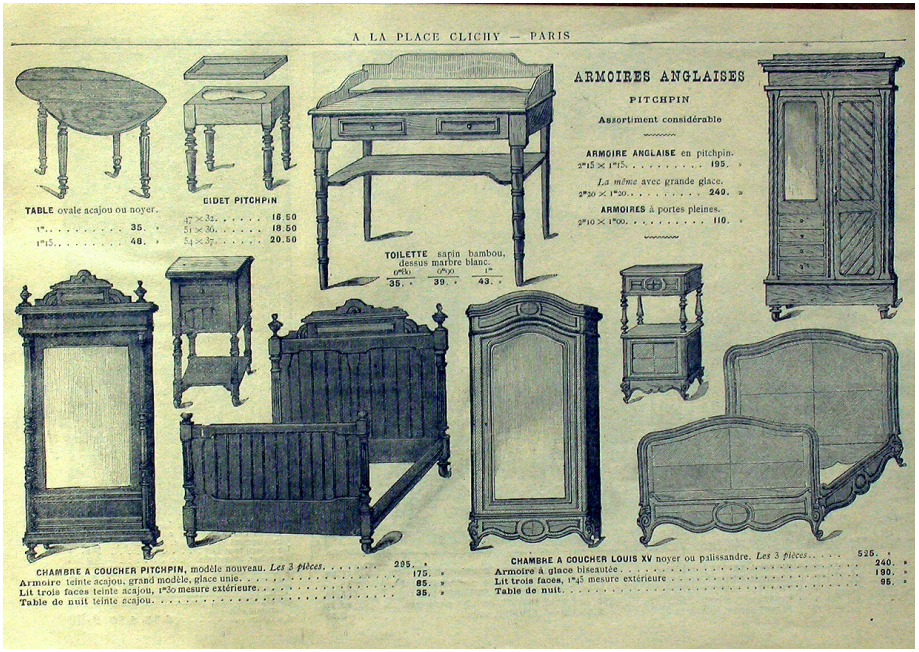
DÉCOR de lit fantaisie, rideaux et draperie en velours de lin jetés sur baldaquin, bambou vert, intérieur cretonne imprimée. *En place* 205. »
FENÊTRE en rapport avec le décor. . . . . 110. » **PORTIÈRE** simple, même genre. . . . . 55 »

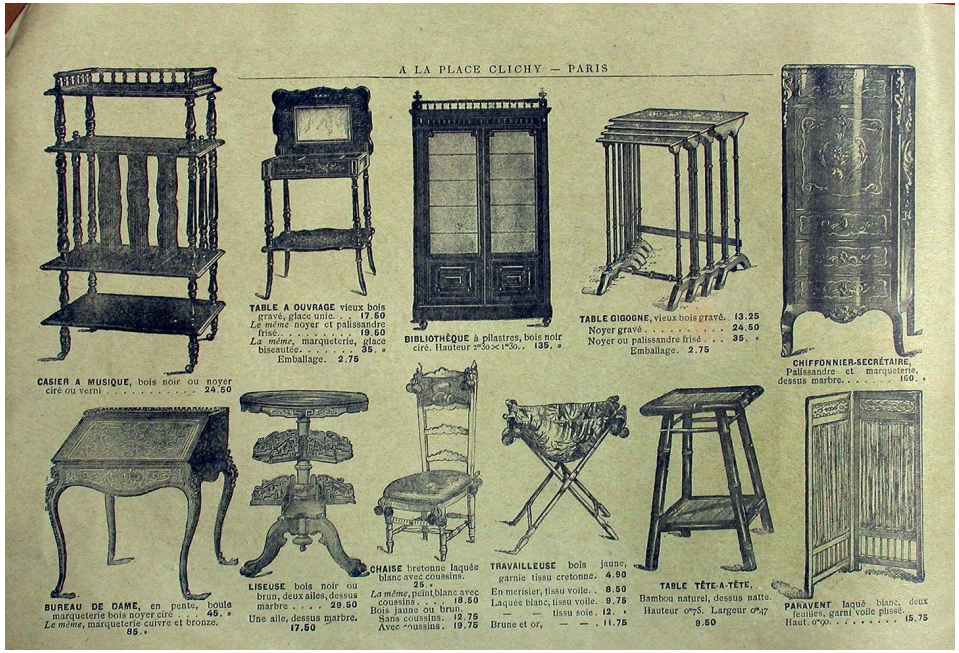
FAUTEUIL frêne jaune, siège et coussin en velours artistique . . . . . 72. »
LA CHAISE. . . . . 50. »
ARMOIRE A GLACE, sapin bambou. . . . . 145. »
LIT, 1m30 mesure extérieure . . . . . 110. »
TABLE DE NUIT, dessus marbre blanc . . . 32. »
LES TROIS PIÈCES, armoire, lit et table de nuit ensemble . . . . . 265 »
BUREAU DE DAME en pitchpin . . . . . 110. »



DÉCOR DE FENÊTRE LOUIS XV, rideaux et lambrequin en soierie moirée, draperie étoffe soie; le tout doublé, molletonné et frangé. *En place* 315. »

Le même, ferrure mécanique, en plus. 25. »
GLACE or fin 1m20×0m80 . . . . . 195. »
STORE soie, *largeur* 1m30. . . . . 75. »
CANAPÉ LOUIS XV, noyer sculpté. . . . . 440. »
BERGÈRE. . . . . 375. »
TABLE palissandre et marqueterie bois. . 125. »
FAUTEUIL LOUIS XV . . . . . 250. »
CHAISE LOUIS XV. . . . . 180. »
CHAISE légère . . . . . 45. »





[Fig. 8. 17] Pages en vis-à-vis du catalogue de la Place de Clichy, fin des années 1880. AP, D17Z.

Cette mise en scène qui vise à aider les clients à imaginer des aménagements et diffuse des modèles se généralise. Les magasins de meubles des faubourgs du Nord, de la rue de Rivoli comme du faubourg Saint-Antoine proposent ainsi des modèles d'intérieurs ; la taxinomie du catalogue change : les objets sont dorénavant proposés pièce par pièce et non plus selon leur typologie, modèle prévalant jusqu'alors. Le catalogue de la maison d'ameublement Au Vieux Chêne, 69, 71 et 73 rue Beaubourg, alterne ainsi l'inventaire avec des vues d'intérieurs qui doivent faire rêver autant que rassurer. La maison Au Bûcheron vers 1890 propose comme La Place Clichy, des vues de pièces avec en vis-à-vis le détail des objets, jusqu'aux baromètres. Vers 1890, elle abandonne les catalogues-inventaires de près de mille pages pour des catalogues élégants style Art nouveau présentant des portions de chambres, salons, salles à manger…[135] Les maisons de tapissiers font de même et ce d'autant plus qu'elles proposent de disposer des espaces « originaux » à partir d'objets industriels multiples. La maison Orlhac proposent ainsi des vues gravées où règnent un désordre original, « artiste », qui dissimule au mieux le caractère industriel de ces installations complètes », dont les éléments sont logiquement réalisés en série.


Paris, 8 et 10, rue de Rivoli — AU BUCHERON — 8 et 10, rue de Rivoli, Paris
AUCUNE SUCCURSALE A PARIS, NI EN PROVINCE, NI A L'ÉTRANGER

CABINET DE TRAVAIL Louis XVI, acajou et bronze, composé de : 1 bibliothèque basse, 3 portes grillagées, 1 bureau à caisse avec tirettes, 1 fauteuil de bureau canné.
Prix..... 675 fr.
Classeurs assortis, depuis..... 59 fr.

CABINET DE TRAVAIL Henri II, composé de : 1 bibliothèque 2 portes, 1 bureau-caisse, 1 fauteuil de bureau canné.
Prix..... 225 fr.
Cartonniers assortis, depuis..... 45 fr.

CABINETS DE TRAVAIL Henri II, avec bibliothèque 3 portes, complets,
depuis..... 395 fr.

ENVOIS FRANCO DE PORT ET D'EMBALLAGE A PARTIR DE 100 FRANCS


10 Alfred ORLHAC, Tapissier-Décorateur, 91, rue Saint-Lazare, PARIS (Téléphone 157-44)

UN APPARTEMENT COMPLET DE 5.200 FR.

Salon Louis XV
EN NOYER CIRÉ SCULPTÉ
Composé de :
1 Canapé 2 places. — 2 Fauteuils. — 2 Chaises, recouverts en belle étoffe Louis XV. — 1 Bergère Louis XV en noyer ciré sculpté avec coussin plume, couverte en étoffe de style ou velours. — 2 Chaises légères Louis XV, assorties au Salon. — 1 Fenêtre en étoffe fantaisie avec rideau relevé à l'Italienne, draperies et chutes, belle passementerie.
Le tout pour 1.650 francs
(Voir page 11)

Chambre à Coucher Louis XVI
ACAJOU ET CUIVRE
Composée de :
1 Armoire à 1 porte glace bisautée. — 1 Lit de face. — 1 Table de nuit. — 1 Bergère acajou et cuivre couverte en velours Louis XVI, à rayures. — 1 Chaise Louis XVI, acajou et cuivre même couverture que la Bergère. — 1 Fenêtre Louis XVI en moire avec galerie acajou et cuivre. — 2 Rideaux draperies et jetés, frange, embrasses molleton et doublure. — 1 Décor de lit en moire, avec dôme acajou et cuivre. — 2 Rideaux de 1 lé, draperies et chutes, frange, molleton et doublure.
Le tout pour 2.150 francs
(Voir page 12)

Salle à Manger
EN NOYER CIRÉ SCULPTÉ
Composée de :
1 Buffet à niches. — 1 Table à allonges. — 8 Chaises noyer ciré et cuir. — 1 Décor de fenêtre ou baie en velours cati avec broderie ou application sur le bandeau frange, molleton et doublure.
Le tout pour 1.400 francs
(Voir page 13)

NOUS VENDONS SÉPARÉMENT CHAQUE PIÈCE DE CE DEVIS

Alfred ORLHAC, Tapissier-Décorateur, 91, rue Saint-Lazare, PARIS (Téléphone 157-44) 11

SALON LOUIS XV 1.650 fr. (Voir détail page 10)

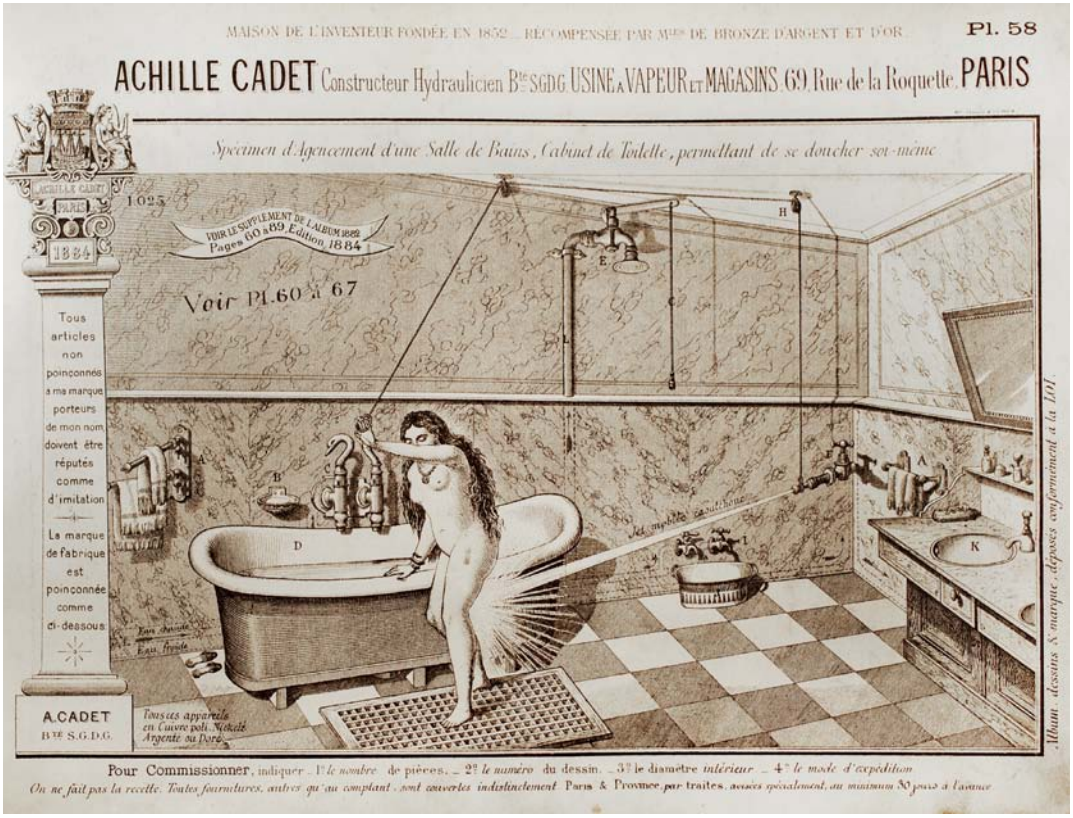
[Fig. 8. 18] Catalogue Au Bûcheron, 1902. BHVP, série actualités, « meubles ».

[Fig. 8. 19] Catalogue du tapissier-décorateur Orlhac, 91 rue Saint-Lazare, vers 1900. BHVP, série actualités, « meubles ».

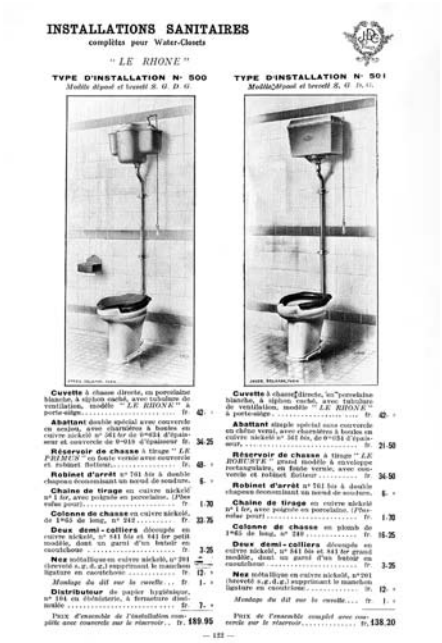
Si le catalogue-inventaire perdure, ce principe se généralise jusque dans les albums dédiés à la nouveauté technique. Vers 1900, les installations électriques encore encombrantes sont mises en scène

135 Les Warrants eux-mêmes réorganisent des fictions d'intérieurs (DSCN0302) AP, D17Z.

dans des intérieurs qui rassurent par leur style identifié[136]. Lavabos, douches et baignoires n'apparaissent plus uniquement dans leur crudité technique, la salle de bains devenant comme on l'a vu une pièce qui est peu à peu annexée à la chambre et qui n'est plus rejetée du côté des espaces de service. La maison Cadet dans son catalogue de 1884 fait entrer timidement ces vues : au milieu des pièces moulées en fonte émaillée et des robinets en cuivre, gravés à partir de photographies[137], apparaissent des vues de salles de bains peuplées de femmes nues et d'hommes en maillot de bain. On devine la difficulté ici à jouer de l'identification par l'image : les hommes sont de leur époque comme l'attestent maillots et impériales encore à la mode. Les femmes sont assimilées à Eve, figure de la nudité innocente, si ce n'est que quelques bijoux troublent la scène et qu'elles utilisent du matériel d'hydrothérapie.



[Fig. 8. 20] Catalogue du fabricant d'éléments de plomberie et d'hydrothérapie Cadet, 69 rue de la Roquette, 1884.



[Fig. 8. 21] Catalogue d'installations sanitaires Jacob & Delafon, 1911.

136 « Lustrerie électrique » : catalogue Jacques Ullmann, Paris, 1913, (BAD, T 1013).
137 Le catalogue en notre possession est celui de 1884, corrigé pour l'année suivante par les employés de la maison Cadet : des photographies sur albumine des robinets et autres nouveautés y sont insérés.

L'année suivante les personnages disparaissent au profit de salles de bain reproduites en chromolithographies désertes mais séduisantes et qui s'apparentent à des pièces meublées et non à des espaces techniques. Dans les années 1900, l'héliogravure permet d'introduire des photographies largement retouchées aux reliefs savamment soulignés. La maison Jacob et Cie présente ainsi des ensembles complets de salles de bain. Au final, les centaines de catalogues qui circulent, édités généralement chaque année, proposent des ensembles ou des objets insérés dans des espaces : modèles de goût et modèles d'acclimatation de la technique. Cette lente évolution vers des ensembles ne correspond pas à des mutations techniques mais à la volonté de répondre à une attente de la clientèle qui cherche dans les catalogues à saisir ce que les objets, seuls et dans leurs rapports, portent en eux de messages de comportements, de façon de vivre. En cela, les années 1890 sont le moment où les catalogues se détachent du dessin technique et de l'industrie pour affirmer le caractère artistique des aménagements. Vers 1890, les catalogues des grands magasins s'enrichissent de reproductions en héliochromie de tableaux – Detaille par exemple pour le Bon Marché –, de poèmes, de double-pages sur l'histoire du meuble ou l'artisanat du monde. Il faut noter que la photographie entre à peine dans les catalogues. Plusieurs explications à cela : puissance descriptive du dessin, capacité à enchanter et recomposer des espaces, enfin, culture visuelle et désir de s'inscrire dans une tradition du bon goût font perdurer la gravure bien après que la technique a permis de reproduire des photographies de qualité.

On peut ici suivre Michael B. Miller qui écrit à propos du catalogue du Bon Marché qu'il est « plus qu'un simple autoportrait d'une classe sociale, car, non content d'être un miroir de la civilisation bourgeoise, le Bon Marché donnait forme et définition à cet art de vivre bourgeois. L'image des convenances bourgeoises dans le domaine de la maison, du vêtement, du savoir-vivre fut, à certain degré, l'œuvre du Bon Marché. […] Ces organismes rendaient la vie bourgeoise palpable et fournissaient un modèle à copier. »[138] On peut simplement ajouter que le Bon Marché n'est alors qu'un magasin parmi d'autres et qu'en la matière le mouvement n'est pas propre aux grands magasins mais traverse tous les magasins qui s'adressent à la bourgeoisie, dans toute son étendue. Les catalogues, par centaines, deviennent de véritables manuels de culture matérielle dont on a vu qu'elle véhicule bien plus que des questions de formes.

Échantillons : le toucher à domicile

Au moins depuis le *Bonheur des dames* on sait que le succès des grands magasins repose sur la possibilité donnée aux consommateurs de toucher les marchandises, et notamment les tissus. Pour répondre, dans l'espace domestique, à cette attente, les grands magasins et les magasins d'ameublement mettent en place au milieu des années 1870 des catalogues d'échantillonniers qui viennent compléter les tarifs-albums puis les vues reconstituées. On peut ainsi à demeure toucher les matières, essayer les teintes, coordonner les motifs… La série actualités conservée à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris est en la matière le fonds le plus riche qui permet de se faire une idée de la diffusion de cette publicité. Elle montre qu'à partir des années 1880, marchands de papiers-peints, tentures et sols – soit les matériaux qui peuvent etre conditionnés dans les catalogues ou expédiés par courrier – font circuler des échantillons. Très vite deux circulations complémentaires sont mises en place : d'un côté circulent des morceaux de tentures contrecollés sur du papier imprimé, des papiers-peints ou des linoleum au revers imprimés et de l'autre d'épais catalogue d'échantillons. Pour exemple, la maison Boucherat fait distribuer dans les grands magasins et magasins d'ameublement et à domicile ses échantillons uniques

138 Michael B. Miller, *Le Bon Marché : 1869-1920 : le consommateur apprivoisé*, Paris, Armand Colin, 1987, p. 168.

et, sur commande, expédie un catalogue de 500 échantillons. Les années 1900 voient l'intensification de cette circulation si l'on considère le fonds comme représentatif : la totalité des marchands de papiers-peints et plus de la moitié des marchands de tentures et de sols font fabriquer ces échantillons uniques et des catalogues. Tentures et sols, notamment les moquettes, sont proposés en échantillons : il ne s'agit pas comme dans le cas du vêtement de rassurer une clientèle susceptible d'acheter des vêtements prêt-à-porter par correspondance mais d'attirer le client et de lui permettre, au sein du privé, de jouer au tapissier. Les échantillons sont particulièrement utilisés par les maisons qui tentent de commercialiser de nouveaux produits : tentures lavables « Tanagra » par la maison Dumas-Barbedienne, Lincrusta-Walton commercialisé par la maison Autran, 5 avenue de l'Opéra ou encore, vers 1910, le « Tekko » et « Salubra », tentures « lavables et désinfectables » vendues par la maison Tekko & Salubra, 4 avenue de l'Opéra. Toucher demeure essentiel pour cette clientèle, même si ce sont les tapissiers qui proposent et disposent ensuite tentures, papiers-peints et sols. Dans une culture des sens où la main raffinée demeure un des moyens d'évaluation de la qualité des objets, les échantillons tentent de séduire en même temps qu'ils participent par leur intense circulation, dans l'espace domestique comme chez les tapissiers, à l'homogénéisation d'une culture matérielle.

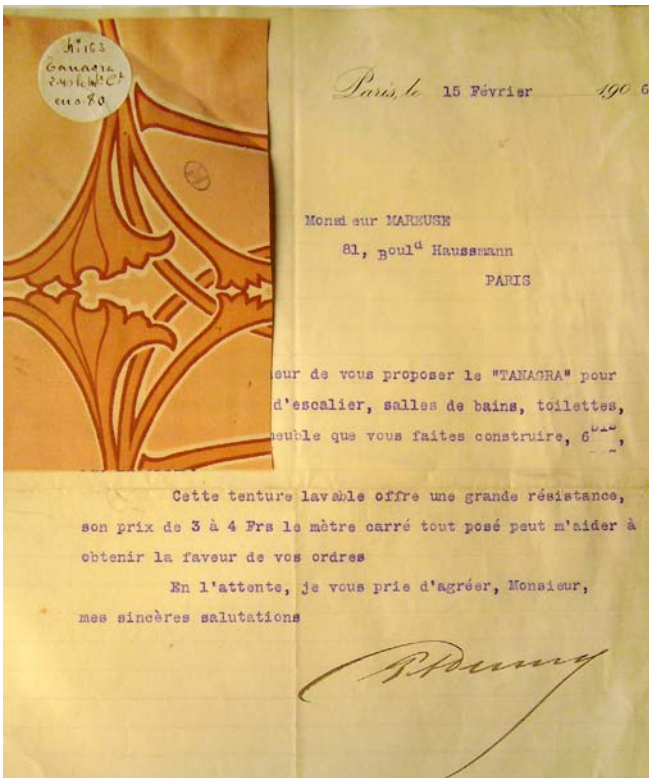


[Fig. 8. 22] Catalogue d'échantillons de la manufacture de papiers peints E. Boucherat, 1905, BHVP, série actualités, « papier peint ».



[Fig. 8. 23] Catalogue d'échantillons de la manufacture de papiers peints et décorations d'appartement Delclus, 23 rue de Maubeuge, 1902, BHVP, série actualités, « papier peint ».





[Fig. 8. 24] Catalogue de la maison Blondelle, L'ameublement moderne pour tous, 10 place de la Bastille, BHVP, série actualités, « papier peint ».
[Fig. 8. 25] Envoi par courrier d'échantillons de Tanagra, tenture lessivable, BHVP, série actualités, « papier peint ».



[Fig. 8. 26] Catalogue d'échantillons de la maison E. Autran, compagnie du Licrusta-Walton, linoléum français, 5 avenue de l'Opéra, vers 1900, BHVP, série actualités, « papier peint ».



[Fig. 8. 27] Catalogue d'échantillons de la maison Tekko & Salubra, 4 avenue de l'Opéra, vers 1905, BHVP, série actualités, « papier peint ».

Le passage des tarifs-albums pour le public et des albums industriels descriptifs pour les marchands à un catalogue illustré ouvre la voie à une publicité de la culture matérielle inédite. Circulant dans la ville, parfois accompagnés d'échantillons, ces catalogues participent à une homogénéisation des modes et des objets techniques, d'autant qu'après 1890 ils condensent dans des images flatteuses, des ensembles mobiliers qui incluent et associent objets de goût et objets techniques. Modes d'emploi et manuels de bon goût, ils font bien plus que refléter la vie bourgeoise : ils donnent la vie rêvée de la bourgeoisie comme l'a noté Michael B. Miller et fabriquent une identité commune, non pas imposée comme le suggère Rosalind H. Williams[139], mais demandée par ces consommateurs qui dorénavant reçoivent ces modèles à domicile.

I.d. Le « savoir-vivre de l'ameublement ». Manuels et traités : la vie matérielle mode d'emploi

Derniers supports imprimés qui jouent un rôle dans la diffusion des modèles d''ameublement et des dispositifs techniques : les manuels et les traités, la littérature autodidactique connaissant un succès considérable tout au long du siècle. Fruits de la fin des corporations et de la nouveauté technique, ils se multiplient dans les années 1820-1830, avec notamment les manuels publiés par Nicolas-Edme Roret. Les manuels relatifs aux intérieurs sont relativement rares. Il faut aller voir du côté des manuels de savoir-vivre pour trouver des considérations sur l'ameublement et les installations techniques[140]. Disons-le d'emblée, placer ces manuels dans les espaces du marché fait sens dans la mesure où il s'agit d'un marché de l'édition mais plus encore parce que ce que nous avons vu pour la publicité rédactionnelle est tout autant à l'œuvre dans les manuels et les guides : dès les années 1850, même les guides de savoir-vivre ou d'économie domestique mélangent conseils et publicité sur le mode de la confession intime[141].

139 Williams, Rosalind H., *Dream Worlds: Mass Consumption in Late Nineteenth-Century France*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1991.

140 Grand succès des guides de politesse : le *Manuel complet de la politesse et de la bienséance* de Celnart connaît 6 éditions en trois ans ; sur le sujet voir Frédéric Rouvillois, *Histoire de la politesse De 1789 à nos jours*, Paris, Flammarion, 2006.

141 Voir par exemple le *Guide maîtresse maison*, Paris, Roret, 1852. Pour le chauffage, l'auteur note : « Si la disposition n'est pas favorable [à l'installation d'un poêle tournant], il faudra vous adresser à l'un des hommes les plus inégnieux que je connaisse (M. Harel, fabricant de fourneaux économiques, rue de l'Arbre-Sec), il vous ajustera un poêle de bon goût, proprotionné à la grandeur de votre cabinet. » (p. 21).

Le savoir-vivre de l'ameublement

L'histoire de ces textes est aujourd'hui bien connue et identifiée comme un des aspects des « processus de civilisation » décrits par Norbert Élias[142]. Mais le succès considérable de ces ouvrages dans la seconde partie du siècle met en évidence le désir dans la moyenne et la petite-bourgeoisie d'apprendre les codes sociaux qui permettent d'exister dans le « monde ». Ils font partie de la panoplie de l'ascension sociale. *Le Manuel des dames ou l'élégance sous le rapport de la toilette, des honneurs de la maison, des plaisirs, des occupations agréables* de Mme Celnart – pseudonyme d'Élisabeth-Félicie Bayle-Mouillard – est la première publication Roret qui s'attache aux intérieurs[143]. Mais la question de l'ameublement n'y fait qu'une entrée timide avec à peine quatre pages sur 275 qui rappellent les « Convenances du mobilier », soulignant l'ordre des choses : « veillez, mesdames, à ce que toutes les parties de la maison soient assorties à leur destination. Ne mettez jamais dans le cabinet d'étude de votre mari les pendules de fantaisie, les bois odorans, les brillans colifichets, parures d'un boudoir ni dans cet élégant réduit les meubles simples et sévères, les gravures sérieuses, les bronzes imposans qui conviennent à cet asile des sciences de la politique ou des lois. » Quelques lignes relèvent de la toilette et soulignent les liens entre le décor et le corps dont on a vu qu'il est au cœur de la question du confort : « Êtes-vous mince, maigre, d'une taille exiguë, tenez-vous le plus possible dans un petit salon, un cabinet, un boudoir. Si vous avez, au contraire, beaucoup d'embonpoint, d'obésité, ces pièces resserrées les feront paraître encore davantage. »[144] La réédition en 1852, rédigée par Mme Pariset, dit la mutation de la demande du lectorat : l'ouvrage s'ouvre sur la question du choix d'un appartement puis suivent trente pages qui détaillent par le menu, pièce par pièce, les choix à faire en matière d'ameublement. Pour la seule antichambre, la description s'étale sur deux pages et les conseils se font beaucoup plus pratiques que dans la version précédente. Antichambre : « Faites construire dans son pourtour des coffres à couvercles rembourrés, et recouverts de velours d'Utrecht commun : ces coffres ayant forme de banquettes, seront remplis de bois nécessaire à la consommation de chaque jour pour votre appartement. Qu'une table de noyer soit à demeure dans cette pièce. Ayez soin qu'il y ait toujours sur cette table des plumes, du papier et un encrier simple, mais tenu proprement. Beaucoup de gens répugnent à écrire chez un portier ce qu'ils auraient voulu dire à ceux qu'ils ne trouvent pas chez eux ; et on court le risque que les allants et les venants ne sachent ce qui n'a été écrit que pour une seule personne. Lorsque vous sortirez, donnez vos ordres pour qu'un de vos domestiques reste toujours, et fasse écrire dans l'antichambre ceux qui le désireront. Cette même table, lorsque vous resterez chez vous, servira le soir à poser un quinquet, à la clarté duquel *votre* ou *vos* domestiques *hommes* liront quelques livres choisis et donnés par vous ; ou bien s'exerceront à copier pour perfectionner leur écriture et leur orthographe. […] Qu'il y ait autour de votre antichambre plusieurs patères, où s'accrochent les manteaux, les pelisses, etc., quelques chaises de paille près de la table ; un petit poêle, si celui de la salle à manger ne communique pas dans cette première pièce par des bouches de chaleur ; des rideaux simples de calicot à la fenêtre ; et voilà votre antichambre entièrement meublée. » L'ouvrage articule conseils de « bon goût » – associations possibles de couleurs, de matières, styles acceptables pour chaque pièce… – et conseils pratiques qui amènent par exemple l'auteure à donner le prix de chaque élément composant

142 Alain Montandon, *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*, Clermont-Ferrand, Université de Clermont-Ferrand II.
143 Celnart, *Le Manuel des dames ou l'élégance sous le rapport de la toilette, des honneurs de la maison, des plaisirs, des occupations agréables par Mme Celnart*, seconde édition, Roret 1833 : « Conseils aux dames sur le logement » (p. 225) ; « Convenances du mobilier » (p. 226) et « Convenances des couleurs de l'ameublement » (p. 228) ; on le voit, les questions de l'ameublement sont réglées en seulement 3 pages.
144 *Ibid*, p. 228.

une literie complète pour la « chambre de Mme »[145]. Ces ouvrages sont signés de la main de femmes et s'adressent aux femmes, même si derrière les pseudonymes se cachent des entreprises collectives. Les manuels signés par les hommes dédaignent jusqu'aux années 1890 les questions de l'ameublement et s'occupent avant tout de l'espace public[146].

Les années 1870 voient naître un marché de l'édition dédié à cette littérature autodidactique tournée vers les intérieurs. Souvent associées à des revues de modes, à l'instar du Bureau des causeries familières associé au *Journal des Causeries Familières*, ces maisons d'éditions connaissent vite le succès. *La civilité non puérile*, *mais honnête* d'Emmeline Raymond, par ailleurs auteure de chroniques sur la mode dans *Paris-Guide*, connaît huit éditions en l'espace de deux ans[147]. Encore faut-il noter que l'ameublement y est traité aux détours des questions de bienséance mais qu'aucun chapitre spécifique ne lui est consacré. Des manuels apparaissent à la fin des années 1870 qui intègrent, eux, pleinement les questions d'ameublement. Si Marie de Saverny fait le détour par l'ameublement d'une « villa de campagne » pour parler de mobilier et d'objets techniques, elle n'en propose pas moins des modèles pour les appartements parisiens auxquels elle fait constamment référence[148]. Les conseils en matière de goût sont alors d'une précision sans précédent : pour chaque pièce, chaque objet est identifié et son emplacement précisé. Couleurs comme épaisseurs des tentures, variétés de plantes – un « bananier » pour l'antichambre –, style de chaque meuble selon sa destination et son usage sont mentionnés. Sept pages sont consacrées au seul vestibule. Le manuel, véritable guide, propose quatre modèles cohérents de salon, pièces maîtresses du dispositif, où tous les objets sont précisés avec soin tant dans leur fonction que dans leur style : un salon moderne, un salon Louis XV, un salon Renaissance-oriental et un salon fantaisie[149]. Que l'on juge, par un court extrait sur la chambre, de la précision méticuleuse qui place chaque objet en un lieu précis : « Point de grande table de milieu, mais deux petites pour les verres d'eau et les livres. Entre les deux fenêtres, la place est indiquée pour un petit meuble-étagère en bois sculpté et doré genre Louis XV ou genre Boulle ; il renfermera tous les menus souvenirs de voyage […]. Je ne suis pas d'avis de placer une armoire à glace dans une pareille chambre à coucher ; cependant, si la pièce est assez vaste, on peut y placer une armoire à deux corps avec grandes glaces. Mais dans la chambre que je décris, cette armoire ne pourra être qu'en bois doré ou laqué pareil au lit. »[150] On peut faire l'hypothèse raisonnable que ces descriptions répondent à une attente du lecteur de voir les « convenances » de l'ameublement explicitées par des règles claires et applicables. L'hypothèse paraît d'autant plus pertinente qu'à partir de 1880, tous les manuels publiés associent de cette façon choix des objets, indications de leur emplacement et comportement des corps dans ces espaces meublés, les objets créant un système qui aident à l'apprentissage des comportements. Cette orthopédie des corps se transmet de *visu* lors des visites et au sein des familles et une somatisation profonde qui démarre au plus jeune âge car posséder les objets ne suffit pas, encore faut-il adopter les gestes et les postures adéquates. À n'en pas douter, les manuels participent à diffuser la conduite des corps, tout particulièrement quand l'appartement devient un espace de sociabilité. Ermance Dufaux de la Jonchère, par ailleurs versée dans le spiritisme[151], précise ainsi dans son traité *Le savoir-vivre dans la vie ordinaire et dans les cérémonies civiles et religieuses* publié en 1883, non seulement le choix des objets, leur taille

145 Mme Pariset, *Nouveau manuel complet de la maîtresse de maison ou Lettres sur l'économie*, Paris, Roret, 1852.
146 Eugène Chapus, *Manuel de l'homme et de la femme comme il faut*, Paris…, 1855, p. 58.
147 Emmeline Raymond, *La civilité non puérile, mais honnête*, (8e éd.), Paris, Firmin Didot, 1873. Elle est une des rares nobles à écrire sous un pseudonyme bourgeois ; son vrai nom est la Comtesse Marie de Beausacq.
148 Marie de Saverny, *La femme hors de chez elle*, Paris, Bureaux de la Revue de la Mode, 1878.
149 *Ibid.,* p. 154 et sq.
150 *Ibid.*, p.196 ; il s'agit d'un court extrait du développement sur la chambre.
151 *Larousse*, article « Dufaux de la Jonchère, Ermance ».

et leur place, mais en donne un mode d'emploi circonstancié. Elle ouvre son manuel par les questions d'ameublement, sorte de propédeutique à un apprentissage des « bonnes manières ». Pour le salon pendant le « jour », « Des sièges sont rangés en demi-cercle devant la cheminée, même si la saison n'exige plus de feu ; le cordon de la sonnette, la pendule et les lampes, ou candélabres, en font quand même le centre du salon. Deux canapés ou deux fauteuils — le plus souvent un canapé et un fauteuil — se faisant face, forment les deux extrémités du demi-cercle. La maîtresse du logis s'assied sur le canapé ou le fauteuil, à droite de la cheminée ; elle ne cède cette place à qui que ce soit »[152]. L'ouvrage réédité huit fois entre 1883 et 1888 est un véritable guide somatique. On sait l'inscription dans les corps de la gestuelle et sa discipline toujours plus marquée au XIXe siècle dans l'espace public[153] ; dans la sphère domestique, il convient d'apprendre par ces guides une somatique commune. La baronne Staffe dans son traité intitulé *Les usages du monde* publié en 1889 signale en outre ce qui « ne se fait plus » comme une grande table au milieu d'un salon ou le fait de jouer du piano dos à ses invités mais aussi ce qui est à la mode : « l'orientalisme est à la mode, de sorte qu'avec des objets venus de la vieille Asie, sans grande valeur, mais authentiques, les artistes, les fantaisistes arrivent à donner à leur logis une vie éclatante et surabondante, où les sensations sont pour ainsi dire doublées et triplées. » Liste des fautes à éviter et recommandations tiennent la même place : clairement destiné à l'apprentissage de la petite bourgeoisie, l'ouvrage entend prévenir autant qu'éduquer.

Ces succès d'édition – le traité de la baronne Staffe connaît huit rééditions dans des versions brochées ou luxueuses, parfait cadeaux d'étrennes pour jeune fille – font que le marché de la littérature autodidactique connaît une fragmentation infinie et par là une spécialisation.

Des ouvrages consacrés spécifiquement à l'ameublement apparaissent. Ils sont le fait d'hommes : Victor Havard, Ris-Paquot et Henri de Noussanne principalement qui occupent le devant du marché éditorial de la décoration. Le premier publie à partir de 1884 *L'Art dans la maison, grammaire de l'ameublement*, ouvrage qui regroupe des chroniques à succès publiées dans *l'Illustration*. Ce livre qui connaît un formidable succès – plus de dix rééditions sous toutes leurs formes – se présente comme un dictionnaire, somme complète du savoir en matière d'ameublement. Homme de sciences – Victor Havard est inspecteur général des Beaux-Arts –, son ouvrage est historique, technique et pratique[154]. Son succès pousse, comme le disent les éditeurs Rouveyre & Blond eux-mêmes, à publier la même année *L'art intime et le goût en France* de Spire Blondel, ouvrage consacré à la collection privée dont chaque chapitre se conclut sur un « axiome ». Le succès des ouvrages d'Havard est tel qu'il les réédite sous forme de luxueux fascicules avec plats dorés chez Delagrave tout au long des années 1880 et 1890 sous le titre « Les arts de l'ameublement »[155]. Son succès repose sur le fait d'appuyer les règles de décoration sur un savoir historique. Fort de cette légitimité, l'ouvrage est une « bible du bon goût », salué largement par la presse pour son pouvoir de vulgarisation[156]. Les ouvrages masculins promeuvent en outre la culture de la collection : conseils historiques comme techniques aident à la diffusion de cette pratique au cœur de la culture matérielle du XIXe siècle chez Spire Blondel, Paul Bichet ou Ris-Paquot. Ris-Paquot donne une version plus accessible du « bon goût », tant par le format que par le contenu de son livre. *Le livre de la femme d'intérieur* vise à occuper un marché intermédiaire : il s'attache comme

152 E. Dufaux de la Jonchère, *Le savoir-vivre dans la vie ordinaire et dans les cérémonies civiles et religieuses* (6e éd.), Paris, Garnier, 1878-1888, p. 72.

153 Corbin, Alain (dir.), *Histoire du corps, de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Le Seuil, 2005.

154 Henry Havard*, L'Art dans la maison, grammaire de l'ameublement*, E. Rouveyre et G. Blond, 1884.

155 « Les arts de l'ameublement » ; indiqué par Dominique Pety, *Les Goncourt et la collection: de l'objet d'art à l'art d'écrire,* Paris, Genève, Droz, 2003, p. 110. Il collabore par ailleurs à la *Gazette des Beaux-Arts* (**1879) et** à la rédaction du *Dictionnaire encyclopédique et biographique de l'industrie et des arts*, ouvrage technique essentiel d'Eugène-Oscar Lami.

156 *Gazette des Beaux-Arts*, 1884.

les manuels de savoir-vivre aux manières, comme les dictionnaires de la vie pratique aux tâches ménagères – conservation des aliments, entretien, etc. – et enfin comme les dictionnaires de décoration à l'ameublement et à ses usages. Destiné à la moyenne et petite-bourgeoisie, l'ouvrage propose toutes les configurations de salles et d'ameublements. Les solutions proposées concernent aussi bien un hôtel particulier où la salle à manger est de plain-pied qu'un appartement avec salle à manger sur rue ou salle à manger sur cour[157]. *Le goût dans l'ameublement* d'Henri de Noussanne, publié en 1896 connaît aussi un large succès. L'auteur mondain s'efforce de donner les cadres du bon goût : une longue préface « rétrospective » fournit les rudiments d'une culture historique du meuble puis les règles qui permettent de choisir « selon sa fantaisie » les meubles les plus adaptés. Il déconseille par exemple le style Renaissance pour les chambres, affaire de bon goût mais aussi pour éviter que la poussière ne s'incruste dans les reliefs trop marqués[158]. Plus que des modes, ces ouvrages diffusent des séries de règles – soit le bon goût – suffisamment souples pour que chaque lecteur – lectrice – puisse les adapter. Il est notable que l'image n'apparaît que dans les ouvrages consacrés uniquement à l'ameublement. Le traité de savoir-vivre féminin ne s'apparente pas à un traité d'architecture ou à un livre d'art mais s'inscrit dans la tradition des « lettres » des traités de savoir-vivre de l'époque moderne. Chez Henri de Noussanne, Ris-Paquot comme Havard, l'image propage des modèles de goût en présentant des vues d'ensemble.

Dans le cas des ouvrages de savoir-vivre, la circulation des manières d'être appuyées sur l'ameublement a l'apparence d'une circulation descendante des modes. Après 1880, tous les auteurs revendiquent une attache aristocratique voire noble. Louise Alquié de Rieupeyroux qui écrit sous le pseudonyme de Louis d'Alq est une des rares auteures issues de l'aristocratie, pour les autres, la particule est ajoutée, à la façon de la Baronne Staffe, en réalité Blanche Soyer, bourgeoise moyenne de Savigny-sur-Orge. Et lorsque la particule n'est pas ajoutée, les auteures prennent soin de revendiquer un cachet de bon goût venu de la noblesse. Ermance Dufaux place en tête de son manuel la lettre de recommandations de « Mme Larochefoucauld-Bisaccia » qui la félicite pour son « œuvre, si intéressante et si pleine d'esprit et de talent. »[159]. Ermance Dufaux indique la dimension sociale de cet apprentissage : « Autrefois chacun naissait et mourait au sein d'une société restreinte. Le mot d'ordre tombait d'une bouche autorisée et se propageait sans obstacle : l'équilibre n'était jamais rompu. Aujourd'hui la société s'appelle légion. Qui sait où elle commence, où elle finit ? Nous nous coudoyons au hasard des plaisirs et des affaires : de là ces froissements multiples, dont nous nous plaignons si haut. Pour nous les épargner, il suffirait pourtant d'un livre qui nous indiquât ce qu'il faut faire et éviter, par respect pour soi-même, plus encore que par déférence pour les autres. Cette vérité est reconnue ; maintes publications récentes en sont la preuve. Le talent n'a pas fait défaut ; cependant ce livre est encore à recommencer : les questions de savoir-vivre que la presse soulève journellement en font foi. C'est que, pour l'écrire, il faut deux choses : — la ferme résolution de rester pratique, et des relations sociales assez élevées pour dire à coup sûr ; ceci se fait, cela ne se fait pas dans la bonne compagnie. »[160] Le propos est ambigu : l'ouvrage propage des modèles « élevés » et se veut un guide pour un public aux contours indéterminés. Fruits de la mobilité sociale, ces guides hésitent entre le fait de proposer des modèles aristocratiques et fournir des modèles partageables. La lecture attentive des détails indique encore une fois davantage le « désir poignant d'être comme tout le monde » que celui d'imiter les manières aristocratiques ; plus exactement, ces manuels aident à trouver un ameublement « convenable », c'est-à-dire des modèles distinctifs validés mais partagés

157 Ris-Paquot, *Le livre de la femme d'intérieur…,* Paris, H. Laurens, vers 1890, p. 134-135.
158 Henri de Noussanne, *Le goût dans l'ameublement*, Paris, Firmin-Didot, 1896, p. 168.
159 Ermance Dufaux, *Le savoir-vivre… op. cit.,* « préface ».
160 *Ibid.*, « Considérations générales ».

par un grand nombre. La présentation du cabinet de toilette par la Baronne Staffe est en cela significative : après avoir fait rêver les lectrices sur les salles de bain « des milliardaires de New York » et des « femmes très riches » en Europe qu'elle décrit en détail, elle en propose une version plus adaptée à son lectorat car, note-telle, « nous ne sommes ni au pays des dollars, ni chez les grandes mondaines »[161]. La solution est alors toute de nuances : la salle de bain sera peinte entièrement à l'huile en « imitation de marbre », évocation de l'onyx des « salles de bains new-yorkaises » et des thermes romains… De même, Henri de Noussanne, s'il s'adresse à un lectorat qui a des domestiques et les moyens d'acheter des meubles de qualité prend garde à proposer des modèles adaptables jusque dans la petite-bourgeoisie : à défaut d'une salle de bain luxueuse et spacieuse décrite dans le détail, une douche hydrothérapique à « moins de 40 francs » installée dans la cabinet de toilette convient. De la même façon, si le « logis est assez vaste, la bibliothèque est une pièce à part uniquement réservée aux plaisirs de l'esprit ; sinon, on peut cumuler aimablement, et en faire le cabinet de travail »[162]. Si les descriptions font rêver et en même temps font modèles, on peut aisément imaginer que le lectorat n'est pas dupe de ces fausses baronnes et comtesses qui s'attachent à donner des recettes pour décaper les cuivres ou masquer les renfoncements d'un appartement petit-bourgeois à l'antichambre étriquée[163]. Le succès de ces ouvrages repose sur leur capacité à propager un modèle commun et des règles partagées, raison même d'exister de ces codes sociaux. L'édition de ces ouvrages est massive : l'ouvrage de Louise d'Alq réimprimé à l'identique en Belgique est vendu illégalement en France[164] tandis que les *Usages du monde* de la Baronne Staffe connaît 131 éditions entre 1889 et 1899…[165] Ce succès indique une diffusion de ces ouvrages jusque dans la petite-bourgeoise. Il en va de même pour ceux de Ris-Paquot et Havard dont l'autorité repose sur les savoirs, publiés constamment jusque dans les années 1920.

Objets techniques, modes d'emploi

La question de la technique est éludée dans tous ces manuels de savoir-vivre et d'ameublement qui par ailleurs n'hésitent pas à se faire précis et prosaïques. La domestication du gaz, technique pourtant complexe dans sa mise en œuvre comme dans son entretien journalier n'apparaît jamais dans les rubriques consacrées à l'ameublement. Deux éléments décident de ce silence. D'une part, le fait que ces considérations paraissent incongrues dans les manuels de savoir-vivre où le mobilier est évoqué parce qu'intimement rattaché aux gestes et convenances ; le partage sexué des tâches fait que les manuels qui s'adressent aux femmes négligent toute considération technique. D'autre part, le fait que ces techniques soient prises en charge par les plombiers et les fumistes puis que la compagnie parisienne de gaz s'occupe des installations fait que le besoin d'apprentissage est moins pressant. Les ouvriers viennent à domicile poser les éclairages et les chauffages et faire la « démonstration »[166]. Même après les années 1880, les conseils relatifs aux usages des objets techniques sont rares. En 1883, Dufaux évoque seulement l'usage de la sonnette en quelques lignes. La première nouveauté technique et la seule qui affleure dans ces manuels est liée aux bains et douches. En 1891, la baronne Staffe est la première à aborder la question, dans un ouvrage distinct néanmoins, sorte de supplément à ses *Usages*

161 *Ibid*, p. 21.
162 *Ibid*, p. 183.
163 *Ibid*, Chapitre II « L'appartement ».
164 Louise d'Alq, « Préface », Louise d'Alq, *Le maître et la maîtresse de maison*, Paris, bureaux des Causeries familières, 1887. « Le public est prévenu que tout volume de Mme Louise D'Alq non revêtu de la signature autographe de l'auteur sur la couverture, fait partie des éditions belges, incomplètes et surannées dont la vente a été interdite par l'arrêt de la Cour d'appel du 22 mars 1881, prononcé en faveur de Mme Louise D'Alq contre leur éditeur ».
165 Voir préface de la réédition : ***Usages du mo****nde par la baronne Staffe*, Paris, Éditions Tallandier, collection « Texto », 2007.
166 Fonds Vimont, Compagnie d'Électricité, 1897.

du monde…, Le cabinet de toilette révèle dès les premières pages le mode d'emploi d'une salle de bains où chaque geste et la position de chaque objet sont précisés : savon, serviette, descente de bains en cuir ajouré… Le bon goût veut que la douche pour l'hydrothérapie soit dissimulée « derrière une tenture » quand elle ne sert pas[167]. Le silence dans les ouvrages sur les objets techniques s'explique donc par leur dissimulation dans les intérieurs et par le caractère essentiellement féminin de ces manuels. La technique triviale est renvoyée au monde des ouvriers et appartient à la sphère masculine. Les premiers ouvrages qui abordent ces questions sont donc le fait d'hommes à l'instar de l'ouvrage de Paul Bichet, *L'art et bien-être chez soi, guide artistique et pratique*, publié chez Flammarion en 1890. Petite encyclopédie, l'ouvrage traite la question de l'éclairage mais fait peu de place à la nouveauté : il y recommande l'usage de l'huile plutôt que du gaz et n'évoque jamais l'électricité. Le premier à s'attacher à l'installation et à l'emploi de quelques objets techniques nouveaux est Ris-Paquot qui les fait surgir par la gravure au milieu des meubles imitation Louis XV ou Boulle et des pianos richement sculptés. Ris-Paquot y propose des figures de garde-robes et un mode d'emploi subtilement induit par les objets : « contre le mur sera placée une fontaine ; au-dessous, sur une table, une cuvette avec du savon, de l'eau de toilette qui serviront pour se laver les mains, et des serviettes pour se les essuyer. On y place également deux sortes de papier, du papier en rouleau et du papier de soie. »[168] On trouve encore quelques conseils relatifs à l'éclairage à l'huile et au pétrole ou encore aux fontaines filtrantes. Là encore, le rédactionnel publicitaire trouve sa place : la fontaine-filtre « l'aérifiltre », vantée par Ris-Paquot au chapitre des « boissons », car c'est le « meilleur » filtre et qui « se prête à toutes les filtrations », se retrouve sous forme de publicité à la fin de l'ouvrage[169]. Un autre produit éditorial fait une place aux techniques domestiques : les ouvrages de médecin-hygiéniste. C'est en particulier le cas de celui publié par le docteur Jules Rengade, par ailleurs auteur de romans et de pièces de théâtre sous le pseudonyme d'Aristide Roger, en 1887 : *Les besoins de la vie et les éléments du bien-être, traité de la vie matérielle et morale de l'homme dans la famille et la société…*[170] L'ouvrage a la prétention de couvrir toutes questions matérielles et s'aventure jusque dans les détails : circuits d'eau chaude, description des ampoules à incandescence sans oublier les choix stylistiques convenables, du Louis XIV, Louis XV ou Louis XVI pour le salon, du Henri II ou Louis XIII pour la salle à manger. Le médecin, homme de l'art et de la science, peut se pencher sur les questions de bon goût comme sur les questions matérielles de l'éclairage, du chauffage ou de l'évacuation des « immondices ».

À côté de ces ouvrages, les manuels autodidactiques qui se consacrent véritablement à donner l'emploi des objets techniques nouveaux apparaissent dans le courant des années 1890, en particulier à propos de l'électricité. L'entretien régulier des accumulateurs, les choix difficiles de piles, d'ampoules, de fils amènent une littérature pour aider à la domestication de cette technique nouvelle. Elle ne vise pas à transformer le lecteur en « électricien » mais à lui donner les notions suffisantes pour suivre une installation électrique et en diriger l'entretien[171]. Ces traités présentent en outre des modèles et des manuels d'utilisation au quotidien. L'ouvrage d'Émile Cahen, ingénieur des ateliers de construction des manufactures de l'État, est un des premiers à proposer un manuel technique pour les électriciens mais aussi pour les usagers[172]. Il y détaille au quotidien la façon d'entretenir les accumulateurs, les choix

167 La Baronne Staffe, *Le cabinet de toilette,* Paris, Victor Havard, 1891*,* p. 23.
168 Ris-Paquot, *op. cit.*, p. 325-326
169 *Ibid*, p. 111.
170 Dr J. Rengade, *Les besoins de la vie et les éléments du bien-être, traité de la vie matérielle et morale de l'homme dans la famille et la société…*, Paris, À la librairie illustrée, 1887.
171 M. Cahen, *Manuel pratique d'éclairage électrique pour installations particulières*, Paris, Librairie Polytechnique Baudry, 1893, « Préface ».
172 *Ibid.*

d'acides et de métaux, les usages de chaque type de lampes… Là encore, les fabricants semblent participer au manuel qui recommande magasins et marques. L'ouvrage publié en 1899 par H.-B. De Laqueuille est sans doute un des premiers qui tentent d'acclimater l'électricité aux intérieurs. La préface donne l'essence du projet : « C'est à la maison surtout que l'électricité transformée en lumière, peut rendre de réels services, est-il besoin de rappeler ses avantages ? L'incendie dont une draperie est souvent le point de départ n'est plus à craindre, on n'a plus à redouter la corruption de l'air par la flamme des lampes ; on a enfin une lumière qui se prête docilement à tous les caprices. [Quand] on a recours aux piles, […] le nombre d'appareils qu'on peut employer est en effet considérable, et aucun pourtant ne remplit parfaitement le but […]. Quels sont les piles et appareils à employer […] ? Quel est leur emploi ? En quoi consiste leur entretien ? »[173] Le manuel veut répondre à ces questions par une présentation précise de l'entretien et des usages, donnant jusqu'aux consommations respectives des piles[174].

Ces manuels sont des guides pour réussir une entrée dans le « monde » et pour s'y maintenir. Le silence relatif de cette littérature quant à l'espace domestique prend fin au milieu du siècle, ce qui indique une demande nouvelle. Les manuels, associant gestes, objets et espaces fonctionnent comme des modes d'emploi de ces espaces qui ne font sens que dans le respect des règles. Avec les années 1880, la fragmentation de marché de l'édition rend possible l'apparition de manuels pratiques, dédiés uniquement à la vie privée et à sa machinerie. Surgissent alors les objets techniques, jusqu'alors savamment dissimulés. Cette fragmentation et le succès éditorial de ces ouvrages destinés à la petite et moyenne bourgeoisie permet leur spécialisation. D'une part, s'affirment des manuels de « goût », dédiés uniquement à l'aspect de l'ameublement. D'autre part, naissent des manuels pratiques qui deviennent des modes d'emploi et qui ne renâclent pas, le cas échéant, à aider au choix de combustible pour l'éclairage ou à expliquer le bon usage d'un dispositif de water-closet. Enfin, dernier venu dans ce marché de l'autodidaxie, les manuels consacrés à une technique et en particulier à l'électricité. Destiné à un lectorat masculin, ils permettent une domestication d'une technique nouvelle. Partage des rôles encore : les manuels de savoir-vivre diffusent un goût commun auprès des femmes et les manuels techniques un savoir qui doit permettre aux hommes d'acclimater la nouveauté technique aux intérieurs.

Le support papier apparaît essentiel dans la circulation de modes. Du fait de son pouvoir de délocalisation, il participe pleinement à la circulation du goût comme des usages, en particulier de la technique. Le Paris du second XIXe siècle apparaît ainsi dans le domaine qui nous intéresse et bien au-delà comme un espace urbain traversé par des imprimés qui forgent au quotidien une nouvelle culture de la consommation dont l'intérêt est d'autant plus manifeste que la délocalisation est par définition nécessaire : le privé ne se voit que difficilement en public. Les images et les textes sont soit de nature publicitaire – publicités dans la presse, rédactionnels publicitaires, photographies distribuées par les antiquaires, catalogues… –, soit une simple commercialisation de modèles – estampes modernes et anciennes, manuels et traités… Nouveaux supports et nouvelles techniques de l'image, de la stéréotypie à la photographie, comme nouveaux métiers, dessinateurs industriels et publicitaires ou photographes

173 H.-B. De Laqueuille, *Petit manuel de l'installation de la lumière électrique*, Paris, Librairie centrale des sciences, 1899 (2e édition), « Préface ».

174 Voir par exemple, Henri de Parville, *La clef de la science, explication des phénomènes de tous les jours, nouvelle édition refondue et mise au courant*, 250 gravures reliées 14 fr. 200 000 exemplaires sont tirés. On trouve notamment les illustrations d'une ampoule Jablochkoff et d'un appareil de téléphone.

d'objets, fabriquent un espace délocalisé où les modes circulent intensément. Les insertions dans la presse, présentes au quotidien, fabriquent un espace où s'apprend de conserve les noms des marques, les nouveautés techniques et les magasins en vue. Cependant, aux discours publicitaires qui s'annoncent, s'ajoutent quantité de para-discours publicitaires en particulier dans la presse. On pourrait lire ces publicités qui avancent masquées comme des moyens d'influer plus certainement la clientèle même s'il est probable que la clientèle et notamment les lectrices de la presse féminine ou des manuels soit parfaitement consciente de ce discours publicitaire dissimulé. Il s'agit alors plus d'entretenir un lien de connivence avec les lecteurs capables de saisir les informations dans ces textes. Alors que la publicité « tapageuse » des affiches, des chromos et des bibelots se révèle inefficace pour les objets relatifs au privé du fait du mélange entre espace public et espace domestique, tous les supports consommés dans la sphère du privé sont appréciés. Ils délivrent d'autant mieux des modèles propres à créer une culture matérielle partagée que journaux, catalogues, images à l'unité comme manuels se lisent à domicile et proposent un discours qui intègre la nécessité de la distinction.

II. Expositions de marchandises et *shoppings* : l'apprentissage du bon goût et des techniques du privé dans l'espace urbain

La nouveauté se répand dans la ville et jusque dans les intérieurs par le pouvoir de délocalisation de l'imprimé. Pour autant, l'espace urbain en tant qu'espace marchand est au centre des procédures d'achat et par là construit de façon essentielle les phénomènes de modes. Les travaux sur la consommation (consumption studies), nombreux en pays anglo-saxons notamment, ont montré comment des espaces déterminaient le sens accordé aux objets achetés[175]. Nous avons vu qu'acheter des antiquités, c'est parcourir dans l'imaginaire collectif une sorte d'envers de la ville, le « Vieux Paris », que les espaces d'achat des objets exotiques devenaient essentiels, en Chine comme en Bretagne. Maintenant, c'est sous l'angle des modes que nous voudrions questionner les liens entre objets et espaces urbains. Il ne s'agit pas de faire à proprement parler une histoire du shopping, histoire globale qui au demeurant reste à faire pour le Paris du XIXe siècle, qui convoquerait les questions de définition de l'espace public et de ses usages comme l'a montré Erika D. Rappaport pour le West End[176]. Il s'agit ici de comprendre où et comment se donnent à voir les nouveautés ou tout le moins le bon goût en matière d'intérieurs. Paradoxalement, nous ne savons que peu de choses de l'acte d'achat – plus encore que des produits – alors même que ses modalités évoluent profondément dans la ville du XIXe siècle [177]. Les études sur le shopping se concentrent presque toujours sur le vêtement, objet par ses usages rattachés à l'espace

175 Deborah Cohen aborde la question dans Household Gods, The British and Their Possessions, New Haven and London, Yale University Press, 2006 ; voir en complément, David Hussey et Margaret Ponsonby (dir.), *Buying for the Home. Shopping for the Domestic from the Seventeenth Century to the Present*, Aldershot, Ashgate, 2008. Pour les études sur le shopping qui rattachent culture matérielle et processus d'acquisition, voir notamment : Elizabeth Shove, Frank Trentmann, Richard Wilk, Time, *Consumption and Everyday Life, Practice, Materiality and Culture*, New York, Berg, 2009 ; Daniel Miller, *A Theory of Shopping*, Ithaca, N.Y: Cornell University Press. 1998 ; Slater, Don, *Consumer Culture and Modernity*, Cambridge, Polity Press, 1997 ; Friedman, Jonathan, *Consumption and Identity*, Washington, Taylor & Francis. 1994 ; Mackay, Hugh (dir.), *Consumption and Everyday Life (Culture, Media and Identities series)*, Thousand Oaks, Sage Publications, 1997 ; Deaton, Angus, *Understanding Consumption*, Oxford University Press, 1992 ; Peter A. Jackson, Michelle Lowe, Daniel Miller et Frank Mort, *Commercial Cultures: Economies, Practices, Spaces*, London, Berg publishers, 2000.

176 Erika D. Rappaport*, Shopping for Pleasure: Women in the Making of London's West End*, Oxfordshire, Princeton University Press, 2000.

177 Michael B. Miller, *Le Bon Marché : 1869-1920 : le consommateur apprivoisé*, Paris, Armand Colin, 1987, p. 21-43 et Rosalind H. Williams, *Dream Worlds: Mass Consumption in Late Nineteenth Century France*, Berkeley, California of University Press, 1991. Au final, les formes de l'échange apparaissent bien mieux connues pour le XVIIIe siècle ; à ce propos voir la synthèse historiographique dans Natacha Coquery (dir.), « Présentation », *La boutique et la ville : commerces, commerçants, espaces et clientèles, XVIe-XXe siècles*, Tours, Publications de l'Université François Rabelais, 2000, p. 5-17. En complément, voir M. Bouveret-Gauer, C. Marenco, M.-J. Parizet (dir.), *Le commerce et la ville : bilan critique des études et recherches sur les pratiques urbaines du commerce*, Paris, CNRS, 1994.

public. Or, donner à voir les objets domestiques dans l'espace public force fabricants et marchands à imaginer des stratégies renouvelées de la mise en scène de la marchandise. Les espaces marchands, comme l'a noté Lisa Tiersen, deviennent des espaces où se pose la question de l'identité individuelle articulée à une identité collective[178]. Nous avons dit la demande de modèles de plus en plus pressante tout au long de la seconde partie du siècle. Nous voudrions donc comprendre comment, dans l'espace urbain, la clientèle parvient à s'informer des nouveautés, tant en matière de modes qu'en matière de nouveautés techniques et à construire collectivement une culture partagée du privé[179]. Cela invite à observer quelques espaces urbains spécifiques où le bon goût se donne à voir mais aussi les espaces des magasins eux-mêmes où se pose la question de l'exposition des objets de l'espace domestique.

II.a. Bibelotages : les espaces de la nouveauté et l'apprentissage du bon goût

La pratique du shopping en tant que moyen d'être à la mode, c'est-à-dire d'acheter ou tout le moins de voir la nouveauté, appelle un arpentage de la ville : plaisir de la marchandise et de l'échange, moyen dans un coude-à-coude collectif de saisir les engouements pour les objets attachés à l'espace domestique, rarement visibles dans l'espace public.

Palais-Royal et rue Vivienne : la permanence des passages

À cet égard, les années 1850-1880 ne sont pas en rupture avec la première partie du siècle, voire avec la fin du XVIIIe siècle. Le Palais-Royal et les rues adjacentes, en particulier la rue Vivienne, demeurent un centre de la nouveauté. Qui veut connaître les dernières modes, doit s'y rendre. Lorsque le goût des chinoiseries se répand dans Paris au milieu du siècle, c'est bien là que cette passion nouvelle s'expose. Le *Guide-Cicérone* de 1855 de Paris donne encore comme centre du commerce de la curiosité chinoise, le magasin « À la porte chinoise », tenue par Houssaye, galerie Vivienne[180]. Dans les années 1850, le Palais-Royal reste peu ou prou le lieu où l'on trouve des curiosités exotiques. L'autre grand marchand, Chauton, se trouve rue Vivienne. Sur les 148 marchands de curiosités, près des deux tiers résident entre le Louvre et le Palais-Royal[181], proportion plus imporante encore si l'on ne considère que les spécialistes des objets exotiques, les marchands du boulevard Beaumarchais et des quais étant plus volontiers spécialisés dans les antiquités. Le Palais-Royal, avec ses collections savantes et de curiosités depuis la fin du XVIIIe siècle conserve son statut d'épicentre[182], ce qui s'explique sans doute par la proximité avec l'Hôtel de Bullion, 3 rue Coq-Héron (ou selon les entrées, 3 rue Jean-Jacques Rousseau), lieu principal des ventes aux enchères entre 1780 et 1830[183]. Un des éléments qui détermine à la fois le succès et le nouveau rapport à la marchandise institué par les magasins de nouveauté puis les grands magasins est le prix-fixe. Pratiqué dès la fin du XVIIIe siècle dans les boutiques de luxe de

178 Lisa Tiersten, *Marianne in the Market. Envisioning Consumer Society in Fin-de-Siècle France*, Berlkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2001 une histoire des discours qui montre comment le marché devient un espace de débats et d'enjeux sociaux et culturels, p. 7-15 ; Daniel Miller, *A Theory of shopping, op. cit.*

179 Daniel Miller, P.A. Jackson, Nigel Thrift, et Beverly Holbrook (dir.), *Shopping, Place and Identity*, New York, Routledge, 1998.

180 *Guides-Cicérone, Paris Illustré, son histoire, ses monuments, ses musées, son administration, son commerce et ses plaisirs, nouveau guide des voyageurs, où l'on trouve en outre les renseignements pour s'installer et vivre à Paris de toutes les manières et à tous les prix, publié par une société de littérateurs, d'archéologues et d'artistes,* Paris, Hachette et Cie, 1855, p. 773.

181 Notamment, rues Vivienne, de la Banque, des Capucines.

182 Voir Olivier Dautresme, « Espace public, espace marchand : le Palais-Royal et les lieux de la sociabilité », dans Katia Béguin et Olivier Dautresme [dir.], *La ville et l'esprit de société. Sociabilité, urbanité : le legs de la modernité (XVIIe-XVIIIe siècle)*, Tours, Publications de l'Université de Tours, 2004.

183 Il faut noter en outre que l'éphémère Compagnie des Indes orientales et de la Chine, tentative pour recréer la Compagnie française des Indes orientales, s'installe à la fin du XVIIIe siècle place des Victoires. Pour les liens entre ces marchands et les commissaires-priseurs, voir par exemple la faillite de Pierre-Charles Moreau qui montre des liens commerciaux très forts. AP, D11U3/67, n°16278, 7 mai 1830, marchand d'objets de curiosités, Pierre Charles Moreau, 44 rue Sainte-Anne.

l'enceinte du Palais-Royal, il conquiert dans les années 1830 tous les magasins de nouveautés, aussi bien pour la confection que pour les articles de Paris ou les meubles[184].

Cet espace est aussi celui des grandes maisons de vaisselle, de cristallerie, d'objets en bronze et au premier chef, L'Escalier de Cristal, maison prestigieuse qui fait s'installer quantité de vendeurs d'objets en argent, bronze, faïence, etc. dans ses parages[185]. « La rue Vivienne, écrit Joanne en 1863, qui s'étend du Palais-Royal au boulevard Montmartre, est une des rues les plus fréquentées par le monde élégant. De somptueux magasins la bordent des deux côtés. Les galeries ou passages Vivienne, Colbert et des Panoramas, ont une de leurs issues dans cette rue magnifique. […] Comme la rue Vivienne, la rue Richelieu, qui aboutit aussi au Palais-Royal et au boulevard des Italiens, possède de riches magasins »[186]. Toutes les revues féminines conseillent alors de se rendre dans ces parages pour acheter cadeaux de mariage et « objets d'étrennes utiles »[187]. Cet espace est d'autant plus couru qu'il est en connexion avec les passages. Si le passage est bien un type inventé et diffusé à partir des années 1820, son succès ne se dément pas dans la seconde partie du siècle. Le *Paris-Guide*, inscrivant ces espaces dans le prolongement du Palais-Royal note : « Les passages sont ce qu'était jadis le Palais-Royal. Dans la matinée, le silence y règne, troublé seulement par les pas d'apprenties, de commis, de demoiselles de comptoir qui se rendent à leur poste. Les voies s'encombrent de fauteuils, malles, pots de fleurs, jardinières, aquariums de chambre où bâillent les cyprines dorés, jouets d'enfants, chevaux mécaniques, momentanément expulsés des magasins qui font leur toilette. […] À partir de midi, l'affluence augmente. Les étrangers, les provinciaux se montrent. »[188] Le guide Stanford recommande, du reste comme tous les guides, de parcourir ces espaces pour humer les modes de Paris[189]. Dans les années 1860, les nouveaux magasins de chinoiseries authentiques, s'ouvrent dans ces passages – galerie Vivienne et passage des Panoramas [190]. Le passage est alors indissociable du bibelot et de l'article de Paris : le plaisir d'arpenter ces espaces est aussi celui d'acheter de menus objets. Les magasins proposent souvent des objets de grand luxe comme de demi-luxe, voire des chinoiseries, des bibelots de fantaisie peu chers[191]. Pour ne donner qu'un exemple, le passage des panoramas en 1860 est occupé pour moitié par des marchands d'objets qui se rattachent à l'espace domestique, le reste étant constitué de services et de marchandises liés à la mode – parfumeur, épileuse, chemisier, bijoutiers… – quelques libraires et restaurateurs et, naturellement, des établissements de Panoramas. On trouve ainsi 6 boutiques de bronzes et pendules, 13 marchands de tabletterie et d'articles de Paris, 4 marchands de jouets, 5 d'estampes et de tableaux, 3 de curiosités, un artiste en cheveux… Ici, l'achat peut se faire compulsif tant on y trouve des bibelots bon marché. En 1867, Alfred Delvau relève la diversité des publics dans les passages qui sont de « véritables promenades ». C'est vrai pour le passage Jouffroy, « couru par la foule des flâneurs que, chaque jour, dès quatre heures de l'après-midi, il faut sérieusement et résolument jouer des coudes pour arriver à se faire jour à travers les allants et venants, qui vont par bancs épais comme les harengs dans le détroit de la Manche. Les gens pressés aiment mieux faire un détour que de s'aventurer sous ce tunnel de verre, où l'on risque à chaque instant d'écraser les pieds de ses voisins ou d'avoir les côtes

184 Voir Olivier Dautresme, « Une boutique de luxe dans un centre commercial à la mode : l'exemple du « magasin d'effets précieux à prix fixe » au Palais-Royal à la fin du XVIIIe siècle » dans Natacha Coquery (dir.), *La boutique et la ville : commerces, commerçants, espaces et clientèles, XVIe-XXe siècles*, Tours, Publications de l'Université François Rabelais, 2000.
185 Reprise en 1847 par Pierre-Isidore Lahoche *Annuaire Bottin-Didot,* 1847**.**
186 Chapitre V, Adolphe Joanne, *Paris illustré : nouveau guide de l'étranger et du Parisien…,* Paris, Hachette, 1863.
187 Voir *Journal des Demoiselles*, années 1862-1863.
188 *Paris guide par les principaux écrivains et artistes de la France, La vie*, Paris, Librairie Internationale, 1867, « **Passages ».**
189 *Stanford's Series of Pocket Guide Books, Paris*, London, Edward Stanford, 1862, p. 116 et sq.
190 AP, D11U3/175, 10 avril 1854, dossier n°11514, Roques, Marchand de curiosités, 13 passage des Panoramas.
191 *Annuaire Bottin-Didot,* 1850 et 1860.

enfoncées par eux. » C'est encore le cas passage des Panoramas qui « a des couples de Parisiens et de provinciaux qui viennent admirer les merveilles qui s'étalent aux vitrines des boutiques, bronzes d'art, reliures de luxe, etc. »[192] L'attraction des passages repose sans doute sur ce coude-à-coude permanent : lieux de sociabilité, ils sont aussi les lieux où s'observent les modes vestimentaires comme les achats de bibelots. Les collections féminines thématisées qui reposent sur le goût de l'acheteur se construisent en particulier dans ces passages. C'est dans celui des Panoramas que Nana se laisse captiver par les bibelots en vitrine, à la gêne du noble Muffat, pour admirer les articles de Paris, objets « en zinc doré, le carton jouant le cuir, […] nécessaires dans des coquilles de noix, […] hottes de chiffonnier pour les cure-dents, […] colonnes Vendôme et […] obélisques portant des thermomètres. »[193] Les passages dans la seconde partie du siècle sont les espaces du goût par excellence, lieu où il est possible de se laisser séduire par ces articles sans qualité…

La littérature du dernier quart du siècle a tendance à délaisser le Palais-Royal et les passages au profit de l'attrayante nouveauté des grands magasins et des boulevards bien que les comptabilités privées soulignent que ces espaces demeurent pour les Parisiens des lieux d'achat importants. Entre 1878 et 1880, Mme Bordes achète quantité d'objets peu chers de fantaisie comme un « porte cigare en maroquin » acheté passage Jouffroy, chez Binnechère, magasin de « haute nouveauté » et « fantaisie » au moment des étrennes[194], un « réveil mignonette » acheté chez Pierefort, ancienne maison Wurtel, 38 et 40 passage Vivienne[195], ou encore, à la fin du mois de décembre de la même année, de menus objets en métal et des abat-jours fantaisie chez Léon Cherfils, 24 rue Vivienne[196]. Les boutiques changent peu dans ces passages jusqu'au début du XXe siècle : on vient y acheter des objets de goût, accessoires de mode ou accessoires de décoration[197]. Dans les années 1890, les époux Aubry s'y rendent pour acheter des cadeaux de fiançailles, de la vaisselle de luxe et Mme, seule, se rend pour y acheter quantité de « faïences imitation chinoise »[198]. En 1902, c'est encore là que Pettier trouve les quelques chinoiseries qui ornent son intérieur[199].

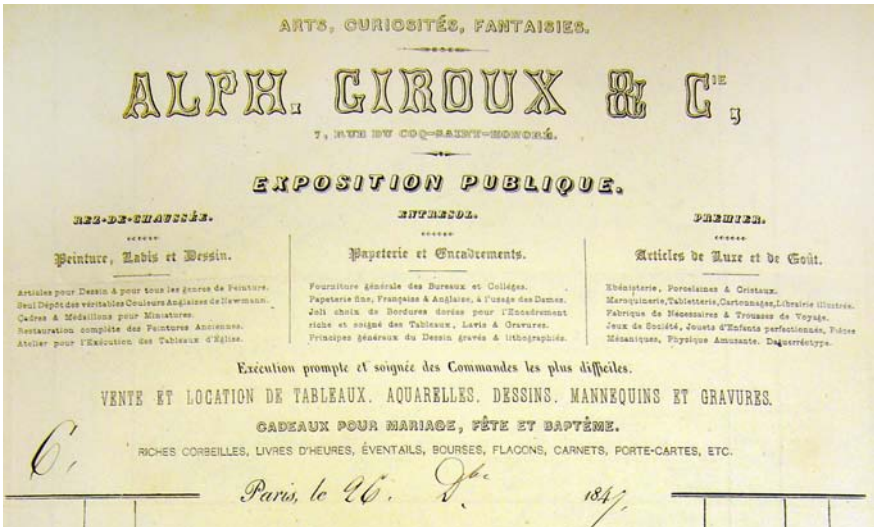
Le succès de ces espaces réside manifestement dans la présentation de la marchandise : dans l'espace restreint des passages, les vitrines abondamment éclairées au gaz, permettent simplement en les arpentant de découvrir toutes les nouveautés en matière d'objets décoratifs[200].

Les boulevards, scènes des modes et expositions d'intérieurs

Articulés à cet espace, les boulevards apparaissent lentement dès le début du XIXe siècle comme un espace des modes. Cependant, à côté des passages, la rue Saint-Honoré conserve toute son attraction avec une très grande majorité des magasins « fashionables » recommandés par les guides dans les années 1820-1830 [201]. Le magasin d'Alphonse Giroux, rue du Coq Saint-Honoré, entre la rue de Rivoli et la rue Saint-Honoré, est en 1834 le lieu où l'on se presse au moment des étrennes pour le bibelotage[202]. Charles Malo, dans ses chroniques qui ressemblent à des publicités rédactionnelles, en fait la promo-

192 Alfred Delvau, *Les plaisirs de Paris, guide pratique*, Paris, Achille Faure, 1867 « Les passages. », p. 53-59.
193 Émile Zola, *Nana, op. cit.,* p. 131.
194 AP, Fonds Bordes, Fatcure Binnechère,16 janvier 1878.
195 AP, Fonds Bordes, voire notamment facture Pierfort, 3 février 1880.
196 AP, Fonds Bordes, facture Cherfils, 18 décembre 1880.
197 *Annuaire Bottin-Didot,* 1893.
198 AN, Fonds Aubry, factures 1892-1894.
199 AN, Fonds Pettier, facture Bing et Cie,1902.
200 Natacha Coquery (dir.), *La boutique et la ville. Commerces, commerçants, espaces et clientèles XVIe-XXe siècles*, Tours, Université François Rabelais, 2000.
201 Charles Malo, *La France littéraire*, tome 15, Paris, Malo, 1834, « Magasins *fashionnable* de Paris en 1834. Chronique. À l'occasion des étrennes, 31 décembre 1834. »
202 Félix Lazare*, Dictionnaire historique des rues et monuments de Paris*, Paris, Au bureau de la revue municipale, 1855.

tion : « Ses beaux salons, magnifique bazar de tout ce que le luxe et la mode ont jamais imaginé d'élégant, de délicat, de varié, ne sont pas assez grands quand naît la nouvelle année. Toute la haute société vient admirer là une foule d'objets charmans ; car Alphonse Giroux est l'homme du goût, de l'invention ; c'est à lui qu'on doit et incroyable *danseur mécanique,* à lui *ces joujoux nautiques* avec de l'eau véritable qui feront le bonheur des enfans ; est-il rien de plus joli encore que ces porcelaines anglaises, de plus digne de nos belles dames ? Bougeoirs, flambeaux, tasses, tout garnis de petites fleurs en relief qu'on irait presque respirer tant elles sont bien peintes. Il y a pour les ouvrages en bois précieux un salon tout entier ; l'*écran-pupitre,* la *table à jeu, à écrire,* étant relevés, s'aplatissent contre le mur. Une bibliothèque, en bois de palissandre, se rapproche, par le fini des dessins à jour, de la perfection du travail qu'on obtenait au moyen-âge. Nous n'en finirions pas s'il fallait vous énumérer ces boîtes, ces éventails, ces flacons, superflu des plus nécessaires. Chez M. Alphonse Giroux on craint de n'avoir pas tout vu, et l'on regrette de ne pouvoir tout acheter. »[203] Le déplacement du magasin Giroux vers le boulevard des Capucines, suite au remaniement de la rue du Coq-Saint-Honoré annonce un déplacement du bibelotage et des modes vers les boulevards. Leur espace est bien connu, arpenté autant par les historiens que par les flâneurs et badauds du XIXe siècle[204]. Pour les objets d'ameublement, c'est au milieu du siècle un espace central. L'attrait des boulevards repose sans aucun doute sur le mélange des divertissements – les théâtres et les cafés en particulier – et les nombreuses boutiques à la mode. Les trottoirs dégagés et larges, l'asphalte de qualité et les bancs qui jalonnent l'espace favorisent le shopping[205].


ARTS, CURIOSITÉS, FANTAISIES.

ALPH. GIROUX & CIE

7, RUE DU COQ-SAINT-HONORÉ.

EXPOSITION PUBLIQUE.

REZ-DE-CHAUSSÉE. Peinture, Dessin.

ENTRESOL. Papeterie et Encadrements.

PREMIER. Articles de Luxe et de Goût.

Exécution prompte et soignée des Commandes les plus difficiles.

VENTE ET LOCATION DE TABLEAUX. AQUARELLES. DESSINS. MANNEQUINS ET GRAVURES.

CADEAUX POUR MARIAGE, FÊTE ET BAPTÊME.

RICHES CORBEILLES, LIVRES D'HEURES, ÉVENTAILS, BOURSES, FLACONS, CARNETS, PORTE-CARTES, ETC.

Paris, le 46. 184

[Fig. 8. 28] Facture à en-tête de la maison Alphonse Giroux et Cie, arts, curiosités, fantaisies, exposition publique, 7 rue du Coq-Héron-Honoré, 1847. AN, Fonds Mackau, AP156/59, carton 115.


MAISON ALPH. GIROUX

Brevetée

DE LL. MM. L'EMPEREUR ET L'IMPÉRATRICE

43, Boulevard des Capucines

OUVERTURE DES SALONS D'ÉTRENNES

OBJETS D'ART FANTAISIE BRONZES | ÉBÉNISTERIE MAROQUINERIE PAPETERIE | LIBRAIRIE NÉCESSAIRES CARTONNAGES

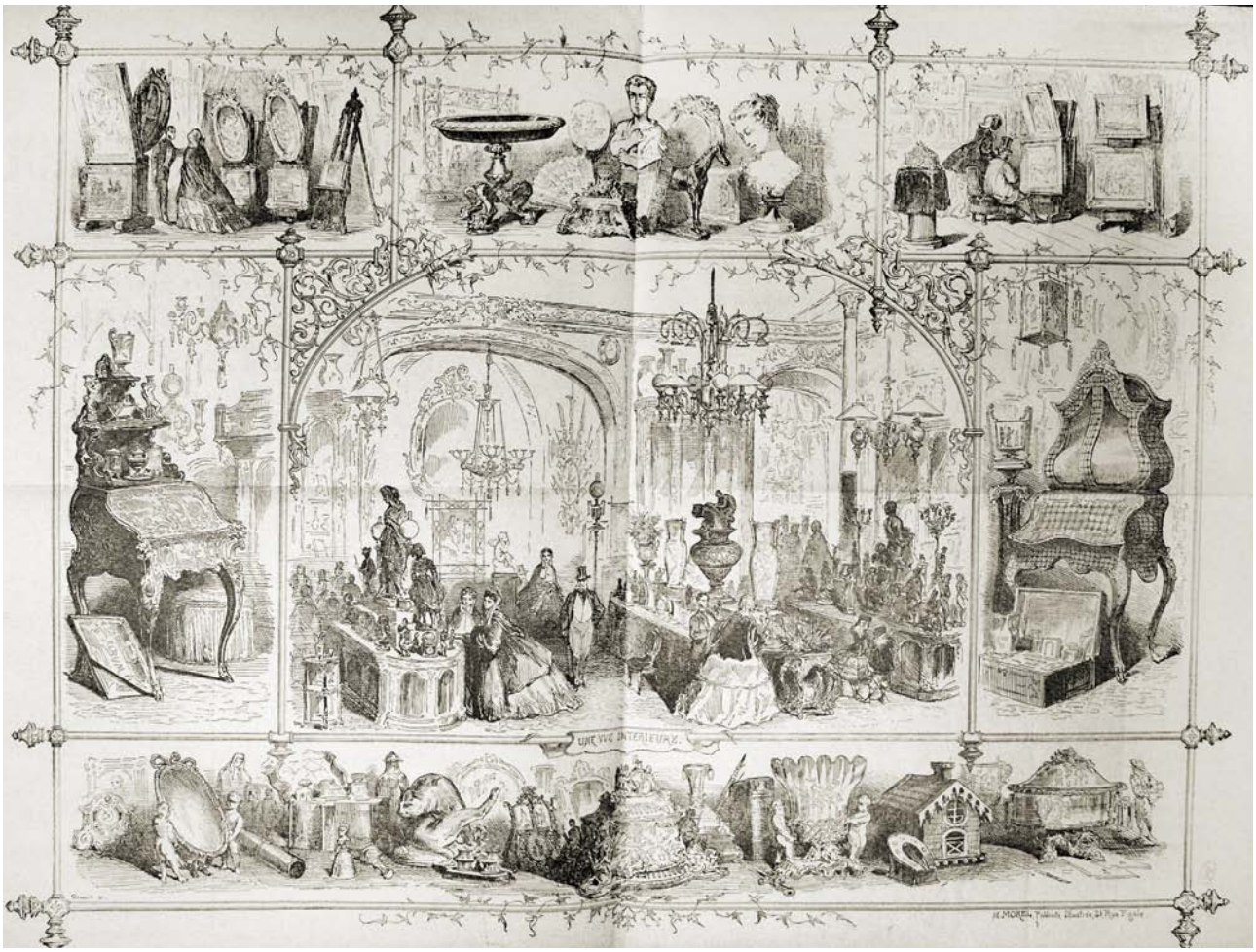
JOUETS D'ENFANTS

[Fig. 8. 29] Publicité de la maison Alphonse Giroux, après son déplacement 43 boulevard des Capucines et l'ouverture de ses nouveaux salons d'étrennes, *Le Tintamarre*, décembre 1860.

203 Charles Malo, *Ibid.*, « Les étrennes », 31 décembre 1834.

204 Livre des Cent-et-Un, Paris, Ladvocat, tome XII, article d'Amaury Duval, « Une journée de flâneur sur les boulevards », p. 70. L'article s'attarde notamment sur les demi-mondaines qui achètent des meubles et font du lèche-vitrine sur les boulevards.

205 Le Guide Stanford (*Stanford's Series of Pocket Guide Books, Paris*, London, Edward Stanford, 1862) salue l'asphalte qui rend la promenade et le shopping faciles, avec des bancs, des arbres (p. 69) ; en complément voir Delphine de Girardin, *Lettres parisiennes, 1837*, Paris, Charpentier, 1862 [1843], p. 181.



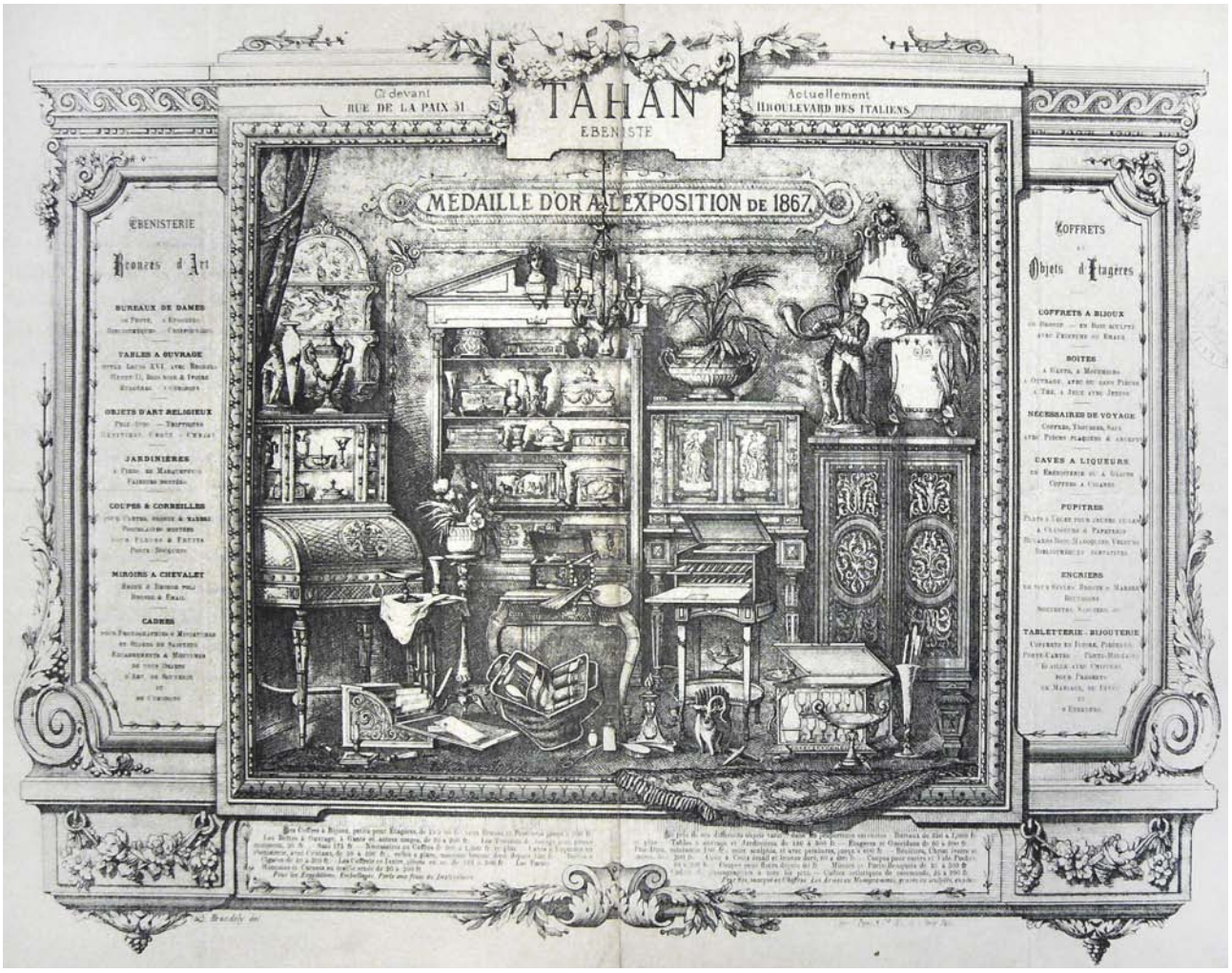
[Fig. 8. 30] Publicité volante pour la nouvelle exposition de la maison Alphonse Giroux, 43 boulevard des Capucines, vers 1865. BHVP, série actualités, « Grands magasins ». Dessin et gravure de H. Morel, dessinateur en publicité et publicité illustrée, 21 rue Pigale.

Dans cet espace de la mode, les seuls espaces liés à l'ameublement attirent une foule considérable. C'est manifeste au moment des étrennes depuis les années 1830. Dès 1839, Delphine de Girardin relève le spectacle des « joujoux » côtoyant les objets de luxe sur les boulevards[206]. Henri Heine, flânant sur les boulevards en 1841, en donne la description suivante : « Dans ce moment qu'approche la nouvelle année, le jour des étrennes, les boutiques des marchands se surpassent par la variété de leurs riches étalages. L'aspect de ces merveilles peut procurer au flâneur oisif le passe-temps le plus agréable […] en contemplant l'abondance bigarrée des objets d'art et de luxe exposés derrière les glaces miroitantes des magasins, et en jetant peut-être aussi un regard sur le public qui se tient là à ses côtés. Les figures de ce public sont si sérieuses, si souffrantes et si laides, si impatientes et si menaçantes, qu'elles forment un contraste sinistre avec les objets qu'elles contemplent la bouche béante. »[207] Les boulevards demeurent l'espace des étrennes, jouets comme bibelots décoratifs ou meubles de fantaisie, tout au long du siècle.

En 1858, le chroniqueur du *Figaro* note que la « grande table du salon de famille succombe sous les boîtes, les coffrets et autres inventions de Saint-Sylvestre »[208] venus « des boulevards ». Invariablement, chaque année, les maisons des boulevards font une intense publicité dans la presse. En 1869, pratiquant – à faible dose – le rédactionnel publicitaire, *La Gazette des Beaux-Arts* conseille ses lecteurs : « Pour faciliter la recherche des plus ravissantes étrennes, il suffit de visiter les salons de la maison

206 4 janvier 1839 Etrennes-boutique-marchands Lettre première Vicomte de Launay p. 55-58 (édition de 1866) des joujoux partout, jardinières, masques, jouets, bibelots, vases… glace, se plaint de la qualité des pavés Voir en complément, sur le boulevard de Gend devenu boulevard des Italiens : *Les Français peints par eux-mêmes: encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, op. cit., 1841 p. 108 et sq.
207 Heinrich Heine*, Lutèce : lettres sur la vie politique artistique et sociale de la France*, Paris, Lévy, 1866, lettre du 11 décembre 1841.
208 Auguste Villemot, *La vie la Paris : chroniques du Figaro*, Paris, Leipzig, Hetzel, 1858, p. 145-146.

Giroux, boulevard des Capucines, où se trouve réuni tout ce que le luxe, le bon goût et la haute fantaisie peuvent créer. Aussi la foule des visiteurs et des acheteurs y est-elle nombreuse, car chacun veut profiter de la fraîcheur des nouveautés. »[209] La revue conseille en outre la maison Tahan, un des « plus célèbres magasins d'objets d'Étrennes » ainsi que la maison Oudry, 12 boulevard des Capucines, magasin de galvanoplastie et bronzes d'art.



[Fig. 8. 31] Publicité volante pour la nouvelle exposition de la maison Tahan ébéniste et marchands d'objets de fantaisie, 11 boulevard des Italiens, vers 1865. BHVP, série actualités, « Grands magasins ».

Au-delà des étrennes, les boulevards sont les espaces des meubles de fantaisies, des objets d'art, des bibelots, de l'horlogerie à la mode comme des faïences, tout au long de l'année. Du boulevard Poissonnière à la Madeleine, toutes les grandes maisons qui se consacrent à meubler l'appartement bourgeois sont présentes. Le *Guide Joanne* de 1867 propose un parcours-type de ces boulevards de la nouveauté : à partir du boulevard Poissonnière « on ne rencontre plus guère la blouse des ouvriers et le paletot des petits marchands, mais on ne voit pas encore dominer les vêtements aux coupes orgueilleuses. Ce n'est plus un pays démocratique, ce n'est pas non plus une contrée tout à fait aristocratique ; c'est un terrain constitutionnel. Déjà cependant les goûts et mêmes les vices du riche trouvent ici leur satisfaction. […] À droite, la maison du Pont-de-Fer étale ses magasins de toutes sortes ; près d'elle sont le bazar du Voyage et la maison Barbedienne, où l'on vend des modèles antiques, reproduits par le procédé Collas, et les médaillons de David. Un peu plus loin, tout au bout de ce boulevard, au coin de la rue du Faubourg-Montmartre, les salons du restaurateur Vachette […] Nous laissons à gauche […] le bel

209 *Gazette des Beaux-arts,* décembre 1869.

hôtel où sont exposés les tapis de la manufacture d'Aubusson et le bazar de l'Industrie française, dont les deux étages exposent à l'œil les richesses les plus variées. » Ajoutons le Bazar de l'Industrie, espace largement dédié à l'ameublement et aux bibelots. Joanne poursuit : « Le boulevard Montmartre a déjà quelque chose du boulevard des Italiens qui va suivre. On dirait qu'on s'y recueille avant d'entrer sur le théâtre de la mode, ou après en être sorti. Il est en quelque sorte comme l'antichambre de l'autre. Deux maisons de construction moderne bordent des deux côtés les trottoirs ; les enseignes s'étagent jusqu'aux toits. À chaque pas s'ouvre un splendide café ; les magasins étalent les riches cachemires, les dentelles, l'orfèvrerie de luxe, les objets d'art, les chinoiseries. De vastes balcons décorent tous les étages ». On peut ajouter les magasins de Déforge. Boulevard des Italiens, le guide Joanne renonce à donner la liste de tous les magasins tant ils sont nombreux. On y trouve en effet de très nombreux magasins de nouveautés qui se consacrent à l'ameublement et en particulier le Bazar du commerce, à l'angle de la rue de la Chaussée-d'Antin, le Magasin de la Chaussée-d'Antin dont le guide Stanford écrit qu'il est un de ces magasins de nouveautés qui ressemble « à une exposition industrielle autant qu'à un entrepôt », sans doute du fait de la présentation de meubles en métal, de matériels de bain et d'ustensiles de ménage[210]. On peut ajouter la maison Klein, maison viennoise installée au n°6 du boulevard des Capucines et qui propose les « bibelots Klein », albums luxueux pour photographies, des guéridons, des tables à jeu, des miroirs… ou encore la maison Cornu, 24 boulevard des Italiens, spécialisée dans les objets décoratifs en marbre et onyx d'Algérie[211]. Les magasins d'orfèvrerie et de faïences, notamment anglaises, sont en effet partout et le boulevard s'achève sur le pavillon de Hanovre occupée par la maison Christofle qui offre des « services de table ou des objets d'ameublement qui, grâce à l'argenture électrique, rivalisent, malgré la modicité de leur prix, avec les éblouissantes productions de l'orfèvrerie artistique »[212]. Le boulevard des Capucines dans le prolongement est le lieu des magasins de la maison Tahan « où l'on trouve une admirable collection d'ouvrages sculptés et ciselés » [étrennes 1875] et des magasins Delisle. Enfin, la promenade recommandée par Joanne s'achève boulevard de la Madeleine. Plus calme du fait des travaux durant toutes les années 1860, il attire cependant la clientèle qui se rend à la maison d'Adolphe-Gustave Giroux. En 1878, Émile Mermet indique que les espaces publicitaires les plus chers dans Paris demeurent la totalité de ces boulevards[213].

Erika D. Rappaport l'a noté, la construction d'un espace du shopping, en l'occurrence l'espace londonien du West End, passe par une construction simultanée dans la presse et la littérature[214]. Les rédactionnels publicitaires font à la fois la promotion de maisons et de marques, dessinent une géographie des espaces à la mode et promeuvent la pratique du shopping. Les journaux féminins sont au centre de cette promotion. Toutes les revues féminines au milieu des années 1850 suggèrent des parcours dans la ville, tous quasiment entre la rue Saint-Honoré et les boulevards. Ces textes sont indissociables des rédactionnels publicitaires mais ils ancrent dans les pratiques ces parcours de magasin en magasin. Le *Journal des Demoiselles* est en la matière exemplaire : il propose à la fois des circuits dans la ville et des récits de matinées ou d'après-midi de shopping. En 1867, Jeanne – pseudonyme – fait le récit des plaisirs du shopping et la promotion des maisons des boulevards : « Ce petit récit, tendant à prouver que les trésors ne sont pas encore de nos jours chose tout à fait légendaire, nous avait amenés jusqu'à

210 *Stanford's Series of Pocket Guide Books, Paris*, London, Edward Stanford, 1862, p. 75. « It is one of those stores of novelties which resemble an exhibition of industry rather than a Warehouse. » Voire en complément les publicités de la maison Giroux, fonds Debuisson, vers 1860-1865.

211 Karl Baedeker*, Paris and its environs: with routes from London to Paris, Paris to the Rhin*, Paris, Baedeker,1874, p. 33 "Leather Wares: Klein, of Vienna, Boulevard des Capucines, 6, novelties of Paris. Marbles and Onyxes (from Algeria): Cornu, Boulevard des Italiens, 24… »

212 Guide Joanne, *op. cit.,* 1855, p. 723 et Guide Joanne, *op. cit.,* 1867 p.67.

213 Émile Mermet, *La Publicité en France, guide pratique…*, Paris, A. Chaix & Cie, 1878.

214 Erika Rappaport, *op. cit.*, « The Women's Press and Consumer Culture » p. 111-113.

la maison Giroux. Mes compagnes y entrèrent pour faire quelques emplettes. Quant à moi, je fus captivée, pendant tout le temps qu'elles mirent à choisir, par l'examen d'un nouveau jeu de pyramide que j'aperçus sur une table. Celui-là étant à la portée de toutes les bourses, je pensai à la jeune, dame si économe et si sage dont tu me parles quelquefois, et je m'assurai que, malgré son prix modique (1 fr. 25), il pourra l'amuser autant, elle et son mari, que le jeu élégant qui fait, chaque fois qu'elle va chez toi, l'objet de son envie. Par exemple, elle aura la peine de le coller sur carton elle-même… mais c'est chose si facile et si simple ! Recommande- le-lui de ma part, s'il te plaît. Les emplettes de ces dames étant terminées, nous rentrâmes à la maison, pour nous reposer d'abord, puis pour essayer de confectionner, d'après le fameux baron Brisse, une boisson rafraîchissante dont nous venions de lire la recette dans le *Figaro*. »[215] Toutes les revues féminines sans exception détaillent à partir des années 1860 les pratiques du shopping. Le propos n'est pas uniquement théorique et pratiques et récits se mêlent : le cadeau offert par le *Journal des Demoiselles* aux lectrices qui s'abonnent est « un relève-robe » pour « faire des emplettes »[216]. Les revues mondaines à l'instar de la *Vie Parisienne* qui pratiquent elles aussi le rédactionnel publicitaire participent à la construction d'une géographique des modes : tout au long des années 1870, la revue propose des circuits qui empruntent invariablement les boulevards.

Le boulevard des images

Cet espace qui court de la porte Saint-Martin à la Madeleine est aussi à partir des années 1850, l'espace des images. Dans l'imaginaire comme dans les pratiques des consommateurs, ce tronçon de boulevard et en particulier le boulevard Montmartre, le boulevard des Italiens et le boulevard des Capucines devient l'espace parisien de l'achat des images nouvelles. En 1860, lorsqu'Eugène Scribe doit acheter des « gravures », il prend une voiture pour descendre sur les boulevards[217]. Dans les années 1880, Henri Bernard, venu de la rue de Maubeuge descend sur les boulevards acheter des images[218].

Au premier chef, on y trouve en effet tous les grands marchands d'estampes – puis de photographies. C'est en particulier le cas de la maison Goupil installée au 19 boulevard Montmartre. La maison de vente, sur 3 étages, la plus florissante de Paris attire les badauds avec ses immenses vitrines[219]. Etre exposé ainsi sur le boulevard est une consécration pour les jeunes peintres qui voient en outre leurs tableaux reproduits en gravure[220]. La chronique des arts et de la curiosité annonce régulièrement dans les années 1860 ce que la maison expose dans ses vitrines[221]. Le public est d'autant plus nombreux à s'attarder sur les boulevards que la maison propose de quoi décorer les appartements : peintures à l'huile, aquarelles, gravures, lithographies, photographies et accessoirement des bibelots. Gustave Flaubert s'est sans aucun doute inspiré de la maison Goupil pour l'Art industriel d'Arnoux, boutique dont les vitrines offrent « aux regards, dans une disposition habile, des statuettes, des dessins, des gravures, des catalogues, des numéros de l'Art industriel »[222]. Notant par ailleurs que la boutique est « posée au point central de Paris », Flaubert qui situe son récit en 1848 en fait le lieu de rassemblement mondain des peintres les plus variés, depuis le portraitiste à la mode jusqu'au rapin ambitieux. Les badauds viennent d'autant plus acheter des images que les magasins d'estampes et de tableaux sont nombreux :

215 *Journal des Demoiselles*, « Correspondance »,1867, p. 185.
216 Autopromotion dans le *Journal des Demoiselles* tout au long du mois de décembre 1865.
217 BnF, MS Eugène Scribe, « voiture pour acheter des « gravures » », septembre 1860 ; Achat de gravures, voiture et retour, 52 francs.
218 AN, Fonds Dujardin-Bernard, AN/XIX/3496.
219 Lepinois, *L'Art dans la rue et l'art au Salon*…, 1859, « La vitrine de Goupil ».
220 Théophile Gautier, *L'art moderne*, Paris, 1856, p. 277, « la vitrine de Vibert et Goupil » et du même, *Les beaux-arts en Europe: 1855*, 1856, p. 196, « vitrine de Rittner et Goupil ».
221 *La chronique des arts et de la curiosité*, 1865, p. 125 ; « La vitrine de la maison Goupil ». Flaubert note dans *L'Éducation sentimentale* « Les rapins ambitionnaient de voir leurs oeuvres à sa vitrine et les tapissiers prenaient chez lui des modèles d'ameublement. »
222 *Ibid.*

on en compte près d'une trentaine sur ce tronçon des boulevards. Dès 1860, les grandes maisons y sont toutes installées : Leconte, éditeur qui tient « assortiment de modèles et dessins, gravures pour encadrement et vues de Paris » (5 boulevard des Italiens), Gihaut jeune, au n°9, la maison Monrocq, 21 boulevard des Capucines, en amont, la maison Caudrillier, « éditeur d'estampes, assortiment de toutes les nouveautés publiées à Paris », 19 boulevard Saint-Martin et en aval, la maison Adolphe Legoupy, 5 Boulevard de la Madeleine ou encore Aubert devant lequel se masse la foule pour voir les caricatures éclairées au gaz. À ce pôle de l'image imprimée – auquel il faut adjoindre Saint-Sulpice ainsi que les alentours de l'église des Petits-Pères pour l'imagerie catholique, de luxe comme bon marché – se surimpose le tropisme très fort des photographes. Dès le milieu des années 1850, alors que les daguérréotypistes étaient essentiellement autour du Palais-Royal, les photographes s'installent sur les grands boulevards. Dans l'immeuble à l'angle des Capucines et de la rue Saint-Augustin, siègent les frères Bisson et Gustave Le Gray ; boulevard des Italiens, on peut trouver Gueuvin au n°11, Zacharie au n°2 et Adolphe Disdéri au n°8, Numa Blanc au n°29 ; Mayer et Pierson au n°5 du boulevard des Capucines et Nadar n°31 ; boulevard Montmartre, Daligny et Alexandre Ken, tous les deux au n°10[223]. Le syndic de la faillite de Disdéri impute les déboires du photographe à la « grande concurrence ». Signatures colossales, à la façon de Nadar, ou multiplication des enseignes et des panneaux posés sur les larges trottoirs comme le fait Disdéri[224] attirent une « foule bourgeoise » dans les étages supérieurs pour contempler les albums, acheter les « panthéons », quelques portraits et paysages seulement ou encore se faire photographier[225]. Le guide Joanne conseille en 1863 le passage dans les « salles d'exposition du photographe Disdéri »[226]. Car tous les photographes ont ouvert au début des années 1860 de vastes espaces d'exposition sur les boulevards pour réussir à attirer la clientèle aux étages[227]. Le syndic de la faillite de De Torbechet, Allain et Cie, installé rue Saint-Dominique, l'explique par le fait que même la clientèle du faubourg Saint-Germain délaisse les photographes de la rive droite, « préférant aller sur les boulevards »[228]. Les nouveautés photographiques sont lancées dans cet espace : stéréoscopes chez Gaudin ou cartes de visite. La première grande exposition sur la photographie se tient boulevard des Capucines[229]. 50 c. la semaine, 25 c. le dimanche : l'entrée est suffisamment chère pour être sélective.

À côté des marchands d'estampes et des photographes existe toute une série de galeries de peintures et de salles d'exposition. Une des plus identifiées par l'histoire de l'art est la Galerie du bazar Bonne-Nouvelle, exposition annuelle de L'Association des peintres, implantée aux numéros 20 et 22 du boulevard Bonne-Nouvelle en 1843[230]. En réalité, avec le développement du bibelotage sur ce tronçon, l'installation des photographes et des marchands d'images, elle s'inscrit dans une longue série de galeries de marchands spécialisés dans la vente de tableaux. En 1860, s'ouvre « l'Exposition du boulevard des Italiens », au numéro 26, organisée par des peintres et des amateurs[231]. La foule s'y presse comme

223 AP, D1P4 et *Annuaire Bottin-Didot ; on dénombre b*oulevard Montmartre 27 photographes en 1860.
224 AP, D11U3/212, dossiers n°12920 et n°12926, faillite et liquidation 1856, inventaire après faillite d'Eugène Disdéri.
225 Nadar, *Quand j'étais photographe… op. cit.*
226 Guide Joanne, *Paris illustré… op. cit.,* 1863, p. 61.
227 AP, D1P4, boulevard des Italiens, boulevard des Capucines.
228 Les tentatives d'implantation d'ateliers sur l'autre rive, notamment dans le faubourg Saint-Germain, se révèlent des échecs. Pour exemple, Allain qui débute 291 boulevard Saint-Martin tente avec Torbechet de capter la clientèle du faubourg Saint-Germain. Leur appartement luxueux de la rue Saint-Dominique, aménagé en atelier, demeure désert, la clientèle du faubourg, comme le note le syndic, « préférant aller sur les boulevards ». Archives de la Seine, D11U3/3952, faillite de De Torbechet, Allain & Cie, photographes, 27 décembre 1864, rue Saint-Dominique.
229 Exposition du boulevard des Capucines 1857 une exposition de la Société française de photographie chez Legray Gazette des Beaux-Arts, 1859, n°1 p. 209 50 c. la semaine, 25 c. le dimanche dès 1855. Voir Hélène Bocard, « Les expositions de photographie à Paris sous le Second Empire et leur réception par la critique », thèse sous la direction de Bruno Foucart, Université de Paris Sorbonne-Paris IV, 2004.
230 *L'Artiste*, 1847, p. 135. Voir en complément, « bazaar of fine arts » in *Stanford's Series of Pocket Guide Books, Paris*, London, Edward Stanford, 1862.
231 *La Gazette des familles,* 10 mars 1860.

le note *La Gazette des Familles* qui y voit « une rivale perfide et dissimulée de la salle de Drouot »[232]. Le lieu devient une salle permanente d'exposition sous la direction de Martinet. La concurrence avec Drouot est sans doute réelle : les commissaires-priseurs ouvrent une salle d'exposition à leur tour boulevard des Italiens où sont présentés quelques meubles et curiosités et quantité de tableaux.

Tout les boulevards sont ainsi jalonnés de marchands : Galerie Tooth, 41, boulevard des Capucines, Galerie Janson, juste à côté… Les marchands de bibelots eux-mêmes ouvrent des salles d'expositions à la façon de Susse qui ouvre la Galerie Susse, 13 boulevard de la Madeleine, au milieu des années 1860. Les salles d'exposition vendent les tableaux au même titre que les galeries. L'essentiel des tableaux présentés est bien destiné à séduire un public bourgeois : à côté de quelques artistes reconnus – Ingres, Delacroix, … –, des myriades de paysages, de natures mortes… destinés aux salons et salles à manger[233]. Il faut souligner ici l'interpénétration entre « boulevards des bibelots » et « boulevards des images » : Giroux présente dans ses vitrines quantité de nouveautés visuelles : miniatures sur ivoire, argent, des kaléidoscopes, des stéréoscopes…[234] Dans le même temps, Albert Goupil installe une « salle orientale » garnie de porcelaines exotiques et de chinoiseries[235].

Les fermetures successives des maisons Tahan en 1882 puis Giroux en 1884 et le déménagement de Susse place de la Bourse font écrire à toute la presse que les boulevards se meurent. Le journaliste qui signe sous le pseudonyme d'Argus, écrit ainsi dans la *Semaine des Familles* en février 1884 : « Tahan, Giroux et Susse, ces trois noms brillaient autrefois dans la pensée des Parisiens, petits et grands, comme brillent les étalages mêmes des étrennes du nouvel an. On savait qu'à l'échéance du 1er janvier, c'était là qu'il fallait aller chercher les plus jolis cadeaux, ceux qui portaient vraiment le cachet de Paris. »[236] Le journaliste impute ces disparitions à la « concurrence des magasins étrangers » – leitmotiv récurrent au début des années 1880 – et notamment aux chinois, viennois, anglais et américains « qui substituent peu à peu leurs produits, leur goût aux produits et au goût de l'industrie parisienne. » Il note en outre la multiplication des « boutiques de bookmakers » qui chassent, autour de l'Opéra nouvellement achevé, toutes ces boutiques de mode. De la même façon, la généralisation de la lumière électrique dans les années 1880 chez les photographes fait qu'ils quittent, à la façon de Nadar, les immenses palais pour des salons plus réduits et beaucoup plus dispersés dans la ville[237]. Pour autant, les boulevards demeurent déterminants comme scène des modes. La fin du percement de l'essentiel du boulevard Haussmann comme l'achèvement de l'Opéra en 1875 fait qu'ils se prolongent de façon manifeste vers l'Ouest. Les guides, en particulier étrangers, conseillent dorénavant de prolonger le shopping sur le boulevard Haussmann où se masse, comme on l'a vu, quantité de marchands de curiosités mais aussi de bibelots et de tableaux. La géographie des magasins de bibelots, des ébénistes de luxe, des marchands d'orfèvrerie et des galeries de tableaux autour de 1890 montre ce déplacement vers l'Ouest[238]. Les comptabilités privées confirment que l'espace compris entre le boulevard Haussmann et le boulevard Malesherbes, limité au Nord par le parc Monceau, devient un espace de shopping régulier.

232 *La Semaine des familles*, « L'exposition du boulevard des Italiens », samedi 19 mai 1860, p. 532.
233 *Journal des Demoiselles*, 16 décembre 1865. Voir en outre BnF, Collection Thibault « De tout, un peu », Li243, Susse Frères brevetés 31 place de la Bourse, VENTE ET LOCATION de tableaux et dessins, exposition de 1839, médaille de bronze, sculpture, tableaux, dessins, gravures, Objets d'étrennes, livres de mariages, etc. Vente et location de tableaux et dessins, mannequins et maquettes, encadrements et restauration de tableaux, éditeur de statuettes en plâtre et en bronze. »
234 *Almanach impérial*, 1867.
235 Gaston Tissandier*, Les merveilles de la photographie*, Paris, Hachette et Cie, 1874, p. 209. « La maison Giroux a exposé pendant longtemps quelques-unes de ces productions curieuses » et « La salle orientale, disposée au haut de l'escalier par M. Albert Goupil [est garnie] de porcelaines », *L'Artiste*, p. 141, 1884.
236 *La Semaine des familles*, 23 février 1884, « Chronique », p. 751-752.
237 Voir Nadar, *op. cit.* ; les Bordes vont place Cadet chez Pierre Petit.
238 Ris-Paquot, *op. cit.,* 1894, p. 230 et sq.

Cette évolution correspond à la conjonction de l'achèvement des lotissements du Parc Monceau et du boulevard Haussmann et du peuplement bourgeois à la fin des années 1860 du Faubourg du Roule. Les itinéraires proposés par les guides témoignent de cette extension de l'espace des modes. Le guide américain *Sojourning, shopping*... conseille de prolonger le shopping et de poursuivre jusqu'au boulevard Haussmann, aux rues Saint-Lazare pour y voir les galeries de tableaux, les expositions d'antiquités et de curiosités exotiques[239]. Il faut ajouter à ces circuits, la rue du Bac et ses alentours rive gauche, zone de shopping qui s'affirme avec le développement puissant du Bon Marché à partir de 1869.

Quel rôle jouent ces espaces dans la construction des modes liées aux intérieurs ? Ces boulevards sont l'espace de la « fashion » : en particulier boulevard des Italiens, le nouveau vêtement à la mode se donne à voir, porté par des dandies ou par les spectateurs soigneusement habillés qui se rendent au théâtre[240]. Le succès de cet espace tient naturellement aux maisons qui y siègent et parviennent à se construire une renommée étendue, notamment par la publicité. Mais le dispositif urbain des boulevards et des magasins en font des espaces du « bon goût ». Aux trottoirs asphaltés et larges dès le milieu des années 1850 répondent de grandes vitrines. Elles n'ont rien de nouveau mais elles changent dans leurs tailles et leurs dispositions. Pour la clientèle, elles offrent de la rue un nouveau spectacle des marchandises, étalées quasi systématiquement sur plusieurs étages. La maison Giroux, celle de Tahan ou encore le magasin Christofle et l'horloger-bronzier Veder possèdent trois étages de vitrines. Les marchands d'estampes privilégient comme Auber ou Goupil le rez-de-chaussée et l'entresol : l'image appelle une plus grande proximité. On peut faire l'hypothèse que dans cet espace urbain, l'exposition des objets du privé est un vecteur puissant de modèles. Le lèche-vitrine est aussi un apprentissage collectif du goût, singulièrement lorsque le public, coude à coude, se presse aux vitrines où s'étalent les nouveautés[241]. Au travers des vitrines – et les publicités mettent en avant ce fait –, clients comme badauds découvrent les modes et jugent sans doute, face à l'affluence, des engouements. En 1879, Jules Noriac enregistre une boutade: « Les jours de premières exhibitions, deux gardes municipaux suffisent pour contenir la foule aux magasins Tahan ! — Le Français est ami des lois. »[242] On comprend dès lors le soin apporté à la mise en scène des vitrines : lumières étincelantes, recomposition de petits simulacres d'espaces où notamment les objets de goût réunis suggèrent des associations d'achats, automates qui créent de l'animation…[243] À notre connaissance, ce n'est qu'au Palais-Royal qu'on peut observer au XVIIIe siècle des phénomènes de concentration des magasins et du public[244]. On pourrait y voir au milieu du XIXe siècle le signe d'un désir grégaire d'accéder collectivement aux phénomènes de mode pour s'assurer ensemble de son existence comme a pu le relever, aujourd'hui, la sociologie des modes[245]. Quoi qu'il en soit, dans cet espace à la fois réservé sociologiquement et en même temps ouvert, au milieu du siècle, les bibelots et bimbelots à la mode s'apprennent de visu.

La littérature des guides comme les chroniques publicitaires à l'occasion des étrennes laisse imagi-

239 Le guide propose le parcours suivant : "There are frequently small exhibitions of pictures in the following : Galerie Georges Petit, 8, rue de Sèze (13), Galerie de la Bodinière, 18, rue St. Lazare (5), Galerie Le Bare de Boutteville, rue Le Peletier (6-13), Galerie Haussmann, 67, boulevard Haussmann (12-13), Salon de la Plume, 31, rue Bonaparte (29). Arthur Tooth, 41, boulevard des Capucines (13), Art Nouveau, 19, rue Chauchat, 22, rue de Provence (5-6) » in Elizabeth Otis Williams, *Sojourning, Shopping & Studying in Paris, a Handbook particularly for women*, Chicago, McClurg e& Co, 1907, p. 96.

240 Octave Uzanne, « Le royaume de la mode. Le quartier des chiffons et du luxe féminin à Paris », *Parisiennes de ce temps en leurs divers milieux, états et conditions : études pour servir à l'histoire des femmes, de la société, de la galanterie française, des moeurs contemporaines et de l'égoïsme masculin*, Paris, Mercure de France, 1910.

241 Alexandre Privat d'Anglemont avec Préface de Charles Monselet, *Paris anecdote*, Paris, P. Rouquette, 1885, p. 27.

242 Jules Noriac, *Journal d'un flâneur*, Paris, C. Lévy, 1879, p. 12

243 William Duckett, *Dictionnaire de la conversation*…, Paris, Aux Comptoirs de la direction, 1857, article « vitrine ».

244 Voir Olivier Dautresme, « La promenade, un loisir urbain universel ? L'exemple du Palais-Royal à Paris à la fin du XVIIIe siècle », Histoire urbaine, n°3, juin 2001, p. 83-102.

245 Guillaume Erner, *Sociologie des tendances*, Paris, PUF, 2009, Chapitre IV. Le mode de domination des tendances ».

ner un espace exclusif, réservé à la *fashion* ou aux habitants du Faubourg Saint-Honoré, tout au moins dans les années 1850-1860. Il faut pourtant noter que les grandes maisons elles-mêmes ont soin de proposer des objets accessibles à l'ensemble de la bourgeoisie : les catalogues de Giroux montrent des meubles qui peuvent coûter jusqu'à 30 000 francs dans les années 1860… mais le même magasin vend des albums pour photographies, des porte-allumettes en faïence, de petits bibelots de cheminée…[246] Le Guide Stanford souligne cette variété des marchandises et des prix, en particulier pour le Bazar de l'Industrie « où des épingles à chapeaux ou des montres peuvent être achetées pour peu de sous ou un mobilier de salon pour 10 000 francs »[247]. Espace du luxe à n'en pas douter, ces magasins sont en permanence traversés par la moyenne et la petite bourgeoisie. Et si de grandes maisons fabriquent littéralement le boulevard comme espace des modes, quantité de magasins moins prestigieux jalonnent cet espace. Pour le seul boulevard Poissonnière en 1867, on peut dénombrer au moins vingt marchands de faïences et verreries[248]. Ce voisinage fonctionne durant toute la seconde partie du siècle.

Les comptabilités privées montrent que jusqu'à la Grande Guerre les objets rares et de luxe, les pendules en onyx, les boîtes à ouvrage en bois de rose incrustées d'écaille et de nacre, tous les meubles de fantaisie et plus encore la vaisselle, les vases… sont achetés dans cet espace par toutes les strates de la bourgeoisie du fait de la diversité des boutiques et des prix. La famille Bordes se rend essentiellement le long du boulevard Poissonnière pour y acheter de la vaisselle, dessous de plat en faïence décorée ou boîtes à ouvrage, et autour du boulevard Malesherbes pour les meubles et articles d'art[249]. Dans les années 1890, la famille Aubry, et surtout Mme, si l'on en croit les factures, fréquente cet espace pour trouver des objets de prix et de fantaisie. Elle achète ainsi à l'Escalier de Cristal – installé à l'angle de la rue Auber et de la rue Scribe à quelques mètres du boulevard des Italiens – en décembre 1901 « une table à thé de style Louis XVI acajou vernis et bronze doré, 3 abattants […] dessus en marbre vert ». Mme Aubry bibelote ainsi sur tout le boulevard et notamment au moment des étrennes : quantité de statues, garnitures et bordures chez Barbedienne, des encriers fantaisies chez Rodien rue Cambon, des bibelots religieux chez Trousselier boulevard Haussmann, des bonbonnières gravées à ses chiffres chez Tonnel, rue de la Paix, des jardinières et des coupes d'argent et cristal chez Toy rue Halévy, face à l'Opéra…[250] Le désir de distinction de la famille Aubry fait prolonger régulièrement les shoppings dans les boutiques anciennes de la rue Saint-Honoré où s'achètent les portes-monnaies, les carnets de bal, les chaînes en or…

Dans le même temps, les Pettier achètent eux aussi dans cet espace. Chez Barbedienne de l'argenterie, chez Christofle des flambeaux et des encriers en argent, chez Jollet et Cie 5 boulevard Montmartre des lampes fantaisies, une « bonbonnière paquerettes », et des lithographies de luxe destinées à orner son appartement[251]. Les objets exceptionnels qui saluent un événement ou qui ont pour fonction essentielle de témoigner d'un goût sont achetés dans ces espaces y compris par la petite bourgeoisie.

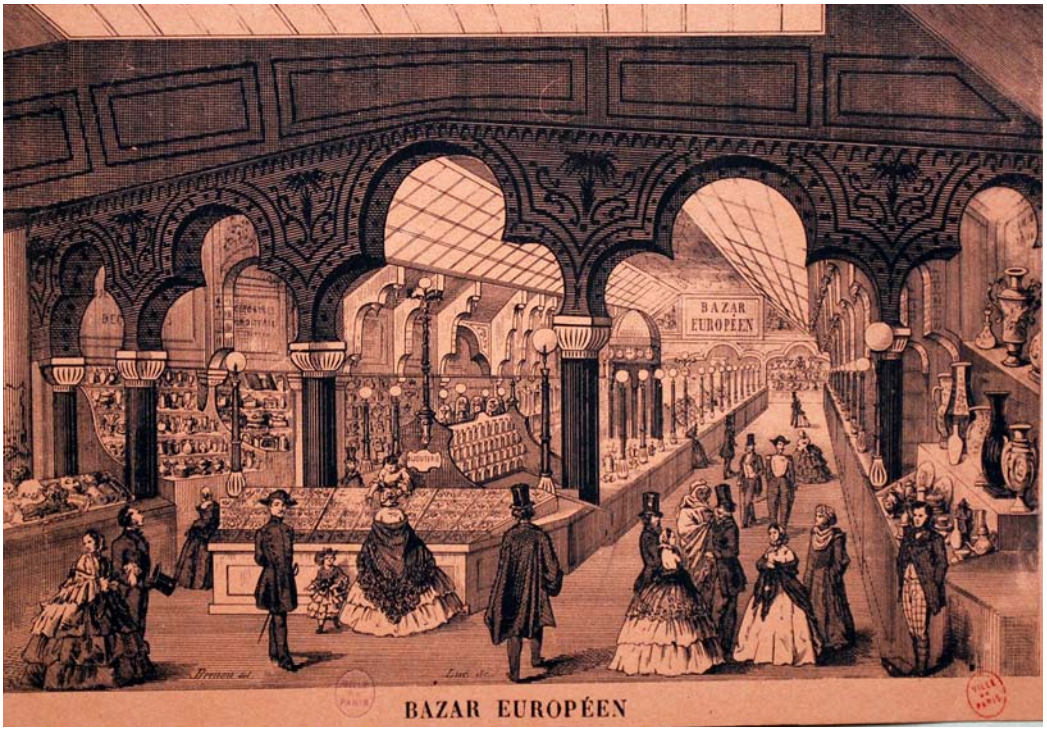
Jusqu'à la fin du siècle, bibeloter c'est traverser ces espaces urbains où les maisons prestigieuses comme les moins célèbres se côtoient. Dans ces espaces, la moyenne et petite bourgeoisie vient pratiquer le shopping, en particulier le week-end ou en fin d'après-midi alors que les magasins ferment sou-

246 *Catalogue de la maison Giroux*, vers 1860, Bibliothèque des Arts décoratifs.
247 *Stanford's Series of Pocket Guide Books, Paris*, London, Edward Stanford, 1862, p. 73.
248 *Annuaire Bottin-Didot,* 1867.
249 AP, Scellés Bordes, 1878-1880.
250 AN, Fonds Aubry, factures Barbedienne, Rodien, Tonnel, Trousselier et Toy, 6 rue Halévy (1902) et Fonds Richelot.
251 AN, Fonds Pettier, Barbedienne, Pavillon de Hanovre, 33 boulevard des Italiens (1907), Colin et Jollet, 5 Boulevard Montmartre (vers 1902-1907).

vent entre 20 et 22 h 00. Par les vitrines et dans le coude à coude avec l'aristocratie, l'ensemble de la bourgeoisie se tient informée du goût du jour, des magasins à la mode et des nouveautés désignées par les consommateurs de haut rang. On peut voir ici un équivalent de ce qu'a observé dans le West End londonien Rappoport s'intéressant essentiellement au vêtement : un espace socialement mixte, du fait de son caractère public – au sens où il comprend aussi la petite bourgeoisie –, que les clients parcourent comme un guide des modes. Il faut ajouter que le simple parcours du boulevard permet d'observer ensemble les objets du privé exposés grâce aux vitrines et le public qui s'y intéresse, de faire comme le suggérait dans les années 1840 Henrich Heine : étudier les objets en les associant à leurs acheteurs. Se rendre sur les boulevards, c'est ainsi être assuré, sans avoir vu les intérieurs *fashion*, d'acheter des objets à la mode et de bon goût. Qu'il s'agisse de phénomène d'imitation de la classe supérieure, de distinction d'avec la classe immédiatement inférieure ou encore d'une homogénéisation du goût qui rend possible le phénomène de mode, ces espaces apparaissent comme le lieu d'un apprentissage des modes. Le parcourir régulièrement comme l'indiquent toutes les comptabilités, c'est se tenir informé des modes même si l'on ne rentre de shopping qu'avec un unique et modeste bibelot comme le font les petits-bourgeois Déverin et Pettier[252].

II.b. La traversée des intérieurs : marchandises et simulacres de salon

Maintenir l'entre soi



[Fig. 8. 32] Les magasins de nouveautés et la logique de l'inventaire. Publicité du Bazar européen, 12 boulevard Montmartre et passage Jouffroy, vers 1855. Cabinet des estampes du musée Carnavalet, série Topographie 144C.

Le succès de l'espace des boulevards dans la construction d'une culture matérielle commune ne tient pas uniquement au dispositif architectural et social qu'il crée. Une fois franchi, l'espace du magasin ressemble à un salon : quels que soient les objets, ils sont disposés non par rayons – apanages des magasins de nouveautés vestimentaires devenus modèles des grands magasins – mais dans des espaces qui simulent des intérieurs. Après avoir passé la porte et déposé parapluies ou ombrelles, la clientèle a le sentiment d'entrer dans un espace aristocratique. Si quelques grands bazars comme le Bazar européen reprennent le système des passages et créent des comptoirs où les objets sont rangés par catégories, la

252 AN, AB/XIX/3499, Jean Déverin, comptabilités 1893-1896

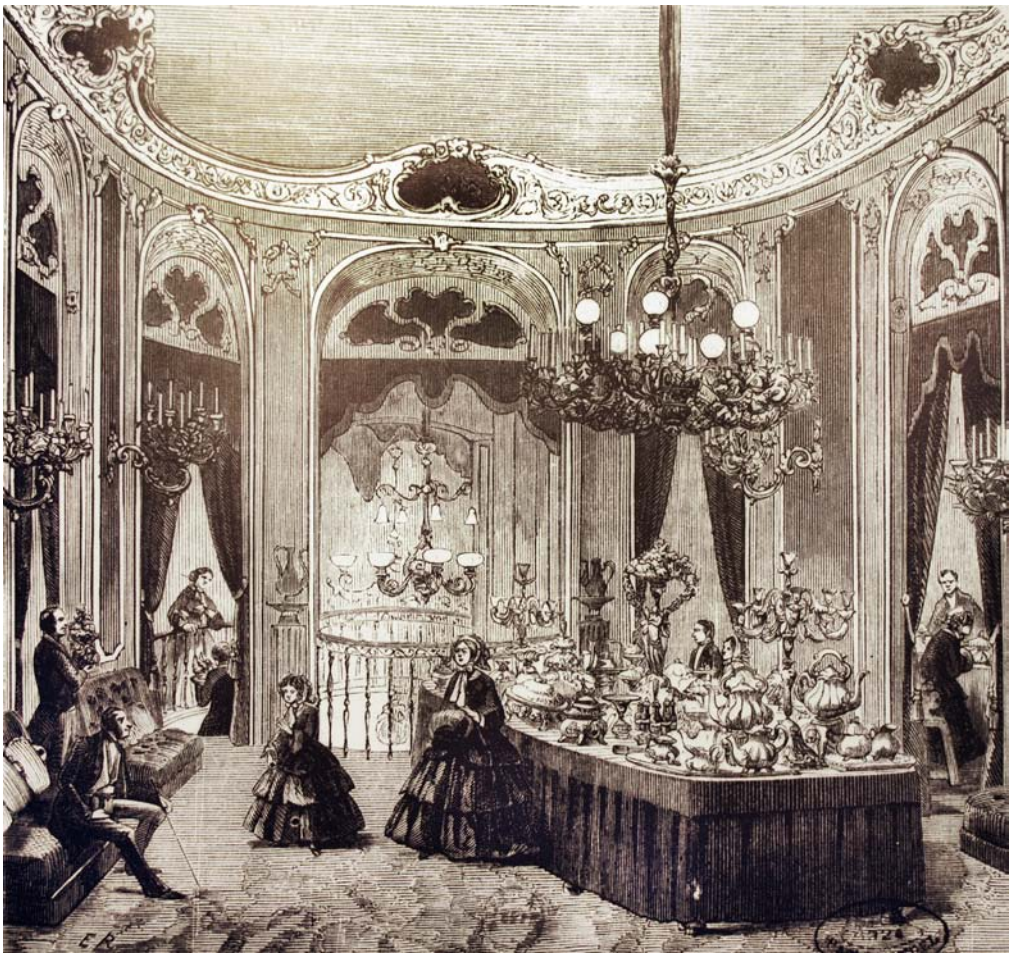
plupart des magasins à la mode des boulevards fabriquent des simulacres d'intérieurs. Flaubert, situant en 1869 son histoire en 1848, souligne la singularité de ces espaces composites dans le magasin d'Arnoux, « À l'Art industriel » : sur le boulevard, dans « une disposition habile, des statuettes, des dessins, des gravures » et derrière « contre les murs, de grands tableaux dont le vernis brillait, puis, dans le fond, deux bahuts, chargés de porcelaines, de bronzes, de curiosités alléchantes ; un petit escalier les séparait, fermé dans le haut par une portière de moquette ; et un lustre en vieux saxe, un tapis vert sur le plancher, avec une table en marqueterie, donnaient à cet intérieur plutôt l'apparence d'un salon que d'une boutique. » Les publicités et les vues de magasins diffusées dans la presse illustrée des années 1850 montrent à l'instar du magasin Christofle qui joue le caractère aristocratique de son bâtiment, le Pavillon de Hanovre, des recompositions de salons voire de salles à manger.

L'espace est alors fragmenté afin de recréer des espaces intimes et de proposer de véritables modèles d'ameublements. Chez Christofle comme Tahan ou Giroux, les objets sont présentés disposés sur des tables disséminées, les murs sont ornés de tableaux richement encadrés et tendus de tapisseries[253], des fauteuils et des banquettes capitonnées permettent de s'asseoir dans ces espaces. Les sols couverts de tapis de moquette permettent au son du piano de circuler et on peut se faire servir du thé. Chez Christofle, mais le modèle est généralisé sur les boulevards, quantité de petits salons, dans lesquels on entre en passant sous un rideau, offre des espaces où les collections d'objets sont mises en scène comme dans un intérieur. Pour les vendeurs de cristallerie, porcelaines, verreries, comme de bibelots à collectionner et de bimbelots, de petites vitrines disposées un peu partout protègent les objets autant qu'elles suggèrent des collections. Simulacres d'espaces privés ouverts à tous, ces salons d'expositions donnent l'apparence d'une sociabilité de la consommation.



[Fig. 8. 33] Les salons et la mise en scène des marchandises dans des fictions d'intérieurs. Tables, cheminées, banquettes et moquette simulent un intérieur. Vue des salons Barbedienne, publicité pour la maison Collas et Barbedienne, 30 boulevard Poissonnière, 1858. Cabinet des estampes du musée Carnavalet, série Topographie 144E.

253 Archives Prelle, Lyon.



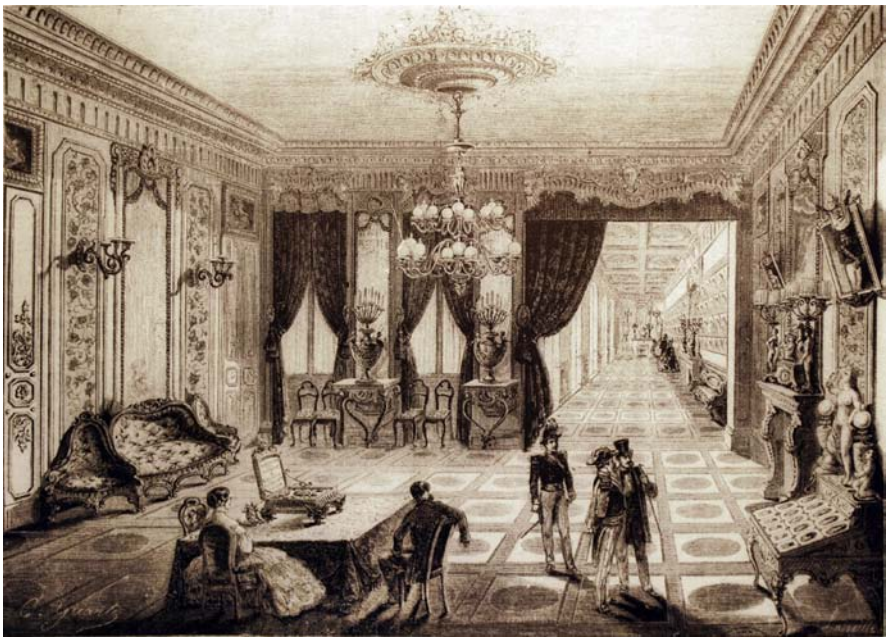
[Fig. 8. 34] Les salons et la mise en scène des marchandises dans des fictions d'intérieurs. Tables, cheminées, banquettes et moquette simulent un intérieur. À gauche et à droite, des petits salons de présentation des pièces d'argenterie. Vue des salons d'exposition des dorures et argentures chez Christofle en 1856. Cabinet des estampes du musée Carnavalet, série Topographie 144E.

Le *Dictionnaire du commerce* de 1861 souligne cette mutation – sans même évoquer les grands magasins et le face à face par trop simple mis en scène par Zola : « La boutique n'existe plus, pour ainsi dire, aujourd'hui ; ou, du moins, cette dénomination ne s'applique-t-elle qu'à des établissements d'un ordre inférieur. Le lieu où le marchand expose et vend ses marchandises a pris le nom de *magasins, salons, galeries,* etc. À Paris, autrefois, et, il y a quelques années encore, dans les départements, le commerçant plaçait ses marchandises et se tenait lui-même dans une pièce séparée de la rue par un modeste vitrage pourvue de rayons et d'un comptoir de la plus grande simplicité : c'était la boutique. […] Maintenant on sait quel est le luxe de la boutique et jusqu'à quels excès la recherche a été poussée dans la décoration et l'emménagement. Les glaces, les tapis, les bois exotiques, les sièges confortables, un éclairage éblouissant ; des commis en habit noir, en cravate blanche et en souliers vernis ; des laquais en livrée attestent, sinon l'excellence des produits mis en vente, du moins, un grand perfectionnement dans l'art de les offrir à l'acheteur qui n'est plus une *pratique,* mais bien un *client ;* et l'art de l'étalage est devenu tel, qu'il constitue un des moyens principaux de succès. » Condamnant cette débauche de luxe, l'auteur ajoute qu'elle est pourtant devenue nécessaire : « on ne peut se dissimuler, toutefois, que la réforme a dépassé le but, et qu'elle a eu pour résultat, bien moins l'intérêt de l'acheteur que celui du vendeur, qui a fait payer au premier les frais faits pour l'attirer, on pourrait dire le séduire, en le poussant souvent à faire l'emplette d'un objet inutile, d'un prix plus élevé que celui qu'il avait résolu d'y mettre ou dont il pouvait ajourner l'acquisition. Le capital employé aux rayons d'acajou, aux boîtes de citronnier, aux comptoirs sculptés et incrustés, aux moulures, aux dorures et aux peintures artistiques, est évidemment amorti par le client ; parce que, comme les frais d'annonces, de prospectus et de commis voyageurs, il fait partie du prix de revient des objets sur la vente desquels le commerçant a spéculé. »[254] Ces espaces modèlent les représentations du privé et

254 *Dictionnaire du commerce… op. cit.,* 1861, article « boutique ».

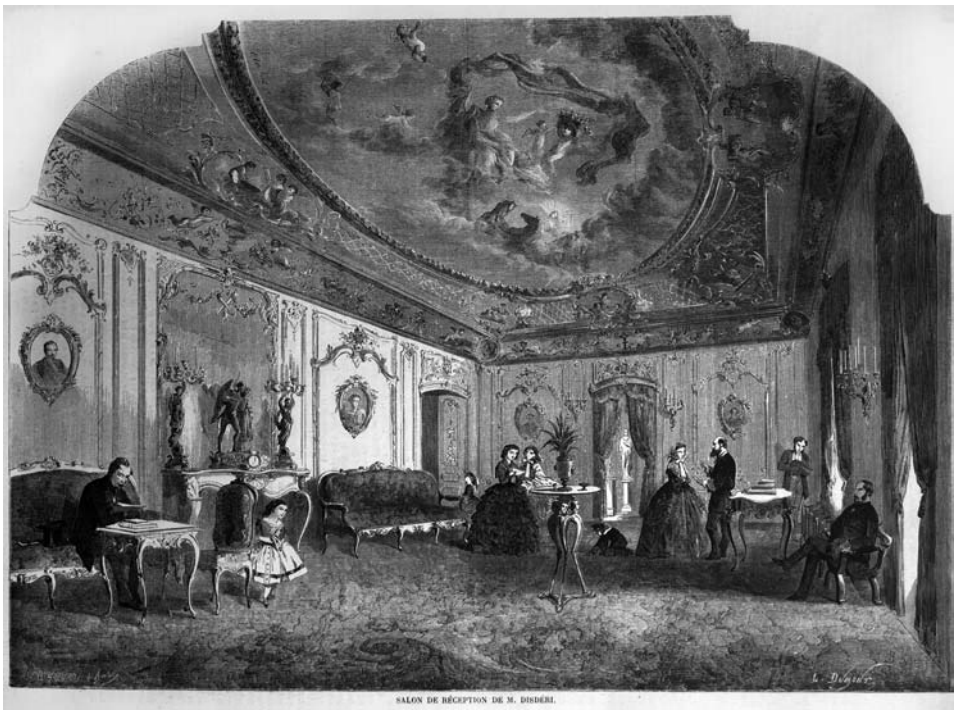
suggèrent, par l'identification, autant de manières d'intégrer ces objets dans les intérieurs et d'apprendre, dans un simulacre de sociabilité, le « goût du jour » ou le « bon goût ». Pour le rédacteur de *La Semaine des familles*, le succès des magasins de Susse, Tahan et Giroux repose sur la qualité et le « goût » des marchandises mais aussi sur les espaces qu'ils proposent dans leurs salons – « salons est le mot qui convient » souligne l'auteur[255].

Les expositions spécifiques d'images fonctionnent de la même manière. Il s'agit là aussi de recréer des salons. Les photographes, de Disdéri à Nadar en passant par Mayer et Pierson, font de leurs salons d'attentes des galeries-salons : pianos à disposition, exposition de vues photographiques, canapés et fauteuils, tables avec collections d'objets intimes, et bien souvent petites expositions de bibelots curieux ou exotiques… Tous les marchands d'estampes et les galeries de peintures adoptent ce modèle qui vise à l'évidence à créer une intimité avec la marchandise tout comme il suggère des solutions d'ameublement. En 1861, le *Journal des Demoiselles* salue l'ouverture d'une nouvelle salle d'exposition-vente boulevard des Italiens. « À ce propos il faut que je vous dise, mesdemoiselles, qu'en ce moment il se produit à Paris un mouvement artistique très-prononcé. Il s'ouvre des expositions particulières. — Je vous ai déjà parlé de celles du boulevard des Italiens — il s'ouvre des cercles artistiques. Le Salon des Arts-Unis est une création récente à laquelle nous ne pouvons que souhaiter le meilleur avenir. » L'argument rédactionnel publicitaire, après la présentation de quelques dessins de Ingres, de « plusieurs tableaux de Delacroix et Diaz », relève de la nature de l'espace lui-même : « Il y a un salon d'exposition de peinture, un salon de lecture, une serre ».[256] L'entre-soi est revendiqué et mue ces salons en une sorte d'équivalents familiaux et féminins des clubs – nombreux sur le boulevard : l'entrée dans les salons, notamment au salon des Arts-Unis, est payant. « Les abonnés et leurs familles sont seuls admis. L'abonnement coûte 100 francs par an pour une famille, et l'entrée quotidienne du salon de peinture et de sculpture est de 1 franc pour les personnes non abonnées. »[257] De nombreuses galeries marchandes utilisent ce système : les galeries d'exposition font payer l'entrée – entre 25 et 50 centimes dans les années 1860. À l'intérieur, les visiteurs peuvent lire des journaux, prendre des boissons.



[Fig. 8. 35] Les salons et la mise en scène des marchandises dans des fictions d'intérieurs. Les salons de la maison de photographie Mayer et Pierson, boulevard des Capucines, vers 1855. Cabinet des estampes du musée Carnavalet, série Topographie 144E.

255 « Chronique », *La Semaine des familles,* 23 février 1884, p. 751-752.
256 *Journal des Demoiselles*, 1861, p. 103.
257 *Ibid*.



[Fig. 8. 36] Salon de réception chez Eugène Disdéri, boulevard des Italiens. Gravure extraite de *L'Illustration*, 1860. Collection particulière.

Les grands magasins : des espaces intimes par centaines

Les grands magasins, ceux du Louvre puis le Bon Marché, reproduisent ces organisations en salons qui recréent des formes de sociabilité tout en entretenant une confusion volontaire quant à la nature des espaces : galerie d'exposition, espaces de sociabilité et espaces de vente. Dans la « galerie de peintures » du Bon Marché, les tableaux sont exposés le long du mur alors qu'au centre se situe une large table avec revues et journaux. L'histoire des grands magasins est largement connue, notamment après les travaux de Michael Miller et François Faraut[258]. Cette manière de proposer des fictions de sociabilité, salons de lecture et de conversation dans tous les grands magasins, ainsi que des salons pour les objets à bibeloter, prolongent les modèles mis en place sur les boulevards. La Samaritaine, le Bon Marché, les Grands magasins du Louvre : partout des salons ou des galeries proposent des espaces réduits de bibelotage où la profusion est soulignée par la diversité des objets plus que par la répétition de multiples. Fictions de sociabilités mais aussi division en espaces réduits qui désignent les clients comme des êtres choisis. Les grands magasins résolvent ainsi une contradiction difficile à surmonter : l'ouverture maximum au public, le caractère sélectif du lieu qui préserve un entre-soi distinctif.



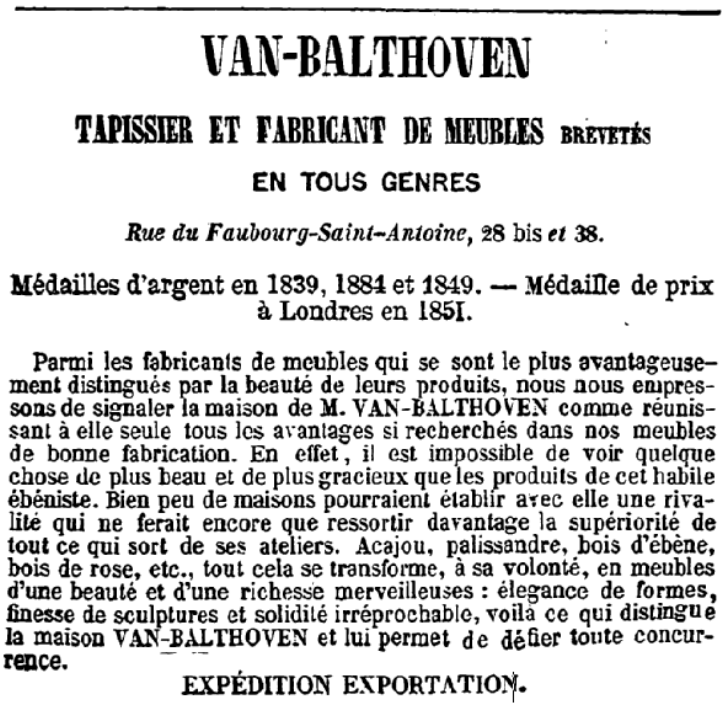
[Fig. 8. 37] Salon de lecture et exposition permanente de sculpture et peinture, vers 1895. Fonds Roger-Viollet.

258 Michael B. Miller, *Le Bon Marché : 1869-1920 : le consommateur apprivoisé*, Paris, Armand Colin, 1987 et François Faraut, *Histoire de «La Belle jardinière»*, Paris, Belin, 1987.

Les Grands Magasins du Louvre indiquent en ouverture de leurs catalogues tout au long des années 1870 : « Il est expressément recommandé aux employés de mettre le plus grand empressement à échanger ou à faire rembourser les objets qui ont cessé de plaire, ainsi qu'à renseigner les Dames qui désirent VOIR SEULEMENT et ne pas acheter. »[259] Facilitation de l'achat qui peut se faire compulsif d'autant plus qu'il est réversible mais aussi possibilité de « voir seulement ». Derrière cette promesse, réside naturellement l'idée qu'une fois la séduction de la marchandise opérée, viendra l'achat. C'est aussi la prise en charge par les grands magasins d'une forme de shopping-bibelotage qui au lieu de se dérouler dans l'espace public au travers des vitrines, se réalise dans les travées des grands magasins. Un équilibre complexe se dessine alors : ces magasins sont constamment traversés par un public désireux de voir nouveautés et « bon goût » et qui, dans les espaces réduits de bibelotage, partage en groupe la découverte et l'appréciation des objets. On retrouve dans tous les grands magasins, ces successions de petits salons dédiés aux objets à bibeloter : chinoiseries, jouets, objets d'étagère, … Dans ces espaces réduits qui imitent des salons et des boudoirs, le public peut avoir le sentiment d'être privilégié tout en apprenant le bon goût délivré par les tapissiers.

Parcourir ces salons qui imitent des intérieurs, c'est avoir la sensation de partager un espace réservé avec un public privilégié. Leur multiplication dans les grands magasins apparaît ainsi comme une tentative et une résolution de demandes contraires : accéder collectivement à des modèles tout en ayant le sentiment d'appartenir à un groupe réduit, à un public de choix. Peut se nouer dans ces espaces réduits un dialogue intime avec la marchandise qui devient ainsi un objet que l'on peut s'approprier. Dans le même temps, la foule du magasin garantie le « bon goût » des objets élus.

II.c. Les fictions d'appartements des magasins d'ameublement et l'invention des salons du Faubourg Saint-Antoine



VAN-BALTHOVEN

TAPISSIER ET FABRICANT DE MEUBLES BREVETÉS

EN TOUS GENRES

Rue du Faubourg-Saint-Antoine, 28 bis *et* 38.

Médailles d'argent en 1839, 1844 et 1849. — Médaille de prix à Londres en 1851.

Parmi les fabricants de meubles qui se sont le plus avantageusement distingués par la beauté de leurs produits, nous nous empressons de signaler la maison de M. VAN-BALTHOVEN comme réunissant à elle seule tous les avantages si recherchés dans nos meubles de bonne fabrication. En effet, il est impossible de voir quelque chose de plus beau et de plus gracieux que les produits de cet habile ébéniste. Bien peu de maisons pourraient établir avec elle une rivalité qui ne ferait encore que ressortir davantage la supériorité de tout ce qui sort de ses ateliers. Acajou, palissandre, bois d'ébène, bois de rose, etc., tout cela se transforme, à sa volonté, en meubles d'une beauté et d'une richesse merveilleuses : élegance de formes, finesse de sculptures et solidité irréprochable, voilà ce qui distingue la maison VAN-BALTHOVEN et lui permet de défier toute concurrence.

EXPÉDITION EXPORTATION.

[Fig. 8. 38] Publicité du fabriquant Van-Balthoven, 28 rue du Faubourg Saint-Antoine, in Boudin, Henri, *Le palais de l'industrie universelle, ouvrage descriptif ou analytique des produits les plus remarquables de l'exposition de 1855...*, Paris, Boudin, 1855.

259 Catalogues des Grands magasins du Louvre, BHVP série actualités et collection personnelle, 1872, 1876 et 1878.



— 282 —

OSMONT

24, *Rue du Faubourg St-Antoine*,

GRANDE

FABRIQUE DE MEUBLES

ET TAPISSERIES.

EXPORTATION.

Parmi les fabricants de meubles dont la réputation est, à juste titre, devenue européenne, et chez qui l'étranger vient chaque jour choisir les ameublements du meilleur goût, il faut citer dès l'abord l'importante maison *Osmont*, qui s'est toujours fait distinguer par la beauté vraiment merveilleuse, l'extrême richesse et l'in-

— 283 —

comparable élégance de tout ce qui sort de ses Ateliers.

Tous les meubles les plus recherchés, enfantés par le caprice des différentes époques, se trouvent réunis dans les vastes magasins de ce fabricant; on y rencontre tous les dessins, toutes les formes et tous les styles.

La brillante exposition de M. OSMONT au Palais de l'Industrie, provoque cette année l'admiration de tous les visiteurs accourus au grand concours industriel de toutes les parties du monde. Son exposition ne peut que gagner à la comparaison qu'on peut en faire avec celles des autres maisons de Paris. Lorsqu'on songe qu'au mérite hors ligne de ses produits, M. OSMONT jouit d'une honorabilité commerciale des mieux établies, et qu'il a toujours fait marcher de front une solidité garantie, un goût irréprochable et une incroyable modération de prix ; on ne doit plus s'étonner de l'affluence qui encombre ses riches ateliers et de l'importance sans égale de ses commandes.

La maison OSMONT n'est point une de ces maisons qui ne sont arrivées à la vogue dont elles jouissent que par la réclame ; sa réclame à elle, sa réclame permanente, c'est la probité de son propriétaire, son choix immense de nouveautés, le cachet inhérent à tous les articles qu'elle livre, et le témoignage flatteur de ses nombreux clients.

[Fig. 8. 39] Publicité du fabriquant Osmont, 24 rue du Faubourg Saint-Antoine, in Boudin, Henri, *Le palais de l'industrie universelle, ouvrage descriptif ou analytique des produits les plus remarquables de l'exposition de 1855...*, Paris, Boudin, 1855.

Exposer du mobilier pose une question nouvelle, celle de l'exposition d'un intérieur[260]. Le marché du meuble à Paris dans la première moitié du XIXe siècle est essentiellement un marché à façon disséminé dans la ville. Les tapissiers-marchands de meubles ne possèdent que peu de marchandises, faute d'espace et réalisent les meubles à la commande. La majorité des meubles présents sont des occasions ou des meubles « en blanc », structures qui seront ensuite garnies et couvertes[261]. La production de meubles en série et son corollaire, l'ouverture de grands espaces de vente, notamment après 1850, amène une nouvelle mise en scène de la marchandise. Les magasins de meubles proposent une vaste gamme d'objets et incluent généralement dans leurs boutiques de quoi meubler l'appartement dans son entier. La demande de modèles de la part des visiteurs et l'encombrement de ces espaces invitent à réinventer une mise en scène, canal important de la diffusion du goût en matière d'ameublement.

Les grands magasins : salons modèles et pédagogie du goût

Les grands magasins Dufayel, successeurs des Colonnes d'Hercule, qui présentent un des plus importants ensembles de meubles dès leur ouverture en 1869, sont souvent présentés comme l'un des prototypes des magasins de meubles de la seconde partie du siècle. Pourtant, la mise en scène de leur marchandise est originale. Les images publicitaires diffusées montrent une profusion de meubles rangés par catégories : le caractère industriel de la production y est donné à voir avec évidence. [Dufayel] Cette présentation en séries, équivalent de l'inventaire que nous avons observé dans les catalogues, vise à dire la profusion, l'étendue et la diversité du choix mais aussi le bon marché des objets proposés. Par l'exposition du multiple, Dufayel capte une clientèle nouvelle : celle de la petite bourgeoisie voire de milieux populaires. Cette mise en scène qui ne fait pas modèle est en effet à rapprocher de la vente à tempérament pratiquée par ces magasins.

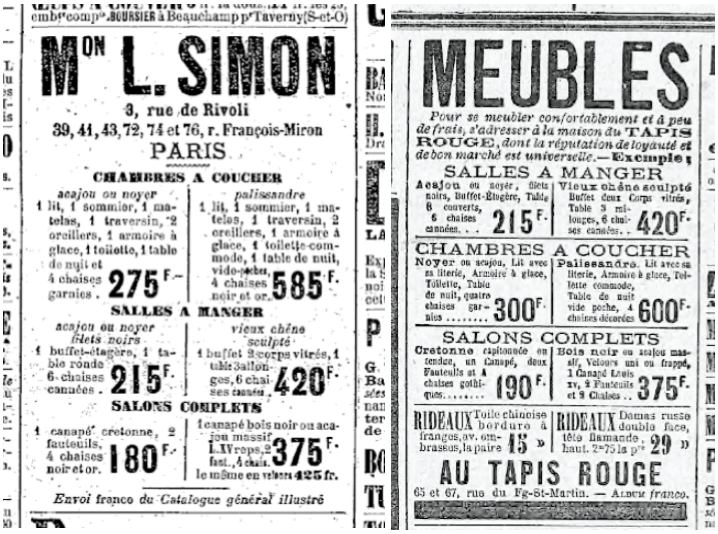
Tous les autres grands magasins, à notre connaissance, choisissent une toute autre mise en scène de la marchandise. Dès les années 1860, se généralise le fait de proposer des « ameublements complets ». Si les magasins sont encore rangés dans une logique d'inventaire, ils proposent dans la presse ou via les cata-

260 Le modèle semble apparaître au tout début du XIXe siècle dans quelques magasins des boulevards, en particulier dans le pavillon de Hanovre occupé alors par le marchand de papier-peint Simon qui fabrique une « chambre » tendue de son papier-peint ; sur le sujet voir Christine Velut, « Le monde intérieur de la boutique. Les boutiques de papiers peints à Paris, 1750-1820 », in Natacha Coquery, *La boutique… op. cit.*, p. 277-294.

261 Toutes les faillites de tapissiers l'indiquent ; voir par exemple AP, D11U3/446 dossier n° 2786, Auguste Samson, 12 rue Saint Roch 1864.

logues, des ensembles cohérents où essences et tissus sont identiques ou en harmonie[262]. Ce changement répond à ce que nous avons déjà observé dans les années 1860 avec les mutations dans les catalogues et l'apparition de la figure du tapissier-décorateur : une demande d'ensembles cohérents qui prémunit le client de toute faute de goût. Se meubler, c'est acheter une série d'objets qui constituent un ensemble.

Dans le courant des années 1870, les magasins de meubles, nécessairement vastes, font le choix d'organiser leur marchandise dans une logique nouvelle, celle du bazar et des simulations d'intérieurs, notamment les maisons situées le long de la rue de Rivoli puis après 1854 du boulevard Sebastopol – et des magasins autour du boulevard Bonne-Nouvelle. Les maisons Simon et Au Bûcheron ou encore les Grands magasins du Tapis rouge font toute leur publicité sur le fait qu'ils proposent des ensembles complets. L'espace du magasin se transforme en une série de pièces installées en enfilade le long d'un couloir. La clientèle traverse ainsi, de pièce en pièce, un immense appartement.



[Fig. 8. 40] Les présentations en appartements du mobilier et la vente d'ensembles. Publicités de magasins d'ameublements en 1878. Maison L. Simon, *Le Figaro,* 18 avril 1878 et les Grands magasins Au Tapis Rouge, *Le Figaro*, 12 décembre 1878.

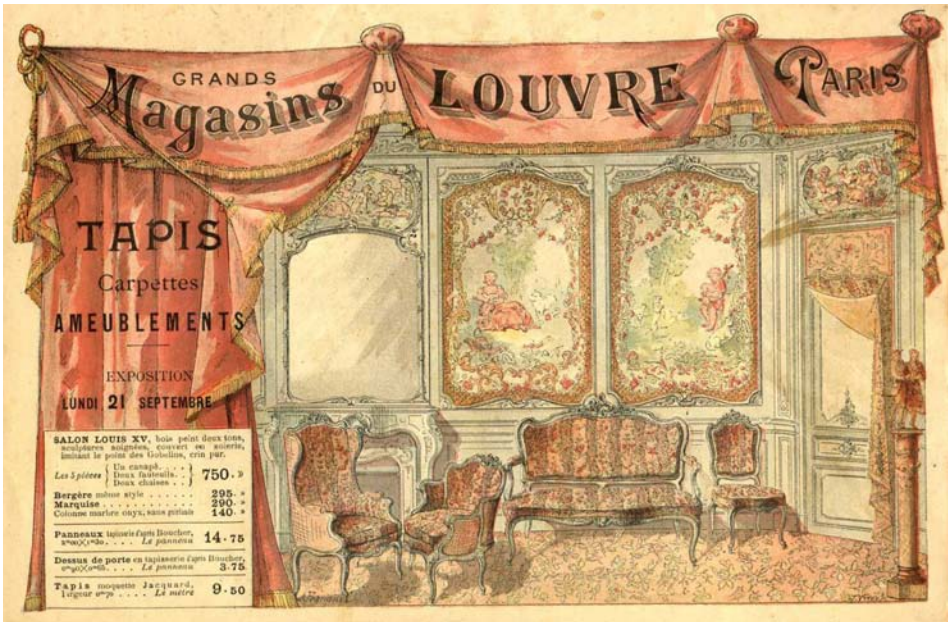
Le magasin Crépin aîné, à l'angle des boulevards d'Ornano et Magenta fait toute sa publicité à l'occasion des étrennes de 1875 sur cette nouvelle organisation : « À l'intérieur de ses immenses magasins, qui méritent d'être visités, tout s'y trouve : Meubles de tous genres, Horlogerie, Bijouterie, Ustensiles de ménage, machines à coudre de tous systèmes, voitures d'enfants, Glaces, Tableaux, Porcelaines, etc., etc. En un mot, rien ne manque de tout ce qui peut contribuer à satisfaire les goûts simples ou dispendieux de tout visiteur. » Le clou de la visite, après la volière et les aquariums est une vaste galerie « où a été disposé l'ameublement complet de soixante chambres à coucher toutes montées, depuis la plus modeste jusqu'à la plus somptueuse »[263]. À la ménagère, 20 boulevard Bonne-Nouvelle réorganise tout son magasin en 1880. Les publicités qui annoncent l'ouverture de ces « nouvelles galeries d'ameublement » insistent à la fois sur « l'entrée libre » comme tous les grands magasins du reste, et sur le mode d'exposition : « exposition de mobilier complet installé en appartement ».



[Fig. 8. 41] Les nouvelles galerie d'ameublement des grands magasins à La Ménagère, *Le Temps*, 22 décembre 1880.

262 La maison Fouqué 30 rue de Rivoli, publicité Almanach impérial, 1865, « salons complets » et « ameublements complets ».
263 BHVP, série actualités, publicité Crépin aîné, 1875-1876-1877.

Nous pourrions lister ainsi tous les grands magasins et magasins de meubles, du Bon Marché aux Grands Magasins du Louvre, de la Samaritaine aux magasins Fouqué qui recréent des appartements où les clients peuvent déambuler, où chaque objet est discrètement étiqueté. Les achats de Paul Pettier tendent à montrer que ces présentations, redoublées par les catalogues, sont attractives : quand il installe en octobre 1909 un nouveau cabinet de toilette, il achète un ensemble complet « cabinet de toilette avec garniture de fenêtre et tablette de cheminée »[264]. Ces ameublements complets sont largement dédaignés par les arbitres du goût qui y voient les signes d'un conformisme trop manifeste et d'une absence de goût personnel. Pourtant le public est mélangé. Si pour l'essentiel de leur mobilier, les familles Richelot et Aubry ont recours à des tapissiers, ébénistes et antiquaires, ils ne dédaignent pas fréquenter ces lieux. Les Aubry comme Mme Darblay, mère de Mme Aubry et résidant 156 rue de Rivoli, se rendent Au Bon Marché ou aux Grands Magasins du Louvre acheter des garnitures de cheminées complètes, une armoire à glace avec son décor ainsi que la garniture de fenêtres…[265] Ils fréquentent la maison Au Bûcheron pour y acheter les « vitraux présentés en magasin »[266].



[Fig. 8. 42] Vue publicitaire des salons d'ameublement des Grands magasins du Louvre, vers 1880. Coll. part.

Accompagnant cette présentation de fictions d'espaces privés, une forme de pédagogie du bon goût est prise en charge par tous les grands magasins dès les années 1880. Le Bon Marché présente par exemple deux salles qui reconstituent des intérieurs du château de Versailles ; si les meubles ne sont pas à vendre, ils visent à légitimer les salons et salles à manger Louis XIV vendus dans les galeries suivantes[267]. Cette recherche de légitimation culturelle et en même temps de création d'événements, relevée par Michael D. Miller, poussent à organiser quantité d'expositions : le Bon Marché ouvre ainsi un vaste rayon de « meubles anciens » vers 1890. Tapis et meubles sont présentés sur des estrades et les bibelots dans des vitrines. Peu d'objets sont à vendre et des cartels ainsi qu'un catalogue donnent des rudiments culturels sur l'histoire de ces objets. Il s'agit d'accompagner le visiteur-client dans sa culture historique du meuble, fondatrice comme on l'a vu de la légitimité du bon goût. De la même façon, les catalogues d'un nouveau genre qui apparaissent après 1880, après avoir présenté des intérieurs reconstitués livrent toujours, et souvent en couleurs, des reproductions d'ameublements anciens. Vers 1900, les grands magasins Crespin-Dufayel aménagent deux salles qui visent à éduquer autant

264 AN, Pettier, Au Bon Marché, août-septembre 1909.
265 AN, Fonds Aubry 95, 1902.
266 AN, Fonds Aubry, 95, avril 1902.
267 BHVP, série actualités, catalogues du Bon Marché, années 1880.

qu'à légitimer et qu'ils présentent ainsi : « Salle des maquettes. Ces maquettes, exécutées par le peintre Jambon, sont la reproduction scrupuleuse de pièces d'appartements historiques tirées des Palais nationaux et d'hôtels particuliers tels que : Le Grand salon du Château de Fontainebleau – Salle Henri II au Louvre – Chambre à coucher de Louis XIV au château de Versailles – Salle à manger de l'Hôtel Lauzun, etc. L'examen de ces maquettes est des plus instructifs et précède la visite de la Galerie des Meubles de Style. Après avoir examiné les maquettes, les visiteurs n'ont qu'à prendre l'escalier à gauche pour accéder dans la magnifique galerie où M. Dufayel a créé une exposition d'appartements des différentes époques, meublés chacun selon le style qui lui convient. Cette galerie, qui n'est que la réalisation pratique des maquettes de Jambon, est unique en son genre et remarquable, non seulement par ses dimensions, mais encore par le choix et le bon goût des ameublements qui y sont exposés. »[268]

Il est à noter que l'Exposition Universelle de 1900 reprend ce type d'organisation : les industries de l'ameublement créent un « Musée centennal du meuble » qui « montre la reconstitution fidèle de salons et de chambres »[269]. Ces « reconstitutions fort amusantes de pièces des différents règnes qui ont passé sur la France depuis cent ans ; un salon Empire, un boudoir Louis-Philippe, et un cabinet de travail sous Napoléon III avec des meubles authentiques » sont suivies des galeries des ébénistes et des tapissiers qui proposent – rappelons qu'on peut acheter – des meubles d'imitation[270].

La fabrique du goût est ainsi prise en charge en amont avec une propédeutique de la culture historique et artistique et en aval, avec l'installation à domicile de ces ensembles par des tapissiers.

Le succès de ces magasins, qu'il s'agisse des magasins de meubles de la rue de Rivoli et du boulevard Sebastopol ou des grands magasins, repose sur les fictions proposées qui font modèles mais aussi sur le fait que ces espaces, même pour la grande bourgeoisie, permettent de se projeter, d'imaginer les objets associés. Alors que la commande chez l'ébéniste ou le tapissier se fait souvent sur dessins et que l'achat d'un objet rangé avec des multiples oblige à un travail d'imagination, ces espaces d'exposition permettent de juger sur pièce des effets de l'ensemble. On peut simplement rappeler que la mise en scène du vêtement connaît la même évolution, à partir des années 1880 date à laquelle il est volontiers présenté sur un mannequin en pied[271]. Au final, se côtoient dans ces espaces toutes les strates de la bourgeoisie : Aubry, Richelot, Pettier comme Bernard parcourent ces salons : se fabrique sans doute ici un goût collectif, proposé par les marchands et validé collectivement.

Les nouveaux salons du Faubourg : le Faubourg Saint-Antoine, des ateliers aux salons

Le Faubourg Saint-Antoine, longtemps faubourg industriel n'est pas un espace de shopping au milieu du siècle. Il est encore, comme le note le guide Joanne en 1863 : « la rue du Faubourg-Saint- Antoine et les rues qui l'avoisinent, sont surtout habitées par des ébénistes et des fabricants de meubles. »[272] La densité d'ébénistes et de tapissiers y est exceptionnelle : près de 200 en 1860, auxquels il faut ajouter près de 80 fabricants d'objets mécaniques à destination de l'ameublement – fabricants de roulettes, de charnières, etc[273]. Acheter des meubles – ensembles comme petits meubles – revient à se rendre en voiture rue du Faubourg Saint-Antoine. Passage obligé pour se meubler, il n'est pas un lieu de shopping au sens strict. « Un des plus populeux faubourgs de Paris, […] presque exclusivement consacré à l'ébénisterie », les rues du faubourg sont constamment encombrées de voitures, de tapissières, de

268 AP, 12AZ/190, p. 37.
269 *Guide Lemercier, catalogue officiel de l'Exposition universelle de 1900*, Paris, Lemercier et Cie, 1900, p. 87.
270 *Guide de l'Exposition de 1900*, Paris, Flammarion, 1900, p. 208.
271 Photographies du Fonds Roger-Violet, « Au Bon Marché », 1880-1900.
272 Adolphe Joanne, *Paris illustré : nouveau guide de l'étranger et du Parisien*…, Paris, Hachette, 1863, p. 112.
273 *Annuaire Bottin-Didot,* 1860

livreurs[274]. La stratégie de nombreux fabricants est double : soit ils installent des dépôts près du centre ville, soit ils mettent en dépôt des meubles chez les marchands et les tapissiers. Dans le premier cas, à la façon de Audot spécialisé dans « l'ébénisterie de goût et de fantaisie », les ateliers sont à l'extrémité de la rue Amelot et la maison de vente au 1 rue Neuve-Montmorency-Feydeau, juste à côté du passage des Panoramas[275]. Ils sont une vingtaine dans les années 1860 à choisir cette stratégie, se conformant ainsi aux espaces de commerce à la mode existants. Dans le deuxième cas, la publicité pallie l'absence d'espace de shopping. C'est par exemple le cas de Fourdinois, qui demeure lui aussi rue Amelot, connu de toute la bonne société grâce à de nombreuses récompenses aux expositions universelles et à ses clients prestigieux[276]. Les maisons Hoefer, Krieger, Balny, Piret, Schamber, Vierhaus, Olive…, soient toutes les grandes maisons de l'époque ont ainsi recours à une forte publicité, notamment par le biais de catalogues et d'annonces dans la presse, pour attirer une clientèle qui ne se hasarderait pas au-delà de l'extrémité de la Bastille[277]. Dernière stratégie : la dépose des meubles chez les tapissiers implantés dans les beaux quartiers. C'est par exemple le cas chez Barbedienne qui vend des meubles luxueux fabriqués Faubourg Saint-Antoine[278]. Ces associations apparaissent dans les faillites des tapissiers ; les maisons Krieger et Dirx-Bernard, fortes de leurs dépôts de brevets et des signatures qu'elles apposent sur leurs meubles, déposent leurs marchandises chez les tapissiers des boulevards et du VIIIe arrondissement nouveau. Mais au-delà de ces fabricants identifiés et qui développent des identités de marques lisibles dans le paysage commercial, la majeure partie des ébénistes dépose leurs meubles chez les tapissiers et les marchands de façon anonyme. Joanne, en 1855, souligne cette ségrégation des espaces de commerce qui force les fabricants à passer par des revendeurs : « Les meubles fabriqués dans le faubourg Saint-Antoine sont divisés en deux classes : les meubles de premier choix, qui unissent la solidité à l'élégance, et les meubles de pacotille, qui n'ont que l'apparence de ces deux qualités. Ceux de cette dernière espèce sont communément employés dans les hôtels garnis ou dans les petits ménages. Quant aux pièces soignées, elles ont pour acquéreurs les commissionnaires exportateurs, et encore les marchands de meubles de beaux quartiers, qui les présentent à leur riche clientèle comme des œuvres exécutées sous leur direction avec un soin tout particulier. Ces revendeurs de haut étage, spéculant sur un préjugé qu'il est de leur intérêt de propager, ont tellement décrié la fabrication sans laquelle leur commerce n'existerait pas, qu'on est assez généralement disposé à considérer comme de la vulgaire pacotille les provenances du huitième arrondissement. Qu'on prenne la peine de visiter les chantiers, les ateliers et les magasins d'ébénisterie du laborieux faubourg, et on trouvera dans les premiers des bois trop précieux pour être employés à une fabrication mesquine ; dans les seconds, des ouvriers trop habiles, trop fanatiques de leur art pour s'astreindre à ne façonner que de médiocres objets; enfin, dans les magasins, des meubles de toute sorte, du goût le plus pur et d'un fini achevé ; et en comparant le prix des modestes ateliers producteurs avec ceux des somptueuses boutiques d'assortiment, on constatera que le revendeur bénéficie de plus de moitié. »[279] La fin des premiers travaux à l'extrémité du boulevard Beaumarchais amène à la fin des années 1850 de nouveaux marchands à s'installer : marchands de meubles comme marchands de bronzes[280]. Il faut ajouter que l'espace gagne en attraction : il devient l'espace d'une part, comme on l'a vu, de la production de copies de meubles anciens et d'autre part

274 Armand Audiganne, *L'industrie contemporaine : ses caractères et ses progrès…,* Paris, Capelle, 1856, p. 109.
275 *Annuaire Bottin-Didot,* 1860
276 Bibliothèque Forney, MS, Fonds Fourdinois.
277 *Rapports du Jury international*, *Exposition universelle, 1867*, Paris, Commission du Jury international, 1867, Groupe III, p. 6
278 Adolphe Laurent Joanne, *Paris illustré, son histoire, ses monuments, ses musées, son administration*…, Paris, Hachette, 1855, « Faubourg Saint-Antoine ».
279 *Ibid.*, « Fabrication des meubles ».
280 D1P4, boulevard Beaumarchais, 1862.

l'un des espaces possibles pour la recherche d'antiquités. La largeur du boulevard permet le stationnement des voitures comme le signalent les marchands Jansselme, au n°99 et Paillard, 105 boulevard Beaumarchais[281]. Dans le prolongement, le Faubourg Saint-Honoré devient un espace de shopping. Le passage d'un espace dédié au travail à celui d'un espace de shopping correspond au moment où quelques grandes maisons imitant les grands magasins font le choix de développer des espaces dédiés à l'exposition de meubles. Les maisons Krieger et Balny s'équipent de « larges vitrines » sur rues et la maison Balny installe une deuxième série de vitrines à l'entresol[282]. Elles se dotent d'immenses espaces dédiés à la vente, éclairés par une grande serre centrale[283]. L'achèvement de la construction des nouvelles bâtisses du côté des boulevards Beaumarchais et Richard-Lenoir ainsi que des nouveaux trottoirs rue du Faubourg Saint-Antoine ouvre un nouvel espace marchand, tout au moins pour les parties attenantes à la Bastille qui deviennent des espaces de shopping[284] Adolphe Joanne qui soulignait en 1863 que le quartier était habité par les ébénistes en donne une toute autre vision dès 1867 : « La rue Saint-Antoine, avec ses nombreuses boutiques coquettement parées, avec ses beaux magasins de meubles, ses marchands de nouveautés, ses trottoirs élargis, égale la rue de Rivoli qu'elle continue »[285]. Le développement des transports joue ici un rôle central. Les magasins du Faubourg Saint-Antoine facilitent le stationnement des voitures : portes cochères et cours intérieures, dédiées auparavant aux travaux et livraisons, permettent dorénavant le stationnement des cochers comme des voitures. Le développement des lignes d'omnibus qui permettent de rejoindre le Faubourg depuis la Place de la Concorde ou encore depuis la place de la Madeleine favorise les visites dans ces espaces excentrés. L'omnibus « n'est certainement pas une voiture fashionable, mais les personnes les plus haut placées dans la société ne font aucune difficulté d'y monter », note le guide Joanne en 1863, et « Une dame seule peut parfaitement y prendre place »[286]. La visite féminine qui prépare les achats dans les espaces excentrés devient possible, en particulier dans le Faubourg du meubles. En complément, toutes les maisons du quartier insistent dans leurs publicités sur leur capacité à livrer dans tout Paris – et même souvent jusqu'en banlieue[287].

Dès lors, les guides des années 1870 ne signalent plus seulement le faubourg comme un espace industriel et « populeux » mais comme un espace d'achat. Le *Guide de l'étranger dans Paris et ses environs* édité par le Grand hôtel du Louvre recommande ainsi la visite de ces maisons, d'autant qu'elles sont toutes « réunies » dans cet espace, notamment « la maison Krieger, la plus vaste et la plus importante de l'industrie de l'ameublement »[288]. À partir des années 1880, la rue du Faubourg Saint-Antoine et l'extrémité du boulevard Beaumarchais sont présentés comme le prolongement de la rue Rivoli et sont les espaces qui se signalent à tous pour l'achat de meubles, notamment des meubles encombrants et des ameublements complets[289]. Les guides américains et anglais, recommandent cette visite aux marges de la ville[290]. Edmond Texier, après avoir dénoncé en 1893 les escroqueries à Drouot invite à se rendre au Bon marché ou « au Faubourg Saint-Antoine, [où] vous vous meublerez, sans surprise,

281 Fonds privé Debuisson, facture de Jansselme, boulevard Beaumarchais, meubles.
282 AP, D1P4, Faubourg Saint-Antoine, 1876.
283 AP, D1P4, Faubourg Saint-Antoine, 1876 et 1900 ; publicités BHVP Actualité, « ameublement ».
284 AP, D1P4, rue du Faubourg-Saint-Antoine,
285 Guide Joanne, *op. cit.,* 1867, p. 177.
286 Adolphe Joanne, *Paris illustré : nouveau guide de l'étranger et du Parisien*…, Paris, Hachette, 1863, « Omnibus de la Compagnie générale ».
287 Publicité Krieger, coll. part.
288 Guide de l'étranger dans Paris et ses environs du Grand hôtel du Louvre, Paris, Grand hôtel du Louvre, 1877, p. 223 ; « on trouve, aux n° 74 et 76 de la même rue et du même côté, la maison Krieger, la plus vaste et la plus importante de l'industrie de l'ameublement ».
289 AP, scellés Bordes, 1878 et AN, Fonds Aubry
290 *Guide to Paris and its environs …, op. cit.,* 1913, « Faubourgs ».

à votre fantaisie et à votre goût »[291]. Autour de 1900, de très nombreux fabricants de meubles de luxe proposent des espaces de mises en scène de leurs meubles. Le complément nécessaire est alors un catalogue luxueux qui permet d'attirer la clientèle jusque dans des quartiers peu fréquentés. Les grands espaces industriels acquis à faible coût autour de la rue du Faubourg Saint-Antoine permettent des reconstitutions d'appartements et des espaces pour le stationnement des voitures. Le fabricant Soubrier édite vers 1900 de luxueux catalogues illustrés de photographies : il ne s'agit plus de reconstitutions imaginaires en gravure à partir de meubles à vendre, comme le fait par exemple la Place de Clichy, mais de vues des salons-modèles exposés[292]. Dans un espace de plus de 800 m^2 sont reconstituées 9 pièces entièrement meublées : « un boudoir Louis XVI, un salon Louis XIV, un petit salon Louis XV, un petit salon Louis XVI, un salon Louis XV, une salle à manger Louis XVI, une salle à manger Louis XV, une chambre à coucher Louis XVI » et, enfin, « un vestibule Renaissance ». Pendules, estampes sous cadres, girandoles et appliques électriques et tentures donnent l'illusion d'espaces réels. Les comptabilités privées montrent encore l'attraction nouvelle que constituent ces espaces : Paul Pettier s'installant rue de Prony achète tout le mobilier de son salon et d'une chambre à coucher à la maison Schmit qui présente de nombreux salons d'exposition, rue de Charonne.

En rejetant dans les rues en arrière de la rue du Faubourg Saint-Antoine la fabrication des meubles, les maisons parviennent à attirer une clientèle dont nous avons vu qu'elle ne souffre pas que la marchandise soit directement associée à sa production industrielle. Par l'ouverture de grandes salles d'expositions et par un accès facilité aux voitures, le Faubourg devient ainsi un espace d'un shopping spécifique qui consiste à parcourir des salles immenses où sont exposés les mobiliers.



[Fig. 8. 43] Coupe avec détail de l'établissement C. Balny, Faubourg Saint-Antoine, vers 1865. Au rez-de-chaussée, à travers les vitrines, vues de reconstitutions de salons. BHVP, série actualités, « meubles ».

291 Edmond Texier et Camille Le Senne, *Monsieur Candaule,* Paris, 1893 p. 37.
292 AP, D17Z1, Soubrier, « ameublement », 14 rue de Reuilly. Voir en outre les bribes d'archives de la maison Soubrier créée en 1850 spécialisée dans la copie de meubles anciens ;. Notons que la mise en scène est aujourd'hui toujours la même mais présente uniquement des meubles et objets anciens.





[Fig. 8. 44] Vues des reconstitutions de pièces, Maison Soubrier, 14 rue de Reuilly, vers 1900.





[Fig. 8. 45] Vues des reconstitutions de pièces, Maison Schmit & Cie, rue de Charonne, vers 1900. Le catalogue annonce : « Messieurs Schmit & Cie vous prient d'honorer de votre visite leurs nouveaux magasins et agrandissements qu'ils viennent d'inaugurer à proximité de leurs ateliers, 18, 20, 22 et 24 rue de Charonne (Bastille) où se trouve exposé un grand choix de pièces complètes ».



[Fig. 8. 46] Vues des reconstitutions de pièces de la maison Charles Bernel. On aperçoit au fond les verrières des ateliers d'ébénisterie. *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, p. 193.

La nouvelle mise en scène en « appartements », articulée à l'envoi de catalogues à domicile et à la facilitation des circulations urbaines permet que de vastes espaces simulacres d'intérieurs se développent, aussi bien dans les grands magasins que dans le Faubourg Saint-Antoine. On peut aisément imaginer que la puissante unification du goût dans l'ameublement après 1880 s'explique par le fait que ces intérieurs factices sont accessibles à un grand nombre en même temps qu'ils parviennent, à en croire les comptabilités, à ne pas perdre de leur attraction auprès de la grande bourgeoisie.

II.d. Les salons de la nouveauté technique : découvrir et apprendre les techniques de l'espace domestique dans la ville

Depuis plus de vingt ans, la question de la diffusion de la technique, de sa vulgarisation a fait l'objet de nombreuses études[293]. S'intéressant aussi bien aux imprimés qu'aux espaces de présentations et de publicité, elles ont souligné la mise en place d'un marché de l'invention. Les travaux publiés sous la direction de Liliane Hilaire-Pérez ou de Aileen Fyfe et Bernard Lightman ont par ailleurs retracé les chemins parfois sinueux de la diffusion d'une nouveauté technique ou liée au goût dans la société et singulièrement dans la société urbaine[294].

Nous avons remarqué la faible présence de ces questions dans la presse – ou plus exactement en dehors de la presse spécialisée[295] – et la quasi absence de modes d'emploi dans une société pourtant constamment confrontée à des objets techniques difficiles d'utilisation dans l'espace privé. C'est dans cette perspective que nous voudrions ici comprendre où se découvre la nouveauté technique et où s'apprennent ses usages privés si compliqués à exposer.

Expositions universelles : le discret quotidien

Nous avons vu le rôle des expositions universelles dans la diffusion d'un goût français comme dans celui des curiosités exotiques, en 1855 et 1867 et plus encore à partir de 1878 et jusqu'à la fin du siècle. Les grandes maisons prennent largement appui sur ces événements pour promouvoir leurs produits, le temps de l'exposition mais si une médaille est obtenue à l'exposition, elle servira ensuite de garantie pour le consommateur. La vulgarisation de la technique comme le spectacle de la marchandise sont maintenant bien connus[296]. Cependant, à lire les rapports ou les guides, les techniques de l'espace domestique, sans doute trop peu spectaculaires et trop prosaïques ne trouvent qu'une place réduite, tout au moins jusqu'à l'Exposition universelle de 1889. Les techniques de l'hygiène apparaissent à peine en 1855 : les objets nouveaux concernant l'espace domestique sont placés dans la « classe » de l'hygiène où domine largement l'hygiène publique, mêlé aux équipements collectifs et militaires. Seules les garde-robes présentés par la maison Rozier et Mothes avec ses systèmes de « cuvettes inodores » retiennent l'attention des commentateurs[297]. Un des visiteurs note cependant : « nous avons vu divers appareils inodores présentant diverses modifications qui nous ont semblé moins importants […] ce

293 Pour la synthèse la plus récente, voir Aileen Fyfe et Bernard Lightman (dir.), *Science in the Marketplace: Nineteenth-Century Sites and Experiences*, Chicago, University Of Chicago Press, 2007.

294 Liliane Hilaire-Pérez et Anne-Françoise Garçon (dir.), *Les chemins de la nouveauté : innover, inventer au regard de l'histoire*, Paris, CTHS histoire, 2004 et plus récemment, Aileen Fyfe et Bernard Lightman (dir.), *Science in the Marketplace: Nineteenth-Century Sites and Experiences*, Chicago, University Of Chicago Press, 2007.

295 Il faut noter que si le musée du Conservatoire des Arts et Métiers est ouvert au public les dimanche, mardi et lundi, de 10 à 4 heures, il ne présente que peu d'objets en lien avec l'espace privé domestique.

296 Thomas Richards, *The Commodity Culture of Victorian England: Advertising and Spectacle, 1851-1914*, Stanford, Stanford University Press, 1990 ; il articule spectacles – notamment populaires – et découvertes de la nouveauté technique.

297 M. Tresca (dir.), *Visite à l'exposition universelle de Paris, en 1855 contenant l'énumération des objets sur lesquels doit se porter principalement l'attention des visiteurs*…, Paris, Hachette et Cie, 1855, p. 528.

sont des appareils dont l'extrême simplicité permet de les adapter à tous les cabinets d'aisances ? Nous n'y insisterons pas davantage. »[298]. Quelques mètres plus loin, ce sont des grilles fumivores et juste à côté, le public peut admirer des démonstrations d'applications domestiques du gaz, notamment à l'aide de tuyaux de caoutchouc[299]. Pour l'éclairage au gaz, les exemples sont quasiment inexistants et les fabricants de bronzes d'éclairage présentent des objets de fontes d'art[300]. Pour le reste des techniques d'éclairage, pas de réelles nouveautés : « Nous n'avons rien vu à l'Exposition qui nous offrît un objet d'étude intéressant. Les appareils à gaz, à huile, à liquide schisteux ou autres, ne présentent rien de spécial au point de vue hygiénique »[301]. Seule nouveauté technique qui attire des commentaires : les réflecteurs et abats-jours pour l'éclairage au gaz, produits proposés par la maison Auguste[302]. L'électricité, présentée surtout dans la 9e classe des industries est remarquée – on fait fonctionner des moteurs – davantage comme une curiosité.[303] De la même façon, « l'éclairage électrique » à l'aide de piles et de charbons est présentée comme « une curiosité »[304]. Reste qu'on peut imaginer, sans pouvoir le mesurer, que ces expositions qui connaissent un très large écho participent à familiariser le public qui peut voir fonctionner ces nouveautés. L'exposition de 1867 accorde à peine plus de place à ces techniques domestiques dans leurs applications privées. Le matériel de bains dispose d'un espace, encore est-il présenté dans la section « Art médical », encadrés par des instruments médicaux et les anatomies en carton moulé d'Auzoux[305]. Là encore, la présentation de ce matériel – dont on a vu qu'il entre doucement à la fin des années 1860 dans les intérieurs, associé au monde de l'hydrothérapie et des soins, facilite sans doute son adoption dans l'espace privé. Les techniques de l'éclairage – gaz, huiles, pétroles raffinés, et éclairage par les piles – sont installées à la fin de la galerie du mobilier[306]. Quelque dix ans plus tard, l'Exposition universelle de 1878, reconduit les mêmes dispositions et les mêmes classements : les baignoires et autres dispositifs sont présentés comme les douches hydrothérapiques dans la classe 14 de « Médecine, hygiène et assistance publique »[307]. L'électricité demeure elle aussi présentée avec les soins par l'électricité ou dans les espaces industriels – notamment les espaces consacrés à la galvanoplastie. Fabricants de bronzes et de poêles présentent leurs produits dans la galerie du mobilier[308]. L'exposition de l'électricité en 1881 est sans doute un véritable moment de promotion et de diffusion de cette technique même si l'accent est mis alors sur la « fée électricité » dans sa capacité à enchanter l'espace public[309]. Cependant, comme l'ont noté Linda Aimone et Carlo Olmo, lentement après 1878, les techniques sont de plus en plus présentées dans leurs applications domestiques, reléguant progressivement les démonstrations purement scientifiques au second plan[310]. L'Exposition universelle de 1889 est un vrai tournant qui consacre les techniques du quotidien par des pavillons spécifiques tels ceux du gaz, de l'électricité et du téléphone notamment. Comme l'a noté Catherine Bertho, ces espaces sont de

298 *Ibid*.
299 *Ibid*, Pour le chauffage par exemple, on ne trouve que des poêles et des grilles fumivores pour la houille, p. 531-532.
300 *Ibid*, Pour le gaz : « nous signalerons quelques inconvénients qu'il présente : des fuites à travers les tuyaux peuvent occasionner ou de terribles explosions ou l'asphyxie des personnes qui pénètrent dans les appartements dont l'atmosphère est ainsi viciée. », p. 532.
301 *Ibid*, p. 533.
302 *Ibid*, p. 444.
303 *Ibid*, « moteurs électriques », p. 452.
304 *Ibid*, p. 450.
305 Gautier, Hippolyte, *Les curiosités de l'Exposition universelle de 1867 suivi d'un indicateur pratique…,* Paris, C. Delagrave et Cie, 1867, p. 99.
306 *Ibid*., 1867, p. 96.
307 *Exposition universelle internationale de 1878 à Paris… op. cit.,* classe 14.
308 *Ibid*, Groupe III, classe 27.
309 Patrice Carré et Alain Beltran ont retracé par ailleurs le rôle décisif joué par l'Exposition de 1881 dans la diffusion de l'électricité auprès des édilités comme du public ; *La fée et la servante. La société française face à l'électricité, XIXe-XXe siècles*, Paris, Belin, 1991.
310 Linda Aimone et Carlo Olmo, *Les expositions universelles*, Paris, Belin, 1993, p. 200.

véritables lieux de pédagogie et de publicité[311] : le public peut essayer le téléphone moyennant quelques centimes, à un moment où il est quasiment inexistant chez les particuliers, et accéder ainsi aux plaisirs du théâtrophone. Dans le pavillon Edison, surmonté d'une gigantesque ampoule, toute une pédagogie de l'électricité appliquée aux intérieurs se déroule dans des simulacres de salon d'appartement. Il faut ajouter à ces pavillons, l'installation très pédagogique réalisée par les services de l'assainissement de la Ville de Paris : « La maison insalubre et la maison salubre ». Un commentateur, « plombier » et « hygiéniste », critique « les détails d'installation qui séduisent le public, mais qui n'ont pour les gens du métier qu'une importance secondaire » : « Le siège en bois amovible, les vasistas munis de verre perforé, les prises d'air au niveau du plancher ». « Tout ceci n'est qu'une affaire de bourse et de goût », conclut-il[312]. L'éclairage au gaz y occupe une place centrale, notamment « dans les vestibules, cuisines, salles à manger, mais comme on ne séjourne pas longtemps dans ces pièces, les inconvénients de cet éclairage sont moins sensibles. La ventilation par les ouvertures naturelles de la maison est alors suffisante. Le gaz doit être proscrit des chambres à coucher. »[313] De la même façon, l'éclairage électrique « idéal » est luxueusement présenté, même si, note l'hygiéniste, « dans l'état actuel de la science, ce mode d'éclairage, trop coûteux, n'est pas pratique pour les habitations particulières »[314].

L'entrée des techniques domestiques sur les scènes des expositions ne se dément pas en 1900. Dans le pavillon du gaz, dominé par la Compagnie parisienne, « une remarquable variété d'appareils pour éclairage domestique », dont toutes les nouveautés de becs, comme le bec Auer, et de nombreux accessoires : globes, abat-jours, réflecteurs, fumivores…[315] Dans le Palais de l'électricité qui inclut le téléphone, sont présentées les nouveautés mises en application. Le hall principal est dédié aux inventions nouvelles et à leurs inventeurs ; une salle au premier étage présente les applications de l'électricité à la téléphonie domestique et à l'éclairage[316]. « Nous y trouvons les spécimens divers et perfectionnés de lampes à arc et de lampes à incandescence, notamment de la Compagnie générale et de la maison A. Larnaude », note un des rédacteurs du guide Flammarion[317]. Le public peut encore assister aux démonstrations d'ampoules sous vide pour l'espace domestique d'une autonomie inégalée de 150 heures et, classe 27, et à une technique naissante : le chauffage par l'électricité. Il demeure difficile de savoir le rôle que jouent les Expositions – tout le moins en dehors de celle consacrée à l'électricité – dans la promotion de techniques attachées aux espaces domestiques. La foule des visiteurs – officiellement et même si les chiffres prêtent à caution, 5,1 millions de visiteurs en 1855 et 32 millions en 1889 – fait qu'elle participe indéniablement à la diffusion de ces techniques. Richelot, Aubry comme Pettier se rendent aux expositions –de 1889 et 1900. Aubry y achète un « tapis oriental » dans les ruelles reconstituées d'un souk…

« Expériences publiques » : spectacles des inventeurs et bruissement de la nouveauté

À côté de ces mises en scène publiques autant qu'épisodiques des techniques nouvelles, se tiennent en permanence dans la ville des expositions et des démonstrations techniques qui contribuent sans

311 Catherine Bertho, « Mise en Scène Vulgarisation : l'Exposition universelle de 1899 », in *Le Mouvement social,* n° 149, 1989, p. 3-13. Elle y analyse notamment la présentation du téléphone, du phonographe et de l'ampoule Edison dont une version géante surplombe le stand.
312 *La maison insalubre et la maison salubre à l'exposition universelle de 1889*, Paris, Charles Noblet et fils, 1890, p. 24.
313 *Ibid*, p. 29.
314 *Ibid*.
315 *Guide de l'Exposition de 1900*, Paris, Flammarion, 1900, Groupe XII classe 75, p. 217.
316 *Guide Lemercier, catalogue officiel de l'Exposition universelle de 1900*, *op. cit.*, p. 234 et Linda Aimone et Carlo Olmo, *Les expositions universelles*, Paris, Belin, 1993, « Les expositions et les machines », p. 143-177.
317 *Guide de l'Exposition de 1900*, Paris, Flammarion, 1900, Groupe V classe 25 ; « On voit briller les ampoules sous vide près de 15 heures », p. 130.

aucun doute et plus sûrement à la diffusion des techniques du privé. Elles prolongent à l'évidence les usages du salon observés par Antoine Lilti pour le XVIIIe siècle[318] où, dans l'espace sélectif de la sociabilité et des mondanités du salon, la nouveauté scientifique et technique se donne à voir. Pourtant, ce qui est observé au XVIIIe siècle ne peut être directement transposé dans l'espace marchand du XIXe siècle pour deux raisons, outre les raisons sociales évidentes. D'une part, les techniques qui nous intéressent sont rarement de profondes nouveautés mais des adaptations aux intérieurs, des applications pratiques dans une perspective industrielle d'inventions technologiques. D'autre part, du fait de leur nature, ces innovations techniques ne laissent quasiment pas de traces. Ni inventions scientifiques réellement nouvelles, ni objets techniques séduisants, leur présentation ne fait pas date. Journaux et mémoires, à la différence du XVIIIe siècle,ne conservent pas trace de ces présentations et expositions. Tout juste a-t-on quelques indices sur la présentation de l'électricité dans les intérieurs où se retrouvent un public mondain et des inventeurs-démonstrateurs pour des expériences de mesmérisme.

Comment saisir alors, dans l'espace urbain du XIXe siècle, la diffusion de ces techniques attachées à l'espace domestique ? Le dépouillement systématique des annonces et des publicités du *Temps* et du *Figaro* permet de retrouver de façon morcelée quelques usages de ces présentations à la frontière entre espaces privés et espace public.

Apparaît alors tout un espace d'inventions techniques considérées comme modestes parce qu'elles sont des adaptations et applications nouvelles de techniques déjà connues : les démonstrations qui se déroulent dans la ville. Se dessine ainsi une série d'espaces privés ouverts qui n'ont plus de caractère exclusif et font la force du salon. À scruter annonces et publicités apparaît une myriade d'« inventeurs » qui se proposent de faire la démonstration à leur domicile ou dans des espaces loués à cet effet. On pourrait penser que ces annonces sont davantage destinées aux professionnels afin de trouver des débouchés industriels et commerciaux. Cependant elles paraissent dans la presse généraliste et non dans la presse spécialisée et invitent généralement le public à des visites. La première occurrence date du milieu de 1846 : l'inventeur, récipiendaire du prix Monthyon, annonce « aux maîtresses de maison » qu'il fait « des expériences publiques des appareils de cuisine portatifs dits cordons-bleus, les mercredis et samedis, de 2 heures à 5 heures, chez M. Sorel, rue de Lancry n°6, près la Porte Saint-Martin, à Paris. » L'appareil qu'une gravure tente de présenter, permet de cuire à la vapeur sous cloche et coûte entre 25 et 50 francs. [démonstrationCuisine1846] L'objet est destiné à la petite-bourgeoisie. On peut identifier une trentaine d'inventeurs dans les annonces du *Temps* et du *Figaro* qui proposent entre les années 1850 et 1880 de faire la démonstration publique de leurs « inventions » attachées à l'espace domestique : calorifères de toutes sortes, éclairages à l'huile minérale, système d'hydrothérapie, et dans les années 1870, systèmes électriques domestiques.[319] Faute de documentation, il demeure difficile d'identifier les pratiques, les mises en scène et le public. Le cas des frères Bourdin, ingénieurs, déposent le 29 décembre 1864 un brevet d'appareil photo dit « Dubroni », l'anagramme de leur nom, et annonce dans la presse des démonstrations publiques, boulevard des Italiens[320]. Dix ans plus tard, on les retrouve annonçant dans Le *Figaro* des démonstrations publiques d'une « pédale silencieuse » pour machine à coudre [EtrennesBonbonnièreMachineFigaro20decembre1876] où le journal présente André Bourdin comme « ingénieur français » et recommande « aux lectrices d'aller essayer les machines à pédale magique exposée boulevard Haussmann, 98 […]. L'apprentissage est si insignifiant qu'on

318 Antoine Lilti, « Savoirs et mondanités : la science au salon » in *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, 2005, p. 260-272.
319 On peut compter dans *Le Figaro* pour l'année 1855 plus de 37 annonces différentes de ce type.
320 INPI, brevet du 29 décembre 1864.

peut la confier à une femme de chambre ». Les démonstrations se font dans son vaste appartement du 1er étage -le magasin du rez-de-chaussée appartient à un marchand de cannes et de parapluies[321]. Il s'agit bien de conquérir un public de choix et, par la démonstration, de proposer un mode d'emploi et des modèles d'acclimatation de ces techniques, mais aussi, à l'évidence, de trouver de nouveaux débouchés en attirant marchands, commissionnaires, etc. L'annonce indique : « On demande des correspondants dans toutes les villes de France ». Il faut noter qu'à part les machines à coudre et les éléments attachés à l'économie domestique, les démonstrations publiques au domicile des inventeurs, s'adressent à des « messieurs ».

La fin des années 1870 voit naître des espaces d'exposition privés dédiés aux nouveautés techniques. Dès 1867, l'économiste Yves Guyot indique que les expositions universelles ne suffisent pas à la publicité des inventions nouvelles et se félicite : « En ce moment chacun de son côté fait des expositions privées. Une société doit élever un palais où se tiendra une exposition permanente. Voilà le seul vrai moyen de publicité ; voilà le seul qui soit puissant et efficace ; une publicité de tous les instants qui permette à tous de connaître la dernière invention et non pas une publicité qui se produit tous les dix ans. »[322] Répondant à la demande des inventeurs et à celle du public, des salles d'expositions s'ouvrent, à commencer par « L'Exposition permanente des inventions nouvelles » en 1876. Installée à l'angle de la rue Lafayette et Laffite, elle est ouverte de 11 heures à 23 heures. L'entrée coûte 50 centimes, comme pour les expositions de tableaux et chaque après-midi, est donné un concert de musique de chambre[323]. Après quelques années de silence publicitaire, la salle d'exposition refait parler d'elle : « une Société de vulgarisation des inventions vient d'être fondée dans le but de répandre les inventions nouvelles au moyen d'une Exposition permanente des inventions nouvelles » écrit en 1888 le journaliste de *La lumière électrique*[324]. La nouvelle salle est au 15 boulevard des Italiens. L'entrée est dorénavant gratuite et c'est sans doute le lancement en 1889 du *Journal de l'Exposition permanente des Inventions nouvelles* qui doit rapporter à l'ingénieur Henri Farjas des subsides. Il s'agit d'une salle de spectacle de la nouveauté assimilable aux espaces où s'exposent des curiosités mais aussi un espace de diffusion auprès du public des nouveautés techniques et, à en croire le journaliste de *La lumière électrique,* d'objets destinés à l'espace domestique tels que nouvelles ampoules et serrures électriques, etc. Ce modèle qui associe un journal de vulgarisation et un espace d'exposition se répand au point que vers 1890, apparaissent des lieux qui tentent de capter un public populaire[325]. Dans les années 1890, à côté de l'exposition de Farjas, on dénombre au moins deux autres maisons d'exposition : « L'exposition permanente industrielle et commerciale » 7 boulevard Poissonnière et l'Exposition permanente de produits brevetés, 80 boulevard Magenta[326]. On peut faire l'hypothèse qu'il s'agit autant d'expositions professionnelles, destinées à mettre en relation des inventeurs avec des fabricants et/ou des marchands que d'expositions fréquentées par des particuliers.

Ces salles d'exposition dédiées à des inventeurs qui proposent des objets commercialisables ou déjà commercialisés diffèrent des expositions techniques, comme le Musée des Arts et Métiers. Il s'agit ici de divertir un public avec des inventions étonnantes mais aussi de diffuser des techniques appliquées au quotidien. Mesurer l'impact des expositions de ce type demeure difficile : il n'en reste pas moins

321 D1P4, boulevard Haussmann, 1876 et *Annuaire Bottin-Didot,* 1877.
322 Yves Guyot, *L'inventeur*, Paris, Armand Lechevalier, 1867, p. 424.
323 *Le Figaro*, 5 janvier 1876.
324 *La Lumière électrique*, 1888, p. 498.
325 Céline dans *Mort à crédit* fait le récit de ces marchands d'inventions qui associent démonstrations publiques et journaux à abonnement, incarnés notamment par l'inventeur Roger-Marin Courtial des Pereires.
326 *Annuaire Bottin-Didot,* 1893.

qu'installés sur les boulevards, ils participent à la construction d'un paysage de la nouveauté technique qui familiarise le public avec ces objets domestiques nouveaux.

Démonstrations en magasin

À côté des inventeurs qui tentent de vulgariser leurs objets techniques, les fabricants et les marchands s'emploient aussi à faire des expositions et des démonstrations d'objets principalement domestiques. La difficulté de la pénétration de la nouveauté technique tient autant à la difficulté d'en faire la publicité qu'à la nécessité de la rendre accessible sur un plan pratique. Or, nous l'avons vu, nous n'avons trouvé aucun mode d'emploi, pas même une évocation, nous avons mentionné le silence relatif des guides et relevé seulement quelques lignes dans des traités trop scientifiques pour permettre une véritable diffusion. Pour les fabricants et les marchands, l'enjeu est donc d'expliquer les usages de ces objets et de montrer leur insertion dans l'espace domestique. Citons le cas de l'ingénieur Hurez qui crée une entreprise au milieu des années 1850 pour commercialiser son « calorifère fumivore », déposé dès 1844[327]. Une longue campagne de publicité lancée dans le *Figaro* à l'automne 1860 pour ses élégants poêles d'appartement annonce qu'il fait des démonstrations dans son magasin au 42 rue du Faubourg Montmartre.


NOUVEAU
FOYER FUMIVORE
Système HUREZ (br. s.g.d.g.)
42, Faubourg Montmartre.
CHALEUR INSTANTANÉE. — ÉCONOMIE NOTABLE DE COMBUSTIBLE. — PLUS DE SUIE. — PLUS D'INCENDIES DE CHEMINÉES. — PLUS DE RAMONAGE.
Ce nouvel appareil BRULE SA FUMÉE, chauffé au coke, etc., réduit littéralement le combustible en cendres de cigares. Système applicable à toute cheminée d'appartement dans l'intérieur du châssis, sans construction ni démolition.
On peut voir fonctionner les appareils chaque jour chez l'inventeur, M. HUREZ, 42, faubourg Montmartre.

PLUS DE FUMÉE
COMPAGNIE
DES APPAREILS DE CHAUFFAGE MOUSSERON
Brevets en FRANCE (s.g.d.g.) et à l'ÉTRANGER.
30, rue Folie-Méricourt, 30, Paris.
Le Foyer MOUSSERON se place en un instant dans toutes les cheminées et permet d'y brûler toute espèce de combustibles.
ÉCONOMIE, CHALEUR, HYGIÈNE, 30 F. & AU-DESSUS
Tous les avantages énoncés sont garantis sur facture.
EXPÉRIENCES PUBLIQUES tous les jours; au siége de l'Etablissement, rue Folie Méricourt, 30.
Se trouve chez les principaux fumistes et marchands d'appareils de chauffage de Paris et de la province.

[Fig. 8. 47] Démonstrations et expériences publiques pour systèmes fumivores. Campagne d'annonces dans *Le Tintamarre*, 1860.

Le client assiste ainsi à des démonstrations de la puissance de ce poêle nouveau et de son fonctionnement relativement complexe. La même année, ils sont plus d'une vingtaine à annoncer ces « démonstrations publiques » ou « expériences publiques » dans des magasins ou chez des fabricants pour des pianos mécaniques, des systèmes d'éclairages au pétrole ou à l'huile, des machines à coudre dans les années 1860-1870, lorsque devenues des meubles élégants, elles conquièrent les intérieurs. *Le Journal des Demoiselles,* dont on connaît maintenant la nature des articles, annonce durant toute la fin de l'année 1870 des démonstrations publiques de machines à coudre. Les bourgeoises peuvent manier cette nouvelle aiguille pour produire les mille riens qui personnalisent un intérieur ou diriger les travaux des domestiques femmes. Le rédactionnel publicitaire qui ne se lasse pas de « signaler à [ses] lectrices tous les avantages du système Wilcox & Gibbs, dont le mécanisme si simple est d'un entretien des plus faciles » souligne que la machine coûte 250 francs et que des habillages variés sont disponibles pour en faire « un charmant petit meuble, qui ne sera déplacé nulle part ; la machine ordinaire [étant] déjà fort élégante pour la chambre d'une mère de famille ou d'une jeune fille. » Elle ajoute enfin que M.

327 *Nouveau manuel complet du poêlier-fumiste ou Traité complet de cet art*, Paris, Roret, 1849, p. 145 et *Rapport du Jury central de l'exposition de 1844… op. cit.,* p. 934.

Cornély, 82 boulevard Sebastopol, joint à ces machines « une brochure explicative pour les personnes de province, qui ne peuvent faire leur apprentissage sous sa direction »[328]. Les publicités de toutes les revues de mode annoncent ces démonstrations dans les beaux quartiers de la ville : système Singer boulevard Sébastopol, système Howe boulevard de Strasbourg ou d'Ornano.

L'électricité nécessite des démonstrations à la clientèle : entretien des piles, nettoyage, mesure des acides, etc. L'ingénieur Trouvé ouvre un salon au 14 rue Vivienne au milieu des années 1880 où l'on peut voir fonctionner « tous les jours » les appareils destinés essentiellement à l'appartement[329]. Les électriciens expliquent les manières d'utiliser les installations, après que les marchands aient rassuré un public inquiet des risques d'incendie, des effets sur la santé de la manipulation des acides des piles… Dans les années 1890, la maison Leclanché, l'une des plus importantes dans la production de piles domestiques, propose des démonstrations régulières d'entretien et d'utilisation de piles pour les sonnettes et l'éclairage.

Le téléphone, à partir de 1878, requiert de véritables démonstrations du fait de son usage relativement complexe associant électricité, manipulation de l'objet, procédures d'appel… La puissante concurrence qui apparaît rapidement, notamment entre les compagnies Bell et Edison, multiplie encore les salons de démonstrations. Toute l'année 1878, le « seul concessionnaire » des appareils Bell propose : « pour assister aux expériences à une distance de 3 kilomètres, s'adresser tous les jours (sauf le dimanche) de une heure à cinq heures » chez Cornelius Rossevelet, 1 place de la Bourse.


On expédie en remboursement franco à partir de 25 f.

TÉLÉPHONES-BELL

B. S. G. D. G.

TÉLÉPHONES-MONTRES

B. S. G. D. G.

TÉLÉPHONES DE POCHE

B. S. G. D. G.

TÉLÉPHONES AVERTISSEURS

B. S. G. D. G.

Pour assister aux expériences, à une distance de 3 kilomètres, s'adresser tous les jours (sauf le dimanche), de une heure à cinq heures, chez

M. CORNÉLIUS ROOSEVELT

SEUL CONCESSIONNAIRE

1, rue de la Bourse, 1

[Fig. 8. 48] Expériences publiques pour les téléphones Bell, *Le Figaro*, 15 mai 1878.

Les techniques de l'hygiène nécessitent elles aussi des démonstrations pour comprendre comment régler un chauffe-bain au gaz, comment mettre en œuvre une douche hydrothérapique privée, propulsée par l'air ou par l'eau. Chevalier, installé à Ménilmontant, propose à la fin des années 1850 des expositions de modèles et des « démonstrations publiques sur rendez-vous »[330]. Dans ses nouveaux et vastes locaux, il réserve des salons-salle de bains où des démonstrateurs expliquent les manières d'user de ces douches à la une mise en œuvre complexe : production de l'eau chaude, réglage de la pression… Et on explique aussi l'usage délicat des gardes-robes. Les expositions de salles de bains comprenant tout le matériel d'hygiène se multiplient dans les années 1880. La maison Jacob, Delafon et Cie ouvre ainsi, au début des années 1890, un vaste espace d'exposition au 45 rue Laffitte qui s'adresse aux

328 *Journal des Demoiselles*, 1870, p. 61.
329 BHVP, Actualité, « électricité ».
330 Catalogue Chevalier, vers 1850 (BAD) et publicités dans l'Almanach impérial, 1858.

« clients » et aux « architectes et entrepreneurs » et présente des installations-types de « salles de bains complètes »[331], douches en cercle, alimentation des chauffes-bains, etc[332], toujours avec des « démonstrateurs » pour expliquer le fonctionnement de cette machinerie du confort.

La vulgarisation de proximité de la nouveauté technique diffuse dans la ville et prise en charge par le marché lors des événements que sont les expositions universelles ou au quotidien, est le levier qui permet la lente appropriation de la nouveauté technique dans la sphère du privé. En voyant fonctionner salles de bain, éclairage ou objets nouveaux comme les machines à coudre, le public se rassure et s'instruit, se familiarisant ainsi avec les usages et les formes d'insertion de la technique dans les intérieurs.

Le modèle du salon de nouveautés du XVIIIe siècle est réinventé par le marché au XIXe siècle : démonstrations privées dans les appartements d'inventeurs à heures fixes, salles d'exposition dédiées à ces installations ou encore démonstrations chez les fabricants et les marchands participent à diffuser les nouveaux objets techniques auprès d'un public plus étendu. Articulées avec les catalogues et parfois avec des « brochures explicatives », ces démonstrations permettent à l'échelle de la ville la diffusion de la nouveauté et au final de franchir le solide mur qui sépare le monde urbain de la nouveauté des intérieurs, volontiers anachronique et désireux de dissimuler la machinerie du confort.

L'existence d'un espace de publicité concernant le privé dans la ville n'est pas complètement nouveau. Les boutiques du XVIIIe siècle fonctionnaient déjà ainsi, relayées par les supports publicitaires naissants et notamment par les factures à en-têtes. Répondant à une demande nouvelle de modèles, un espace médiatique urbain émerge constitué par une série de scènes des modes proposées par les fabricants et les marchands : bibelots et objets de fantaisie à travers les vitrines, nouveauté technique et goût dans des simulacres d'intérieurs. Des salons des boulevards qui recréent des espaces fictifs de sociabilité aux salons-témoins des grands magasins et du Faubourg Saint-Antoine, s'invente une nouvelle façon de mettre en scène la marchandise, moyen de se figurer les intérieurs nouveaux et des modèles d'insertion dans l'espace domestique. À n'en pas douter, le succès de ces salons d'exposition confirmé par les comptabilités privées participent, tout comme les imprimés, à diffuser une culture matérielle commune. Si le besoin de distinction n'y trouve pas son compte, le désir d'entrer en bourgeoisie et plus largement d'en être membre trouve ici un dispositif, des boulevards au Faubourg Saint-Antoine, qui propose un moyen alternatif pour visiter des intérieurs de « bon goût » et découvrir, entre soi, des nouveautés en matière de bibelots, de meubles comme d'installations techniques.

III. Les hommes de goût et les médiateurs de la nouveauté : architectes, tapissiers-décorateurs et sociétés de location

Nous avons vu que la circulation des images et des textes répond à une demande de modèles d'ameublement proposés tant par les imprimés que par les appartements factices exposés par les marchands de meubles. Si l'achat d'antiquités ou de meubles estampillés permet normalement d'éviter les fautes de goût, il n'en demeure pas moins qu'il reste difficile d'adapter ces modèles et d'agencer des objets dont on a vu le caractère hétéroclite et dont la place dans l'espace du privé demeure incertaine. Achetés

331 BHVP, Actualité, « plomberie et sanitaires ».

332 Jacob et Cie 1911 « Un salon d'exposition 45 rue Laffitte, au centre de Paris, des magasins de vente et d'exposition où est présenté un choix considérable d'installations sanitaires, des modèles les plus perfectionnés pour salles de bains, cabinets de toilettes, Water-Closets, Cuisines, offices, etc. »

déjà constitués, les « salons » et les « salles à manger » sont ensuite saturés d'objets anciens, d'objets-souvenirs, de bibelots de toutes sortes… Si les guides édictent des règles – notamment trouver une cohérence historique pour chaque pièce – la mise en pratique s'avère très improbable. Il faut ajouter à cela, la multiplication des objets techniques dont la place est encore largement incertaine. Aussi, une figure émerge dans la seconde partie du siècle qui va devenir l'homme de goût professionnel, dédié aux intérieurs, le tapissier. Le changement profond de son statut et de son rôle signe une attente nouvelle de la bourgeoisie. Nous l'avons aperçu parmi les artisans installant l'appartement et participant à son entretien. C'est ici sous l'angle de la circulation des modes que nous voudrions questionner cette figure.

Les études sur le vêtement et les modes, même parcimonieuses, indiquent quelques pistes essentielles et particulièrement Charles-Frederic Worth, considéré comme le « père de la haute-couture »[333]. L'histoire de la mode a besoin de héraut mais le phénomène qui répond à une vaste demande sociale et à une mutation industrielle dépasse largement la figure de Worth et au milieu des années 1850 émergent quantité d'autres figures similaires[334]. C'est que le second XIXe siècle ne cesse de faire émerger des « figures du goût » dont l'identité se construit sur leur personnalité même. Sans être semblables, les figures de tapissier et de grand couturier sont parentes : des hommes de goût qui émergent dans un contexte où l'industrie s'empare de la culture matérielle[335], prêt-à-porter d'une part et production industrielle de meubles, tentures et bibelots d'autre part. L'apparition des tapissiers répond à une attente de plus en plus étendue de fabrication d'un goût changeant mais partagé. Ainsi Worth renouvelle ses collections tous les ans, à la différence des tailleurs traditionnels qui s'inscrivent dans la durée.

C'est dans cette perspective sociale et culturelle que nous voudrions comprendre la place que prend peu à peu le tapissier dans la fabrication du goût bourgeois en matière d'ameublement[336].

III.a. Les années 1830-1850 : les tapissiers entre architectes et artisans

Du règne de l'architecte à la naissance du tapissier-décorateur

Au début du siècle, le tapissier est encore un artisan : celui qui a la charge de recouvrir les meubles de tapisserie et les murs de tentures. Par extension, on lui confie l'installation des tapis et des thibaudes. Pour les grandes maisons qui ont recours à ses services, il travaille comme les autres artisans – marchands de meubles, marchands de curiosités, menuisiers, ébénistes… – sous la direction d'un architecte. Le parfumeur César Birotteau, sous la Restauration, fait ainsi appel à Grindot, un architecte « de talent », prix de Rome. Balzac qui publie *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau, parfumeur, chevalier de la Légion d'honneur, adjoint au maire du deuxième arrondissement de Paris* en 1838, donne à Grindot des airs bohèmes, inspiration et mépris du « bourgeois » qui, aux yeux de Birotteau, s'avèrent être des signes de qualité pour un « décorateur ». C'est donc un architecte qui dirige les ouvriers et les paie pour transformer la maison bourgeoise de Birotteau sise rue Saint-Honoré en hôtel aristocratique. De fait, les rares archives montrent que jusque dans les années 1840 tout au moins, les travaux de décoration des appartements reviennent aux architectes qui captent ainsi un

333 Voir notamment, De Marly, Diana. *Worth: Father of Haute Couture*, New York, Holmes & Meier, 1990 [1980] ; Valerie Steele, *Paris Fashion: a Cultural History*, 1988, p. 271 et sq.

334 C'est le cas de Doucet et Pingat, et des tailleurs de renoms, souvent anglais ; voir notamment Coleman, Elizabeth Ann, *The Opulent Era: Fashions of Worth, Doucet, and Pingat*, catalogue d'exposition, New York, Brooklyn Museum, 1989.

335 Même si le sur-mesure arrive très tardivement dans la bourgeoisie, les comptabilités indiquant longtemps encore le recours aux tailleurs à façon pour les vêtements d'extérieur tout au moins.

336 Voir l'un des seuls travaux sur le sujet : Penny Sparke, « Interior Decoration and Haute Couture: Links between the Developments of the Two Professions in France and the USA in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries –A Historiographical Analysis », *Journal of Design History*, Oxford, Volume 21, Number 1, p. 101-107.

marché. Les archives du Comte de Mackau indiquent que si le choix des meubles, des bibelots et des images revient à sa femme et à lui-même, il fait très épisodiquement appel à un architecte pour réaménager son intérieur qui propose des tentures, fait rhabiller les fauteuils, repeindre les plafonds…[337] Les traités de tapissiers des années 1820-1830 ne font état que de modèles de tentures et tapisseries et les albums de modèles d'ameublement sont édités à partir de dessins d'architectes, à l'instar des albums de Bance aîné qui reprend en gravure les dessins de Lorenzo Santi[338].

La naissance du tapissier-décorateur s'amorce au début des années 1830. Le manuel Roret qui séparait jusqu'alors les métiers dans une logique héritée des corporations propose en 1830 un manuel qui juxtapose trois professions : le *Manuel du tapissier, décorateur, marchand de meubles*. L'ambiguïté du titre se retrouve dans le contenu du traité ; les quatre premiers chapitres sont consacrés aux outils, gestes et matériaux traditionnels du tapissier qui consistent à rembourrer des matelas, regarnir des fauteuils, placer des tentures. Le cinquième chapitre ouvre sur « la décoration et l'ameublement des appartements en général » où il propose pièce par pièce, quelques conseils pour l'essentiel techniques même si pointent quelques remarques esthétiques. Dès l'introduction, Anasthase Garnier-Audiger, qui jouit de son autorité « d'ancien vérificateur du Garde-Meuble de la Couronne », souligne la confusion des métiers consécutive à 1791 et justifie l'association qu'il introduit entre tapissier et décorateur : « Aujourd'hui, comme autrefois, le tapissier proprement dit confectionne ou fabrique des meubles et décore les appartemens ; mais aujourd'hui, bien plus qu'autrefois, les progrès des arts, le raffinement du goût, les caprices de la mode, les exigences du luxe, et surtout l'habitude du bien-être qui s'est répandue dans toutes les classes de la société, exigent chez le tapissier des connaissances que le bon goût et l'élégance doivent guider. Aussi un bon tapissier doit-il être maintenant, non seulement un fabricant expérimenté, mais encore un décorateur habile et un inventeur élégant. Joignez à cela qu'il doit savoir choisir et acheter ; car l'ébénisterie, la serrurerie, la dorure, les bronzes, les cristaux, les gravures encadrées, etc., etc., sont actuellement, aussi-bien que les fauteuils et les lits, des parties essentielles du mobilier. » Il rappelle cependant que le tapissier est encore un « ouvrier » et un « fabricant »[339]. Le manuel, qui s'adresse à tous ceux qui « à quelque titre que ce soit, s'occupent de l'ameublement et de la décoration des appartemens », note : « Ce n'est plus comme autrefois, où le nombre et le genre des meubles était déterminé par des règles invariablement adoptées : on exige maintenant davantage ; on veut que chaque objet joigne à un extérieur agréable, l'utilité et la commodité ; enfin, on exige que l'ensemble allie l'élégance à cette utile et douce commodité que les Anglais appelle *confortable. »*[340] Plus loin, Anasthase Garnier-Audiger précise ce qu'est une « connaissance de la société » : « Si l'assortiment bien entendu des étoffes, des bois et des peintures, est une des choses les plus nécessaires pour la décoration d'un appartement, on se tromperait toutefois si on se bornait à cela pour satisfaire à toutes les persécutions d'un goût recherché et éclairé. Souvent on tombe dans de graves méprises faute d'attention, ou en négligeant certains *petits détails* dont on laisse la direction à des personnes qui ignorent, ou ne comprennent pas l'importance de l'ensemble qui doit régner dans un plan de décoration. En effet, tout doit nécessairement y être conforme aux localités et à la destination de l'appartement, ainsi qu'au rang et à la situation que le propriétaire occupe dans le monde. Que dirait-on, par exemple, si on trouvait chez un évêque dans les ornemens peints, ou dans les dessins des ouvrages de passementerie, des emblèmes de l'amour, de la

337 AN, Fonds Comte de Mackau, 1847

338 Lorenzo Santi (architecte), *Modèles de meubles et de décorations intérieures, pour l'ameublement tels que tables, secrétaires, commode, bureaux, miroirs, jardinières, fauteuils, chaises, lits, alcôves, draperies de croisées etc. objets à l'usage des tapissiers, ébénistes, fabricants de bronzes etc.,* Paris, Bance ainé, 1828.

339 « Introduction », Garnier-Audiger, Manuel du tapissier-décorateur, *décorateur, marchand de meubles***,** Paris, Roret, 1830.

340 *Ibid.*, 92 et sq.

guerre, de la marine ? Ou, chez un militaire, des mitres et des crosses ? Ou dans un boudoir d'une petite-maîtresse, des trophées de la chasse, du commerce, etc., etc. ? » Et, soulignant le changement lent des attributions de chacun : « Quand on n'a pas fait des études particulières sur le dessin et l'architecture, il est difficile d'ordonner la décoration entière d'un appartement, sans avoir recours à un architecte et à un dessinateur. Il y a des règles dans l'architecture surtout, contre lesquelles on ne doit pas pécher, et auxquelles le goût ordonne de se conformer. À Paris, les artistes se trouvent facilement, mais il n'en est pas de même en province ou à l'étranger. » Après avoir renvoyé à l'ouvrage de Percier et Fontaine, il note qu'une ressource s'offre aux tapissiers : « Un autre moyen de se trouver toujours au niveau des connaissances et des caprices du moment, est offert à tout homme intelligent par la publication des collections périodiques des gravures coloriées qui représentent des meubles, des rideaux et des draperies à la mode ; la dépense en est presque insignifiante, et il est fort important de ne pas rester en arrière des progrès que l'art du tapissier et du décorateur fait à Paris et à Londres. » Les premières revues d'ameublement destinées essentiellement aux professionnels et en particulier aux tapissiers apparaissent dans les années 1830. La première identifiée est *Le Bazar, journal de l'ameublement*, publiée à partir de 1833 et qui propose, par livraison mensuelle à ses abonnés, des modèles de meubles mais aussi d'ensembles – tentures, bordures, meubles et tapisseries.



[Fig. 8. 49] *Le Bazar, Journal de l'ameublement,* 15 août 1833, BnF, OF-TOL-07025661-0002.

Pour autant les publicités comme les faillites de tapissiers des années 1830-1840 où l'on trouve les outils et matériaux du tapissier traditionnel laissent entrevoir une perpétuation du métier[341]. Quelques tapissiers entreposent des meubles et sont en lien avec des brocanteurs et des antiquaires mais tout laisse à penser qu'il s'agit de travaux de remises à neuf. Quant au *Guide pour le choix d'un état, ou Dictionnaire des professions* d'Édouard Charton publié en 1842, il n'évoque le métier de décorateur qu'en passant à la rubrique « architecte », la rubrique tapissier étant inexistante. Jusqu'à la fin des années 1840, les guides professionnels en matière de goût sont avant tout des architectes. Pourtant, l'évolution relevée par le *Manuel du tapissier, décorateur, et marchand de meubles*, annonce la naissance d'un marché du goût où les tapissiers acquièrent une place nouvelle, accompagnant l'accumulation grandissante dans les appartements.

341 Voir Collection Debuisson et les faillites et ventes de tapissier, et par exemple AP, D42E3/30, 9 février 1854, Vente d'un matériel de tapissier-décorateur requête de Mme Sauvey, tapissier, 5 rue du Bac et 47 rue de Sèvres.

III.b. L'émergence du « tapissier-décorateur » au milieu du siècle : cicérone et oracle du goût[342]

La mutation d'une profession

Le milieu du siècle voit une lente évolution de l'organisation du métier. La séparation, entre d'un côté le choix des objets d'ameublement et des tentures et de l'autre la fabrication, s'accentue. On en retrouve traces dans les faillites de tapissiers des années 1850 et notamment des grandes maisons : au maître-tapissier revient le travail du goût, aidé d'images et de dessins et des ouvriers qui dans l'atelier travaillent à la réalisation de tentures, tapisseries… C'est le cas d'Auguste Samson, installé à partir de 1861 au 12 rue Saint-Roch[343]. Le syndic impute sa faillite à l'accumulation de meubles, bibelots, tapisseries en tous genres soulignant le passage de l'artisan vers l'état de commerçant[344]. S'il propose encore des meubles en « blanc », structures que les clients peuvent choisir de faire garnir à leur goût à partir d'un livre d'échantillons, il fait réaliser à façon une partie des travaux par des journaliers.

Nombre de tapissiers se revendiquent à partir du milieu du siècle comme des fournisseurs de dessins, autrement dit de modèles. Dans *Le porte-voix de l'ameublement*, journal professionnel lancé en 1848 et envoyé « gratis au ébénistes et tapissiers-décorateurs », Finet, 274 rue Saint-Honoré, se présente comme « tapissier-dessinateur » qui « exécute à la mine de plomb les dessins concernant la tapisserie, l'ébénisterie, et tout ce qui relève de l'ameublement »[345]. Flaubert évoquant la maison Goupil à travers L'art industriel d'Arnoux, note que « les rapins ambitionnaient de voir leurs œuvres à sa vitrine et les tapissiers prenaient chez lui des modèles d'ameublement. » « Il faut ajouter que ces mêmes rapins foubissent aussi le marché des « modèles d'ameublement ». Naît ainsi au milieu du siècle un marché de modèles produits et achetés par des tapissiers et dont la circulation, comme on l'a vu, participe à l'unification d'un goût, soit à la fabrication d'un bon goût car partagé.

La revendication du dessin dit un changement profond de statut et de métier que l'on retrouve dans la littérature technique et professionnelle. En 1864, Jules Verdellet, tapissier et professeur de coupes, publie un des premiers traités qui, par le dessin, consacre le tapissier comme décorateur[346]. L'ouvrage propose d'appuyer « l'art du tapissier » sur des « règles géométriques », soulignant constamment le parallèle avec « l'art de l'architecte ». Il souligne en outre le conflit avec les architectes et le nécessaire passage par le dessin : « De plus, ce qui dans le décor était autrefois totalement abandonné par MM. les architectes au goût et à l'appréciation du tapissier, nous fut contesté, plus que jamais, dans ces derniers temps. Mais, grâce au zèle infatigable de MM. les fondateurs de notre chambre syndicale […], notre industrie a reconquis ses droits et sa haute distinction parmi les industries. Le tapissier a maintenant ses juges naturels, et, fécondant notre initiative, nos suivants, en perfectionnant notre œuvre, auront du moins l'enseignement professionnel de leur art. »[347]

En parallèle, les albums favorisent cette diffusion des modèles de goût. Les albums publiés par

342 On trouve l'expression chez Lorédan Larchey, *Comptes d'un budget Parisien. Toilette et mobilier d'une élégante de 1869 à Février 1870, Documents pour servir à l'histoire de nos mœurs publiés par Lorédan Larchey*, tome 9, Paris, Frédéric Henry, 1870, « tapissier-cicérone », p. 9.

343 AP, D11U3/446 dossier n°2786, Auguste Samson, 12 rue Saint Roch, 7 mars 1864 ; quantité de meubles Voltaire, de crapauds, etc. du XVIIIe siècle.

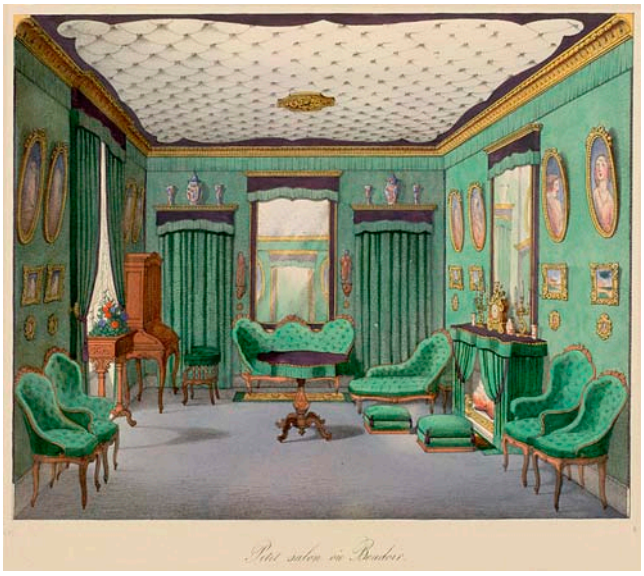
344 Marchandises : « Un meuble de salon en acajou recouvert de velours rouge, comprenant quatre chaises, quatre fauteuils, un canapé, 400 / 4 chaises laquées couvertes en blanc 60 / Un prie-dieu bois noir couvert en velours 20 / 6 chaises laquées non garnie 30 / série de prie-dieu / 2 chauffeuses garnies 40 / un fauteuil crapaud couvert en satin de laine 35 / Un fauteuil anglais couvert en blanc 60 / 2 chaises laquées dont une couverte en velours et l'autre couverte en damas de laine 20 / Une chauffeuse bois noir couverte en reps 25 / Un pompadour couvert en blanc 70 / 2 chaises à capitons couvertes en blanc 40 / 2 chaises à panneaux couvertes en blanc 40 / Une chaise couverte en cuir 15 / des châssis, des tabourets, …Un buffet étagère bibliothèque acajou vitrée 70 des chauffeuses… on choisit ses tissus.

345 *Le Porte-voix de l'ameublement*, 12 place Vendôme, 1848, p. 2.

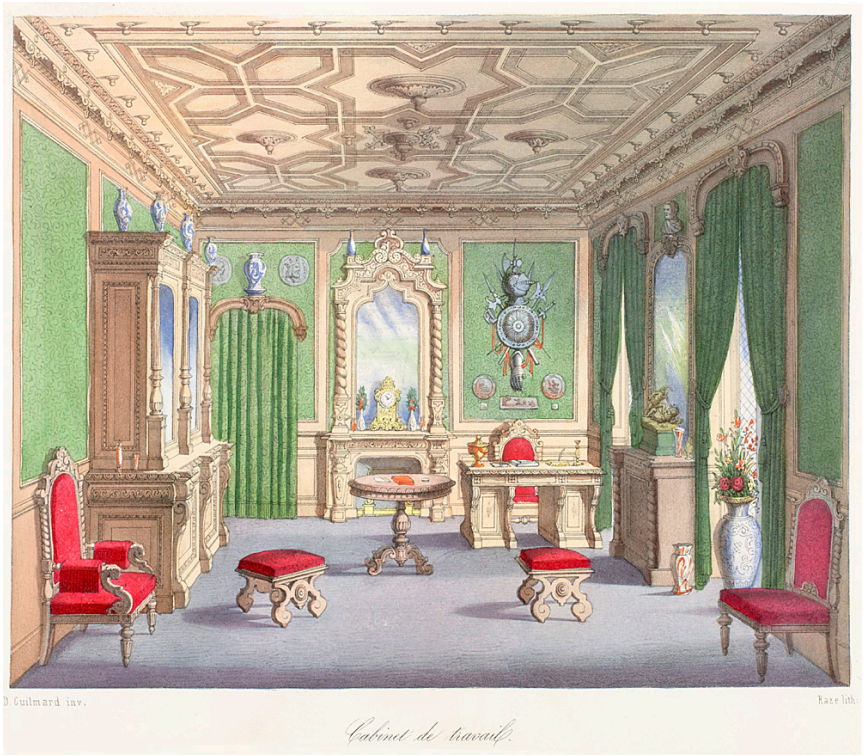
346 Verdellet, Jules, *Manuel géométrique de tapissier,* Paris, Chambre syndicale des tapissiers-décorateurs, 1864.

347 *Ibid.*, p. 154.

Désiré Guilmard à partir de 1849 en chromolithographie réunis sous le titre *Le Garde-Meuble, ancien et moderne*, proposent à partir de 1855 des vues globales d'appartements[348]. Ils servent comme nous l'avons vu aux clients fournissent aussi aux tapissiers des modèles d'ameublement, les placent ainsi du côté du décorateur. Il n'est pas insignifiant que cette mutation vienne du dessin : Désiré Guilmard est à l'origine un « ingénieur-géomètre ».





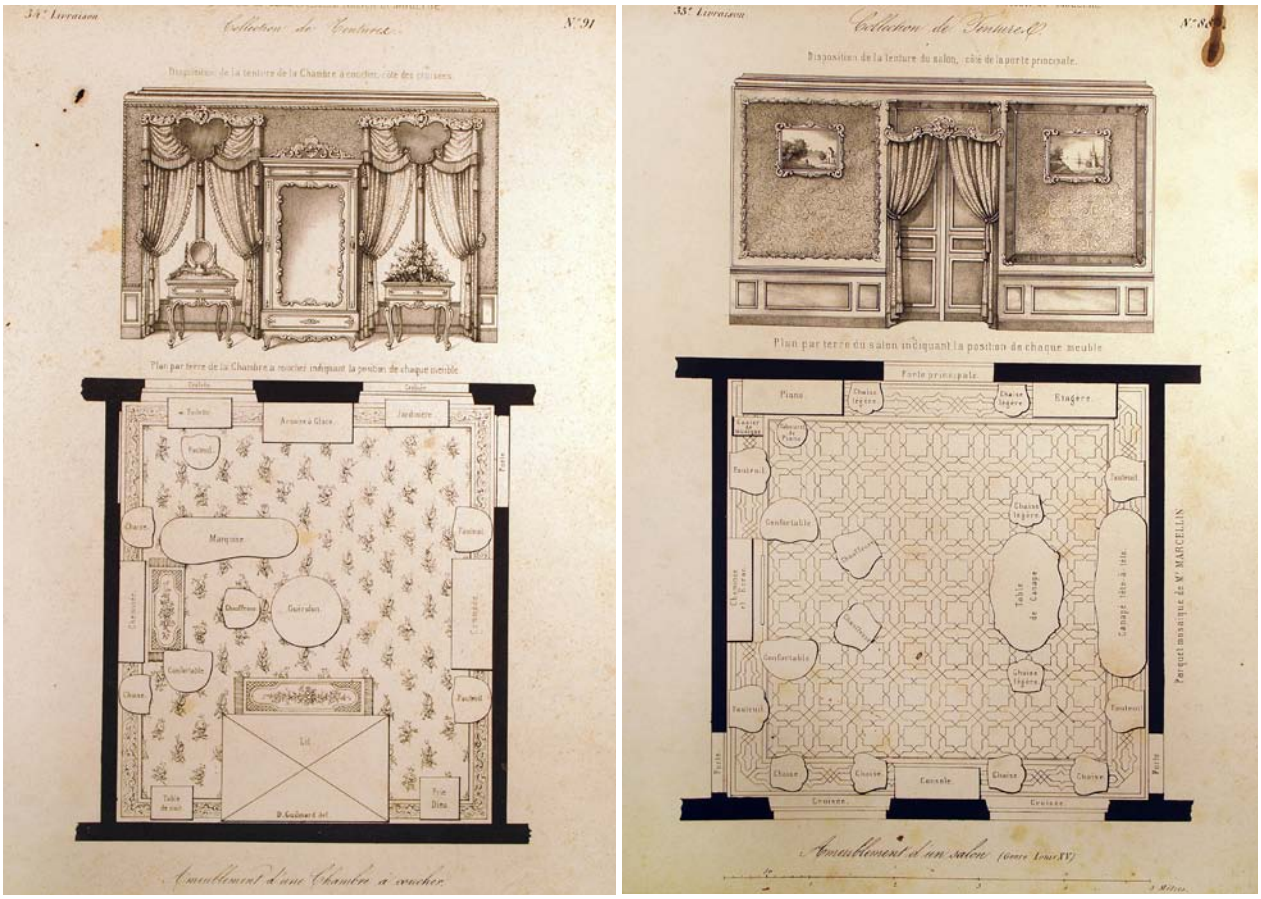


[Fig. 8. 50] *Le Garde-Meuble, ancien et moderne,* albums de chromolithographies publiés par Désiré Guilmard vers 1855-1860. Chromolithographie et version noir et blanc moins coûteuse ; vue d'un cabinet de travail ; élévations et fauteuils (proposition d'ensemble), coll. part.

348 E. Maincent, *La disposition des appartements : intérieurs complets*, Paris, librairie du Garde-Meuble, [1867-1883].
Guilmard est l'auteur des dessins lithographiés par A. Cuvillier et Villemin et imprimés chez J. Rigo et Cie ; il est dessinateur et géomètre de formation. Le bottin commercial de 1839 (*Annuaire général du commerce*, 1839) le révèle géomètre de profession, domicilié à Paris, 23 rue d'Hauteville, dans le cinquième arrondissement. Le voilà donc Parisien d'adoption et jeune ingénieur-géomètre de vingt-neuf ans.



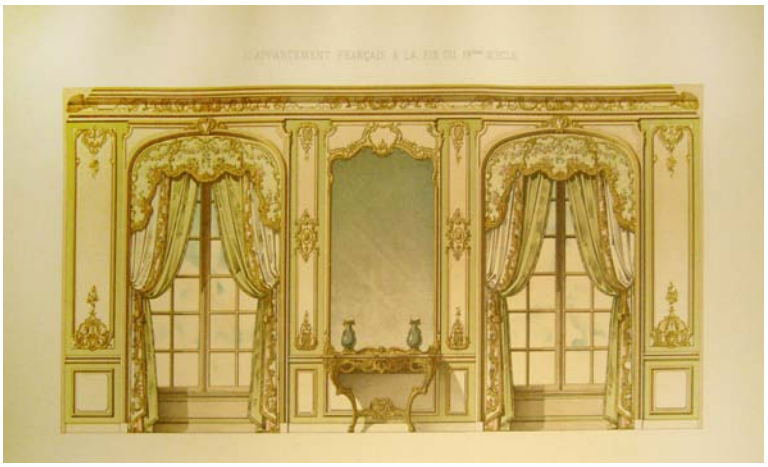
Toute une littérature technique et artistique qui se développe à partir de la fin des années 1860 vise à ancrer par le dessin la pratique du tapissier du côté du savoir et du goût. C'est notamment le cas de la revue *Le Garde-meuble* qui à partir de 1870 donne chaque mois dans ses livraisons, outre les vues perspectives, des plans et des élévations où chaque objet est placé avec une infinie précision. De nombreuses revues professionnelles viennent s'adjoindre au *Garde-Meuble* dans les années 1870-1880 et notamment les albums Sanguinetti, *Le magasin de meubles*, véritables guides pour le tapissier-décorateur[349]. Quantité d'albums de modèles édités de façon plus ponctuelle rencontrent un large succès dans la profession[350].

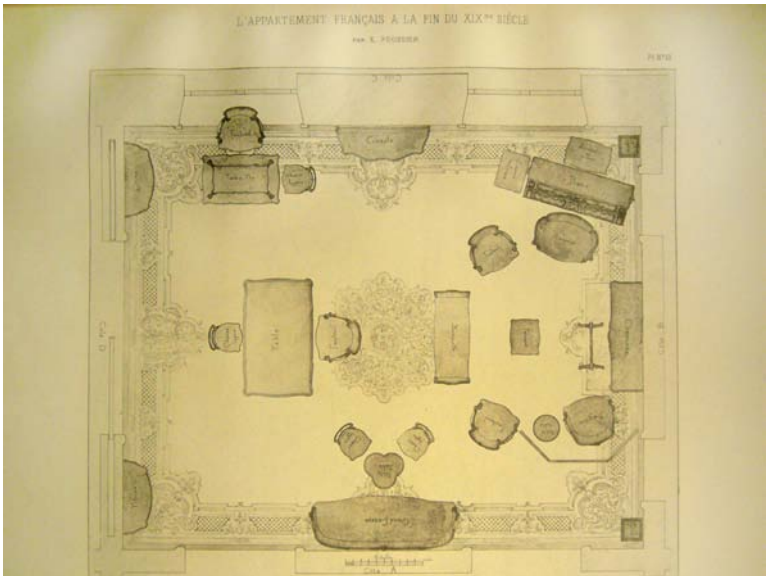


[Fig. 8. 51] Sanguinetti, *Le Magasin de meubles,* Paris-Bordeaux, Quétin, vers 1870, coll. part.

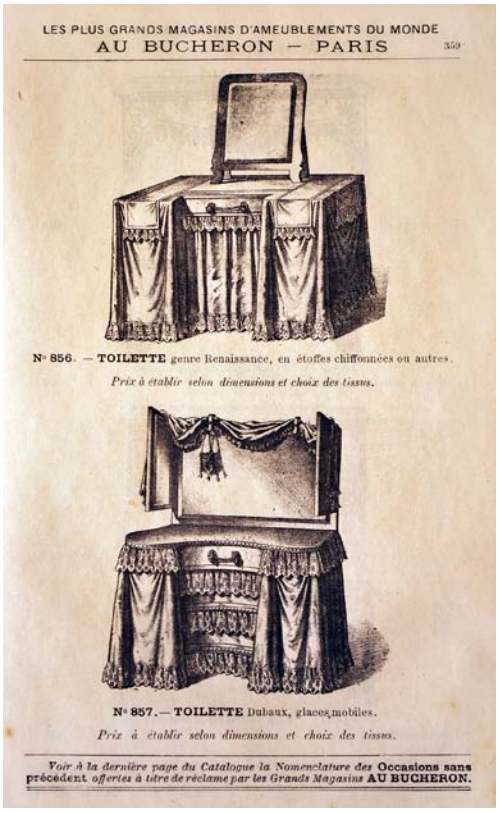
349 Catalogue Sanguinetti, Coll. Part.

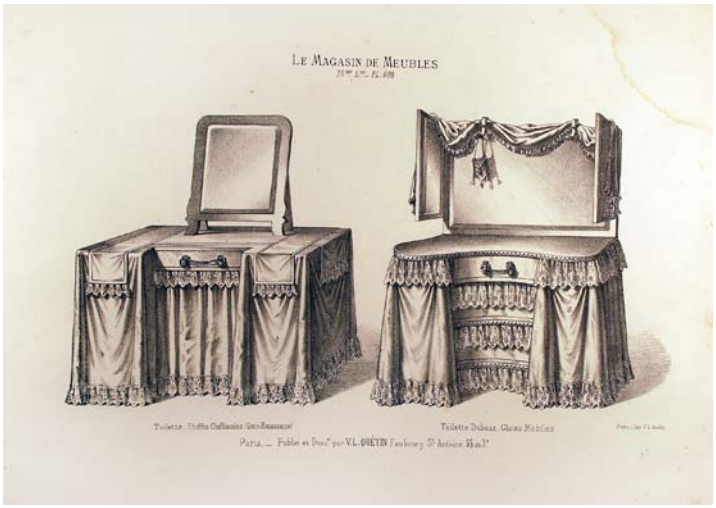
350 Voir par exemple, Ernest Foussier, *Nouveaux modèles de sièges modernes*, Paris, Dourdan, 1892 et *Nouveaux modèles de tentures : décoration de lits*, Paris, Dourdan, vers 1900 ; Eugène Prignot, *L'Architecture, la décoration, L'ameublement, 60 compositions et dessins inédits*, Clasen, vers 1870 et Edouard Guichard, *De l'ameublement et de la décoration intérieure de nos appartements*, Paris, Rouveyre, vers 1880.





[Fig. 8. 52] Planches d'Ernest Foussier, *Nouveaux modèles de sièges modernes*, Paris, Dourdan, 1892 et *Nouveaux modèles de tentures : décoration de lits*, Paris, Dourdan, vers 1900





[Fig. 8. 53] Exemple de passage des albums de modèles de tapissier aux catalogues des grands magasins. Dans le même temps, modèles et images publicitaires circulent, pour ces dernières grâce au stéréotypage.

Le terme de « tapissier-dessinateur » apparaît ainsi, soulignant cette mutation du métier. A partir de 1873, la chambre syndicale des tapissiers de la Ville de Paris crée une école de dessin dédiée aux tapissiers – qui débouche sur la création de l'école Boulle en 1886[351]. Cette mutation est lisible dans les boutiques de tapissiers elles-mêmes : dorénavant, toutes les faillites montrent des « dessins » et des « modèles », maquettes en réduction de meubles ou d'appartements fournies par l'industrie parisienne du bimbelot ou fabriquées par les ébénistes et les tapissiers qui permettent aux client de visualiser des ameublements[352]. À partir des années 1880, on trouve des tapissiers importants dont le seul matériel industriel consiste en une machine à coudre, une échelle et une vaste « collection de dessins »[353]. Cette division nouvelle du travail est enregistrée par Édouard Charton : « Le tapissier a un rôle dans beaucoup d'actes de la vie sociale : cérémonies religieuses, concours industriels, représentations dramatiques, fêtes publiques ou privées. Dans la vie intime, dans la vie de famille, il intervient par ses conseils, quand il s'agit de meubler et de décorer un modeste appartement aussi bien qu'un hôtel somptueux. Sans chercher le luxe, on peut désirer le confortable et le bon goût : il y a même, pour les meubles les plus ordinaires, pour les étoffes les plus communes, un talent de choisir et d'assembler qui transforme l'intérieur le plus simple et le rend agréable. C'est l'art du tapissier, et, si l'on veut tenir compte de l'influence que les objets exercent souvent sur nos idées, sur notre humeur, on reconnaîtra que cet art a son importance. » D'un côté un tapissier-décorateur, et sous ses ordres, des couturières et des « villiers », ces « ouvriers qui travaillent hors de l'atelier » et qui, « en relation avec la clientèle, [doivent avoir] de bonnes manières, une tenue correcte. »[354] Le *Manuel commercial du tapissier* publié en 1875, dans le traitement des devis, souligne qu'une partie du travail, la partie « artistique » est difficilement évaluable – à la différence des architectes[355]. Le *Dictionnaire du tapissier*, ouvrage professionnel édité en livraisons entre 1878 et 1880, confirme que sont donnés aux tapissiers des modèles techniques et une longue série de planches, modèles de goût[356]. Tous les manuels et traités jusqu'à la fin du siècle différencient dorénavant la partie manuelle de la profession et la partie « artistique »[357].

Le « tapissier-décorateur », l'homme de goût

Cette mutation professionnelle permet l'émergence d'une nouvelle figure du goût : le tapissier-décorateur. La réorganisation du métier marche de conserve avec la construction de cette figure ; elle le rend possible en même temps qu'elle est sans doute à l'origine de cette réorganisation. On peut y voir une perte de qualification des ouvriers et par là, comme le fait Leora Auslander, la perte d'un « goût » et d'une qualité[358]. On pourrait dire que c'est au contraire l'affirmation du goût et son corollaire l'accumulation de bibelots et de meubles de toute provenance qui obligent à recourir à un ordonnateur. Plus encore, c'est ce partage même qui permet l'affirmation d'une figure du goût détachée des contraintes techniques et du travail manuel. De la même façon que le passage du « tailleur » à la figure du « créa-

351 *Exposition universelle internationale de 1878 à Paris. Rapports du jury international*, Paris, Imprimerie nationale, 1880, Groupe III, classe 18 « Ouvrages du tapissier et du décorateur » appelle à la création d'une école ; Jules Boison, L'enseignement technique des industries du meuble, Paris, 1905, p. 117 et sq.

352 AP, D11U3/841, n° 2390, 22 juillet 1876, Auguste Corbin, 22 rue Saint-Placide à quelques mètres du Bon Marché ; Jules Deville, *Dictionnaire du tapissier… op. cit.* Eugène Müntz, *La tapisserie… op. cit*., 1903 ; « Tantôt le tapissier doit les faire exécuter à ses frais ; tantôt ses clients. D'ordinaire, ces modèles restent la propriété du tapissier ».

353 Voir AP, D11U3/1386 n°7305 5 mai 1890, Maison Domont et Heyer, 45 rue Rochechouart.

354 Édouard Charton, *op. cit.*, 1880).

355 A. Marchal et Bessonneau, *Manuel commercial du tapissier*, Paris, Marchal, 1875. Les architectes à Paris prennent alors 5% de l'enveloppe globale des travaux (Charton, « architecte », 1880)

356 Jules Deville*, Dictionnaire du tapissier, critique et historique de l'ameublement… op. cit.,* p. 840 et sq. La masses de tentures attestent de cette prise de pouvoir.

357 Lacroix, *Nouveau manuel complet du tapissier-décorateur*, Paris, L. Mulo, 1901.

358 Leora Auslander, *Taste and Power: Furnishing Modern France*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1996, "The Separation of Aesthetics and Productive Labor", p. 225 et sq.

teur » de haute-couture est rendue possible par la division du travail, le tapissier-décorateur devient homme de goût dans la mesure où, à la façon d'un architecte, il projette, choisit et suit la réalisation de ses travaux. Dès la fin des années 1840, le terme « tapissier-décorateur » se répand et les tapissiers élégants qui font leur publicité s'intitulent de plus en plus souvent « tapissier-décorateur »[359]. *Le guide Joanne* de 1855, pour la partie commerciale et industrielle, enregistre l'apparition de cette figure. Après avoir relevé que son industrie est florissante[360], il assimile le tapissier à un artiste : « Pour les bons tapissiers de Paris, ces éléments [tissus, passementeries, bois…] deviennent ce que sont les couleurs sur la palette du peintre. Ils excellent à composer un style de décoration en harmonie avec la destination de l'appartement, la condition, le caractère de celui qui doit l'habiter : en un mot, ils entendent au suprême degré la mise en scène de la vie intime. […] Bien qu'il nous soit difficile de choisir des noms entre plusieurs centaines de tapissiers habiles, nous indiquerons MM. Loyon (rue Laffitte, 27) et Gérard (place Vendôme. 12). »[361] Des figures émergent ainsi à la façon des grands-couturiers. Pas de héraut unique mais une figure sociale incarnée par plusieurs artisans-artistes. Quelques cas montrent cette émergence dans laquelle la publicité joue un rôle central. Ces figures montantes utilisent les événements publics et en particulier les fêtes impériales pour assurer leur publicité pour lesquelles, par exemple, Jules Duval fournit les tentes et le fait savoir en publiant un catalogue[362], ou encore le tapissier Henri Penon qui se charge de la décoration du Pavillon de l'Impératrice lors de l'Exposition universelle de 1867, décoration remarquée pour son « goût »[363]. Les expositions universelles sont aussi l'occasion d'exister dans l'espace public. Après avoir exposé des intérieurs complets lors de celle de 1867, Jules Diéterle et Digby Wyatt publient un album de vingt chromolithographies qui vantent leurs médailles et présentent leurs intérieurs[364]. De la même façon, Marié, tapissier de la rue du Faubourg Saint-Antoine, publie de nombreuses publicités à l'occasion de l'exposition rappelant qu'il propose des « sièges, tentures, ameublements complets [et] meubles de fantaisie. »[365]

Cette figure de goût, cet « artiste » peut dorénavant régner sur une maison dans la mesure où, à la manière d'un Worth, un geste créateur inspiré suffit à fonder une décoration. L'artiste-tapissier délivre son idée issue de sa sensibilité et de son imagination ; les ouvriers réalisant alors le projet de l'artiste[366]. Fort de cette figure, les grandes maisons de tapissiers se multiplient après 1860 : Duval ouvre un vaste magasin au n°13 et 15 du boulevard de la Madeleine où il emploie plus vingt ouvriers, Damon fonde une société Damon et Cie en 1869 en s'associant avec le marchand de meubles Krieger, Henri Penon avec plusieurs fabricants de meubles. L'Exposition universelle de 1878 voit les grandes maisons de « tapissier-décorateur » dépenser plus d'« un million » pour des installations « sacrifiées d'avance »

359 *Paris, ses curiosités et ses environs, annuaire parisien des 25,000 fabricants, négociants et commerçants les plus importants*, Paris, Charles et Bossfeld, 1851 ; à partir de 1878, les Expositions universelles possèdent une section « tapissier-décorateur » (*Paris exposition, Exposition universelle de 1889*, Paris, Armand Colin et Cie, 1889, p. 99.)

360 Plus de 20 millions de francs de chiffre d'affaires qui s'explique par le coût des étoffes – soie de Lyon, damas de laine de Roubaix et Amiens, brochés de Lille, imprimés d'Alsace auxquels il faut ajouter à partir des années 1860 des tissus japonais et des tapisseries anciennes, la passementerie – franges, galons, torsades, frisés, guipures, glands… – qui prolifèrent dans les appartements.

361 Adolphe Laurent Joanne, *Paris illustré… op. cit.*

362 Duval, *Le Pavillon impérial à l'Exposition universelle de 1867 : concession de MM. Duval frères, tapissiers à Paris : élevé sur les plans et projets présentés par eux et approuvés par arrêté ministériel du 5 avril 1866*, Paris, A. Chaix, [ca 1867] Description Album, Bibliothèque des arts décoratifs, p 343.

363 Charles Alfred Opperman, *Visites d'un ingénieur à l'Exposition universelle de 1867… op. cit.,* volume 2, p. 498,.

364 Jules Diéterle et Digby Wyatt, *Ouvrages de tapissier et de décorateur, Exposition universelle de 1867*, 20 planches lithographies, Paris, P. Dupont, 1868.

365 *Guide général ou Catalogue indicateur de Paris, indispensable*, 1867. « Marié, tapissier, 53, faubourg Saint-Antoine. Bonne et ancienne maison recommandée pour l'excellence de sa fabrication et la bonne exécution de ses travaux, sièges, tentures, ameublements complets, meubles de fantaisie. »

366 Émile Zola dans *La Curée* dépeint le couturier sous les traits de Worms, double transparent de Worth, en artiste inspiré et capricieux, laissant aux petites mains la tâche de réaliser en tissu, les éclairs de génie du maître.

dans la mesure où elles ne peuvent que difficilement être réadaptées à d'autres intérieurs[367]. Mais le public semble être au rendez-vous : « Vient ensuite la maison Penon, dont l'exposition a eu la bonne fortune d'attirer et de captiver la foule. Nous sommes ici en présence d'un véritable ensemble décoratif ; au point de vue du coloriste, il est difficile d'éprouver une satisfaction plus complète. Le choix des étoffes, leurs nuances rompues, la manière dont elles sont drapées, la richesse des passementeries, tout est bien œuvre de décorateur. »[368]

Les discours publicitaires affirment le caractère artistique de la profession. En 1865, la maison Bruzeaux, installée 9 *rue du faubourg* Poissonnière lance une longue campagne dans la presse et notamment durant plus de six mois dans la *Revue des Deux Mondes* qui, sous la signature apocryphe de la Comtesse de Beaumont, affirme la singularité du tapissier-décorateur. « Si, à cette époque de l'année, proclame la publicité déguisée, on doit faire meubler un appartement ou une maison de campagne, on ne peut mieux faire que de confier ce travail à la maison Bruzeaux […] À Paris, où depuis quelques années tout se spécialise, il est bon de ne point confondre une maison de tapissier avec celle d'un marchand de meubles. Le marchand de meubles vend des meubles, le tapissier s'occupe en artiste de la décoration d'un appartement. […] Lorsque la décoration est décidée comme teinte et dessin, le tapissier sait alors mieux qu'un autre choisir chez des fabricants les meubles en harmonie avec les tapisseries dont il a exécuté les apprêts et combiné les effets. La maison *Bruzeaux* fait des devis pour les travaux qu'on lui commande, et le chef de la maison se transporte dans les localités pour prendre les mesures et mettre la dernière main à l'œuvre. »[369] Comme pour le grand-couturier, la prise de mesure et la « dernière main » suffisent à communiquer à l'ensemble du goût et suppléent à l'impossible présence du tapissier-décorateur qui suit plusieurs chantiers à la fois. Le *Larousse*, après avoir largement repris le nouveau Roret du tapissier édité en 1869, ajoute « que le tapissier de province doit donc être beaucoup plus instruit comme ouvrier que le tapissier de Paris qui est en quelque sorte un artiste »[370]. Artiste, nécessairement sensible et inspiré, le tapissier sait rompre avec le goût dominant pour créer de la distinction sans jamais quitter les rivages du bon goût. Fort de cette nouvelle « identité artiste » pour reprendre l'expression de Nathalie Heinich[371], de vastes maisons émergent sur lesquelles règne un homme de goût qui assure sa publicité sur son nom, rejetant ainsi les petits tapissiers du côté de la garniture des sièges et des matelas[372]. Victor Fournel dans *Paris nouveau et Paris futur* se dit frappé par ce renversement : « Ce contraste entre […] l'art de l'architecte qui descend la pente rapide de la décadence, et celui du tapissier-décorateur, dont le progrès s'accroît chaque jour, est […] saisissant »[373]. Le parcours du tapissier Jules Marchant, installé 103 boulevard Haussmann au milieu des années 1870 dit tout à la fois les mutations du métier, la nouvelle attraction qu'il suscite et l'obligation d'une publicité forte[374]. Architecte, il choisit de quitter la profession « les affaires étant mortes dans cette industrie » pour devenir tapissier-décorateur dans les années 1870. Après avoir fait imprimer et

367 *Exposition universelle internationale de 1878 à Paris. Rapports du jury international*, Paris, Imprimerie nationale, 1880, « meubles », groupe III classe 18, p. 36

368 Emmanuel Tronquois et H. Lemoine, *Rapport sur les meubles à bon marché et les meubles de luxe*, Paris, Imprimerie nationale, 1880, p. 34.

369 *Revue des Deux Mondes*, 1865, Joanne note que les tapissiers parisiens, grace à cette publicité font près de 30 % des travaux hors de Paris, parfois jusqu'en Angleterre et en Belgique.

370 *Larousse*, « tapissier ».

371 Nathalie Heinich, *L'élite artiste, excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Sciences humaines, 2005.

372 AP, D11U3/1371, n°6583, Flugel tapissier à façon, 61 avenue Daumesnil 22 novembre 1889 travaille pour toutes les grandes maisons.

373 Victor Fournel, *Paris nouveau et Paris futur*, Paris, Jacques Lecoffre, 1865, p. 216.

374 AP, D11U3/841, 25 juillet 1876, Jules Marchant, tapissier, « architecte, entrepreneur d'ameublements et de décoration artistique », 15 passage Saulnier puis 103 boulevard Haussmann.

distribuer ses « dessins de meubles », il décide de s'installer boulevard Haussmann comme « tapissier-décorateur, architecte, entrepreneur d'ameublements et de décoration artistique ». « Voulant donner de l'extension à son entreprise, écrit le syndic, il a expédié des meubles pour l'exposition de Philadelphie et sans attendre le retour seulement, cette expédition a engendré des frais qui n'ont déterminé aucune commande »[375]. Son envoi de 700 francs de meubles et de tapisseries à Philadelphie apparaît comme le désir de capter une clientèle américaine mais aussi d'acquérir un nouveau statut sur le marché parisien. Le détail de son passif éclaire son activité : quatorze meubles viennent de fabricants de meubles du Faubourg Saint-Antoine, sept d'antiquaires des quais et du boulevard Beaumarchais ainsi que de marchands de curiosités et d'objets d'art, dont Gallée, 42 rue Bonaparte. Le tapissier est bien celui qui choisit et arrange avec goût la multitude des objets. Ces stratégies publicitaires ne sont pas toutes des échecs. La « maison Jules Duval », forte de son agrandissement et de ses huit salons d'exposition boulevard de la Madeleine[376], fait constamment parler d'elle par l'occupation de la scène du théâtre de Cluny – sur laquelle nous reviendrons –, par l'installation de l'éclairage électrique de la boutique dès 1880, soit avant l'exposition dédiée à l'électricité[377], enfin par une publicité intense qui passe aussi bien par la presse que par la distribution de catalogues. En 1882, elle fonde toute sa publicité sur la qualité d'artiste de son fondateur : « Maison Jules Duval, ameublements, 13 et 15 boulevard de la Madeleine. À notre époque, où l'Art du Tapissier a pris un développement extraordinaire, la décoration d'un appartement exige un goût délicat et le sentiment de toutes les élégances ; c'est ainsi que l'a compris M. JULES DUVAL, n°13, boulevard de la Madeleine. […] Il prit part aux Expositions universelles en Angleterre et fut le collaborateur des Expositions de l'État, des Gobelins et de Beauvais, ce qui lui permit d'obtenir les premières récompenses. À cette époque, Paris subissait de vastes transformations, les grandes voies, les nouveaux hôtels, la grande affluence des étrangers venant se fixer à Paris, tout, en un mot, était fait pour apporter un changement dans la nature de nos ameublements. M. JULES DUVAL comprit qu'il fallait trouver un style gai, aimable, en rapport avec les habitudes du jour ; c'est ce qui lui a valu les premières récompenses aux Expositions universelles, et lui fit même obtenir la croix de la Légion d'honneur, avec cette mention : « Propriétaire d'une « importante maison de tapisserie décorative. » La maison JULES DUVAL est de celles qui marchent toujours en avant. Elle a ouvert de nouvelles galeries où se trouvent exposés les échantillons les plus remarquables de ses produits nouveaux. Tout en étant le tapissier à la mode, M. JULES DUVAL a su réunir le beau, le luxueux, sans s'écarter des prix toujours accessibles à ses clients. Dans ces nouvelles galeries, on trouvera tout ce qui constitue un ameublement complet, même quand il s'agirait de meubler, en peu de temps, *l'hôtel le plus* somptueux. » On dénombre au moins une trentaine de grandes maisons à Paris qui assurent ainsi leur publicité[378]. Pour exemple, la maison Lebel-Delalande, 318 rue Saint-Honoré, investit comme on l'a vu les colonnes des chroniques de la mode du *Journal des Demoiselles*, quasiment chaque semaine entre 1885 et 1889. On y célèbre les capacités de M. Lebel à faire des travaux « en dehors de ce que l'on voit couramment »[379], « excellent tapissier » mais « dont les prix sont très abordables ; chez lui les tentures sont élégantes et les sièges confortables. »[380] Le succès de la vente organisée par Belloir en

375 Le passif est de 39 835 francs.
376 D1P4, boulevard de la Madeleine, 1862 et 1876.
377 *La Lumière électrique*, 1880, p. 115.
378 Collection Debuisson, factures des maisons Schmidt et Piollet, Belloir, 1878-1880.
379 *Journal des demoiselles*, 1886, p. 15, « M. Lebel ».
380 *Journal des demoiselles*, 1886 (p. 30) « M. Lebel est un excellent tapissier, dont les prix sont très abordables ; chez lui les tentures sont élégantes et les sièges confortables. » ; Le *Journal des demoiselles*, 1889 (p. 113) « Le modèle qui a paru en décembre 1888 et février 1889, se trouve tout préparé chez Mme Lebel- Delalande, 318, rue Saint-Honoré, d'où vient ce modèle de style. »

1882 dit l'attrait pour ces hommes de goût, de mieux en mieux identifiés par le public[381].

Il faut ajouter que ces maisons investissent les dépôts de brevets comme de dessins et modèles. Le tapissier-décorateur et marchand de meubles Van Balthoven se présente comme un homme de « goût » mais aussi comme « breveté »[382]. Les brevets portent sur des systèmes de fermeture, des meubles pliants, des systèmes d'éclairage au gaz puis avec la fin des années 1870 à l'électricité et les dépôts de dessins et modèles sur des motifs de tissus, des garnitures,… La maison Fournier, juste à côté de la Madeleine, rue de Sèze, annonce dans sa campagne de publicité [LeTemps6decembre1862] que Eugène Fournier est le « tapissier de l'Impératrice » et dans le même temps qu'il est « breveté sgdg » pour ses meubles en caoutchouc.[383] La maison Léotard, 10, boulevard Malesherbes profite de l'exposition universelle de 1867 pour lancer elle aussi une large campagne de publicité dans la presse où elle revendique ses brevets, déposés deux ans auparavant : « Tapissier-décorateur, breveté (s. g. d. g.) Ameublements complets, sièges et tables, bronzes d'art et ébénisterie. — Pendules, candélabres, lustres, suspension, coupes, etc.—Installations d'appartements et location de meubles. »[384] Ces maisons pallient l'impossibilité d'apposer une marque sur des ameublements complets par le dépôt de systèmes propres à souligner le caractère de « nouveauté », « à la mode » de leurs installations. Les maisons de tapissier ont d'autant besoin d'affirmer cette identité dans les années 1880, qu'elles sont concurrencées par les marchands de meubles et les grands magasins qui proposent des « ameublements complets » et par les architectes profondément frappés par la dépression des années 1880 – voire même dès la guerre – qui tentent de capter de nouveau ce marché de la décoration intérieure[385]. *In fine*, les grandes maisons sont alors des maisons de revente qui réunissent tous les corps de métiers et accompagnent les clients dans leur achat – en faisant une présélection – jusqu'à l'installation dans les intérieurs[386]. Le *Dictionnaire de commerce* de 1901 consacre cette nouvelle suprématie du tapissier sur le décor et sur les artisans : « Dans la *décoration intérieure,* l'architecte conserve son importance, mais il doit s'adjoindre la collaboration d'un *décorateur* qui, d'accord avec lui, dresse un projet d'ensemble et fait exécuter l'ornementation des intérieurs. Les agents principaux du décorateur sont alors : le menuisier d'art et le sculpteur sur bois, le sculpteur ornemaniste ou pâtissier, enfin le peintre décorateur et le tapissier. Chacun de ces ouvriers d'art joue un rôle important dans la décoration ; mais pour obtenir une harmonie complète, il importe qu'ils soient groupés dans la main du décorateur, qui seul peut tracer à chacun sa tâche et indiquer dans quelle mesure et dans quel sens ses collaborateurs doivent concourir à l'exécution de l'ensemble décoratif projeté. »[387]

« Marier la règle et la fantaisie » : la science du tapissier

En parallèle de cette affirmation du caractère artiste des tapissiers et de leur nouveau statut professionnel, quantité d'ouvrages participe à faire de l'ameublement une science complexe du goût. La demande de mise en ordre d'intérieurs saturés d'objets et de tentures débouchent sur une intense publication de traités et de manuels qui tentent de proposer des règles. C'est évident au début des années 1880 lorsque des autorités en matière d'art s'emparent du sujet. C'est notamment le cas de Charles Blanc et

381 AP, D42E3, 1882.

382 Publicité in Boudin, Henri, *Le Palais de l'industrie universelle, ouvrage descriptif ou analytique des produits les plus remarquables de l'exposition de 1855...,* Paris, Boudin, 1855.

383 *Le Temps*, 6 décembre 1862.

384 BHVP, série actualités, 8 brevets déposés en 1865 (INPI).

385 AP, D12U1/375, mémoires d'architectes, entretien et réfection d'appartements, 1882-1904.

386 Peu de faillites de grandes maisons ; AP, D11U3/1386, n°7305, 5 mai 1890, Maison Domont et Heyer, 45 rue Rochechouart ; elle compte 176 fournisseurs ; on trouve trace des commandes dans les Archives Prelle.

387 *Dictionnaire du commerce… op. cit.*, 1901, « Décoration ».

de Victor Havard. Le premier est rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-Arts* et est élu membre de l'Académie des Beaux-Arts en 1868. Il publie en 1882, alors qu'il est devenu professeur au Collège de France, *La grammaire des arts décoratifs, Décoration intérieure de la Maison*[388]. Il s'agit sans doute de capter le marché des publications relatives à l'espace domestique, alors en pleine effervescence. L'auteur définit des dizaines de règles appuyées sur un positivisme nourri des travaux de Chevreul sur les couleurs et des règles du dessin néoclassique. L'ouvrage est paradoxal : le rappel constant de l'importance de règles complexes et infinies qui permettent de mettre en ordre les appartements, sous l'apparent effort de vulgarisation du bon goût, dit le recours nécessaire à la science historique et à la sensibilité esthétique du tapissier. Dans un autre ouvrage tout aussi prescriptif, *L'art dans la parure et dans le vêtement* qui se fixe comme mission de vulgariser les « lois » de l'art, Charles Blanc apparente le tapissier à un artiste : « Pour peu qu'il ait du goût, le tapissier ménage toujours un écho à la couleur dominante d'un meuble dans les autres couleurs. Il encadre, par exemple, d'une bande verte les rideaux jaunes d'une chambre meublée en vert, et réciproquement, les glands et les galons du meuble vert, il les passemente de jaune ; c'est le principe de Rubens. »[389] L'ouvrage est un succès[390] – il est réédité plusieurs fois jusqu'à la fin du siècle – et entraîne à sa suite une longue série d'ouvrages du même type, en particulier ceux de Victor Havard, autre autorité en matière d'art puisqu'il est inspecteur général des Beaux-Arts. À partir de 1884, il publie *l'Art dans la maison, grammaire de l'ameublement* dans lequel, par type d'objets, il donne des informations techniques comme des renseignements en terme de décoration intérieure[391]. Le succès pousse les éditeurs Rouveyre & Blond à publier *L'art intime et le goût en France* de Spire Blondel[392], les rééditant même sous forme de luxueux fascicules avec plats dorés chez Delagrave tout au long des années 1880 et 1890 sous le titre « Les arts de l'ameublement ». Les ouvrages qui connaissent de nombreuses rééditions, sont ceux qui proposent des séries de règles. Celui consacré à « La décoration » en édicte ainsi cinquante. La quasi totalité des articles débute par l'énoncé d'une loi… et finit sur la nécessaire adaptation par un sentiment de « goût » et une « sensibilité artistique ». La règle LXVIII est ainsi résumée en préambule : « Les rapports des couleurs entre elles sont réglées théoriquement par des lois fixes ; mais dans la pratique ces lois sont sujettes à des dérogations nombreuses, dont le décorateur est obligé de tenir compte »[393]. Après cette longue « leçon de choses », comme la présente les éditeurs[394], qui témoigne d'un désir de retrouver un ordre, le recours aux tapissiers qui mêle science des arts – sciences du dessin et de la couleur – et fantaisie et sensibilité si nécessaires pour créer une fiction de singularité se révèle indispensable…

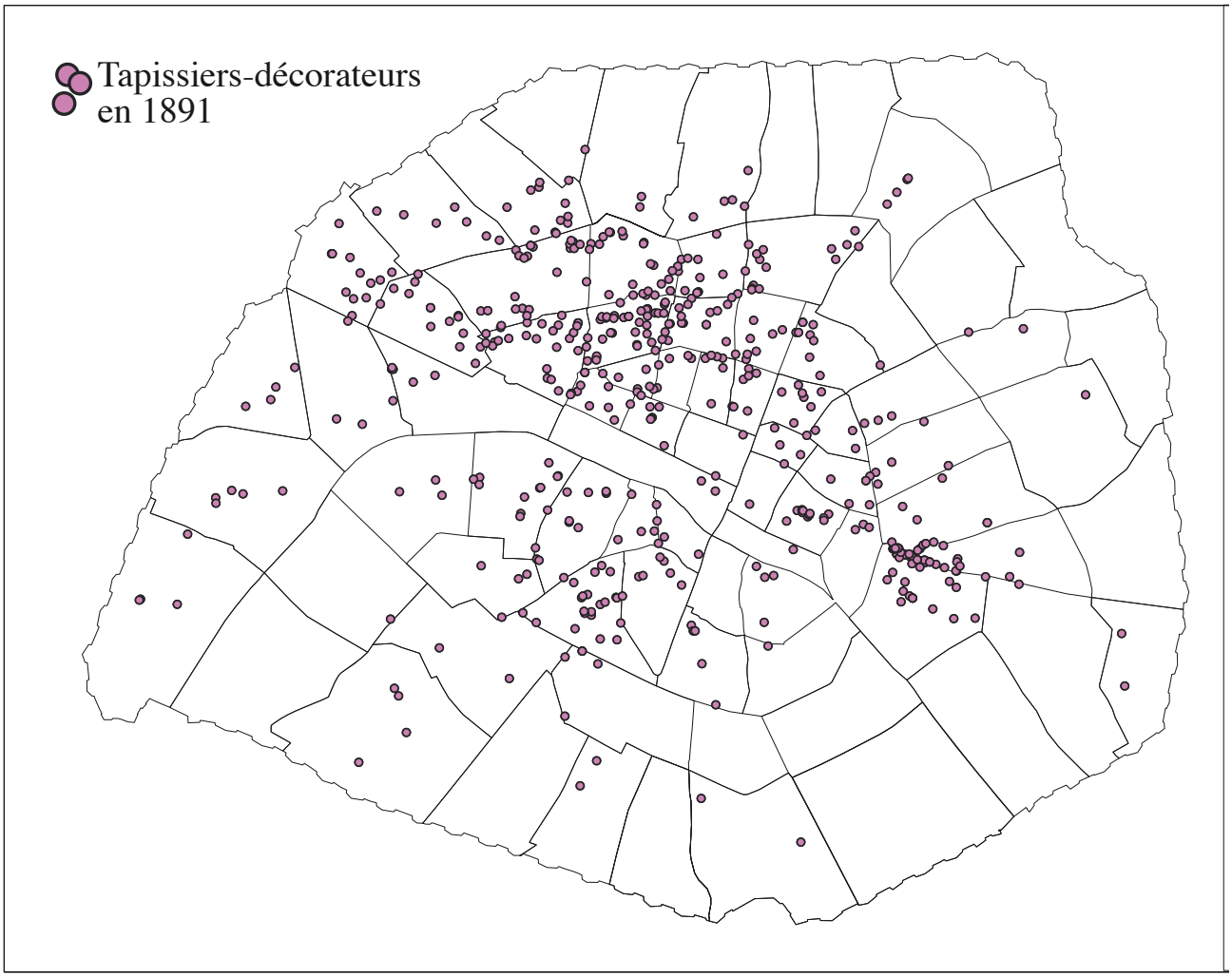
Les manuels de savoir-vivre présentent les mêmes paradoxes : après avoir divulgué les « lois » propres à la « bienséance de l'ameublement », ils recommandent de se rendre aux conseils du tapissier. Ermance Dufaux, en 1883, inverse même la proposition et conseille d'abord le recours au tapissier : « Les tapissiers sont compétents en matière de modes : les innovations sortent de leurs ateliers. Consultez-les, mais n'en faites qu'à votre fantaisie. Tout appartement meublé par un tapissier a, dans son luxe, la banalité d'une chambre d'hôtel garni. […] Ne craignez pas de retoucher les

388 Charles Blanc, *Grammaire des arts décoratifs : décoration intérieure de la maison*, Paris, Librairie Renouard, H. Loones successeur, 1882.
389 *Ibid,* p. 45 « Lois générales de l'ornement ». Il reprend en partie les théories d'Eugène Chevreul (*De la loi du contraste simultané des couleurs ,* 1839, p. 497). On y trouve un long développement sur les associations colorées dans l'habitation fondées sur des « lois scientifiques » (p. 407 et sq).
390 Réédition en 1897 et 1912. Elle est annoncée dans la presse généraliste, voir *Le Correspondant*, 1881, « annonce vente », p. 578.
391 Henry Harvard, *L'Art dans la maison, grammaire de l'ameublement*, Paris, E. Rouveyre et G. Blond, 1884.
392 Indiqué par Dominique Pety, *op. cit.,* p. 110.
393 Spire Blondel, *Les arts de l'ameublement… op. cit.,* p. 113.
394 Avertissement de l'éditeur.

plis savants de leurs rideaux. Où ils ont laissé la symétrie méthodique du métier, substituez l'originalité du caprice. Si votre zèle s'égare, vous aurez bien toujours quelque ami, pour vous dévoilez vos bévues. »[395] Plus loin, le rôle du tapissier comme ordonnateur de la vie intime est confirmé : « Il est superflu d'indiquer la place de chaque meuble. Dans quel monde trouve-t-on l'armoire à glace dans le salon, le buffet dans la chambre à coucher, le lit dans la salle à manger ? Si l'on pouvait commettre de si grossières erreurs, à défaut du tapissier, les nécessités de la vie auraient bientôt renvoyés chaque meuble à sa place. » Ris-Paquot, inlassable vulgarisateur des années 1890 dit la même chose dans son ouvrage dont le titre vise pourtant l'autodidaxie, *L'art de bâtir, meubler et entretenir sa maison ou, Manière de surveiller et d'être soi-même architecte, entrepreneur, ouvrier* indique que l'on peut se passer de « tapissier-décorateur » à la condition d'avoir du « goût » et « de l'originalité dans les idées »[396].

Il faut ajouter que le tapissier est d'autant plus nécessaire à partir des années 1870 que les intérieurs, comme nous l'avons vu, se saturent d'antiquités authentiques et d'imitations de meubles historiques. La préface du *Dictionnaire du tapissier* de Jules Deville publié en 1878 souligne la fonction nouvelle du tapissier : dans les années 1860, « cette passion de la curiosité […] a produit cette mode de meubler un appartement avec les étoffes les plus disparates, avec les meubles et les sièges les plus incohérents qu'il soit possible de réunir pour former un ensemble qui devrait être digne et sérieusement artistique. »[397] Jules Duval en 1882 met en avant sa capacité à marier les époques, fort de ses « nombreux travaux qu'il fut chargé d'exécuter dans les palais de l'État, sous la direction des grands architectes, tels que : Visconti, de Gisors, Ittorf [sic], Lefuel, etc., furent pour lui l'occasion de faire une étude approfondie sur les grands styles Louis XIV, XV et XVI. » Victor Havard souligne lui aussi la nécessité de recourir à un tapissier pour trouver une cohérence historique et organiser le voisinage des époques comme des objets authentiques et des copies[398]. Ermance Dufaux, pour sa part, souligne que les « tapissiers se piquent d'une exactitude historique », seule capable de distinguer l'appartement de la boutique du brocanteur.[399] Les tapissiers-décorateurs donnent le change qui s'emploient à publier des modèles fondés sur des mobiliers historiques[400]. La multiplication des annonces-publicitaires dans la presse féminine dans les années 1880 indique la recherche par les lectrices de tapissiers dont « le goût est parfait »[401]. La maison Bessonneau – tapissier par ailleurs auteur de traités dans les années 1870 – revendique cet équilibre entre fantaisie et bon goût : « Quant au goût qui dirige le choix et la combinaison des couleurs, nous n'avons qu'à le louer, il est sobre, fantaisiste au besoin, et sait donner aux tentures le caractère propre à chaque pièce. »[402]

395 Ermance Dufaux, *Le savoir-vivre dans la vie ordinaire et dans les cérémonies civiles et religieuses*, Paris, Garnier frères, 1883.
396 Ris-Paquot, *Le livre du propriétaire et du locataire. L'Art de bâtir, meubler et entretenir sa maison ou, Manière de surveiller et d'être soi-même architecte-entrepreneur-ouvrier*, Paris, H. Laurens, 1890, p. 173.
397 Jules Deville, *Dictionnaire du tapissier, critique et historique de l'ameublement français depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, Paris, Claesen, 1878, « Préface », p. 23-26.
398 *Ibid,* p. 141-143.
399 Ermance Dufaux, *Le savoir-vivre… op. cit.,* p. 13.
400 Édouard Bajot, *Du choix et de la disposition des ameublements de style. Étude des meubles au point de vue de leur destination variée d'après les reconstitutions d'art ancien relevées par Edouard Bajot à l'usage des architectes et décorateurs, tapissiers, fabricants, artistes et amateurs*, Paris, E. Rouveyre, 1898.
401 *Journal des demoiselles*, 1885, p. 23 : « Nous vous avons particulièrement recommandé cet excellent tapissier, parce que ses prix nous paraissent raisonnables et que son goût est parfait. »
402 *Journal des demoiselles*, octobre 1884, p. 35. « M. Émile Bessonneau, Tapissier à façon, décorateur, ex-coupeur de la maison Krieger, 19-21 rue de Charenton.



[Fig. 8. 54] Carte. Localisation d'un échantillon de 547 tapissiers-décorateurs en 1891, soit environ 45 % des maisons enregistrées dans *l'Annuaire Bottin-Didot du commerce*, 1891.

Le tapissier, attribut de la vie bourgeoise

Le tapissier-décorateur, parfois nommé « tapissier-artiste »[403] devient ainsi à partir des années 1860, un attribut de la vie bourgeoise. Le roman et le théâtre l'intègrent comme un personnage qui gravite en permanence autour de la bourgeoisie et qui est à même d'incarner et de matérialiser par sa profession les désirs d'ascension sociale des protagonistes. On le trouve chez Labiche, Dumas fils, Meilhac ou encore Sardou[404]. Il est d'autant plus intéressant sur le plan dramatique qu'il avance généralement une grande partie des matériaux – tissus, bois, broderies… – ; la figure du tapissier ou de son employé frappant à la porte en attente du règlement d'une note devient aussi familière sur les planches que celle de la modiste ou du grand couturier. En outre, chargé de mettre en scène la vie privée, il signe une ascension sociale et devient une figure propre à railler les prétentions de richesse et de goût des parvenus. L'expression « goût tapissier » fait son apparition. Lorsque Henri Rochefort, dans les années 1860, veut dénigrer des ameublements en vente à Drouot, il le qualifie d'ameublement de « tapissier »[405]. Près de quarante ans plus tard, Henri de Noussanne conseille de ne pas s'en remettre uniquement au « goût

403 Voir Pierre Veber, *Chez les snobs : roman,* Paris, Ollendorff, 1896, p. 70**.** « Brauwer qui m'a meublé, un véritable artiste ; une chose rare, le tapissier-artiste, même en ce temps de renaissance de l'art industriel » et Jules Richard, *Pacha, roman parisien,* Paris, 1886. mise en scène d'un tapissier-artiste

404 Eugène Labiche*, Un jeune homme pressé : vaudeville en un acte*, Paris, C. Lévy, 1899, p. 35 ; « C'est le tapissier. Le tapissier, le trousseau*,* il me fascine, il m'étourdit, il jongle avec mon intelligence. *»* ; outre chez Labiche ou Dumas (où il est récurrent, on trouve les tapissiers couramment chez Sardou installant les décors ; voir par exemple Victorien Sardou, *La Maison neuve*, Paris, M. Lévy, 1867.

405 Champfleury, *L'hôtel des commissaires-priseurs*, Paris, E. Dentu, 1867, Chapitre XVII, « Le mobilier bleu », p. 209 et sq.

et au savoir-faire du tapissier » car alors « chaque pièce aura son semblable de par le monde »[406]. En 1889, l'architecte Maurice Brincourt en fait une profession bourgeoise par excellence : à partir des années 1870 « tout le monde voulant avoir des intérieurs orientaux », « la bourgeoisie a demandé secours au tapissier-décorateur » qui, de ce fait, « a pris dans notre société actuelle une place considérable, qui menace de devenir dominante »[407]. Henry Havard se désole de cette omniprésence : « en quelques semaines, le tapissier, vous débarrassant de toute préoccupation et de tout souci, meuble et drape la maison, de la cave au grenier. Et nos idées sont telles, qu'on croit se trouver bien de cette innovation. […] Mais qu'en résulte-t-il ? C'est qu'en outre de la solidité qui désormais fait défaut, tailleur et tapissier vous ont vêtu et meublé d'après des formules générales, d'après des modèles d'une vulgarité obligatoire. Meubles et vêtements portent l'empreinte de ce goût moyen, dont nous parlions à l'instant, qui convient à tout le monde et ne satisfait personne »[408]. Ces critiques portées par des hommes de goût témoignent du succès de ces nouveaux guides du goût. Dès 1852, le très pragmatique *Manuel de la maîtresse de maison* recommande à ses lectrices, alors même que s'affirme la figure du tapissier-décorateur : « Lorsqu'on est dans le cas de meubler entièrement sa maison, c'est une mauvaise économie d'acheter soi-même et séparément […]. Adressez-vous donc à un tapissier, dont la réputation soit établie sur une probité reconnue. Faites-lui part de vos intentions, de votre goût, et rapportez-vous en à lui pour les achats. »[409] Les archives privées confirment la place essentielle que prennent les tapissiers en tant que cicérone. Les tapissiers sont présents dans toutes les comptabilités : que ce soit chez la famille Bordes dans les années 1880 ou dans les familles Richelot, Aubry, Pettier dans les années 1890[410].

Ils deviennent d'autant plus essentiels qu'ils font les installations à crédit. Un procès qui se déroule en 1859 et qui oppose le tapissier Duval et son associé Megard à un client permet de saisir le fonctionnement[411]. Au début de l'année 1858, ils ont meublé et décoré l'appartement de Loysel, conseiller de Préfecture et installé 69 rue Neuve-Saint-Augustin[412]. Les 13 674,70 francs n'ont pas encore été réglés en avril. Le contentieux ne porte pas sur le non-paiement mais sur la propriété des meubles suite à une saisie, formes de crédits que l'on retrouve couramment. Richelot, client très régulier de Beaulieu, paie par trimestre et Pettier sous forme de dix mensualités à la maison Schmit – il en est de même pour ses installations faites par l'intermédiaire du Bon Marché[413]. Ces formes de crédit répondent aux frais élevés que constituent une installation complète des meubles aux tentures et fidélise la clientèle. Cette fidélité semble réelle dans la haute comme dans la moyenne bourgeoisie : Richelot conserve le même tapissier Beaulieu pendant 14 ans et Paul Pettier et la famille Aubry font appel à une maison plus de dix ans[414]. Forts de leur statut d'hommes de goût, les tapissiers ne sont pas choisis à proximité des domiciles mais très probablement en fonction de leur renommée ou sur recommandation. Le tapissier du docteur Richelot est installé 10 rue Ballu alors que ce dernier vit rue Rabelais puis rue de Penthièvre. Le tapissier Schmit de Paul Pettier demeure rue de Charonne, soit à l'autre bout de la ville par rapport au domicile de Pettier. Les clientèles des tapissiers paraissent reproduire avec précision les clivages sociaux : quelques grandes maisons entretiennent une clientèle très choisie comme le tapissier

406 Henri de Noussanne, *op. cit.*, « Comment on achète son mobilier », p. 191.
407 Maurice Brincourt, *L'Exposition universelle de 1889*, Firmin-Didot, 1890, p. 46 (Architecte dans *Annuaire Bottin-Didot,* 1890).
408 Henry Havard, *L'ameublement… op. cit.,* tome 1, p. 40-44.
409 Mme Pariset, *Nouveau manuel complet de la maîtresse de maison ou Lettres sur l'économie*, Paris, Roret, 1852, p. 23.
410 AP, scellés Bordes, tapissier Nadaud entretien rôle de tapissier Audran rue de Naples, achat de bibelots, entretien, choix de tentures et de tableaux…
411 Paris, procès du 16 avril 1859*, Journal du Palais, recueil le plus ancien et le plus complet de jurisprudence*, tome 7, 1860, p. 1209.
412 *Annuaire Bottin-Didot,* 1860, D1P4, grand appartement au 1er étage.
413 AN, Richelot, tapissier ; AN, Pettier, facture Schmist.
414 AN, Pettier ; seule infidélité à la maison Schmidt : le tapissier-décorateur, « installation complète d'appartement », Ferdinand Albero, rue du Château à Neuilly (avril 1906).

Alfred Buron installé rue de Boulogne, à quelques pas de l'avenue du Bois (actuelle avenue Foch) et sa clientèle vient presque entièrement du 16e et du 8e arrondissements[415]. Sa marchandise est de choix : meubles richement sculptés de la maison Jaillot, 99 rue du Faubourg Saint-Antoine, antiquités de chez Braun & frères 3 rue Martel… De la même façon, le tapissier de Beaulieu au vu de la marchandise et des services qu'il propose – restauration de tableaux, ventes d'objets authentiques du Moyen-Âge et de la Renaissance, achats à Drouot… – semble avoir une clientèle choisie. À l'inverse, les grandes maisons du nord et de l'est parisien, souvent des entreprises de meubles reconverties en entreprises d'ameublement au sens large, attirent une clientèle bourgeoise plus large et plus modeste à l'instar de la maison Schmit qui travaille pour Paul Pettier. Les faillites confirment cette diffusion : la Maison Domont et Heyer, 45 rue Rochechouart si elle se fournit chez les marchands en vue, entretient une « clientèle venue de tous les quartiers de Paris »[416].

Le tapissier-décorateur, dans le détail des mémoires est bien celui qui meuble, installe, mais aussi choisit. Sur les 121 transactions de Richelot en dix ans, un quart consiste en l'achat d'objets par Beaulieu pour son compte, à Drouot, chez les marchands de curiosités chinoises, chez des antiquaires… La forte présence des tapissiers à Drouot confirme leur rôle de guides, en particulier lorsqu'il s'agit d'acheter des objets singuliers où science et goût sont mis en scène dans la vente aux enchères ; Richelot n'est pas le seul à fréquenter Drouot épaulé et conseillé par son tapissier. Les chroniques soulignent leur présence à la manière de celle des « marchands » ; confondus avec la clientèle des particuliers[417]. Les tapissiers, Beaulieu comme bien d'autres, apparaissent bien comme des guides en matière de consommation pour choisir avec goût les objets et éviter les tromperies.

Au-delà, et le cas du duo Beaulieu-Richelot le confirme, le tapissier est amené à faire de nombreux choix : il s'occupe d'électrifier l'appartement – on l'imagine, à l'aide d'entreprises spécialisées – , de choisir le peintre pour les décors, …

Pour les familles les plus aisées et pour celles qui se font construire un hôtel, l'architecte demeure. Pour l'intérieur, il s'occupe de tout ce qui relève directement de la maçonnerie : lambris, trumeaux, peinture… Au tapissier reste le « hors d'œuvre », en d'autres termes les parties amovibles. C'est ainsi qu'en 1859, Eugène Scribe, après avoir fait construire son hôtel « trop riche » rue Pigalle qui lui fait regretter son ancien appartement, commente les conseils de son architecte sur les décors peints : « L'ornementation extérieure et intérieure est trop riche ; l'architecte nous a fait plus somptueux que nous ne voulions et pour que le mobilier réponde au reste il faut encore dépenser 80,000 à 100,000 francs environ. Nous avons commencé par nous occuper des peintures des salons de la salle à manger. Un jeune rapin de l'école de Courbet, l'école réaliste, recommandé par mon architecte, m'a fait pour la salle à manger qui est tout en blanc et en or quatre dessus de porte, quatre en vigne, fruits et légumes, représentant les 4 saisons sous la forme de melons, d'artichauts et d'asperges. Je n'en ai pas voulu de là un procès,

415 AP, D11U3/841 n°2383, 21 juillet 1876 et janvier 1879, Buron Alfred Tapissier, Rue de Boulogne, 16e arrondissement juste à côté de l'Avenue Foch ; liste des clients entre 1876 et 1878 (les tapissiers avancent la marchandise) : M Teuré 12 avenue du Roi de Rome 555,65 / -Dumarché 36 bis rue du Bois de Boulogne 107 / -Mme Magnat 38 rue de Boulogne 38, 85 : M Serry avoué 60 rue Saint-Lazare ; Mme Malich 96 rue Blanche 85,90 ; Mme Junot 50 boulevard des Batignolles 34,30 ; Mme Girard 64 rue de Clichy ; -M Strauss 44 rue de Maubeuge 17,50 ; Thuron 25 rue de Bruxelles 29 ; Chatenay rue Guérande 5 ; Lelion 20 rue de Saint-Pétersbourg 72,40 ; Mme Desprès passage Rivoli 10 ; Mme Passedoit 72 rue Blanche ; Balanqui 36 rue de Boulogne 484,50 ; M Petit 65 rue de Clichy ; Saint Aignan 13 rue de Turin ; Mme Balanqui 12 rue des carrières 125 ; Faune 33 rue Pigalle 679 ; Lauré 38 rue de Boulogne, 164 ; Simon, rue de Clichy ; Conte, rue de Clichy ; Jeulin 38 rue de Boulogne et 184 faubourg Saint-Honoré 76,95 ; -Duclos 2à rue de Berlin ; Mme Ternon 10 rue Lamartine 15 ; Mme Chambellan rue Miromesnil 376 ; Voisel 88 rue Blanche 16 ; -Lavallée 42 rue Neuve des Petits-Champs 28 ; Vitet 9 et 11 rue Vintimille ; -Demoiselle Bird 108 rue des Champs-Elysées 23,95 ; Aven 36 rue de Boulogne 24 ; -Hamon 34 rue de Boulogne ; Junot 17 rue de L'Elysée 35 ; Duhordel 1 passage Saulnier 151 ; Dame Lefort 66 rue de Clichy ; Thureau 25 rue de Bruxelles 29 ; Ducos 38 rue de Boulogne ; travail avec Talmy 72 rue de Clichy ; Lagognée ébéniste 62 rue de Charenton 1827 fr.

416 AP, D11U3/1386, n°7305, 5 mai 1890, Maison Domont et Heyer, 45 rue Rochechouart.

417 Champfleury, *L'hôtel des commissaires-priseurs*, Paris, E. Dentu, 1867, Chapitre XVII, « Le mobilier bleu », p. 209 et sq.

dont les journaux se sont emparrés, de là un second procès […] Quant aux tableaux, je les ai payés et relégués dans mon grenier, et un autre peintre moyennant 4 000 francs m'a décoré la salle à manger et les salons d'une manière élégante et poétique. C'est Émile Lecomte, mon parent et mon ami. » « Ce premier incident [passé] il fallait maintenant s'occuper du mobilier, discuter, ce qui n'en finissait pas, le choix des meubles, des étoffes, des tapisseries, visiter les magasins et les ateliers, commander des dessins, faire exécuter des modèles, c'était déjà bien du tracas et des ennuis pour meubler trois salons ». En réalité, si Scribe a suivi pas à pas les choix architecturaux, sa femme aidée d'un tapissier prend en charge l'ameublement : « ma femme s'occupe activement du mobilier de l'hôtel qui malgré tous les soins ne pourra pas être prêt pour l'hyver où nous sommes mais qui le sera pour l'automne de 1860 »[418]. Trente ans plus tard, même partage des rôles et des tâches dans la famille Aubry. Si elle possède son architecte attitré, M. Pinat, qui supervise les travaux de maçonnerie et de peinture, elle fait appel régulièrement à un tapissier pour réorganiser l'appartement, mettre en accord les tapisseries d'ameublement, les tentures et les garnitures. Il est manifeste que les mémoires d'architecte sont destinés à monsieur et les factures de tapissier à madame. Le partage sexué des tâches est ici clair : à l'homme les travaux qui relèvent du technique et du durable, à la femme les questions de goût[419].

Paul Pettier, moins aventureux dans ses consommations, se fait tout autant accompagner dans ses choix. Son ascension sociale se traduit par le choix d'un tapissier. Jeune caissier à la charge Lestibois, il fait appel au modeste tapissier Lambert pour se meubler ; lorsqu'il trouve une meilleure place à la charge Gadala, boulevard Poissonnière et qu'il s'installe un temps rue César Franck dans le 15e arrondissement, il choisit la maison Schmit – maison alors connue par une publicité dans la presse et notamment dans le *Temps*, une des lectures de Pettier. Enfin, lorsqu'il s'installe en 1906 rue de Prony à 34 ans, alors qu'il est marié, que sa situation professionnelle, ses rentes et ses placements en bourse lui permettent d'accéder à un bel appartement, il fait appel à la maison Schmit pour la totalité de son ameublement et s'adjoint les services de Ferdinand Albero. La maison Schmit lui fournit les meubles de ses deux salons et de sa chambre à coucher, ainsi que les tentures, les garnitures, les décors de fenêtres et de lit, les papiers peints, des éléments de fumisterie et jusqu'à la « panière en noyer » et les « portes assiettes triangulaires » et installe le tout à son domicile[420]. Les salons en style Louis XV et toutes les tentures « crème », la chambre de style Empire en papier et en tissu bleu affirment un souci de cohérence. La somme est considérable : 6323,75 francs mais s'installer en bourgeoisie appelle cette dépense qui permet d'écarter toutes les fautes de goût. Débuter dans la vie bourgeoise se fait avec l'aide du tapissier : Mme Déverin, d'origine modeste et ayant épousé un ingénieur, se fait aider non seulement par sa belle-mère pour choisir les meubles et tentures de l'appartement familial mais par un tapissier qui la guide aussi bien pour les achats que pour l'installation[421].

Les tapissiers des grands magasins

Les magasins d'ameublement et les grands magasins eux-mêmes entendent cette demande ; vendre des « ameublements complets » ne suffit plus, ni même les couper sur-mesure, comme le proposent tous les grands magasins dès le milieu des années 1870[422], il faut dorénavant accompagner les clients dans l'installation en prenant en charge le choix des objets, des tapis, des tentures, des papiers mais

418 BnF, MS, Fonds Scribe, 1860.
419 AN, Fonds Aubry, mémoire de Pinat.
420 AN, Fonds Pettier, facture de Schmit, 22 rue de Charonne Ameublements complets. Médaille d'or, 1878 et 1889 Ebénisterie, sièges, tentures, tapis, literie, menuiserie d'art, meubles de fantaisie, 27 janvier 1906.
421 AN, Fonds Déverin, AB/XIX/3499.
422 Voir par exemple, Catalogue des Trois-Quartiers, « ameublement », vers 1870.

aussi leur installation. Les grands magasins du Tapis rouge annoncent à chacun de leurs catalogues d'ameublement : « Des services spéciaux sont organisés pour les installations d'appartements, villas, maisons de campagne, châteaux et hôtels, soit à Paris, soit en Province et à l'étranger »[423]. La maison Au Bûcheron annonce dans les années 1890 qu'« elle fabrique aussi sur commande, d'après les plans ou dessins qui lui sont confiés, tous les genres et tous les styles de meubles, sièges et tentures qu'on lui demande » et qu'elle installe mobiliers et tentures[424]. Même chose chez la maison Krieger qui insiste sur la richesse de son « catalogue de dessins » et sa capacité à prendre en charge des « installations complètes » y compris de « chambres de jeunes filles » et « à domicile »[425]. En 1886, le journaliste de l'Orphéon assistant aux concerts du Bon Marché est séduit par la salle de réception : « partout les tapis et les riches tentures de l'Orient sont jetés ou accrochés avec profusion, formant des salons, des couloirs, des réduits charmants enjolivés par le bon goût des tapissiers. »[426]

Paul Pettier a recours à un « tapissier » du Bon Marché qui vient à son domicile rue de Prony poser les moquettes de sa salle à manger ainsi que meubler et décorer le cabinet de toilette[427]. De cette façon, les grands magasins qui proposent tous les objets d'ameublements, des meubles jusqu'aux bibelots exotiques accompagnent leurs clients jusque dans leurs appartements. Après 1880, ils proposent les services d'un « homme de goût » dont on peut imaginer qu'il guide les clients pour leurs achats dans le magasin[428]. Les grands magasins, en accompagnant individuellement chaque client, créent de la singularité et le rassurent.

Mise au goût du jour et circulation des modèles

Les tapissiers devenus de véritables guides et ordonnateurs en matière de consommation s'avèrent être d'autant plus essentiels qu'ils participent concrètement à la diffusion des modes. Au-delà de l'installation à neuf d'un appartement, ils sont constamment présents – plus de dix ans chez Richelot ou Aubry et 5 ans chez Pettier – pour rafraîchir les tentures et les tapisseries. Nous avons vu la dimension technique et hygiénique de ces travaux et le cycle de l'entretien croise celui des modes : une fois déposées, les tentures, les rideaux, les décors de fenêtres comme les garnitures sont parfois reteints, rhabillés de dentelles et de galons nouveaux… Ce qui s'apparente à un maintien en état des décors est aussi le lieu d'une « mise au goût du jour » comme le proclament de nombreuses publicités de tapissier dès la fin des années 1840. Avec l'apparition de la figure du tapissier-artiste, le phénomène se renforce et les comptabilités privées – notamment celles de la famille Bordes – laissent penser que la chute du prix des textiles dans les années 1860 favorise, en cas de changement de goût, une reprise complète des tapisseries et tentures. On comprend mieux dès lors les publicités de la maison Schmitt – succursale de la maison de tapissiers qui ameublent les Pettier – qui proclame faire « l'échange de mobilier » : il s'agit de reprendre des ameublements – y compris garnitures de fenêtres et tentures, promettant implicitement d'être toujours à la mode[429]. L'accompagnement permanent des tapissiers – celui des Aubry se rend 12 fois chez eux en dix ans, plus de 60 fois dans le cas de Richelot – permet de rester à la mode par le remplacement de quelques éléments décoratifs, le changement de couleurs, le remplacement d'un

423 Catalogue Les grands magasins du Tapis Rouge, 65 et 67 rue du Faubourg Saint-Martin, 1892.
424 Catalogue Au Bucheron, 1890, p. 9.
425 BHVP, série actualités, « ameublement », publicité Krieger.
426 *L'Orphéon*, 5 janvier 1886, cité par Michael B. Miller, *Le Bon Marché : 1869-1920 : le consommateur apprivoisé*, Paris, Armand Colin, 1987, p. 161.
427 AN, Pettier, tapis, 1906, Bon Marché. Dès les années 1886, Le Bon Marché s'affiche dans la rubrique « tapissier-décorateur » des Bottin-Didot.
428 BHVP, série actualités, catalogues des maisons Au Tapis rouge (1878, 1882 et 1890), Le Bon Marché (1880 et 1888), Les grands magasins du Louvre (1882).
429 BHVP, série actualités, catalogues de la maison Louis Schmitt, 27 rue Titon, années 1895-1910.

papier peint… Si l'aide d'un tapissier est nécessaire pour s'installer, elle l'est aussi pour être certain de rester dans le bon goût. Dans le cas du Dr Richelot dont la richesse de la comptabilité permet de saisir les moindres détails, le tapissier se révèle bien comme le maître d'œuvre du décor privé. C'est lui qui fait l'intermédiaire avec quantité d'artisans : il paie directement les peintres, des ébénistes, quelques restaurateurs, des vitriers, et plus occasionnellement des électriciens et des téléphonistes[430].

Le tapissier est aussi un vecteur des modèles dans la mesure où il propose à ses clients des installations à partir d'albums. Ceux du *Garde-Meuble*, luxueusement reliés dans les boutiques des tapissiers, se consultent sur place et participent ainsi à mettre au diapason les modes[431]. De nombreuses maisons créent leur propre catalogue de modèles, à l'instar de la maison Schmit dont les albums comptent au moins 3 570 numéros ou encore Rinck[432]. En outre, pour les travaux importants, les tapissiers et les ébénistes réalisent des « modèles » comme le montre Eugène Scribe qui se plaint de devoir « commander des dessins [et] faire exécuter des modèles »[433]. Ces modèles – tantôt des essais de motifs de tapisserie, tantôt des maquettes de meubles ou les deux réunis – sont la propriété des tapissiers ; on peut alors imaginer que ces salons, boudoirs et chambres en réduction participent dans les boutiques à la diffusion de modes.

Les tapissiers sont aussi des vecteurs d'imitation. Les ameublements qu'ils créent, notamment pour la grande bourgeoisie, donnent lieu à des séries de dessins et parfois de maquettes qui rejoignent leur catalogue. Choisir son modèle, c'est savoir que le même salon ou la même chambre a été commandée par des personnalités ou des voisins. En 1881, Louise d'Alq, dans son monumental traité de savoir-vivre relève l'inconvénient de cette imitation : « Tel tapissier ne parle que d'ameublements d'une valeur de cinquante mille francs fournis à tels ou tels grands personnages, ce qui fait qu'avec votre petite commande de quatre ou cinq mille francs vous vous sentez tout honteux, tout humilié, et il vous considère avec un air de protection et de condescendance. »[434] La stratégie publicitaire qui consiste à revendiquer une clientèle aristocratique – voire dans les années 1860 à revendiquer des achats par L'Empereur et l'Impératrice – se traduit par une circulation concrète des modèles. Lorsque Auguste Corbin s'installe en 1876 au 22 rue Saint-Placide, il revendique d'avoir travaillé pendant deux ans pour « le Duc de la Rochefoucauld, au château de la Gandinière »[435]. Duval annonçant qu'on trouve dans ses galeries « tout ce qui constitue un ameublement complet, même quand il s'agirait de meubler, en peu de temps, l'hôtel le plus somptueux » tente de séduire une clientèle haut-de-gamme tout en prétendant donner à toute sa clientèle accès au goût aristocratique. Vecteur d'une imitation tantôt verticale, tantôt horizontale, le tapissier participe à la cohésion d'un groupe en matière de consommation, d'autant que, comme nous l'avons vu, les faillites soulignent une grande homogénéité dans la clientèle des tapissiers[436].

Enfin, le tapissier demeure sur toute la période, comme un fluidifiant des modes dans la mesure où il rachète constamment des meubles, des tapisseries et des tentures. La pratique n'a rien de nouveau au XIXe siècle ; dès le XVIIIe siècle, les tapissiers sont aussi « fripiers » ou « brocanteurs de meubles ». La restructuration de la profession ne change pas cette pratique : les tapissiers rachètent les nombreux meubles simplement passés de mode qui ne trouveraient pas preneur chez un antiquaire du fait de leur

430 AN, Fonds Richelot, factures et mémoires de Beaulieu.
431 Catalogue de modèles dessinés, maison Dumas, vers 1880-1890, collection particulière.
432 AN, Fonds Pettier, factures de la maison Schmit, années 1900-1906.
433 BnF, MS Fonds Eugène Scribe.
434 Louise d'Alq, *op. cit.,* volume 3 1881, p. 184.
435 AP, D11U3/841, n° 2390, 22 juillet 1876, Auguste Corbin 22 rue Saint-Placide à quelques mètres du Bon Marché 1864-1866.
436 AP, D11U3/841 n°2383, 21 juillet 1876 et janvier 1879, Buron Alfred Tapissier, Rue de Boulogne

appartenance au monde moderne. Les meubles Louis-Philippe, dédaignés sous le Second-Empire et notamment à partir des années 1880, rejoignent les resserres des tapissiers où remis au goût du jour par l'ajout de bronze et de nouvelles tapisseries, ils peuvent retrouver le marché. Ainsi les tapissiers remplissent deux fonctions dans la fabrication des modes : ils remettent en circulation des objets passés de modes et facilitent le remplacement de l'ameublement. La famille Bordes revend au tapissier Audran, rue de Naples, des meubles à l'occasion de son déménagement boulevard Malesherbes et de temps à autres des meubles et des bibelots sans doute trop modestes qualifiés « d'occasion »[437]. Richelot revend aussi régulièrement des meubles à son tapissier qui les met en vente dans son magasin. Par exemple, « deux fauteuils Henri II garnis de velours ancien » vendus pour 500 francs en 1897, au moment du déménagement Richelot quand le style Henri II apparaît trop démocratisé pour rester séduisant[438].Pettier comme Henri Bernard, l'ancien directeur de l'octroi de Lille et retraité à Paris vendent des bibelots et des meubles à leur tapissier ; Pettier qui fait meubler son nouvel appartement rue de Prony se débarrasse de son ancien mobilier – passé de mode ou qui ne correspond plus à son nouveau statut – auprès de son tapissier.

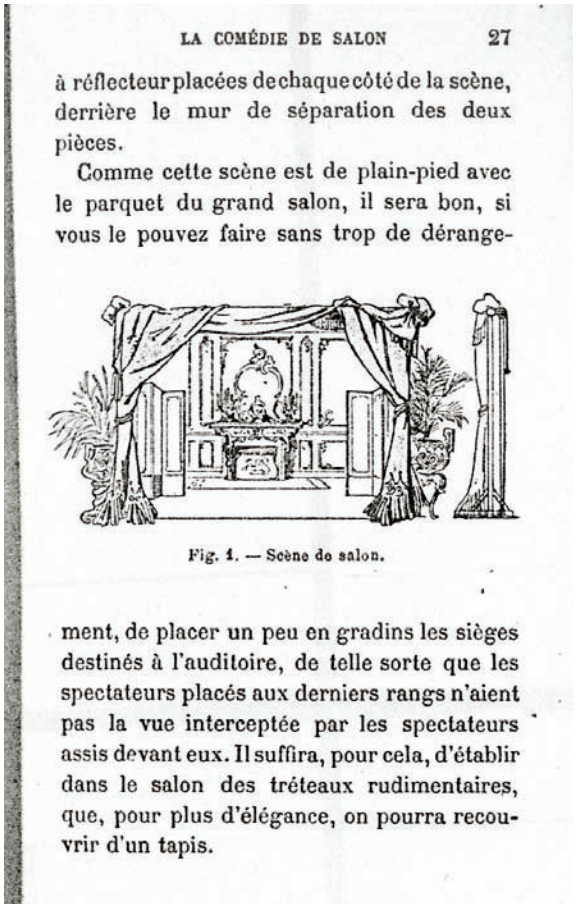
III.d. Sociabilités exceptionnelles et circulations des modèles. Tapissiers et sociétés de location.

Il reste un point aveugle : comment les modèles circulent-ils au sein de la bourgeoisie elle-même ? La cohésion d'une culture passe évidemment par les sociabilités, visites à domicile, rencontres… Une publicité pour les Galeries du mobilier, grands magasins de meubles au 40 boulevard Sebastopol, intitulée « Une journée bien remplie », met en scène un jeune bourgeois qui va consulter amis et cousins pour choisir son mobilier : de pièce en pièce, il découvre des ameublements qu'on devine achetés aux Galeries du mobilier, comme chez la cousine Rose, la « chambre rocaille finement sculptée qu'elle a payée 340 francs »[439]. Traversant 12 pièces, le jeune homme finit par savoir quels sont les ameublements de « bon goût ». Cette publicité imprimée autour de 1900 dit le rôle central des sociabilités dans la fabrication d'un goût commun. Les sociabilités se révèlent réduites dans la petite bourgeoisie où les fauteuils des salons conservent presque toute l'année les housses mais les réunions de famille, les jours de réception dans la haute et la moyenne bourgeoisie, les « five o'clock »… sont autant de moment qui permettent de découvrir des intérieurs et de construire un goût collectif. Cette circulation est évidente et joue sans aucun doute un rôle central dans la diffusion du goût et de la nouveauté technique. Nous aimerions pouvoir identifier des sociabilités à partir des comptabilités, des journaux privés comme des bottins mondains et les croiser avec la circulation des objets… mais nous atteignons une limite : impalpables car elles demeurent inaccessibles, ne laissent même pas de traces dans les écrits du for privé, tant, sans doute, l'imitation ne doit pas être révélée.

Quelques détours permettent cependant de saisir la façon dont les sociabilités peuvent faire circuler les modes et leur place dans la circulation des modèles de consommation, sans pour autant les couper des marchés qui s'y rattachent puisque les tapissiers et les sociétés de location y jouent un rôle central. Ce sont les sociabilités exceptionnelles qui par définition laissent des traces aussi bien dans les comptabilités privées que dans le commerce, théâtre de salons, réceptions, « jours »…

437 AP, Fonds Bordes, factures Audran.
438 AN, Fonds Richelot, 24 février 1897.
439 AP, D17Z/1.





LA COMÉDIE DE SALON 27

à réflecteur placées de chaque côté de la scène, derrière le mur de séparation des deux pièces.

Comme cette scène est de plain-pied avec le parquet du grand salon, il sera bon, si vous le pouvez faire sans trop de dérange-

Fig. 1. — Scène de salon.

ment, de placer un peu en gradins les sièges destinés à l'auditoire, de telle sorte que les spectateurs placés aux derniers rangs n'aient pas la vue interceptée par les spectateurs assis devant eux. Il suffira, pour cela, d'établir dans le salon des tréteaux rudimentaires, que, pour plus d'élégance, on pourra recouvrir d'un tapis.

[Fig. 8. 55 et 8. 56] Gravure amateur d'un programme de soirée de théâtre et musique de salon. Vers 1890. Cabinet des estampes du Musée Carnavalet, série Mœurs et suggestions pour l'installation d'une scène dans un salon modeste, page extraite de l'ouvrage de R. Manuel (pseudonyme collectif), *La Comédie de salon, comment on la monte et comment on la joue*, Paris, Ernest Kolb, 1893.

Dans l'imaginaire européen, le salon est un des hauts lieux de la sociabilité intellectuelle et mondaine. Tous les salons ne peuvent cependant pas se targuer d'illustrations politiques ou intellectuelles. Au XIXe siècle, les divertissements amateurs donnent une cohésion autant qu'une existence à des salons qui, faute de conversations et de relations mondaines, resteraient déserts. En matinée ou soirée, dans les appartements et hôtels de la bourgeoisie parisienne, on joue des pièces, on récite de la poésie, on chante, on mime des charades ou on recompose des tableaux vivants – *Le Printemps* de Botticelli comme *L'Angélus* de Millet. La comédie de salon n'est pas une invention du XIXe siècle. Tout au long du siècle précédent, l'aristocratie commande quantité de pièces de théâtre de salon[440], pratique ravivée sous la Restauration par le retour des émigrés. Mais le second XIXe siècle en invente une forme nouvelle, plus démocratisée : il n'est plus question d'auteurs ou de mécènes mais principalement d'amateurs. À partir des années 1860, à la faveur d'une nostalgie de la sociabilité du XVIIIe siècle et de la diffusion de l'amateurisme, les pratiques théâtrales amateurs prennent un nouvel essor dans l'espace domestique. La comédie à demeure se réinvente, s'adapte, au gré des fortunes, des quartiers et des appartements. La bourgeoisie s'efforce activement, nous l'avons vu, de se construire des relations sociales et surtout de les formaliser. Le développement des pratiques de la collection l'atteste tout comme l'investissement dans les cartes de visite. Comme l'a montré Maurice Agulhon observant les sociabilités du premier XIXe siècle et prolongeant sa réflexion sur la seconde partie, la production de sociabilités « semi-organisées » est un des traits culturels de la bourgeoisie[441]. Ces sociabilités qui ont

440 Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, *Le théâtre de société : un autre théâtre*, Paris, H. Champion, 2003.
441 Maurice Agulhon, *La sociabilité dans la France bourgeoise, 1810-1848, étude d'une mutation des sociabilités*, Paris, Armand Colin, 1977, « Cercle et culture ».

pour cadre les intérieurs sont des moments forts dans la constitution d'une identité partagée.

Si on s'intéresse d'abord aux pratiques les plus visibles et les plus démonstratives, il convient de noter que ces soirées s'inscrivent dans les mécanismes de la distinction, communs à toute la vie mondaine urbaine. Entre les soirées dans les hôtels particuliers du Faubourg Saint-Germain où sont invitées à grand renfort de publicité parfois quelques centaines de personnes et le théâtre de salon en famille dans les appartements de la petite-bourgeoisie, peu de points communs. Ces soirées relèvent cependant de la même sociabilité « semi-organisée » qui fait appel à des savoirs techniques et à des professionnels. Par nature éphémère, par les préparations qu'elle appelle et par les impressions qu'elle laisse, cette sociabilité s'inscrit cependant dans le temps car elle marque durablement hôtels et appartements. Quelques séquences reconstituées autour de ces soirées mondaines et de ces pratiques privées permettent de saisir son insertion dans le commerce social. Dans l'aristocratie et la grande bourgeoisie, se perpétuent les pratiques héritées sur un mode plus ou moins imaginaire du théâtre de Mme de Genlis. Elles nécessitent des aménagements très importants pour accueillir les très nombreux invités et mobilisent des domestiques, des « lampistes », des tapissiers. En 1836, à en croire les chroniques mondaines, près de 300 invités se pressent à l'inauguration du théâtre privé de l'hôtel du Comte de Castellane rue du Faubourg Saint-Germain et encore presque autant en 1856[442]. Mme Ancelot, pour sa part, reçoit couramment près d'une cinquantaine d'invités qui viennent écouter Rachel ou d'autres comédiennes moins connues. Soixante ans plus tard, le comte Youssoupov fait installer près de soixante fauteuils pour ses invités[443]. Dans la haute société, « on a sa cantatrice de salon à Paris comme on a sa couturière ; chaque quartier, chaque société, chaque famille a la sienne », écrit Maurice de Flassan en 1840[444]. La presse mondaine parisienne se fait chaque semaine l'écho de ces soirées notamment quand elles ont lieu dans les « colonies » étrangères. Elles s'inscrivent dans des pratiques de distinction communes à toute la vie mondaine. Les journaux intimes et les mémoires – Delphine de Girardin, Véron et plus tard Renée Berruel – mais aussi les archives des loueurs de chaises, des traiteurs, de tous les commerces qui se substituent à la nombreuse domesticité aristocratique indiquent la grande fréquence de soirées plus modestes dans les salons de la bourgeoisie[445]. Placées entre le grand et le petit salon, les estrades accueillent quelques acteurs débutants qui viennent épauler hôtes et invités dans leurs jeux. La bourgeoisie dédie volontiers – tout comme une partie de l'aristocratie au demeurant – ses soirées à des œuvres de charité. Au milieu des années 1860, les soirées consignées par Méry se tiennent « pour les inondations en Hongrie », « les victimes des tremblements de terre », « les victimes d'épidémies en Algérie », « les chaumières indigentes » ou encore les « villages africains du Sénégal »[446]. Au-delà du *Five O'Clock* du jour et des dîners, la soirée théâtrale privée offre l'occasion de faire de la publicité – à l'aide de gravures d'amateurs –, d'étendre ses réseaux de sociabilité au-delà de son cercle familier et d'exister ainsi dans l'espace public et mondain. Dans la vogue de l'amateurisme qui débute dans les années 1870, le théâtre rencontre un vrai succès à l'occasion des fêtes de famille. Anniversaires, fêtes de fin d'année, réunions de famille ou vacances sont l'occasion de représentations préparées avec soin[447]. C'est alors

442 E. Circaud (Secrétaire de la Commission Municipale et Historique de Neuilly sur Seine), « Le théâtre de l'hôtel Castellane » *in Mélanges Emile Le Senne, Société historique et archéologique des VIIIe et XVIIe arrondissements de Paris*, Paris, Hommages des membres de la société, 1915-1916, p. 57-62.

443 Comte Felix Youssoupov, *Mémoires*, Paris, Ed. du Rocher, 2005.

444 Maurice de Flassan, « La cantatrice de salon », *in Les Français peints par eux-mêmes*, Paris, Omnibus-La Découverte, 2003 [Curmer, 1840-1842], p. 821-832.

445 BnF, De tout, un peu. « Soirées ».

446 Méry, *Nouveau théâtre de salon, La comédie chez soi*, Paris, Lévy, 1864.

447 Mme Marie de Saverny, Chapitre XII, « Jeux et divertissements, La comédie au salon, Le théâtre », in *La femme chez elle et dans le monde*, Paris, aux bureaux de la Revue de la mode, 1876. (coll. bibliothèque des femmes). Pour une synthèse sur ces pratiques, voir Anne Martin-Fuguier, « Les rites de la vie privée bourgeoise » *in Histoire de la vie privée*, Paris, Le Seuil, 1999, p. 189 et *sq*. Les manuels se multiplient

avec un manuel en main que la petite et moyenne bourgeoisie transforment leurs salles à manger et salons en petites scènes avec rideau et estrade, parfois avec l'aide d'un artisan comme le conseillent certains manuels[448]. Ces représentations fondent une mémoire commune comme l'attestent les albums photographiques familiaux où les photographies d'amateurs qui immortalisent ces moments[449]. De la publicité étendue au quartier à la construction d'une mémoire familiale, les sociabilités varient mais le dénominateur commun est le même : faire vivre une sociabilité autrement, dans un espace à la fois privé, sélectif et tourné vers l'espace public. Si les représentations se donnent le temps d'un soir, les sociabilités qui se tissent autour d'elles sont en réalité beaucoup plus vastes et plus étalées dans le temps : essayage des costumes, conception des décors, élaboration des programmes… Car il ne faut pas croire que l'amateurisme n'appelle que du « fait-maison » ; plus les amateurs sont fortunés, plus ils s'entourent de professionnels. Dans la haute bourgeoisie, un tapissier aménage l'espace, installe une scène, propose des éléments de décor que la maîtresse de maison n'a plus qu'à assembler[450]. Les antiquaires en costumes louent de quoi figurer un soldat romain, un bourgeois du XVIIe siècle ou un Arlequin. À la marge, la maîtresse de maison ajoute quelques accessoires, fanfreluches et rubans ou brode quelques pièces.

Là où les moyens ne le permettent pas, c'est sur le mode des travaux de dames que se fabriquent décors et costumes, comme l'atteste la foisonnante édition de manuels techniques et artistiques et les rubriques de la presse féminine de mode. Les maîtresses de maison, aidées de connaissances et parfois d'une couturière ou d'une domestique, confectionnent des costumes – ou déguisements – en tissus et carton, fabriquent des décors en toile peinte et blocs de liège. Un des titres les plus emblématiques de cette littérature, *Les passe-temps artistiques et utiles*, présente un panorama de toutes les pratiques amateurs à domicile : « Fleurs et plantes d'appartement, panneaux décoratifs et vitraux, Fleurs en perles, La Photographie, Bois découpé, Pyrogravure, Brochure et reliure, Élevage des vers à soie, Naturalisation des oiseaux, Théâtre de guignol, Les Poupées vivantes, Théâtre de société, tours d'arithmétique, Les ombres vivantes »[451]. Ce type de manuel joue alors le rôle de conseiller à la fois technique et social, rôle dévolu aux tapissiers dans la bourgeoisie plus aisée. Naturellement, les répétitions constituent une sociabilité à part entière. L'apprentissage des textes, des gestes, de la diction nécessite des rendez-vous ; dans la grande bourgeoisie, c'est avec l'aide d'un professeur que l'on répète. Si l'on en croit les *Annuaires Bottin-Didot*, à Paris, au moins une dizaine d'agences dramatiques – en dehors des relations privées nouées au théâtre ou dans les conservatoires – proposent les services de professeurs à domicile[452]. Cette sociabilité déborde ainsi tout à la fois le seul temps des représentations et le seul espace domestique. La transformation des espaces de réception — grand et petit salon — en espaces de représentation, avec scène et salle, nécessite quantité d'aménagements. À Paris, tout au long du XIXe siècle, les espaces ne cessent de se réduire et en dehors de rares hôtels aristocratiques où des salles sont réservées aux représentations, l'espace manque. C'est donc dans le salon qu'il faut installer tout à la fois les invités, les collations, la scène et ses dépendances.

---

après 1880 ; voir par exemple, André de Lorde, *Pour jouer la comédie de salon : guide pratique du comédien mondain*, Paris, Hachette, 1908.

448 Voir *Le livre des travaux artistiques d'amateur* de Félix Moser, Paris, Dumoulin et *Les Passe-temps artistiques et utiles* de Paul Verdun, tous les deux publiés dans les années 1900. Les revues de mode présentent très régulièrement des pièces de salon durant toute la seconde partie du siècle.

449 Photographies de la famille Sylvestre déguisée, vers 1890, collection personnelle. Voir en outre, le fonds photographique Scrive qui comprend plusieurs vues de la famille déguisées en Robinsons, février 1880, en AdN, 39 Fi/124.

450 Voir par exemple les conseils pour les locations de meubles et dispositifs techniques pour « soirées » de Louise d'Alq, *op. cit.,* p. 92-94.

451 *Les Passe-temps artistiques et utiles, op. cit.*

452 *Annuaire Bottin-Didot,* 1868, Agences dramatiques

Au-delà des soirées théâtrales et autres charades, les réceptions mondaines sont des aspects de cette sociabilité « semi-organisée » pour reprendre les catégories développées par Maurice Aghulon. Elles sont de plusieurs ordres. Rares mais donnant lieu à des réunions larges : les pendaisons de crémaillères. Le fonds Maciet de la bibliothèque des arts décoratifs conserve quelques unes de ces invitations – 268 dont environ un dixième concerne des événements privés[453]. Celle de Jules Armengaud est gravée par Serin, graveur boulevard Montmartre. Le conseiller municipal de la Ville de Paris invite en 1882 ses relations à « pendre la crémaillère » de son nouvel appartement 31 rue Guyot, à l'angle de la rue de Prony, dans le quartier de la Plaine Monceau. Ces pendaisons de crémaillère, si on en juge par les invitations restantes, sont assez courantes[454]. En 1908, Paul Pettier, fait de même pour son nouvel appartement rue de Prony : il commande plus de 100 cartes d'invitation à son graveur habituellement chargé des cartes de visite[455]. Ces moments où l'on présente son domicile à l'ensemble de ses relations nécessitent, on peut l'imaginer, une mise en scène particulière.

En journée, ce sont les « jours », moments où la maîtresse de maison est à son domicile, prête à recevoir. On sait que la pratique, courante dans l'aristocratie, dans le faubourg Saint-Honoré et Saint-Germain où l'on publie dans les bottins « le jour », se développe jusque dans la moyenne bourgeoisie dans les années 1870, façon là encore de formaliser des relations sociales, en particulier pour les femmes[456]. Ces « jours » dans la moyenne bourgeoisie sont indiquées à l'aide de cartes envoyées, dont les traces sont suffisamment nombreuses dans les archives privées pour laisser penser que la pratique est étendue. Par ailleurs, les « jours » sont mentionnés sur les cartes de visite – de Mme Aubry comme de Mme Pettier[457]. Les guides de savoir-vivre des années 1880-1890, de celui de Dufaux à celui de la Baronne Staffe, ne cessent de recommander cette pratique qui permet d'instaurer des relations sociales et qui évite les visites impromptues. Enfin, dans ces formes de sociabilités « semi-organisées », il faut ajouter toutes les soirées mondaines, les dîners, non pas ces simples invitations et visites mais ces soirées formalisées qui demandent une mise en scène particulière des intérieurs.

Même limités à quelques invités, tous ces modes de sociabilités sont l'occasion de transformation des appartements. Comme l'a relevé Antoine Lilti pour le Paris du XVIIIe siècle et les salons des gens de lettres, les artisans sont nombreux à assurer la transformation des espaces privés pour permettre la sociabilité scientifique ou littéraire[458]. De façon encore plus marquée dans la seconde partie du siècle, un marché se construit qui accompagne la bourgeoisie dans la production d'espaces de réception.

Les tapissiers : ordonnateurs des soirées

Les tapissiers jouent un rôle essentiel d'ordonnateur des fêtes privées. La pratique est ancienne de louer le temps d'une soirée de quoi meubler l'espace – et bien souvent aussi de faire disparaître des meubles, remisés chez le tapissier. Dans la seconde partie du siècle, la bourgeoisie reprend cette pratique à son compte. Tapissiers et marchands de meubles – qui comme nous l'avons vu se confondent souvent – louent des ameublements. Un cinquième des marchands inscrits à l'annuaire Bottin-Didot dans les années 1860 propose ce service et plus d'un tiers dans les années 1880[459]. Il

453 Fonds Maciet, Bibliothèque des arts décoratifs, cat. n°51, « La Belle époque en fête » 268 invitations et 274 programmes majoritairement des événements artistiques et des bals d'institutions publiques et privées.
454 BnF, Cabinet des estampes, Fonds « De tout, un peu ».
455 AN, Fonds Pettier, « Silvain Guillot, graveur héraldiste, 99 rue des Petits-Champs ».
456 Voir notamment Anne Martin-Fugier, *La bourgeoise*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1983.
457 Voir AN, Fonds Pettier et Fonds Aubry 94.
458 Antoine Lilti, « L'économie matérielle du salon », in *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, 2005, p. 90-102.
459 *Annuaire Bottin-Didot,* « marchands de meubles ».

demeure délicat de savoir à qui s'adressent ces locations : pour une part, à des étrangers de passage louant des appartements vides[460] mais tous les marchands indiquent fournir de quoi mettre en scène des événements privés. Le tapissier Laporte toute l'année 1876 dans la quatrième page du *Figaro* fait la « Location [de] linge, vaisselle, chaises, tentures pour bals, dîners. 21 rue Poissonnière. »[461] Tous les grands tapissiers vantent cette capacité à orchestrer des soirées, à l'instar de Duval, boulevard de la Madeleine qui s'occupe aussi bien des soirées familiales de mariage et de baptême que des « bals costumés », le tout pour une société qu'on devine choisie. Le tapissier Belloir, des plus recherchés et renommés de Paris, dont la maison fondée en 1820 est installée rue de la Victoire, propose des « Banquettes, tentures, meubles de salon, etc. tables, pupitres, lustres, candélabres, tentes parquetées, et théâtres portatifs. »[462] On dénombre ainsi 26 tapissiers qui louent et installent des scènes et des théâtres en 1856[463] ; ils sont près de 35 en 1888 et 41 en 1900 répertoriés dans les annuaires de commerce[464]. Les sociétés de « locations pour fêtes » sont le plus souvent dirigées par des tapissiers, et les marchands de meubles qui louent pour les fêtes meubles et dispositifs techniques le font sous la direction d'un tapissier qui prend en charge « l'installation à domicile »[465]. Les installations théâtrales ne sont qu'un aspect de ce commerce ; tout au long de l'année, les tapissiers fournissent les décors d'événements mondains ou familiaux exceptionnels. Louise d'Alq en 1887 recommande le recours à ces « sociétés de location » ; implicitement elle invite ainsi à se mettre à l'abri de toutes les fautes de gout et les maladresses[466].

À côté des tapissiers renommés, se développe donc un marché destiné à accompagner la bourgeoisie dans l'organisation de ses soirées. Eugène Scribe, sans surprise, fait appel à un tapissier – anonyme – pour meubler ses soirées… on peut simplement imaginer qu'on n'y présente pas de pièces de théâtre de salon. Lorsque les Bordes organisent une réception à leur domicile en juin 1878 – sans doute avant leur départ dans leur maison de campagne –, ils font appel à leur tapissier pour une table avec rallonges, douze chaises et des éclairages[467]. La pratique apparaît permanente si l'on met en regard les comptabilités et les publicités des tapissiers. Après 1881, le modeste couple de bourgeois lillois installé à Paris, Clélie et Henri Bernard, ont aussi recours à un tapissier pour les fêtes de Noël[468]. Le cas du Dr Richelot est exemplaire – sans doute du fait de la qualité de sa comptabilité comme de sa vie mondaine dont on peut imaginer qu'elle se développe après sa nomination à l'Académie de Médecine en 1897. Peut-être pour célébrer l'événement, au mois de mars de cette année-là, son tapissier-antiquaire attitré Beaulieu vient deux fois « pour la fête »[469]. Le 29 juin 1899, Beaulieu indique deux journées de travail : « Temps passé à domicile les 15 et 16 mars, démontage et remontage de portes pour fête (30) » puis quinze jours plus tard : « Temps passé à domicile les 29 et 30 mars démontage et remontage de portes pour fête (30) ». On peut imaginer qu'il s'agit alors pour l'une des soirées de sa pendaison de crémaillère dons son nouvel hôtel-appartement au 32 rue de Penthièvre. Trois à quatre fois par an, Beaulieu vient ainsi meubler, déménager, emménager des meubles mais aussi des éclairages pour « soirée » et « fête ». « Travail habituel pour une fête », note-t-il à partir de 1907. Il intervient aussi pour

460 Publicités dans *Guide Lemercier, catalogue officiel de l'Exposition universelle de 1900*, Paris, Lemercier et Cie, 1900.
461 *Le Figaro*, janvier-avril et octobre-décembre 1876.
462 BHVP, série Actualités, « tapissier ».
463 Ce que confirment les dossiers de faillite : voir par exemple AP, D11U3/212, dossier n°12948, 16 janvier 1856, Joseph Schrmeck, tapissier, 8 passage Saulnier. Il loue, au moment de la prisée, plus de vingt meubles – tables et chaises – et une estrade, le tout évalué à 650 francs.
464 *Annuaire Bottin-Didot,* 1856, 1888, 1900.
465 BHVP, série actualités, « tapissier », maison Gérome.
466 Meme conseil chez Louise Alq en 1887 qui recommande l'aide des sociétés de location pour ces soirées (*op. cit.,* p. 91-97).
467 AP, scellés Bordes, tapissier Audran.
468 AN, ABXIX3496, Livres des dépenses et recettes de Henri Bernard.
469 AN, Fonds Richelot, AB/XIX/4226 dossier n°1, facture de Beaulieu, 19 mars 1897.

des fêtes qu'on imagine plus familiales : le 25 décembre et le jour de l'an[470]. Quelques indices laissent penser à du théâtre de salon ou des charades ; en décembre 1907, il note : « Temps passé pour une soirée (30), Façon de rideaux pour soirée en fournissant une grande barre et le molleton à l'intérieur desdits rideaux (120) »[471]. Véritable ingénieur de ces soirées, Beaulieu ne cesse de ranger, démonter des portes et des meubles, installer des éclairages… Car les tapissiers ne se limitent pas à livrer des meubles ou des rideaux : installations d'éclairage, vaisselle, couverts, instruments de musique, piano, etc. sont proposés en location[472]. En la matière, l'ensemble des bourgeois semble se conformer aux préceptes édictés par les guides de savoir-vivre. Ermance Dufaux, qui par sa précision entend accompagner la petite-bourgeoisie dans le monde, conseille le recours aux services de maisons de location et des tapissiers pour les soirées. C'est évident pour les mariages où le tapissier doit préparer notamment « de simples gradins […] décorés » pour offrir « un coup d'œil luxueux »[473]. Pour les soirées mondaines, le mobilier faisant défaut, en matière de goût ou de quantité, il vaut mieux s'en remettre aux professionnels : « Dans les grandes maisons, les appliques, les lustres, les candélabres, objets d'art ou de luxe, sont assez multipliés pour constituer l'éclairage nécessaire. Mais il n'en est pas ainsi partout. Les entrepreneurs de fêtes, qui fournissent les banquettes et le matériel indispensable, se chargent de poser des appliques où le besoin s'en fait sentir. »[474] Il ne faut pas hésiter à louer des mobiliers comme des musiciens pour éviter les auditions de musiciens amateurs : « Les marchands de musique, les facteurs de piano, se chargent de procurer des musiciens, de même que les loueurs de matériel pour bals et soirées, les. glaciers et même les marchands de fleurs. Mais ceux-ci offrent moins de garanties que les premiers, quant à la capacité de leurs protégés. Le plus souvent, les uns et les autres prélèvent une commission sur la rémunération convenue. »[475]

Si les tapissiers sont bien au cœur de cette mise en scène ponctuelle des intérieurs, il faut parler d'autres professionnels qui le temps d'un soir ou au-delà, louent des objets : des marchands de tableaux et d'objets d'art et dans une moindre mesure des antiquaires. Clotilde Roth-Meyer a montré, essentiellement pour le premier XIXe siècle, la présence de la location de tableaux par les marchands de couleurs parisiens[476]. Elle souligne surtout que cette location se fait en direction des amateurs – et on peut l'imaginer aussi des marchands et des copistes – qui souhaitent apprendre la peinture, en général accompagnés par un guide. À côté de ce phénomène, la location de tableaux et d'objets d'art est bien plus étendue. Si Alphonse Giroux loue des tableaux aux amateurs dans les années 1820, son fils, ébéniste de renom, marchand de meubles et tapissier propose aussi des locations de tableaux dans les années 1850[477]. Ils sont nombreux dans ce cas mais l'on ne parvient pas à se représenter la clientèle. Susse et Tahan proposent les mêmes services comme la trentaine de marchands de tableaux dans les années 1880. Paul Recappé, avant de faire en 1886 une faillite considérable, loue des meubles et des peintures, sans que l'on sache là encore s'il s'agit de locations à des particuliers ou pour des événements publics[478]. Le marchand Asse, papetier et marchand d'objets d'art, loue régulièrement des statues – en général pour une semaine ou un

470 AN, Fonds Richelot, AB/XIX/4226 dossier n°1, facture de Beaulieu, « Déménagement et réeménagement de meubles pour une soirée (30), 28 décembre 1905 ».
471 AN, Fonds Richelot, AB/XIX/4226 dossier n°1, facture de Beaulieu.
472 Publicité de Léotard, 10 boulevard Malesherbes, *Almanach royal*, 1867.
473 Ermance Dufaux, *op. cit.,* Chapitre IV, « Les Lunchs de mariage », p. 237.
474 *Ibid*., p. 245.
475 *Ibid.,* p. 251
476 Clotilde Roth-Meyer, « Le phénomène de la location de tableaux par les marchands de couleurs parisiens au XIXe siècle », in *Histoire de l'art* 2006, vol., n°58, p. 57-64.
477 Publicité Giroux et fils, *Almanach impérial*, 1855
478 AP, D11U3/1222, n°19356, 23 janvier 1886, Paul Recappé, Marchand de curiosités, 9 rue Paul Louis Courier.

mois[479]. La pratique de la location est alors courante jusque dans la petite bourgeoisie, notamment pour les pianos[480]. L'émergence des marchands de meubles comme la maison Au Bûcheron sur ce marché dans les années 1860 confirme qu'il s'agit bien de proposer des tableaux et des moulages d'art pour un événement, voire à l'année – les publicités et les catalogues ne sont pas suffisamment précis[481]. Les rares traces des sociétés de location tournées vers le privé indiquent qu'ils louent des tableaux, des objets d'art – moulages, curiosités comme antiquités –, ainsi que la totalité de l'ameublement[482].

À côté de ces locations d'œuvres d'art, les antiquaires semblent aussi pratiquer le dépôt chez des clients le temps d'une soirée ou pour des périodes plus longues. Stratégies de vente en déposant chez des législateurs du goût des objets de prix ? Ou location par des particuliers d'objets exceptionnels pour des occasions exceptionnelles ? Les archives ne permettent pas d'y répondre. Pour le théâtre de salon, le recours aux antiquaires semble plus courant encore pour la fourniture de costumes anciens et de meubles qui permettent, à l'aide de quelques pièces seulement, de figurer un espace anachronique, le plus souvent un salon du XVIIIe siècle. Cette pratique n'est sans doute pas répandue dans l'ensemble de la société mais après 1880, de nombreux antiquaires soulignent qu'ils louent des meubles le temps d'une soirée. Beaulieu, le tapissier-antiquaire de Richelot, loue des éclairages et des suspensions qu'on devine anciennes. Autour de 1900, la pratique existe Faubourg Saint-Honoré si l'on en croit les mémoires – *Mort à crédit – de* Louis-Ferdinand Céline : « La seule fierté de notre boutique, c'était le guéridon du milieu, un Louis XV, le seul vraiment qu'on était sûr. On nous le marchandait fréquemment, on essayait pas trop de le vendre. On aurait pas pu le remplacer. Les Brétonté, nos clients fameux du Faubourg, ils l'avaient remarqué depuis longtemps… Ils ont demandé qu'on le leur prête, pour meubler une scène de théâtre, une comédie qu'ils donnaient, avec des autres gens du monde, en leur hôtel particulier. » Les antiquaires qui installent les meubles à domicile sont autorisés à assister à la scène : « On a ordonné du silence. Le rideau s'est replié sur lui-même… Notre guéridon est apparu… en plein au milieu de la scène… tout à fait comme dans notre boutique … Ca nous a tous bien rassurés… Un petit coup de piano… et les répliques nous parviennent… Ah ! le joli ton !… Tous les personnages vont, viennent, et se pavanent en pleine lumière… »[483].

De l'aristocratie jusque dans la bourgeoisie modeste, à l'occasion d'événements exceptionnels, la location de meubles, et particulièrement de meubles anciens, luxueux, comme celle d'objets d'art et de tableaux laissent imaginer qu'une culture de ces objets se diffuse ainsi. Les quelques faillites de tapissiers dans les années 1890 les montrent en lien avec de grandes maisons parisiennes comme Barbedienne ou encore Krieger… On serait tenté d'imaginer alors qu'à la façon de ce que Neil McKendrick, John Brewer et J. H. Plumb ont observé pour Wedgwood déposant des pièces chez des « legislators of taste », ces maisons font connaître leurs produits en les installant dans les circuits de locations, notamment des beaux quartiers où les étrangers aussi viennent louer leur ameublement[484].

479 AP, 2AZ14, Asse, papetier et marchand d'objet d'art, n°8 rue du Bac. « Doit à M. Le Général Pajal rue de Grenelle 113, Location d'une statuette équestre et un bronze de Maroguetti pour 1 mois du 19 mars au 19 avril, 50 fr, 19 mars 1866 ».

480 La quasi totalité des maisons de pianos proposent des locations, voir les annonces du *Figaro* et du *Temps*.

481 BHVP, série actualités, « ameublement », brochure, vers 1865-1870.

482 AP, D11U3/127/dossier n°67, faillite de la maison Chapon, « Locations pour soirées », 1887 et D11U3/1182/ dossier n°139, faillite de Mme Bouvart, « loueuse de matériel pour soirée », 1885. Dépôt de société, D31U3/81, dossier n°1310 et D31U3/345, dossier n° 945.

483 Louis-Ferdinand Céline, *Mort à crédit*, Paris, Gallimard, 1995 [1936], p. 86-89.

484 McKendrick, John Brewer et J. H. Plumb, *The Birth of a Consumer Society: Commercialization of Eighteenth Century England*, *op. cit.*, Chapitre 3. Il reprend ici des analyses développées dans Neil McKendrick, *Josiah Wedgwood: An eighteenth-century entrepreneur in salesmanship and marketing techniques,* 1960. L'exemple est signalé et discuté par Patrick Verley, *L'échelle du monde… op. cit.,* p 149 : « Avant le lancement de nouveaux modèles, il fait savoir que quelques pièces peuvent être vues chez le duc de Malborough, chez le duc de Northumberland ou de quelques autres legislator of taste… Pour attirer la clientèle, il a l'habitude, comme Boulton, de faire des grandes expositions-ventes à Londres et d'user de la publicité dans la presse. »

La technique exceptionnelle : la machinerie des soirées

Dernier rôle que jouent ces maisons dans la circulation de la nouveauté : celle de la circulation des techniques. Les soirées mondaines et en particulier celles animées par le théâtre sont l'occasion d'une acclimatation à des techniques nouvelles.

En septembre 1859, le Prince Sant'Elia de Palerme organise une soirée à Paris. Il se rend chez J. Duboscq, constructeur d'instruments d'optique – connu notamment pour ses lanternes et autres jeux d'optique – installé 21 rue de l'Odéon. L'artisan fournit alors au prince de quoi faire un théâtre de salon à la mode : « 1 régulateur électrique à points lumineux fixe (250 francs) ; 1 pile de Bunsen grand modèle 50 couples, 275 francs ; une boîte en bois pour contenir le régulateur électrique avec un miroir en verre pour produire les effets du Pardon 100 francs ; un grand miroir parabolique en plaqué d'argent pour le prophète, 90 francs ; 150 mètres de fils conducteurs couverts de gutta-percha 102,50 ; accessoires pour la pose des fils, pinces, tenailles, marteau, clous et pièces de cuivre pour fixer au plancher de la scène 30 francs ; bouteilles, vases florentins, pèse-acide, etc. 40 francs ; 5 mètres de crayons en plus [pour les ampoules] 20 francs ; emballage 45 francs ; Total de 952,50 francs »[485]. Cette mise en scène de la technique nouvelle est chose récurrente toute la seconde partie du siècle, notamment pour l'électricité. En 1888, Proust note à l'occasion d'un bal donné par Cernuschi dans son hôtel : « La lumière électrique faisait ce soir-là ses débuts dans le monde »[486].

En dehors des événements mondains dans l'aristocratie, tout indique que soirées théâtrales et fêtes facilitent la domestication de la technique dans le monde bourgeois. Les quelques faillites de maisons de locations, montrent la présence de ces accumulateurs – jarre en terre où baignent des plaques de zinc et de plomb dans l'acide[487]. La maison Chardon qui fait faillite en 1887, propose la location « de banquettes et de décors pour bals et soirées », aussi bien pour les événements publics que pour les événements chez les particuliers[488]. La saisie montre la présence de « deux accumulateurs » et d'un ensemble de « guirlandes », de « rampes » et « appliques électriques », autant de matériel pour soirées privées. En cherchant les traces de ces circulations techniques, on rencontre fréquemment des professions qui n'ont pas a priori pour vocation de favoriser ces passages : les loueurs de matériels pour soirée et toujours les tapissiers et les antiquaires. Leurs publicités vantent leur capacité à « organiser et fournir le matériel complet pour soirées publiques et privées », y compris les éclairages[489].

485 AP, D8U3/11. Factures isolées. Le prophète de Scribe et Meyerbeer joué au théâtre de l'Opéra fut un événement en 1846 du fait de l'usage de l'éclairage électrique ; treize ans plus tard, le Prince veut sans aucun doute conquérir son public avec ces effets lumineux.
486 Commentaire cité par Gilles Béguin, *Henri Cernuschi (1821-1896). Voyageur et collectionneur,* Paris, Paris-Musées, 1998.
487 AP, D11U3/127/dossier 67, faillite de la maison Chapon, « Locations pour soirées », 1887 et D11U3/1182/139, faillite de Mme Bouvart, « loueuse de matériel pour soirée », 1885.
488 AP, D11U3/2796/dossier n°28, faillite Maison Chardon, 1887.
489 Collection privée Debuisson/ Publicités et factures des maisons Forey, Allain et Boyer (1877-1891).



[Fig. 8. 57] Éclairage d'une soirée à l'électricité par accumulateurs de location. Gravure extraite de Julien Lefèvre, *L'Électricité à la maison*, Paris, Baillière et fils, 1889, p. 66-67.

Les archives de tapissiers indiquent qu'ils s'emparent précocément de ces nouveautés pour les proposer à leur clientèle[490]. « Le grand inconvénient de la rampe [d'éclairage], écrivent les auteurs à succès de *La Comédie de salon*, c'est le danger d'incendie, surtout pour les costumes légers qui viennent flotter au-dessus d'elle. Mais il est facile de diminuer le danger en entourant chaque bougie d'un verre de lampe, ou tout simplement en plaçant des lames de verre tout le long de la rampe. »[491] Le gaz, par l'éclairage constant qu'il donne, offre dans les premiers temps une solution satisfaisante mais n'empêche pas les incendies. L'arrivée de l'électricité va constituer un apport essentiel pour ces théâtres amateurs. Les tapissiers les plus fortunés proposent à leur clientèle, outre des « théâtres portatifs », « tout le système d'éclairage ». Dans le cas de Belloir, il s'agit sans aucun doute d'installations de la dernière nouveauté, soient des installations électriques[492]. Les tapissiers jouent un rôle déterminant par leur façon d'acclimater ces nouveautés techniques à l'espace domestique. En 1893, les auteurs de *La Comédie de salon* montrent dans leur ouvrage que la lumière électrique n'est pas encore une chose familière mais que les pratiques théâtrales invitent à la faire entrer dans l'espace domestique : « La lumière électrique, malgré les tentatives et les efforts sans nombre que l'on a pu faire, n'est pas encore arrivée à constituer l'éclairage normal d'un théâtre. Il y a bien longtemps cependant qu'ont été tentés les premiers essais, et les historiens du théâtre nous parlent de la sensation profonde que produisit sur le public, en 1846, le fameux effet de soleil levant du Prophète. […] La lumière électrique se prête aux effets les plus divers. Non seulement elle produit un éclairage dont nul autre foyer lumineux ne pour-

490 Pour les faillites de tapissiers chez lesquels on trouve ces locations : D11U3/1157/17124, faillite du 13 janvier 1885, Léopold Paysant, tapissier installé 73 boulevard Montparnasse ; D11U3/789/215, faillite du 22 mai 1887, L. Mercier, tapissier installé 47 bd Haussmann.
491 « L'éclairage » *in* R. Manuel (pseudonyme collectif), *La Comédie de salon, comment on la monte et comment on la joue*, Paris, Ernest Kolb, 1893.
492 Fonds Debuisson, publicité du tapissier Belloir, années 1880.

rait égaler l'intensité, mais elle vient en aide au décorateur pour l'imitation des phénomènes physiques ou la réalisation d'effets féeriques. Elle colore l'eau d'une fontaine qu'elle rend lumineuse ». Il ajoute quelques pages plus loin, que « c'est à l'aide de la lumière électrique que l'on obtient ces projections de lumière sur un point quelconque de la scène, ou sur un personnage déterminé […] à l'aide d'un miroir concave »[493]. La même année, on comptabilise plus d'une dizaine d'électriciens ou « marchands d'appareils électriques » qui louent des installations, comme Paul Gadot, 89 rue de Tocqueville qui proposent des « accumulateurs électriques et éclairages de soirées »[494].

Une autre question pratique amène à expérimenter le confort qu'offrent de nouvelles techniques. La concentration d'une population importante dans un appartement à l'occasion de ces soirées mondaines rend aiguë une préoccupation de l'époque : la « gestion des atmosphères », soit le moyen de concilier à la fois une aération suffisante pour que les odeurs et le gaz carbonique ne menacent pas et en même temps, notamment dans le cas des récitals et des pièces jouées, le moyen d'éviter tous les courants d'air qui fragiliseraient les voix déjà hésitantes des chanteurs et des acteurs amateurs. La ventilation naturelle par des bouches à air ne suffit pas[495].

C'est aux bâtiments publics — théâtres et opéras bien sûr mais aussi écoles, administrations, etc. — pour lesquels ces questions se posent de longue date et où l'on installe des ventilations en complément des calorifères, qu'on emprunte de nouvelles techniques. Entre les années 1860 et 1890, on trouve ainsi des traces de tentatives pour placer à l'occasion des soirées des ventilateurs mécaniques. On en trouve quelques exemplaires à partir des années 1860 pour les bâtiments publics, mus alors par la force de la vapeur généralement prise sur le calorifère. Mais semble-t-il, cette question excite les imaginations industrielles puisqu'à partir des années 1880 on trouve des dépôts de brevets de « ventilateurs mécaniques » actionnés par l'électricité destinés aux « habitations privées ». C'est le cas du ventilateur déposé en 1883 par M. Lefèbvre qui se présente comme « mécanicien », terme au demeurant vague dans les années 1880[496]. Son ventilateur, sorte de grosse boîte en bois équipée d'une hélice en métal, est « actionné par l'électricité » et permet de rendre l'air respirable « aussi bien dans les réceptions publiques que privées ».

À l'occasion des soirées sont introduits les premiers ventilateurs mécaniques comme l'indique *La Construction Moderne* en 1887 : la ventilation mécanique « a déjà quelques applications dans les habitations privées à l'occasion des grandes réceptions, ce qui laisse envisager un développement de cette industrie [497]». De fait, dès la fin du siècle, les « ventilateurs mécaniques portatifs » seront présents dans les habitations comme en témoignent les catalogues « Printemps-été » des grands magasins de meubles comme le Châtelet[498].

Si les techniques de la ventilation mécanique répondent ici à un souci qui dépasse ces soirées et la concentration de monde qu'elles génèrent, il reste qu'elles font leurs premiers pas dans les intérieurs par ce biais.

Ce qui dans l'ordre domestique ordinaire n'a pas encore sa place pour des questions de praticité, de coût, de goût et de noblesse, la trouve via les moments exceptionnels des sociabilités mondaines. Nous

493 *Ibid*.
494 *Annuaire Bottin-Didot,* 1893
495 Voir par exemple, V. Ch. Joly, Traité pratique du chauffage, de la ventilation et de la distribution des eaux dans les habitations particulières à l'usage des architectes, des entrepreneurs et des propriétaires, Paris, Librairie Polytechnique, 1869.
496 INPI, Brevet n° 263, déposé en 1883 par M. Lefèbvre, avec addition ; on en trouve d'autres exemples destinés aux appartements : le brevet n°365 (année 1876) déposé par Becker d'un appareil pour la « Ventilation. Appareil à changer, purifier refroidir l'air d'un local » ou le brevet n° 384 (année 1882) déposé par Lyman d'un appareil pour la « Ventilation d'un appartement. Pour refroidir et purifier l'air ».
497 « La ventilation mécanique » *in La Construction Moderne*, janvier 1883.
498 AP, 9AZ. Catalogue du Châtelet, vers 1890-1900.

pouvons faire l'hypothèse que le théâtre de salon et plus largement toutes les fêtes données à domicile favorisent la recherche et l'introduction de ces techniques dans l'espace protégé du privé, familiarisent les habitants avec ces techniques nouvelles et participent à leur domestication.

L'émergence distincte de la figure du tapissier-décorateur au milieu du siècle, rendue possible par une réorganisation du métier et un nouveau partage des tâches, correspond à une double demande de la clientèle de mise en ordre du divers qui peuple les appartements et de guide en matière de goût. Par le recours au dessin, le tapissier s'apparente à la figure de l'homme de science comme de l'homme de goût. S'il est bon ton de dénigrer ce « goût tapissier » qui se répand largement sous le Second Empire, les archives privées montrent qu'il est tout au long du siècle un guide nécessaire, un maître d'œuvre indispensable. Il accompagne les clients à Drouot et chez les antiquaires, fournit meubles et tentures, conseille parfois des électriciens et d'autres artisans. L'offre de tapissiers-décorateurs dans les grandes maisons d'ameublement et les grands magasins dans les années 1870 montre qu'il est devenu un attribut de la vie bourgeoise. Entrer en bourgeoisie et y demeurer, que l'on soit propriétaire ou locataire, grand bourgeois se piquant d'art ou petit-bourgeois, passe par le recours au tapissier. Au final, par ces « artisans-artistes », circulent des modèles partagés, mélange de bon goût teinté d'une fantaisie attendue.

Enfin, le tapissier orchestre et ordonne les sociabilités formalisées par la bourgeoisie : fêtes familiales, dîners mondains même restreints, charades et théâtres de salon, « sérieux » dans la grande bourgeoisie et plus volontiers enfantin dans la petite-bourgeoisie. Il se révèle alors un intermédiaire associé à des entreprises de location qui, le temps d'un soir, introduit dans les appartements un « goût » exceptionnel en même temps que des nouveautés techniques. Décors éphémères comme installations d'éclairage familiarisent ainsi les habitants avec la nouveauté.

Au final, il apparaît comme le guide indispensable de la bourgeoisie dans le monde des modes. Son existence même et son développement dans la seconde partie du siècle procède de ces stratégies confondues du marché et de la bourgeoisie pour accéder à la nouveauté, tant en matière de goût qu'en matière technique dans les intérieurs.

Conclusion chapitre 8

La restructuration de l'espace marchand comme le changement de nature des marchandises, notamment la montée des bibelots industriels et des objets de demi-luxe, amènent de nouvelles stratégies publicitaires et de nouveaux dispositifs qui permettent la circulation des modes. La question n'est pas tant de savoir si l'offre crée la demande ou l'inverse mais de voir comment l'offre s'adapte en permanence aux attentes d'une bourgeoisie en quête de modèles en matière de culture matérielle. La tension entre désir de distinction et désir d'appartenance est partout manifeste : de la publicité rédactionnelle aux salons qui recréent des fictions d'intimité en même temps qu'ils proposent des modèles cohérents, tout participe à faire des clients des individus distincts, choisis et en même temps assurés de partager le goût établi, qu'il s'agisse d'objets d'art, de bibelots, de meubles ou d'objets techniques. La naissance de ces espaces privés recomposés qui prolifèrent jusque dans le Faubourg Saint-Antoine répond au développement des catalogues dont on a vu qu'ils dominent, avec la presse, la publicité. Feuilletés

dans l'intimité, ces derniers sont de véritables bréviaires de culture matérielle, d'autant qu'à partir des années 1880, ils proposent aussi des fictions d'intérieurs.

Dans cet espace où s'exposent les marchandises et où les images imprimées et photographiques délocalisent les modèles comme jamais auparavant, une figure naît : le tapissier-décorateur. Elle a pour vocation de mettre en ordre la proliférante diversité des objets, d'accorder leurs récits – historiques, exotiques, sociaux… – mais aussi de résoudre le dilemme entre critères de bon goût, originalité « artiste » et goût, réel ou supposé, des maîtres de maison. Par cette figure qui est présente jusque dans les grands magasins et les magasins d'ameublements après 1880, la nouveauté entre dans les intérieurs. Non seulement parce qu'ils favorisent la « mise au goût du jour » sur des cycles longs mais aussi parce que, ordonnateurs matériels des sociabilités qui transforment ponctuellement les intérieurs – si stables comme l'a noté Maurice Halbwachs –, ils permettent ponctuellement à la nouveauté en matière de goût comme en matière de technique d'y advenir. Cet ensemble qui articule intérieurs modèles en ville, catalogues et tapissiers-décorateurs fait système et fabrique un espace des modes privées. Ce nouvel espace de la publicité du privé, traversé de bruissements publicitaires et d'objets en circulation, fabrique une culture matérielle commune et distinctive autant qu'il accompagne la clientèle dans sa quête d'une culture unique.

Chapitre 9
L'invention de Drouot,
nouvelle institution du goût et de l'authenticité

Introduction

« L'hôtel des ventes est devenu le temple du goût, et le commissaire-priseur son arbitre. Le marteau d'ivoire paraît une *ultima ratio* devant laquelle tout le monde s'incline, et la grande invention de notre temps, aura été de nous faire asseoir dans des sièges disparates, qui ne sont plus à notre taille, de nous faire coucher dans des lits qui n'avaient point été faits pour nous. »
Henry Havard, *L'art dans la maison, Grammaire de l'ameublement*, Paris, Rouveyre, 1885, tome 1, p. 5.



Fig. 1 *bis.* — « L'hôtel des ventes est devenu le temple du goût..... »

En parcourant le Paris du XIXe siècle à la recherche des espaces où le bon goût et la nouveauté s'apprennent et se commercialisent, une scène apparaît centrale et distincte de l'espace marchand observé jusqu'ici. Il s'agit du nouvel hôtel des ventes, installé rues Rossini et Drouot et vite appelé « Drouot ». Ouvert la même année que le Bon Marché, en 1852, il apparaît tout aussi central dans les mutations de la consommation du siècle, en particulier pour l'ameublement. Dans une période qui consacre les objets authentiques – antiquités, objets exotiques et exhumés – comme autant d'objets qui échappent au régime de la marchandise, il est le lieu au cœur de ce marché en pleine expansion.

En cela, Drouot est pour la bourgeoisie du XIXe siècle comme pour l'historien d'aujourd'hui un

lieu décisif pour observer les phénomènes de mode ; nous y avons vu la sacralisation des objets anciens et des objets exotiques mais aussi la promotion du goût pour la peinture et de la pratique de la collection. Toutes les chroniques, toutes les archives commerciales comme toutes les archives privées conduisent à Drouot. L'hôtel ne surgit pas de nulle part au milieu du siècle, loin s'en faut. L'invention de l'hôtel des ventes et sa maturation comme scène incontournable où se donnent à voir les modes se construit sur près de 80 ans – des années 1770 aux années 1850[1]. Mais le système des ventes aux enchères change profondément au milieu du siècle, tant par le cérémoniel que par le public qui fréquente les ventes ou par la nature et le volume des objets qui y transitent. L'ouverture du nouveau bâtiment en 1852 est une étape manifeste d'une profonde mutation des ventes aux enchères et de leur place dans la consommation bourgeoise. Paradoxalement, cette réinvention des ventes aux enchères parisiennes au XIXe siècle n'a fait l'objet d'aucune étude, même dans le domaine du marché de l'art où elle est pourtant décisive[2].

Il ne s'agit pas d'identifier année après année les objets à la mode consacrés par Drouot mais de comprendre comment cet espace devient une scène où se fabriquent collectivement les modes. Si le nouvel hôtel est une scène urbaine, il est aussi un des hauts lieux des « agents intermédiaires » – collectionneurs, commissaires-priseurs, experts…– pour reprendre l'expression d'Howard Becker à propos du marché de l'art au XXe siècle[3]. Cette apparition conjointe d'une nouvelle scénographie d'une marchandise qui se présente comme hors du marché, des acteurs nouveaux et des modes d'exposition des objets est à saisir dans sa totalité pour comprendre comment Drouot devient une scène où s'exposent et se vendent aussi bien les objets d'art et les curiosités que les objets d'ameublement. Au final, comprendre les mutations de l'hôtel des ventes revient à tenter de saisir les processus qui muent un mode légal de vente – les ventes aux enchères – en une institution bourgeoise du goût.

I. La fabrication d'une scène des modes : décors, acteurs et objets

I.a. Entre monument et théâtre : nouvelle scène, nouvelle mise en scène

Une nouvelle visibilité urbaine

Si Drouot devient visible dans le paysage commercial du milieu du XIXe siècle, c'est d'abord parce qu'il se fixe en un lieu visible, proche des boulevards, suivant en cela l'évolution de la géographie du commerce des modes. À la fin du XVIIIe siècle, les salles des ventes encore installées dans des hôtels particuliers, à l'exception de la salle Lebrun construite *ad hoc* et flanquée de l'atelier de la

1 Voir Charlotte Guichard, « L'invention de l'hôtel des ventes », « Les amateurs d'art à Paris dans la seconde moitié du XVIIIe siècle », thèse de l'Université de Paris I, sous la direction de Dominique Poulot, 2005, thèse, p. 254-260 et Édouard Charton, *Le magasin pittoresque*, « Les ventes d'objets d'art au XVIIIe siècle », 1862, p. 390-391. L'absence d'études sur le premier XIXe siècle parisien est notable. Sur Londres, voir Brian Learmount, *A History of Auction*, London, Barnard and Learmount, 1985, p. 128 et sq. Pour le Nord de l'Europe, voir la thèse de Dries Lyna, « Art auctions between culture and economics. Consumption and distribution of paintings in Antwerp and Brussels (1700-1800) », université d'Anvers. Pour les « marges » de l'Occident, voir la stimulante étude de Shireen Huda, *Pedigree and Panache: a History of Art Auction in Australia*, Canberra, Australien National University Press, 2008 et notamment Chapitre 3, « Colonial and Early Australian Art Auctions », p. 33-54.

2 De la même façon, la période contemporaine a fait l'objet de plusieurs études, en particulier sociologiques ; voir Alain Quemin, *Les commissaires-priseurs. La mutation d'une profession*, Paris, Anthropos-Economica, 1997 et Charles W. Smith, *Auctions: The Social Construction of Value*, New York, The Free Press, 1989. Il faut noter qu'à notre connaissance, aucun travail n'existe sur le XIXe siècle ; pas même d'étude de l'institution elle-même comme a pu le faire Claire Lemercier pour la chambre de commerce. Seul travail existant sur le marché de l'art à Drouot au XIXe siècle, l'inventaire des catalogues réalisé par Louis Soullié, *Les ventes de tableaux, dessins et objets d'art au XIXe siècle*, 1800-1895, Paris, Librairie des catalogues de vente, 1896. Cette absence s'explique sans doute par l'absence d'inventaires réels de ces archives. Ce chapitre est loin d'épuiser le sujet, la richesse des archives de la Chambre invite à mener de nombreuses études.

3 Howard Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988 [1982], p. 58-63.

peintre Vigée-Lebrun, se trouvent dans le quartier du Faubourg Saint-Honoré, entre le Palais-Royal, la place Vendôme et le Louvre, les salles les plus éloignées se situant rue de Cléry. Jusque dans les années 1830, les ventes sont donc en plusieurs points dans la ville. Alors que quelques salles émergent comme salles dédiées aux objets d'art et aux tableaux, une grande partie des ventes se déroulent au hasard des locaux trouvés par les commissaires-priseurs. Les ventes par autorité de justice se déroulent quant à elles, par souci de la publicité, depuis 1804, place du pont Saint-Michel et place du Châtelet[4]. À partir de 1838, les ventes sont rassemblées en un seul lieu. L'ordonnance de 1838, par souci de « convenance », interdit la présence des « baraques » qui « sur un point fréquenté de la voie publique, n'est pas sans inconvénient pour la circulation ». Dorénavant, les ventes volontaires comme les ventes par autorité de justice doivent se tenir « à l'hôtel des Commissaires-priseurs, place de la Bourse n°2, dans des locaux à rez-de-chaussée qui seront affectés à cet usage, et qui devront être disposés de manière à ce que lesdites ventes soient faites sans aucun retard et avec les mêmes facilités pour les acheteurs que si elles avaient lieu sur la place publique. »[5] Alors que s'affirment dans la fabrication des modes les boulevards plus au Nord et le maillage des passages autour et au nord du Palais-Royal, la compagnie des commissaires-priseurs construit dans les années 1830 un premier hôtel de taille modeste rue Notre-Dame-des-Victoires, en face de la Bourse édifiée en 1826. À la fin des années 1830, l'hôtel devient le centre légitime des ventes aux enchères. Fort du succès croissant de l'hôtel de la Bourse et face à la contrainte administrative de centralisation, la chambre des commissaires-priseurs cherche à s'imposer dans le paysage commercial parisien. Profitant des terrains laissés par l'incendie de l'Opéra et la destruction de la mairie du IIe arrondissement, la compagnie achète un îlot compris entre les rues Drouot, Chauchat, Grange-Batellière et Rossini[6]. Ce choix place l'hôtel au cœur du nouveau quartier des modes, à proximité des grands boulevards et des passages des Panoramas et de l'Opéra. Le nouvel hôtel des ventes se rattache, au sud, au nouveau quartier des arts déjà fortement ancré dans le paysage parisien dès les années 1830, le quartier Saint-Georges. Il s'insère enfin dans un tissu urbain déjà fortement marqué par le commerce de la curiosité avec le Palais-Royal d'une part et la rue de Provence et ses alentours où s'installent dès la fin des années 1840 les premiers marchands-antiquaires. Le quartier, alors constitué de « terrains vagues », est celui de la spéculation et la compagnie, au fait de ces mutations urbaines, foncières et immobilières choisit avec précision son emplacement[7]. Elle achète 8 des 16 lots mis en vente[8]. « L'Hôtel des ventes mobilières, souligne en 1863 César Daly, occupe tout un îlot dans un des plus riches quartiers de Paris, près du grand Opéra et du boulevard des Italiens. »[9] Donnant sur quatre rues et occupant l'ensemble d'un îlot de 60 mètres de long sur 27 de large[10], il se donne à voir comme un monument urbain à l'image des salles d'Opéra ou des grands hôtels en construction dans le quartier[11].

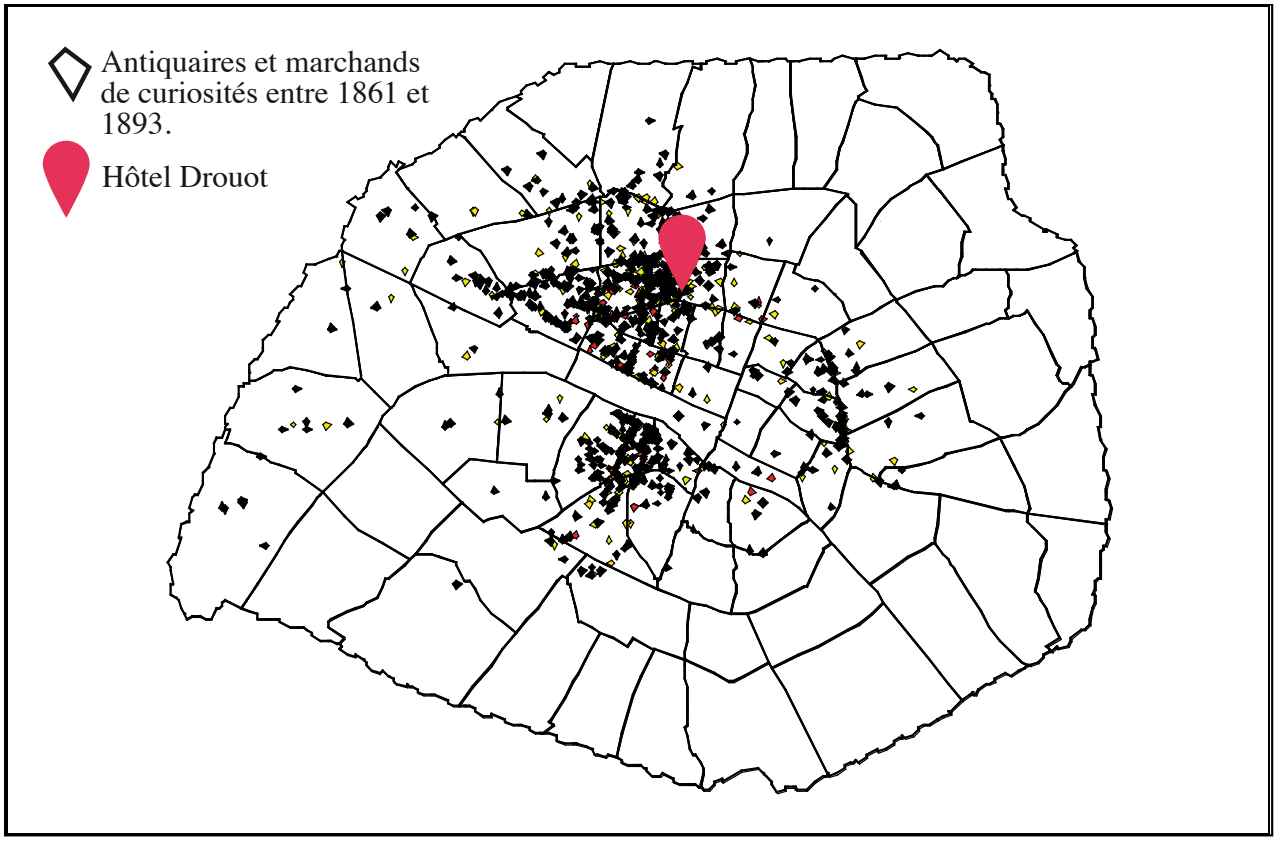
La parenté des activités de l'hôtel héritées de l'hôtel Bullion et la proximité des activités avec la Bourse sont soulignés par tous les chroniqueurs. Philippe Burty, dans son article rétrospectif publié en 1867, note que le « succès correspondit à ce mouvement financier qui fit de la Bourse, pendant

4 APP, DA, « ventes publiques ».
5 APP, DA, « ventes publiques ».
6 César Daly, « Hôtel des ventes mobilières à Paris », *Revue générale d'architecture et des travaux publics*, 1863, volume XXI, p. 19-22.
7 Philippe Burty, « L'hôtel des ventes et le commerce des tableaux », *Paris-Guide*, tome II, La vie, Paris, A. Lacroix, Verboechoven et Cie, 1867, p. 949-962.
8 *Revue générale d'architecture et des travaux publics*, 1852, p. 365-366, « Démolition de la Mairie du 2e arrondissement » ; 8 lots sont achetés à 16 250 fr le m^2 et un concours est lancé.
9 César Daly, *op. cit.*, planches 2 à 13.
10 « L'hôtel des ventes », *L'Illustration* 12 juin 1852
11 Voir sur le sujet Joanna Vajda, « Paris : rendez-vous cosmopolite. Du voyage élitaire à l'industrie touristique. 1855-1937 », thèse de l'EHESS sous la direction de Christophe Prochasson.

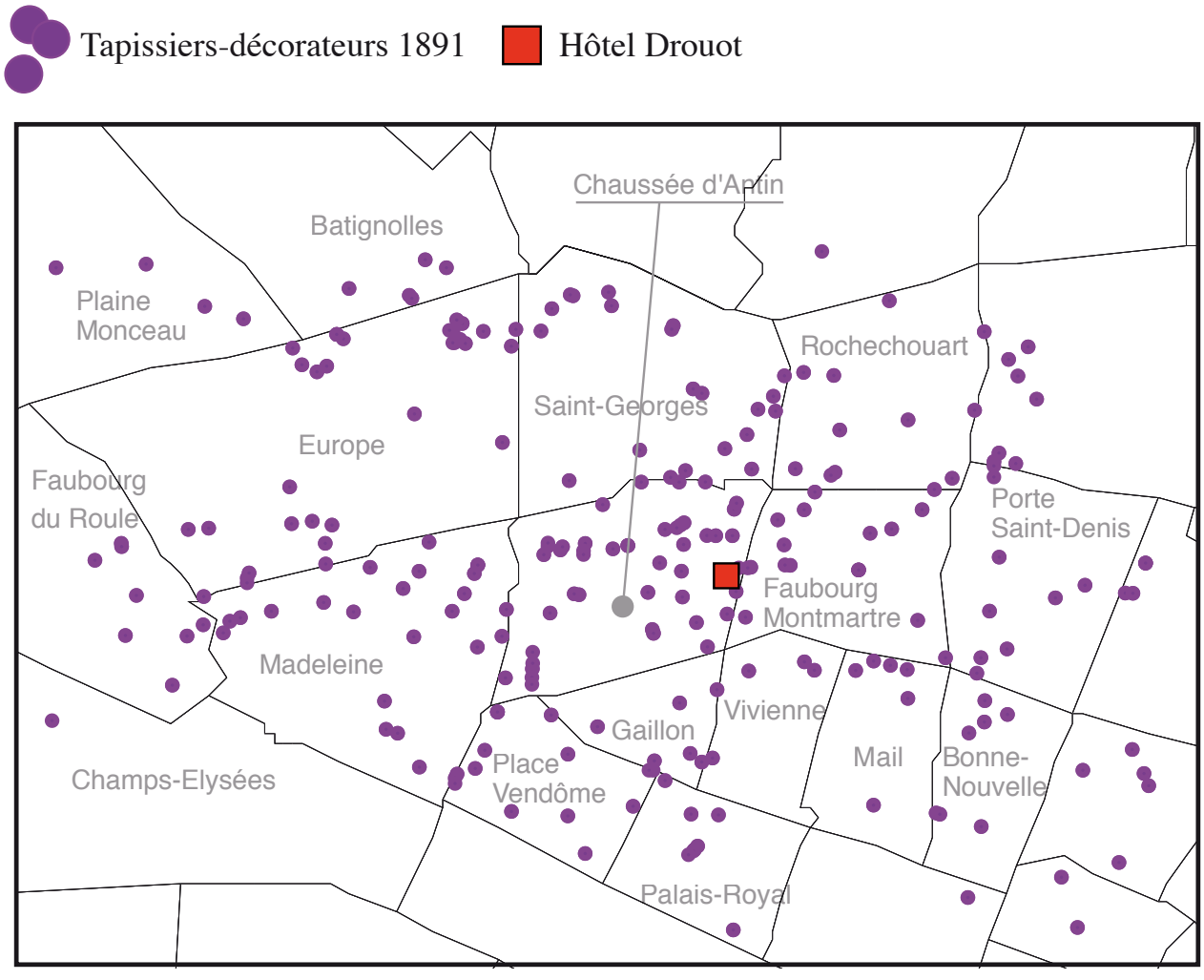
dix ans, un Eldorado de spéculateur. Les fortunes qui s'improvisaient là venaient ici acheter, les yeux fermés, le luxe qui semble la consécration des opérations heureuses. »[12] Enfin, dans l'ensemble des guides de voyageurs qui recommandent tous la visite de ce nouveau monument, l'hôtel est toujours présenté comme à proximité de l'opéra Le Peletier, le grand opéra parisien avant sa destruction en 1873 et l'achèvement de l'Opéra Garnier[13].

Ce mouvement de concentration donne une nouvelle visibilité urbaine aux ventes aux enchères. Même les hôtels des ventes concurrents se concentrent dans le quartier. Au milieu du siècle, *L'Annuaire des lettres, des arts et des théâtres* indique dans sa rubrique « établissements consacrés au commerce des arts », trois pôles urbains essentiels : « L'hôtel des Commissaires Priseurs, place de la Bourse, 4 [sic], où l'on fait, pendant l'hiver, des ventes publiques de tableaux, dessins, curiosités, etc., par le ministère des commissaires priseurs. L'hôtel des Ventes Mobilières, rue des Jeûneurs, 16, concurrence à l'hôtel central des commissaires priseurs. Cet établissement de ventes, fondé par quelques commissaires priseurs en scission avec leurs confrères, attire un public choisi à ses expositions d'objets d'art. *L'Alliance des Arts*, rue Montmartre, 178. Agence centrale pour l'achat et la vente des objets d'art, tableaux, dessins, antiquités, médailles, bibliothèques, autographes, etc. ; pour la rédaction des catalogues, l'expertise des collections et la direction des ventes publiques ; […], avec un journal mensuel. »[14] Au final, les trois salles dédiées aux ventes aux enchères se trouvent dans un espace réduit de part et d'autre des boulevards Montmartre et Poissonnière et la construction de l'hôtel Drouot en 1852 achève cette reconfiguration urbaine. Les salles « dissidentes », la salle de la rue des Jeûneurs et la salle Sylvestre, 28 rue des Bons-Enfants, en particulier, ne sont pas fermées mais la compagnie des commissaires priseurs réglant du même coup le schisme au sein de la compagnie lui trouve une nouvelle destination qui s'appuie sur sa tradition : après l'ouverture de Drouot, la salle Sylvestre et la salle des Jeûneurs – puis à partir de 1870 la salle Claudin 16 rue Dauphine – sont réservées essentiellement à la bibliophilie, marché singulier qui attire un public différent de celui convoité par Drouot[15]. Si on continue à y vendre à l'occasion des tableaux et des objets d'art, elles apparaissent après 1852 comme des dépendances spécialisées de Drouot[16]. Dès les années 1860, Drouot apparaît participe pleinement à l'échelle de la ville à la recomposition du paysage de l'antiquité et de la curiosité : profitant du succès de Drouot, de très nombreux antiquaires, marchands de curiosités et tapissiers s'installent durablement dans les rues adjacentes.

12 Philippe Burty, *op. cit.*, p. 949 et sq.
13 Adolphe Joanne, *Paris illustré : nouveau guide de l'étranger et du Parisien*…, Paris, Hachette, 1863, p. 58.
14 *Annuaire des lettres, des arts et des théâtres avec gravures et illustrations*, Paris, LaCrampe et Cie, 1847, p. 171–.
15 *Paris et ses environs…,* Paris, Karl Baedeker, 1894, p. 179 et sq. Voir en outre, Frédéric Barbier, « Bouquinistes, libraires spécialisés » in Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, tome 3, *Le temps des éditeurs, Du Romantisme à la Belle Époque*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1990.
16 Felix Mornand, *La vie à Paris*, Paris, La librairie nouvelle, 1855, Chapitre XVI, « Hôtel des Commissaires-priseurs », p. 171.



[fig. 9. 1] Carte. Drouot et la structuration du marché des curiosités entre 1860 et 1893. D'après Paul Lacroix, *Annuaire des artistes et des amateurs*…, Paris, Renouard, 1861 et rubrique « antiquaires » et « marchands de curiosités », *Annuaire Bottin-Didot du commerce*, 1861, 1868 et 1893.



[fig. 9. 2] Carte. Attraction de Drouot sur les tapissiers-décorateurs, années 1880-1890. D'après *Annuaire Bottin-Didot du commerce*, rubrique « tapissiers décorateurs », 1891.



[fig. 9. 3] Publicité de la maison Poux Saint-Jean, Ameublements d'occasion provenant des ventes, 1 et 5 rue Rossini, « près de l'hôtel des ventes ». BHVP, série actualités, « tapissiers ».

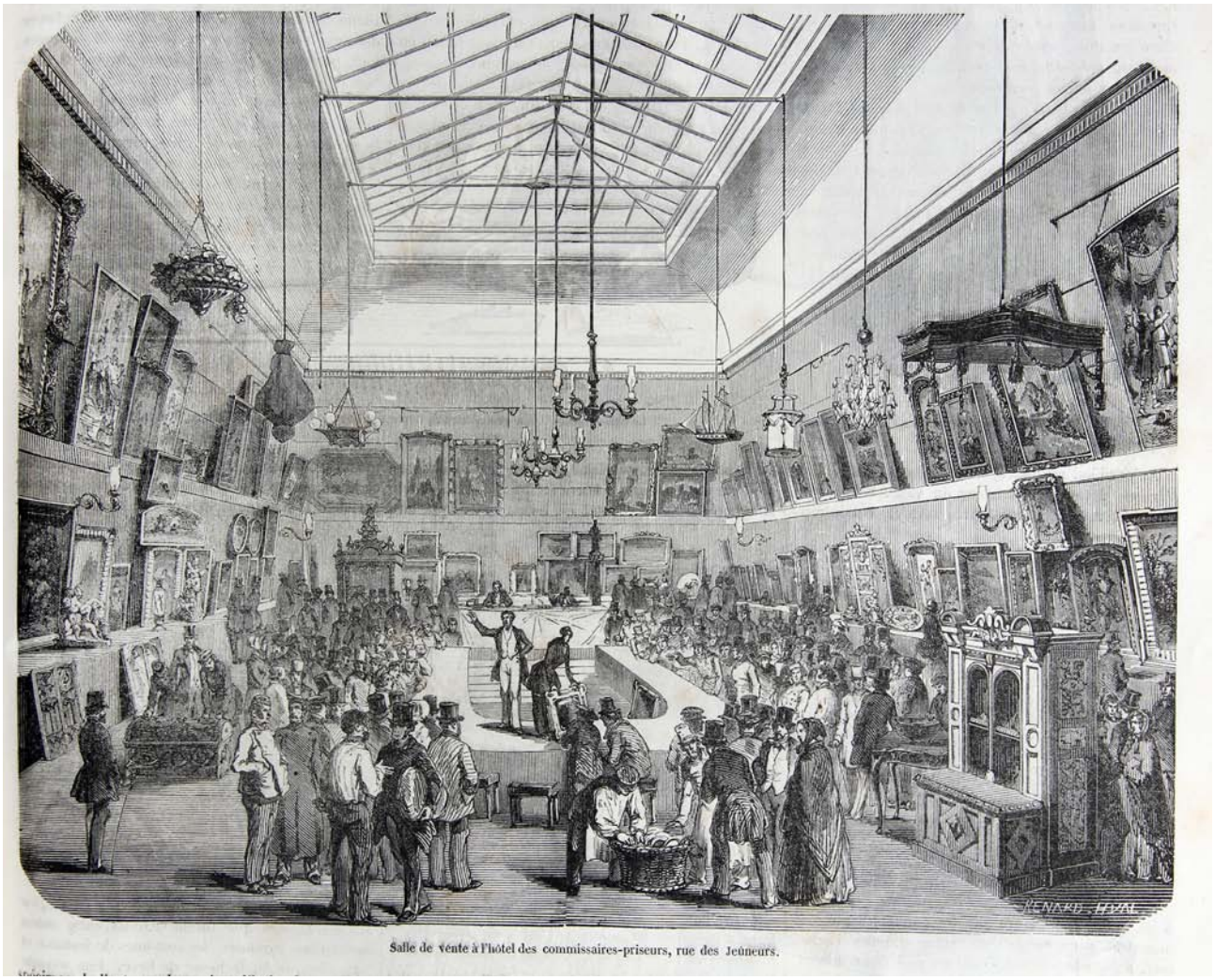
Un hôtel monument

La construction de l'hôtel Drouot est l'occasion de repenser ensemble son inscription dans la ville, la forme du monument urbain et la machinerie qui permet la mise en scène des objets et du public. Les premières expérimentations d'espaces dédiés au ventes aux enchères se déroulent à Paris à la fin du XVIIIe siècle. La construction en 1775 de l'hôtel Bullion à l'initiative du marchand Alexandre-Joseph Paillet constitue le premier temps de cette fabrication d'une scène urbaine des modes. L'hôtel constitué de sept pièces ne sert pas seulement aux ventes aux enchères : s'y tiennent notamment des concerts et des réunions maçonniques [17]. Jean-Baptiste Lebrun, marchand d'art et mari d'Élisabeth Vigée-Lebrun fait lui construire un hôtel, inauguré en 1787. Si l'extérieur a l'apparence d'un hôtel particulier du faubourg aristocratique, l'intérieur est pensé en fonction de sa destination : grandes baies vitrées, éclairage zénithal, scène centrale. Le monopole des ventes publiques accordé aux commissaires-priseurs sous l'Empire limite les initiatives des marchands d'art qui jusqu'alors mènent ces expériences. Entre 1817 et 1833, le nouvel hôtel Bullion, petit hôtel aménagé, sert aux ventes de qualité sans attirer une foule conséquente[18]. En 1833, suite à la création de la caisse commune de la chambre des commissaires-priseurs, le premier véritable hôtel des ventes est édifié place de la Bourse. Là encore, l'aménagement intérieur qui emprunte aux ateliers d'artistes, signe la destination du monument : vaste verrière et plafond très haut qui permet

17 Voir Charlotte Guichard, « A New Urban Spectacle: Art Auction in Late Eighteenth-century Paris » in Bruno Blonde, Jon Stobart et Natacha Coquery (dir), Between novelties and antiques: mixed consumer patterns in Western European history, Turnhout, Brepols Publishers, 2008. On verra en complément la très riche enquête d'Édouard Charton, « Les ventes d'objets d'art au dix-huitième siècle », in *Le magasin pittoresque,* 1862, p. 390-391 et Patrick Michel, « Chapitre 5, La vente publique, forme dominante du commerce du tableau » in Le commerce du tableau à Paris dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, acteurs et pratiques, Villeneuve díAscq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 207-265.

18 Paul Eudel, *L'Hôtel Drouot en 1884, op. cit.*, 1885, p. 327.

un accrochage des tableaux. L'hôtel bien qu'aligné sur les immeubles voisins et fondu dans le paysage de la place de la bourse, apparaît comme le premier monument public dédié aux ventes aux enchères. Pour autant la mise en scène comme les circulations ne font que reconduire les expériences menées à la fin du XVIIIe siècle. De la sécession de trois commissaires-priseurs en 1840 naît l'hôtel de la rue des Jeûneurs. Il est sans doute, après les expériences des années 1770-1780, la première scène qui tente de capter un public choisi. Luxueusement décoré, il ne se consacre qu'aux objets de grand prix alors que depuis 1838, l'hôtel place de la Bourse accueille, comme on l'a vu, toutes les ventes y compris judiciaires.



[fig. 9. 4] La salle des ventes de la rue des Jeûneurs, fin des années 1840. La première tentative pour créer une salle des ventes dédiées aux objets de luxe. Gravure extraite de Edmond Texier, *Tableau de Paris*, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1853, tome 2.

La construction de l'hôtel Drouot, lancée en 1850 par la chambre des commissaires-priseurs, condense toutes ces expériences : il s'agit d'édifier un temple du commerce de la curiosité, d'attirer un public de choix tout en accueillant, dans le même temps, les ventes judiciaires. La construction du nouveau « palais » – le terme « hôtel », qui emprunte lui aussi à l'aristocratie est réaffirmé dans les années 1850 – débute en 1851. Sous la pression du marché et l'engouement du public, le bâtiment est construit en à peine plus de neuf mois pour 500 000 francs. Le caractère sévère du bâtiment est unanimement décrié dès l'inauguration en juin 1852. On lui reproche la tristesse de ses façades peu ajourées. « Sa lourdeur et son ambiguïté, écrit le journaliste de la *Revue contemporaine* à l'occasion d'un numéro consacré à « L'architecture dans Paris », sont les caractères généraux qui frappent au premier aspect. Ces grandes murailles sans ouvertures, ou percées de rares et étroites fenêtres, pourraient être celles d'une prison, d'un magasin à poudre, d'un diorama, ou d'un vaste réservoir d'eau destiné à alimenter quelque grande

fontaine. » L'auteur va jusqu'à y voir « un tombeau, une hypogée »[19]. Philippe Burty en 1867 déplore son aspect « lourd »[20]. Le journaliste et dessinateur de *L'Illustration*, Gabriel Falampin, se plaint de voir ce bâtiment « construit dans un style qui participe à la fois de la renaissance et du roman. […] Le nouvel hôtel des ventes mobilières ne manque pas d'un certain caractère monumental auquel nous reprocherons cependant un aspect de sévérité qui n'annonce en rien un grand bazar de vente. »[21] Malgré ces critiques, le succès auprès du public tend à montrer que le bâtiment répond alors aux aspirations de la bourgeoisie et du monde des collectionneurs désireux de gagner une nouvelle respectabilité. Il s'agit de faire de ce nouveau lieu une scène où les valeurs nouvelles, appuyées sur le caractère unique des objets, sont établies. Le bâtiment est un monument mais aussi une institution. Loin de mettre en avant le bric-à-brac qui passe entre ses murs, les architectes ont eu soin de dissimuler l'éclectisme des ventes derrière une façade sans doute la plus austère des monuments parisiens construits durant la décennie. Gravité et sobriété confèrent ainsi à l'activité la respectabilité recherchée. L'hôtel construit en 1833 place de la Bourse, sur les dessins de l'architecte Calet, souffrait de passer inaperçu dans le paysage urbain – « laide maison » écrit Horace de Viel-Castel –, et de la proximité du bâtiment monumental de la Bourse[22]. Le nouvel hôtel, rue Drouot, dissimule ses activités derrière une façade grave et monumentale, comme l'a fait la Bourse, « monument façonné par nos architectes d'aujourd'hui, au moyen d'un patron grec, de papier à calquer et de beaucoup de maçons et de tailleurs de pierres »[23]. Le bâtiment conserve le nom d'hôtel, à la manière des hôtels des ventes aristocratiques ; en réalité il a tout du palais, entre palais de la Bourse et palais de justice. Dix ans plus tard, César Daly, dans la *Revue générale de l'architecture et de la construction*, lui trouve toujours un caractère trop sobre mais lui reconnaît un décence[24]. Les travaux de réaménagements menés en 1863 ne touchent pas la façade, cette « muraille nue » de style « jeunes Étrusques », finalement reconnue comme un signe urbain efficace.


L'ILLUSTRATION, JOURNAL UNIVERSEL.

Nouvel hôtel des ventes mobilières, à Paris.

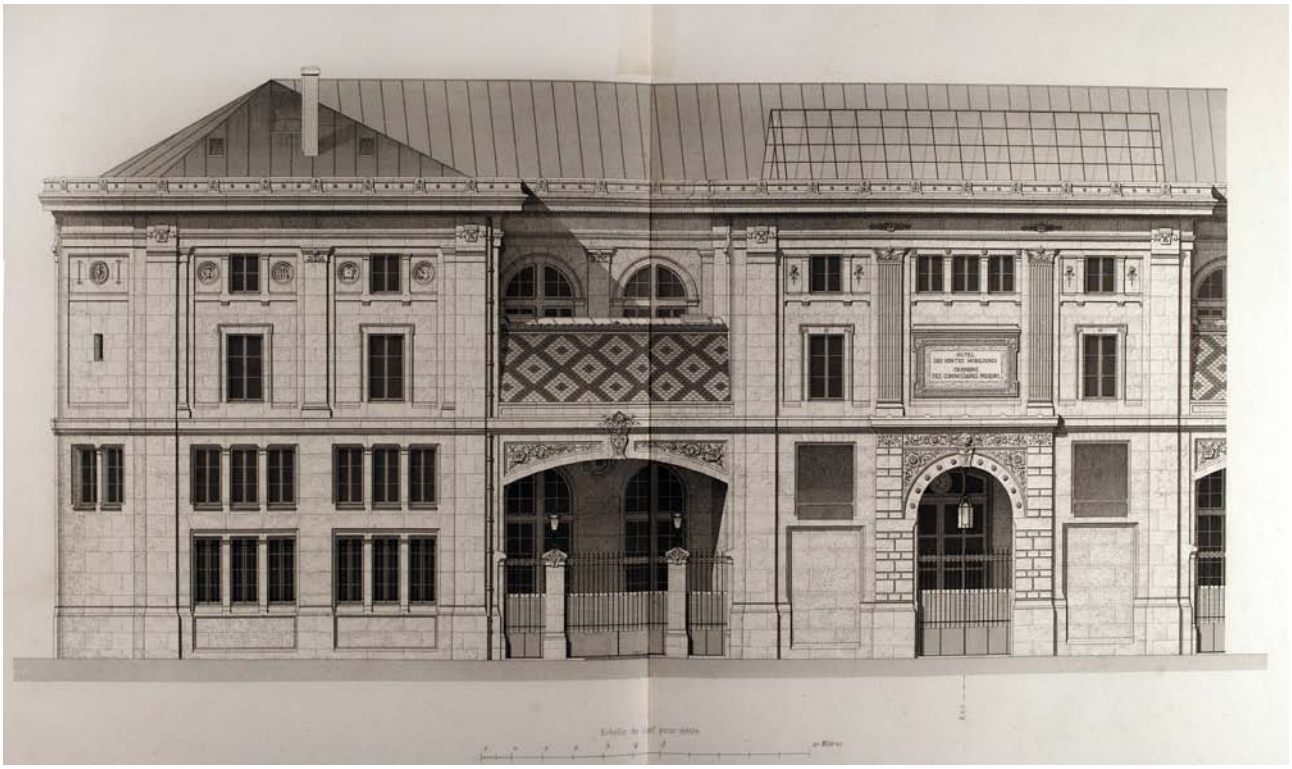
Galerie ou promenoir des salles de vente. — Dessin de Renard et Valentin; gravure de Best, Hotelin et Cie.

19 « Hôtel des Vente mobilières », *Revue contemporaine, L'architecture dans Paris, t*ome 7, 1853, p. 476-452. Mêmes critiques dans les guides : voir T. Faucon, « L'hôtel des ventes », *Véritable guide parisien pour les étrangers,* Paris, Coulon-Pineau, 1855.
20 Philippe Burty, *Paris-Guide…, op. cit.*
21 *L'Illustration*, 12 juin 1852.
22 *Les Français peints par eux-mêmes, Encyclopédie morale du XIX*e *siècle*, Paris, Omnibus, 2003, article de Comte Horace de Viel-Castel, Tome 1er, Paris, Curmer, 1841, « Les Collectionneurs », p. 121-128.
23 *Ibid.*
24 *Revue générale de l'architecture et de la construction… op. cit.*



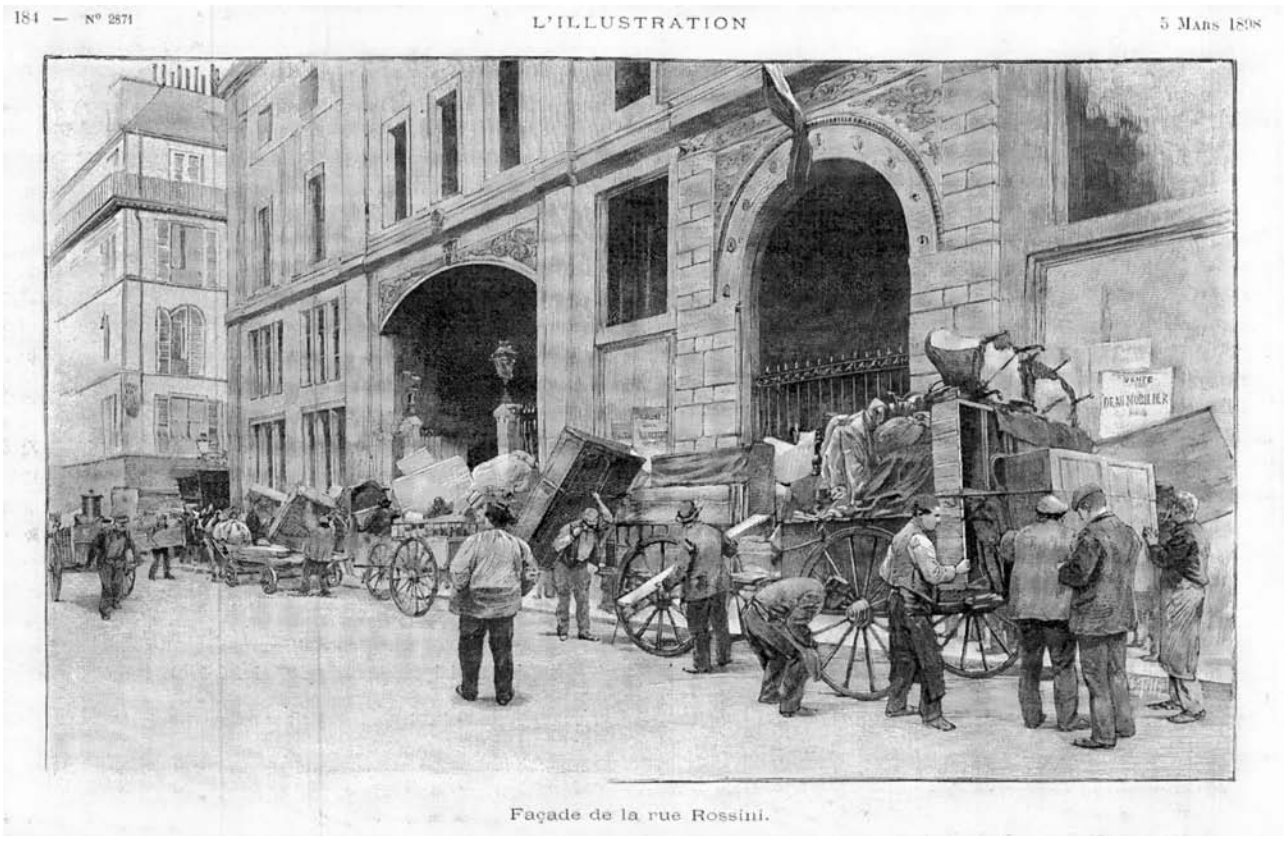
Façade du nouvel hôtel sur les rues Drouot et Rossini. — Dessin de Renard et Valentin; gravure de Best, Hotelin et Cie

[fig. 9. 5] *L'Illustration*, « Le nouvel hôtel des ventes », 2 juin 1852. Vues sur les rues Drouot et Rossini et sur la galerie-promenoir des salles des ventes.





[fig. 9. 6] César Daly, « Hôtel des ventes mobilières à Paris », *Revue générale d'architecture et des travaux publics*, 1863, volume XXI, p. 19-22, « Élévations ». [voir plans en annexes]



[fig. 9. 7] *L'Illustration*, 5 mars 1898, « L'hôtel des ventes », façade rue Rossini.

Salles et circulations : la dissimulation du monde de la nécessité

Pour l'intérieur, la salle des ventes de la rue des Jeûneurs, créée en 1840, va servir de modèle aux nouvelles salles de l'hôtel Drouot. Le succès de la salle de la rue des Jeûneurs repose sur la mise en avant des objets de luxe et dans le même temps sur le caractère public et ouvert du bâtiment. L'équilibre entre lieu public ouvert et lieu de distinction est résolu par la présence d'un grand escalier, suffisamment intimidant pour sélectionner le public, suffisamment familier à la bourgeoisie pour être accessible[25]. Le nouvel hôtel contient 12 salles – il en aura 16 après la rénovation de 1863. Par leur nombre, elles permettent l'exposition des objets quelques jours avant leur vente, en particulier au premier étage où l'on trouve neuf grandes salles. L'intérieur du bâtiment procède de la même logique que la façade : tout vise à dissimuler les coulisses de la vente aux visiteurs. Deux réseaux parallèles se croisent ici le moins possible. Trois entrées permettent d'accéder en voiture à une vaste cour couverte par deux verrières dans laquelle sont déchargés les objets. Stockés dans les magasins ouverts sur cour, ils sont montés ensuite dans les salles supérieures via des « escaliers de service » pour rejoindre les magasins attenant à chaque salle de vente. À l'instar de l'appartement bourgeois, l'hôtel dissimule à la vue des visiteurs les objets nécessairement hétérogènes et le personnel – cochers, huissiers, emballeurs… L'histoire de Frédéric qui découvre, à l'hôtel place de la Bourse, les objets de la vente Arnoux transportés dans la rue au milieu de lavabos ébréchés et de matelas défoncés ne peut plus se produire dans le nouveau bâtiment[26]. Le visiteur particulier ne découvre les objets de qualité qu'une fois exposés dans les salles destinées à cet effet ou à l'occasion de la vente. En 1855, Felix Mornand se félicite de cette innovation : « L'hôtel des ventes est maintenant transféré derrière l'Opéra […]. L'œil n'est plus ainsi attristé par l'aspect des piteuses hardes et des meubles des malheureux qui ne peuvent payer leur terme ou leurs billets, étalés sur la voie publique, et noyés par la pluie ou roulant dans la fange, usage qui remontait aux temps de barbarie, et que, par décorum, sinon par humanité même, il était urgent d'abolir. »[27] César Daly souligne quant à lui l'activité soigneusement dissimulée qui se déroule en coulisses pour dissimuler aux particuliers les marchands et leurs charrettes : « Nous aurions désiré terminer ces quelques lignes par le programme qui a dû servir aux premiers architectes pour faire le projet définitif de l'Hôtel des ventes mobilières, c'eût été un document plus utile certainement que les quelques observations qui précèdent, car le public des curieux et des acheteurs, en voyant partout autour de lui un ordre si excellent, n'est pas amené à soupçonner le mouvement considérable d'hommes, de voitures, de chevaux et de colis de tout genre que nécessite chaque jour l'installation, le rangement puis le déménagement de ces seize salles de vente et de leurs magasins respectifs ; qu'il faut cependant chaque jour emplir et vider. »[28]

Enfin, le bâtiment résout une des contraintes fortes qui pèsent alors sur le développement des ventes aux enchères en France. Le revers du monopole des commissaires-priseurs est en effet l'obligation de prendre en charge les ventes judiciaires, très nombreuses. L'ordonnance de 1838 qui interdit les ventes en plein vent et oblige la chambre à concentrer ses activités accentue cette contrainte. Ainsi, tout un monde d'objets de faible coût – meubles de bois blanc, literie, hardes, vaisselles d'usage… –, marqué du sceau de la mort ou de la faillite, doit entrer dans l'hôtel, suivi de la population des marchandes à la toilette et des brocanteurs. Il s'agit au sein même de l'hôtel

25 Champfleury, *Chien-caillou*, Paris, Michel Lévy, 1852, p. 204 .
26 Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale, Œuvres complètes*, Paris, L. Conard, 1910 [1869], p. 591.
27 Felix Mornand, *op. cit.*
28 César Daly, « Hôtel des ventes mobilières à Paris », *Revue générale d'architecture et des travaux publics*, 1863, volume XXI, p. 19-22.

Drouot de résoudre cette cohabitation forcée dans un même lieu de marchandises les plus disparates et destinées à des publics les plus variés. Les circulations sont ainsi déterminées pour éviter le contact. Alors que dans l'espace du nouvel hôtel Bullion se côtoyaient modestes marchands et collectionneurs, l'hôtel Drouot les distingue avec soin. Le rez-de-chaussée est réservé aux « ventes ordinaires », soit au monde de la nécessité. Les sept salles, plus petites, ne bénéficient pas d'un éclairage zénithal et leur accès se fait de plain pied depuis la cour centrale. Le journaliste de l'*Illustration* souligne que le décor lui-même accuse ces différences : « Au-dessus de vastes caves, construites en contrebas, largement éclairées et consacrées aux ventes de vins, boiseries et autres objets encombrants, quelques marches, conduisant de la cour au rez-de-chaussée, donnent accès à un promenoir ou galerie sur laquelle s'ouvrent sept allées destinées à la vente des objets mobiliers usuels courants et communs, et dont la surface varie de 40 à 110 mètres carrés : une ornementation simple de ton et de dessin décore ce promenoir et ces salles, derrière lesquelles se trouvent les magasins desservis par un couloir éclairé sur la rue Grange-Batelière. C'est aussi sur cette rue que sont situés les hangars de dépôts, avec passage couvert pour l'arrivée des voitures et les bureaux d'enregistrement. »[29] Le critique de la *Revue contemporaine* tempête contre la pénombre qui règne dans ces salles ; en réalité, l'éclairage lui-même permet en un coup d'œil d'identifier public et objets. César Daly dans son article rédigé lors des réaménagements de 1863 se félicite de ces entrées distinctes, l'une « pour les salles du rez- de-chaussée, et une autre pour les salles du premier étage. Rien de mieux entendu que cette disposition. La vente des meubles communs appelle en effet au rez-de-chaussée, un public tout différent de celui qui vient chercher, au premier étage, les objets d'art, de curiosité et de luxe ; il était bon de ne pas mêler ces deux courants de mouvements formés de classes sociales si distinctes »[30] [voir en annexes les plans des étages].

La hiérarchie est visible et physique. Pour le public de choix, c'est un escalier monumental – présent dans tous les palais bourgeois, qu'il s'agisse des grands magasins ou des théâtres – qui permet d'accéder à l'étage sur un vaste couloir décoré qui conduit à toutes les salles de vente. La décoration de la galerie supérieure est elle plus en « harmonie avec le public qu'elle est amenée à recevoir »[31]. Dès l'inauguration en 1852, cette distinction est saluée. On ne saurait être plus clair que le journaliste de l'*Illustration* : « La porte pratiquée sur la rue Drouot conduit, par un grand escalier, au premier étage, [les] salles sont destinées aux ventes de tableaux, d'objets d'art et de curiosité ; au moyen de cette affection spatiale et de l'entrée particulière qui lui a été ainsi ménagée, le public distingué qui se porte aux expositions et se presse aux adjudications purement artistiques, se trouvera sans contact avec la population bruyante et marchande qui encombre ordinairement les salles des ventes mobilières. »[32] Philippe Burty, en 1867, fait, pour ses lecteurs en visite à Paris, le récit de ce parcours : « Après avoir franchi quelques marches de l'escalier, l'étranger se trouvera en face d'une longue et obscure galerie, dans laquelle il fera bien de ne point s'aventurer. Une odeur indescriptible, mélange de caserne, d'hôpital et de bureau d'omnibus, y règne en permanence. Des marchandes à la toilette, en robe graisseuse et en chapeau fané, des revendeurs à la figure sournoise ou dure […] s'y croisent, […] entrent dans ces salles où l'on adjuge les vieux ménages, les fonds de magasin en liquidation, les arrivages avariés, les défroques de théâtre ou la toilette des lorettes jetées à la côte, les mobiliers saisis ou les machines des inventeurs incompris, tout ce que Paris renferme de plus fripé et de plus sinistre ;

29 *L'Illustration*, 12 juin 1852.
30 César Daly, « Hôtel des ventes mobilières à Paris », *Revue générale d'architecture…op. cit.*
31 *L'Illustration*, 12 juin 1852.
32 *Ibid.*

les épaves du malheur, de la vieillesse, de l'inconduite, de la satiété de la mort subite des gens sans famille, et du suicide des désillusionnés. […] Les brocanteurs ont eux-mêmes baptisé cette galerie d'un nom effrayant – ils l'appellent Mazas. Donc n'entrez point dans ce pandémonium. Montez l'escalier [et] ne vous arrêtez qu'au grand palier et parcourez au gré de votre caprice les salles qui s'ouvrent à droite et à gauche. Là le public et le spectacle sont bien différents. Il pourra vous arriver, si ce jour de vente et surtout d'exposition réservée d'une galerie ou d'un cabinet célèbre, de coudoyer, comme à une première représentation, l'élite de la société intelligente de Paris : des ministres du dernier règne, des critiques d'art et de théâtre, des financiers bilionaires, des chanteurs célèbres en disponibilité, des dames du meilleur monde et de l'autre aussi, des marchands arrivés tout exprès de Londres, d'Amsterdam et de Vienne, des lords du Parlement et des princes allemands médiatisés tout de frais, des membres de l'Institut et des peintres de toutes écoles. »[33] Même tableau contrasté dressé vingt ans plus tard par le journaliste de *L'Illustration* : « Ne croyez pas que la composition du public soit la même dans toutes les salles, prévient-il. […] Il est facile de constater que le public du rez-de-chaussée n'appartient pas aux mêmes milieux sociaux que le public du premier étage. Cette distinction s'établit dès l'entrée extérieure. Par la porte de la rue Drouot arrivent les amateurs, les riches marchands, les dames élégantes du monde… ou du demi-monde, qu'attire l'annonce de la vente sensationnel d'un mobilier ou des objets d'art ayant appartenu à un personnage connu […]. Ces visiteurs ne s'attardent pas au rez-de-chaussée, ils grimpent prestement au premier étage »[34]. En 1914, André Warnod distingue le monde de « la salle du bas », fait de « physionomies » inoubliables et celui des bourgeois et amateurs à l'étage[35].

La séparation soigneusement maintenue, dès l'entrée, à la fois dans les circulations des clients et dans celle de la marchandise permet aux deux commerces de coexister et de détacher le public des amateurs et des bourgeois nouvellement convoités de la compromettante activité des brocanteurs et des marchandes à la toilette.

Décor, objets, acteurs : une nouvelle scénographie

La mise en scène des ventes elles-mêmes est prise en charge avec soin. Tout concourt à mettre en valeur les objets mobiliers. Au capharnaüm qui présidait à l'hôtel place de la Bourse dès lors qu'il ne s'agissait pas de ventes de tableaux, succède une mise en scène soignée.

Dès l'établissement des premières salles des ventes à Paris, l'éclairage fait l'objet d'une attention particulière[36]. Empruntant à la muséographie autant qu'aux ateliers d'artistes, les architectes coiffent le bâtiment de verrières censées faire descendre une lumière zénithale dans les salles des ventes du premier étage. En réalité, dès l'inauguration, les critiques se portent aussi sur l'éclairage zénithal – ou à « l'italienne »[37] – qui écrase les objets au lieu de les mettre en valeur[38]. On préfère alors, en particulier dans les ateliers d'artistes, un éclairage en biais, venu des corniches et si possible par le Nord pour éviter les trop grandes variations de lumière. Mais les critiques se tarissent vite avec l'éclairage au gaz, installé dès la reprise des ventes à l'automne 1852[39]. Les extrémités des salles,

33 Voir l'article « Hôtel des ventes » dans *Le Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle* de Pierre Larousse. On retrouve cette présentation dans toutes les publications : Henri Rochefort, *Les petits mystères de l'Hôtel des ventes,* Paris, Jules Rouff et Cie, 1883 et Champfleury, *L'Hôtel des commissaires-priseurs*, Paris, Dentu, 1867.
34 *L'Illustration*, 1898.
35 André Warnod, « Gens de brocante » *in La brocante et les petits marchés de Paris*, Paris, Figuière éditeurs, 1914, p. 91-99.
36 Charlotte Guichard, « Les amateurs d'art à Paris dans la seconde moitié du XVIIIe siècle »... *op. cit*. p. 254-260.
37 César Daly, *op. cit.*
38 « Hôtel des vente mobilières », *Revue contemporaine,* série « L'architecture dans Paris », *t*ome 7, 1853, p. 476-452.
39 AP, D1E3, livre 1852.

près du pupitre du commissaire-priseur, là où les objets sont exposés, sont éclairées par des lustres à cinq globes garnis de becs Auer alimentés au gaz. L'éclairage concentre tous les soins : le grand livre des dépenses et recettes de l'année 1866 -un des rares complets sur la décennie- souligne la présence hebdomadaire de fumistes et de plombiers-gaziers[40]. Dès 1878, l'hôtel où la scénographie est essentielle, expérimente l'éclairage à l'électricité, à l'instar des salles de théâtre et de l'Opéra. Il s'agit de mettre en valeur les objets, d'en affirmer le caractère rare et spectaculaire quelle que soit la luminosité extérieure. Tout au long de la seconde partie du siècle, l'hôtel épouse ainsi les nouveautés, tel que le perfectionnement rapide de l'éclairage électrique. En 1883, la compagnie porte son choix sur « Aldison éclairage électrique », et ce jusqu'en 1896[41]. Le journal de la chambre des commissaires-priseurs confirme cette attention à la mise en scène, essentielle à l'activité de l'hôtel. La chambre des commissaires-priseurs ne cesse de faire venir son tapissier - les tapissiers jouent largement le rôle des électriciens qui sont rares - pour changer les « ampoules à incandescence » et les faire « étalonner »[42]. Les années 1890 voient l'adaptation de systèmes d'éclairage directement importés du théâtre : des rampes garnissent ainsi le plafond à hauteur de la tribune du commissaire-priseur, véritable scène où se déroulent les ventes.

Dans ce dispositif scénographique, la place accordée aux acteurs change avec le nouvel hôtel. Place de la Bourse dominait une vaste table en fer à cheval – « table circulaire » – autour de laquelle se réunissait un nombre réduit d'amateurs et au centre de laquelle officiait le commissaire-priseur. Dès le projet initial en 1852, les architectes Lejeune et Levasseur prennent en charge les tribunes – ou les chaires – des commissaires-priseurs : deux estrades basses en chêne surmontées d'un pupitre, appelées dorénavant « tribunes des commissaires-priseurs ». Alors que jusque là le commissaire-priseur est à la hauteur du public et n'est surplombé que par le crieur juché sur un escabeau, la nouvelle architecture met en place un dispositif théâtral où le public et le commissaire-priseur se font face et où ce dernier est exposé à la vue de tous. Les expériences des années 1770 – une tribune en escalier avec en son centre les objets mis en vente – disparaissent au profit du modèle théâtral. Dans les salles de prestige, à l'étage, les architectes ménagent une porte qui permet aux huissiers d'entrer et de sortir avec les objets. À l'opposé, une grande porte s'offre au public de manière à ce qu' objets et acheteurs, le temps de la vente, ne se côtoient pas. Jouant de la dramatisation, les objets surgissent des coulisses gardées par les huissiers et apparaissent sur la scène le temps de la vente. Comme au théâtre ou au tribunal, le commissaire-priseur suivi des huissiers et des crieurs surgit des coulisses. Les objets sont exposée sur une table située aux pieds de la tribune le temps de l'enchère.

À cette mise en scène du commissaire-priseur et des objets, répond un soin nouveau apporté à la salle. Rue des Jeûneurs, dans l'hôtel construit dans les années 1840 par trois commissaires-priseurs en sécession, sous la vaste verrière, une scène sert aux crieurs à promener les objets le long de la foule des acheteurs. À Drouot, ce modèle qui hiérarchise fortement le public et dilue les ventes dans un brouhaha considérable d'acheteurs marchant et parlant est écarté au profit de fauteuils disposés comme dans une salle de théâtre. Ce dispositif, familier pour la bourgeoisie, répond à une triple injonction. Tout d'abord, elle s'inscrit dans la longue conquête du silence, observée notamment par Richard Sennett dans les salles de théâtre d'Europe qui serait sans doute tout aussi manifeste dans les musées[43]. Dans le silence, les ventes passent de statut de ventes publiques à la criée – encore

40 AP, D1E3/114, 1866.
41 AP, D1E3/318 1883 à 1896.
42 AP, D1E3/332, Journal de la Chambre des commissaires-priseurs, 1895, Journal n°26.
43 Richard Sennett, « Les hommes publics au XIXe siècle », in *Les tyrannie de l'intimité*, Paris, Le Seuil, 1979 [1974], p. 158-168.

en cours au Tattersal pour les chevaux ou à la Bourse – au statut de spectacles dramatiques ou cérémoniels. Ce dispositif satisfait aux attentes d'un lieu de goût et de distinction : malgré la fièvre des enchères soulignée par tous les chroniqueurs, le *self-control* doit y dominer. Ensuite, la stricte séparation entre les spectateurs et les objets conjure le désordre et écarte la ressemblance avec un magasin de bric-à-brac. L'assimilation de ces salles aux boutiques des antiquaires et des marchands de curiosités se poursuit au-delà de la création du nouvel hôtel et fait que Gustave Doré, en 1866 encore, pour les besoins du pittoresque, mêle les objets à la foule. Cependant, dans la réalité, les visiteurs contemplent et touchent les objets lors de l'exposition mais quasiment plus au cours des ventes. Enfin, la disposition de chaises dans toute la salle évite aux néophytes intimidés d'avoir à jouer des coudes. Ainsi, le dispositif du nouvel hôtel confère un caractère solennel aux ventes et rend l'accès possible à un public non initié.



[fig. 9. 8] Gustave Doré, « Une salle de l'hôtel des ventes, rue Drouot », in *Le Journal Illustré,* 29 avril-6 mai 1866.



[fig. 9. 9] Embourgeoisement et mise en ordre du public. « Une vente de tableaux à l'hôtel Drouot », *L'Univers illustré*, 1872, Cabinet des estampes du musée Carnavalet, série topographie Drouot, 144B.

Rien d'étonnant à ce que le vocabulaire du théâtre soit récurrent dans les descriptions et les chroniques. Pour ne citer que deux exemples, Champfleury en 1867 fait du « premier étage » de l'hôtel le lieu de toutes les « comédies bourgeoises » alors que Victor Champier, en 1879, dans l'*Année artistique* décompose sa présentation des ventes en « actes » et « scènes »[44]. Ce dernier assimile Drouot à un théâtre : « Commissaires, amateurs, experts sont les acteurs principaux de cette maison où se jouent tant de pièces bizarres, comédies, drames ou vaudevilles ; et les rôles sont si joliment distribués, les imbroglios si prestement conduits, que la plupart du temps le public, ne connaissant pas les coulisses et n'ayant pas vu apprêter les décors, s'extasie avec candeur sur l'imprévu des événements. »[45]

En retour, les salles des ventes aux enchères de Drouot font leur apparition sur les scènes des théâtres, les consacrant comme un lieu par excellence de la vie bourgeoise. Un des premiers vaudevilles dont l'intrigue se noue et se dénoue à Drouot est écrit par Albert Wolff et Henri Rochefort en 1863. Albert Wolff est journaliste au *Charivari* et mène une enquête sur Drouot qui débouchera sur une monographie ; Henri Rochefort est un jeune journaliste et critique d'art qui s'attache à la vie artistique à Paris et en particulier à l'économie des arts[46]. La pièce a pour titre *Les mystères de l'hôtel des ventes* et rencontre un franc succès en 1863 et 1864 au Palais-Royal[47]. Elle concentre tous les ingrédients du vaudeville : un bourgeois récemment installé à Paris, une femme et une maîtresse, mais aussi des marchands – de la marchande à la toilette au grand marchand d'art –, un commissaire-

44 Victor Champier, *L'Année artistique. L'administration, les musées, les écoles, le salon…*, Paris, A. Quantin, 1879, p. 293.
45 *Ibid*, p. 288.
46 Voir notamment sa grande enquête sur le monde et l'économie de l'art à Paris : Albert Wolff, *La capitale de l'art,* Paris, Victor Havard, 1886.
47 Larousse, *Le Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle*… op. cit., « ventes publiques ».

priseur et des amateurs. Les didascalies disent l'importance de la nouvelle mise en scène. « Le théâtre, trouve-t-on en prodrome au deuxième acte, représente une des salles de ventes à l'hôtel Drouot ; porte premier plan sur laquelle est écrit : Salle n° 5 [une salle du premier étage] — Deux portes fond gauche et droite, une porte cachée, deuxième plan gauche, près de laquelle est adossée une armoire, bureau du commissaire- priseur au fond, autour duquel se trouve placée une table-banquette servant à déposer les objets destinés à la vente ; elle forme une enceinte réservée au crieur, le public se place à droite et à gauche, laissant le milieu libre pour dégager les scènes qui doivent s'y passer. — À droite premier plan, un petit bureau avec plumes, papier, encre, chaises à droite et à gauche. La décoration représente des tapis, châles, tableaux, etc., etc. […] Au lever du rideau des commissionnaires et des employés de l'Hôtel des Ventes sont occupés à disposer la salle pour une vente prochaine. Les uns accrochent des tapis contre les murs, les autres transportent des potiches d'un endroit à un autre, d'autres essuient des tableaux, etc. »[48] Le décor est campé pour une joute entre amateurs et néophytes où amours clandestins et ambitions se traduisent en enchères. Scène centrale, portes dérobées à la façon d'un salon de vaudeville, le dispositif scénique se prête aux intrigues du théâtre bourgeois. La pièce de Rochefort et Wolff, auteurs alors largement joués à Paris, est suivie de dizaines d'autres vaudevilles qui prennent les salles de Drouot comme un espace bourgeois où s'exposent les succès et les revers des ambitions bourgeoises, où se nouent et se dénouent les intrigues amoureuses et financières[49]. Au même titre que le salon, la garçonnière, le club ou l'Opéra, Drouot devient à part entière une « place bourgeoise ». Il n'est qu'un pas à franchir pour penser que si les salles de Drouot se prêtent aussi bien au drame bourgeois c'est qu'elles empruntent dès l'origine une mise en scène qui tient du théâtre. Marque affirmée du lien avec le théâtre, l'hôtel Drouot reprend à son compte la mise en scène inventée à l'hôtel des Jeûneurs [50] : lorsque débutent les ventes, les portières deviennent de grandes « tentures de damas rouge accrochées à la porte de la salle »[51].

Comme au théâtre, le décor de la salle compte autant que celui de la scène. Aux murs nus, pour cause d'hygiène, des salles en cave et au rez-de-chaussée s'opposent les salles décorées avec attention à l'étage. Outre son architecte, la compagnie des commissaires-priseurs fait appel régulièrement à des tapissiers pour rafraîchir les salles, agencer les galeries, installer des vitrines[52]. Dès l'ouverture de l'hôtel, les murs à l'étage sont tendus de tapisserie rouge brique ou rouge romain, couleur adoptée alors dans les musées et censée, sur le modèle antique, mettre en valeur les objets. Durant les années 1860, l'architecte attitré de l'hôtel, Louis-Victor Paliard, travaille constamment à maintenir l'attrait de cette machine théâtrale[53]. Outre l'entretien du bâti et de l'éclairage, l'architecte joue aussi le rôle de tapissier, s'occupant des tribunes et des tables, des vitrines et des portes, soit tout le dispositif théâtral des ventes[54]. Dans les années 1880, c'est le tapissier Thirard qui se charge d'acheter et d'installer des vitrines, retapisser murs et fauteuils, repeindre les plafonds…[55] Le souci est constant chez les com-

48 Rochefort et Albert Wolff*, Les mystères de l'hôtel des ventes, comédie représentée pour la première fois à Paris, sur le théâtre du Palais-Royal, le 27 juin 1863*, Paris, Michel Lévy frères, 1863.

49 Gustave Geffroy, *La comédie bourgeoise,* Paris, Charpentier, 1922, p. 242 et sq.

50 Champfleury, « Le Fuenzès » in *Chien-caillou*, Paris, Michel Lévy éditeurs, 1852. La nouvelle rédigée en 1846 place l'intrigue dans une salle des ventes de l'hôtel de la rue des Jeûneurs. « Deux portières en damas rouge, indiquent aux visiteurs que les ventes sont reprises » écrit Champfleury, p. 204.

51 Champfleury, *op. cit.* : « Tout se passe comme dans un enterrement de première classe : catalogue somptueusement imprimé par Claye, avec généalogie fantastique du tableau ; annonces dans les journaux ; deux jours d'exposition particulière, un troisième réservé au public ; numéro 4. » (Chapitre VIII, « Le Commissaire-priseur pincé », p 113-116).

52 AP, D1E3.

53 Il est architecte divisionnaire de la Préfecture de la Seine jusqu'en 1862 ; voir Charles Bauchal, *Nouveau dictionnaire biographique et critique des architectes français*, Paris, André, Daly fils et Cie, 1887, p. 705 ; Louis-Victor Paliard, né en 1811).

54 AP, D2E3/1, « Travaux à l'hôtel des ventes depuis 1860 ».

55 AP, D1E3/318 1883 à 1896 et D2E3/2, « Devis, mémoires factures de travaux à l'hôtel des ventes » (1880-1951) ; dans une moindre

missaires-priseurs de faire des salles un lieu de spectacle conforme au goût bourgeois. Les ors sont ainsi régulièrement entretenus, les tentures rafraîchies, les parquets décapés, le plus souvent par les artisans les plus en vue, à la manière du tapissier Thirard pour les années 1880 puis des tapissiers de la maison Belloir, employés presque tous les mois pour les années 1895-1897[56]. Ces remises au goût du jour, annoncées dans la presse, entretiennent le caractère à la mode du lieu[57].

I.b. Le sacre du commissaire-priseur

Musée autant que théâtre, deux institutions centrales dans la culture bourgeoise, la salle des ventes doit mettre autant en valeur les objets que leurs acheteurs. La dramatisation du moment de la vente tout comme la nécessaire cérémonie appellent une redéfinition des acteurs et de leurs rôles. Les professions qui gravitent dans l'espace des ventes aux enchères ont fait récemment l'objet d'études. Paradoxalement, ces dernières portent uniquement sur le XXe siècle, en particulier sur la fin du monopole des commissaires-priseurs dans les ventes aux enchères. Aux huissiers-priseurs ou jurés-priseurs du XVIIIe siècle, qui sont bien davantage des hommes de loi que des hommes de l'art, succèdent le commissaire-priseur, figure mondaine au XXe siècle[58]. Or c'est justement dans la seconde partie du XIXe siècle, alors que se construit ce marché bourgeois, que la figure du législateur du goût, incarné par le commissaire-priseur s'élabore, entourée de nouvelles professions. Cette professionnalisation, s'inscrit dans un contexte plus large de recomposition sociale des professions[59]. L'affirmation des identités professionnelles à l'hôtel des ventes participent de la nouvelle reconnaissance du lieu.

La figure du commissaire-priseur est environnée d'une série de figures qui confèrent au lieu son caractère d'institution. Aux côtés du commissaire-priseur, un greffier ou commis, chargé de reporter les noms des acheteurs tout au long de la vente. Il s'agit bien souvent d'un notaire qui se destine à devenir commissaire-priseur et apprend ainsi sur le tas à conduire les ventes. Pour le reste du personnel, il s'agit de « collets rouges », personnel d'origine savoyarde regroupé au sein de L'Union des Commissionnaires de l'Hôtel des Ventes depuis 1833, moment où se développe l'activité à l'hôtel dit improprement « Bullion »[60]. Au nombre de 90 tout au long du siècle, ils portent un uniforme singulier : veste bleue de Prusse et col rouge avec numéro brodé ce qui les assimile au personnel de service des grands hôtels et « casquette aux armes des commissaires-priseurs »[61]. Ils sont successivement crieurs, montreurs – ou monteurs – sur la table et chargent et déchargent les objets, les stockent et les conduisent si besoin est chez leurs acheteurs.

La nouvelle panoplie de l'arbitre du goût

On sait le rôle du vêtement dans les constructions sociales au XIXe siècle en particulier dans les professions qui se transforment ou s'affirment comme celles d'avocat, de médecin ou d'officier mi-

mesure, les archives étant très parcellaires, voir D2E3/3, « Devis, mémoires, travaux » (1877-1925).

56 AP, D1E3/318, 1883 ; D2E3/1, « Travaux à l'hôtel des ventes depuis 1860 » ; D2E3/2 « Devis, mémoires factures de travaux à l'hôtel des ventes » (1880-1951) ; D2E3/3, « Devis, mémoires, travaux » (1877-1925).

57 *Les Nouvelles de l'Intermédiaire*, « Le nouvel Hôtel Drouot par Maurice Delestre, président de la chambre des Commissaires-priseurs », n°29, 20 octobre 1892, col. 81-83 et 10 novembre 1892 sur la nouvelle numérotation des salles, « Les transformations de l'Hôtel Drouot » col. 51.

58 Alain Quemin, *Les commissaires-priseurs. La mutation d'une profession*, Paris, Anthropos, 1997. L'auteur propose une très rapide introduction historique et observe, pour le XIXe siècle, les processus de professionnalisation de ce métier singulier par rapport aux notaires, avocats, avoués, et notamment la recomposition de la profession avec l'apparition d'un diplôme en 1945.

59 Claire Lemercier, *Aux origines de la chambre de commerce de Paris, 1803-1853*, Paris, La Découverte, 2003 dans la tradition de Luc Boltanski, *Les cadres. La formation d'un groupe social*, Paris, Éditions de Minuit, 1982.

60 Pierre Lemonnier, « Un groupe de Savoyards à Paris. Les commissionnaires de l'Hôtel Drouot », *Ethnologie française*, tome X, n°2, avril-juin 1980, p. 181-184

61 Champfleury, *L'Hôtel des commissaires-priseurs*, Paris, E. Dentu, 1867, p. II.

nistériel[62]. La loi de 1816 autorise les commissaires-priseurs à porter « dans l'exercice de leurs fonctions, une toge de laine noire, fermée par devant, à manches larges, toque noire, cravate tombante de batiste [fin tissu de lin] blanche plissée, cheveux longs ou ronds »[63]. Jusque dans les années 1850, ils ne la portent pas lors des ventes et encore moins lors des prisées. Charles Fries en donne l'explication en 1841 : « la grande tenue, la tenue officielle veut encore une écharpe noire ; mais on lui voit rarement cet attribut de couleur lugubre ; le commissaire-priseur redoute les quiproquos ; la taille ceinte d'une écharpe noire, il ressemblerait exactement à un commissaire d'une autre espèce —qui le précède dans tous les lieux où il va faire des ventes après décès […]. Il se borne donc à porter son écharpe dans sa poche, et ne la produit au jour que dans les grandes occasions ; en cas de tumulte, par exemple, lorsqu'il a besoin de justifier de ses droits au titre d'officier public. » [64] Alors qu'il est consacré par l'hôtel Drouot comme un arbitre du goût et un homme de loi apte à traquer les trucages et à authentifier les objets, les commissaires-priseurs semblent porter systématiquement la toge à partir des années 1850. Officiers ministériels, ils jouent de leur autorité et s'apparentent volontiers dans leur mise aux officiers de justice. Hommes de goût, ils jouent de l'autorisation qui leur est faite pour porter le cheveu long et la cravate, mêlant ainsi effets de manche et « apparence artiste ». En 1867, Champfleury écrit : « on reconnaît que le commissaire-priseur appartient à la classe des officiers ministériels par son absence de moustache, la coupe de ses favoris et le vêtement noir traditionnel. À son allure dans la rue, chacun se dit que cet homme possède une charge »[65]. Par son vêtement qui le fait homme de loi et homme de l'art, le commissaire-priseur devient le centre des ventes. La gestuelle augmentée des plis de la toge qui emprunte à la mise en scène de la justice, se fait volontiers spectaculaire et ne serait pas complète sans le marteau, véritable emblème et « sceptre » de cette fonction. Importé d'Angleterre – où il est d'usage chez les hommes de loi et les commissaires-priseurs dès les années 1820-1830 –, il devient l'adjoint indispensable du rituel des ventes dans les années 1840 ; le coup de marteau accompagne dès lors le terme « adjugé »[66]. Trônant sur l'estrade, derrière son pupitre, le commissaire-priseur détermine *ex-cathedra* la valeur des objets et adjuge. D'après Charles Fries, ce « dieu du négoce, ce Mercure du XIXe siècle » est identifiable par le fait qu'« il tient à la main en guise de caducée, un marteau d'ivoire, à manche d'ébène, dont les coups retentissants sont autant de *veto* pour de nouvelles enchères. » [67] Dans les années 1860, il devient l'incarnation du pouvoir prêté aux commissaires-priseurs au point que Champfleury lui dédie un chapitre complet : « Sans marteau, le commissaire-priseur redevient un simple mortel »[68]. Si Champfleury s'attarde sur l'objet jusqu'à en dresser une typologie fantaisiste, c'est qu'en auteur de théâtre, il connaît l'importance des accessoires pour le public : « Le marteau d'ivoire à manche d'ébène qui ouvre l'enchère, la presse, la ralentit, la force et l'impose, est un précieux talisman que les auteurs dramatiques ont eu tort de négliger jusqu'ici, comme pivot d'une féerie bourgeoise. »[69] Effets de manches et gestes ponctués de coups de marteau donnent le caractère solennel nécessaire à la crédibilité du marché. Les chroniques des ventes transforment en lieu commun cette gestuelle singulière du commissaire-priseur. Paul Eudel a

62 Philippe Perrot, *Les dessous et les dessus de la bourgeoisie, une histoire du vêtement au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 1981 et sur les liens entre vêtement et profession, voir Jean-Claude Farcy et Serge Defois, *Les avocats nantais au XXe siècle: socio-histoire d'une profession*, Paris, PUR, 2007.
63 Victor Alexis Désiré Dalloz, *Jurisprudence générale. Répertoire méthodique et alphabétique de législation,* Paris, Dalloz, 1847, p. 559 (février 1815 et ordonnance du 22 juin 1816).
64 *Le Prisme, encyclopédie morale, Les Francais peints par eux-mêmes… op. cit,* 1841, p. 408, « Le commissaire-priseur ».
65 Champfleury, *L'Hôtel des commissaires-priseurs*, Paris, E. Dentu, 1867, Chapitre VI, « Le Commissaire-priseur », p. 93.
66 John Charles Tarver*, The royal phraseological English-French, French-English dictionary*, 1850, p. 322.
67 *Le Prisme, encyclopédie morale, Les Francais peints par eux-mêmes… op. cit,* 1841, p. 408, « Le commissaire-priseur ».
68 Champfleury, *L'Hôtel des commissaires-priseurs… op. cit.,* p. 93 et sq.
69 *Ibid.*

un commentaire pour chaque commissaire ; Chevallier, par exemple, est « majestueux » et tient son « marteau suspendu comme un maréchal de France »[70]. Charles Hacks, dans son étude sur le geste, analyse parmi les « gestes professionnels » ceux « raisonnants » des commissaires-priseurs, comparés à ceux des avocats et des chefs d'orchestre[71]. On comprend mieux dès lors que dans ce théâtre du commerce, « les commissaires-priseurs parlent du marteau d'ivoire avec la même complaisance que les avocats de leur toge » et qu'un temps un musée-vitrine des marteaux frappés des initiales des commissaires-priseurs « illustres » se tint dans le couloir de l'étage supérieur de l'hôtel [72].

Nouvelle profession bourgeoise, nouvelle figure mondaine

Cette nouvelle mise en scène du commissaire-priseur au centre des ventes va au-delà du seul vêtement. Au XVIIIe siècle, alors que les ventes aux enchères deviennent les espaces du commerce de tableaux et dans une moindre mesure de la curiosité, l'huissier-priseur apparaît comme un subalterne. Faisant office de greffier[73], il est le « cadre légal » de la vente quand les marchands d'art et de curiosités à l'instar de Paillet, Lebrun ou Gersaint rassemblent les objets, rédigent les catalogues, construisent leurs propres réseaux d'amateurs et dirigent les ventes. Simple officier ministériel, l'huissier-priseur est présent du fait de l'obligation légale et de son monopole. Toute la première partie du XIXe siècle, il est au mieux encore associé dans l'imaginaire collectif aux huissiers-priseurs qui officient en plein vent place du Châtelet et dans bien des cas assimilé au notaire car il diligente des prisées, notamment après décès.

Le milieu du siècle voit émerger la figure du commissaire-priseur professionnellement mais aussi sur le plan social et mondain. La profession et sa considération sociale changent profondément entre la première partie du siècle et le Second Empire, en particulier à Paris. En 1842, Édouard Charton conseillant les familles bourgeoises sur le « choix d'un état » souligne qu'il s'agit d'un pis-aller. Les commissaire-priseurs destinés « à être avoués ou notaires. À l'âge de s'établir, les uns se sont défiés de leur aptitude, d'autres ont reculé devant une profession trop laborieuse à leur gré ; le plus grand nombre n'a pas pu ou n'a pas voulu acheter une étude : alors la profession de commissaire-priseur s'est offerte à leur découragement ou à leur prudence comme une des plus faciles issues pour sortir de la route dans laquelle ils étaient engagés. Ils n'avaient point de nouvel apprentissage à faire, la loi ne demandant nulle autre condition d'aptitude que l'âge de vingt-cinq ans accomplis ; le capital nécessaire pour s'établir était moins considérable. Quelques uns d'entre eux, nous le croyons, regrettent de n'avoir pas utilisé autrement leur instruction, leur habitude des affaires et du travail, de n'avoir pas fait usage plus actif et plus élevé de leur intelligence. »[74] Achevant de décourager les familles comme les impétrants, l'auteur souligne encore que, même « si la profession n'est pas brillante, elle est honnête » et « cependant on ne saurait complètement approuver la modestie d'un jeune homme qui se destinerait à cette profession dès sa sortie du collège. » La profession reste entachée de la proximité avec le monde de la faillite et de la nécessité. « L'exercice de la profession, poursuit ainsi Édouard

70 Paul Eudel, *L'Hôtel Drouot en 1883… op. cit.,* 1884, p. 181

71 « Le geste raisonnant » rapproché de l'avocat et du chef d'orchestre par Charles Hacks, *Le geste. Tout dire sans parler*, Paris, Flammarion, 1892, p. 143.

72 Champfleury, *op. cit.*, p. 104.

73 Charlotte Guichard, « A New Urban Spectacle: Art Auction in Late Eighteenth-century Paris » et Manuel Charpy, "The Auction House and Its Surroundings: The Trade of Antiques and Second-Hand Items in Paris during the Nineteenth Century" in *Between novelties and antiques: mixed consumer patterns in Western European history*, Bruno Blonde, Jon Stobart et Natacha Coquery (dir), Turnhout, Brepols Publishers, 2008. Sur le XVIIIe siècle, voir en outre Patrick Michel, *op. cit*. et Guillaume Glorieux, *op. cit.* Pour une histoire précise à la fin du XVIIIe siècle Édouard Charton, « Les ventes d'objets d'art au dix-huitième siècle » in *Le Magasin pittoresque*, 1862, p. 390-391.

74 Édouard Charton, « Commissaires-priseurs » *in Guide pour le choix d'un état, ou Dictionnaire des professions…,* Paris, Librairie Vve Lenormant, 1842, p. 138-142.

Charton, n'est pas toujours de nature à satisfaire celui qui placerait sa dignité personnelle dans les choses extérieures : d'abord, en procédant aux inventaires, il faut fouiller tous les meubles, tous les tiroirs, prendre une à une les hardes du défunt ; puis, pour vendre, on se retranche derrière un rempart de vieux meubles et de débris ; on étale les objets à adjuger devant un public composé presque entièrement de brocanteurs et de revendeuses ; on pousse, on chauffe, on crie les enchères […]. Quelquefois le tumulte est au comble dans ce public peu choisi, et ce n'est pas toujours sans peine que le commissaire-priseur, à qui la loi confie la police des ventes, ceignant alors la ceinture noire, symbole de son autorité, parvient à rétablir l'ordre. » Dans les *Français peints par eux-mêmes* publié en 1841, donc un an auparavant, Charles Fries note lui aussi la proximité compromettante avec les objets de rebut : « Le commissaire-priseur serait l'être le plus heureux de toute la création, si son métier se bornait à faire des ventes. Mais, point de rose sans épines, point de vente sans inventaire. Dans l'inventaire, […] sa mission est toute positive, toute prosaïque : elle consiste à aller fouiller les armoires, les bibliothèques, les greniers, où sont renfermés les objets à estimer, ce dont il ne peut s'acquitter sans avaler force poussière. Pour surcroît de douleur, l'inventaire lui offre fort peu de bénéfice : 6 francs par vacation, et rien de plus. » [75] L'absence de valeur sociale accordée à la marchandise d'occasion et bien souvent encore aux objets anciens ainsi que l'absence de distinction entre les objets de rebut et les objets anciens de qualité, tout au moins dans les circuits commerciaux bourgeois, se répercutent sur les commissaires-priseurs. Le commissaire-priseur des années 1840 n'apparaît pas comme une figure du goût essentielle à la vie bourgeoise. « Il ne s'amuse pas, note encore Charles Fries, à jouer au dandy, à singer l'homme de loisir […] : il se contente de vivre en bon bourgeois, en honnête père de famille, dans un appartement vaste et *comfortable*, situé dans un des quartiers tranquilles de Paris. […] Sa femme, sans rivaliser tout à fait d'élégance avec la femme du notaire, ne laisse pourtant pas de s'habiller avec une certaine recherche […]. Quant à lui, sa mise est soignée, quoique fort simple, et rappelle celle de l'avoué, de l'huissier, de l'avocat. Habit, pantalon, gilet noirs, voilà pour la tenue ordinaire. » [76]

Le public des ventes aux enchères lui-même apparaît à la bourgeoisie interlope et intimidant et le commissaire-priseur se situe entre deux mondes déconsidérés par la bourgeoisie, les collectionneurs de haut rang, jugés marginaux et fantaisistes, et la pléthore de marchands brocanteurs, antiquaires et fripiers. Jusque dans son langage, le commissaire-priseur n'apparaît pas homme de mondanités ; tantôt il est « commun, trivial » avec les marchands, tantôt il est « poli, obséquieux » avec « quelque amateur distingué »[77]. La marchandise de hasard frappée du sceau de l'obsolescence et du rebut, le public « peu choisi » et largement composé de brocanteurs et enfin l'absence de perspective d'enrichissement font de la profession dans les années 1840 un état peu enviable aux yeux de la bourgeoisie. Dans les années 1840, si de grands marchands de peintures et d'objets d'art sont identifiables, les commissaires-priseurs demeurent peu visibles. Les rares compte-rendus des ventes mobilières négligent généralement jusqu'à leur nom. Sur les 80 commissaires-prieurs du département de la Seine, il n'y a guère que Bonnefons de Lavialle qui s'affiche et soigne sa publicité en tant que commissaire spécialisé dans les ventes de qualité – tableaux, objets d'art, antiquités et objets de curiosités. Sa clientèle est alors essentiellement constituée de la cohorte des collectionneurs de haut rang issus de grandes familles d'industriels, de la haute fonction publique ou des familles nobles – à l'instar de

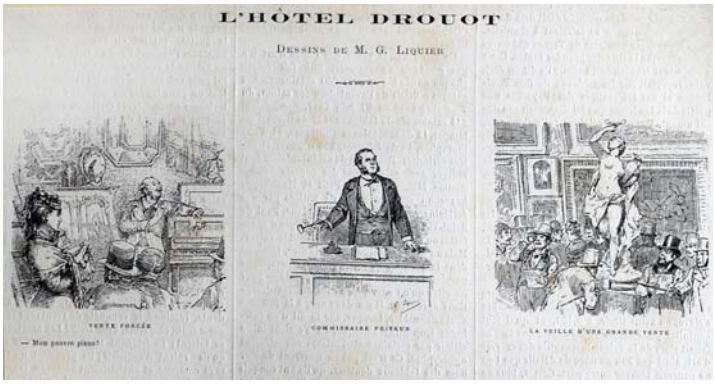
75 *Le prisme, encyclopédie morale, Les Français peints par eux-mêmes… op. cit.,* 1841, p. 409.
76 Charles Fries, « Le commissaire-priseur » *in Le prisme… op. cit.*, p. 913.
77 *Ibid*, p. 409.

Charles-Louis-Fleury Panckoucke[78]. Ses tentatives de rendre visible la profession dans les années 1840, avec notamment la création du *Journal des commissaires-priseurs*, ne porte ses fruits qu'après l'ouverture de Drouot[79].

Les années 1850-1860 constituent une rupture : alors que les objets proposés en ventes jouissent eux-mêmes d'un nouveau prestige social, la figure du commissaire-priseur connaît une mutation profonde. Si Édouard Charton en 1842 dépeint le commissaire-priseur comme un notaire raté, Champfleury, vingt-cinq ans ans plus tard, enregistre le renversement des hiérarchies. La charge de commissaire-priseur, écrit-il, « lui donne un droit à un spectre qu'ont dû ambitionner plus d'une fois les notaires et les avoués. » [80] Le basculement semble se situer à la fin des années 1850, moment où la scène elle-même sur laquelle se produisent les commissaires-priseurs change[81]. Cette situation est vraie, en particulier à Paris où la spécialisation du commerce et la construction d'un lieu spécifique au cœur de Paris font de cette profession une profession recherchée. Les commissaires-priseurs parisiens se distinguent de ceux de Province dans la mesure où ils ne sont pas en concurrence avec « les notaires, les greffiers et les huissiers »[82]. Enfin, la compagnie créée à Paris qui fédère l'ensemble des 80 commissaires-priseurs, au-delà des dissensions, garantit un revenu régulier de 4 000 francs par an, sorte de situation de rentes. Signe spectaculaire de cet intérêt nouveau, le prix des charges elles-mêmes double entre le début des années 1850 et le début des années 1860 passant d'une moyenne de 80 000 à plus 150 000 francs, fait qu'Henri Rochefort impute à la « vulgarisation » de la « recherche des objets d'art [et] du sentiment artistique » [83]. « Longtemps, écrit encore Henri Rochefort en 1863, le commissaire-priseur a vécu dans les eaux calmes d'une fortune moyenne. À l'heure où nous écrivons, il est quasi et quelquefois même tout à fait millionnaire. Tout augmente, et les frais de vente et d'achat ont augmenté comme le reste. Les principaux commissaires-priseurs auxquels l'engouement, parfois absolument irraisonné, des habitués de l'hôtel Drouot a fait une réputation, sont : M. Pillet, qui a succédé à M. Bonnefonds [en réalité Bonnefons de Lavialle] et qui a bénéficié de l'excellente réputation de son prédécesseur. »[84] La mutation est entérinée par la nouvelle édition du *Guide pour le choix d'un état* d'Édouard Charton publiée en 1880. Si le guide reprend en tout point les conseils de l'édition de 1842 pour les commissaires-priseurs de Province, il souligne l'émergence d'une profession à succès à Paris. Les montant des charges indique cet écart : entre 80 000 et 150 000 francs à Paris, elles ne coûtent en moyenne que « 25 000 hors de Paris et 3 000 dans les petits chefs-lieux d'arrondissement »[85]. Il faut encore souligner ici le tropisme de Paris : en 1880, sur 371 charges en France, 119 – 39 de plus qu'à l'ouverture de l'Hôtel Drouot en 1852 – se concentrent à Paris. Les grandes collections des villes de province voire même de l'étranger – Angleterre, Autriche, Prusse… – sont dispersées à Paris. Le commissaire-priseur est désormais présenté comme un étudiant en droit ou un notaire ayant réalisé ses ambitions, comme le souligne Champfleury en 1867 : « Depuis dix ans, la recherche des objets d'art, la vulgarisation et la connaissance de la peinture, un sentiment artistique devenu plus général ont doublé le prix des charges des commissaires-priseurs […]. À cette passion

78 Voir AP, D48E3, 34-39 (années 1840-1847).
79 *Journal des commissaires-priseurs* – création en 1843.
80 Champfleury, *op. cit.*, 1867.
81 Contrairement à ce que dit Alain Quemin, les lignées de commissiares-priseurs débutent seulement dans les années 1890-1900 (Alain Quemin, *op. cit.*, p. 67)
82 Édouard Charton, « Commissaires-priseurs » *in Guide pour le choix d'un état, ou Dictionnaire des professions… op. cit.*
83 Joanne, *op. cit.*, 1855, « Commissaires-priseurs – Hôtel des Ventes », p. 680 et Champfleury, *op. cit.*, Chapitre VIII, « Le Commissaire-priseur pincé », p. 113.
84 Henri Rochefort, *Les petits mystères de l'Hôtel des ventes*, Paris, Jules Rouff et Cie, 1883 Chapitre II.
85 Édouard Charton (dir.), *Dictionnaire des professions ou Guide pour le choix d'un état…*, Paris, Hachette et Cie, 1880, p. 167-168.

nouvelle, les commissaires-priseurs ont encaissé d'énormes recettes. En 1860 ou 1861, la compagnie faisait pour plus de 20 millions d'affaires dans l'année »[86]. Eugène Mouton, en préambule de son article sur les ventes aux enchères, souligne que « Le rôle des commissaires-priseurs dans les affaires s'est singulièrement agrandi depuis quelques années. Les transactions qui se font à l'hôtel des ventes de Paris s'évaluent par millions. Dans la vente des objets d'art, des livres précieux, des bijoux, des curiosités que des amateurs plus ou moins éclairés se disputent sous ses yeux, le commissaire-priseur a un rôle aussi important que délicat. »[87]





[fig. 9. 10] Le sacre du commissaire-priseur et la séparation des publics. « L'Hôtel Drouot », *L'Univers illustré*, Cabinet des estampes du musée Carnavalet, série Mœurs 10, 1874.
[fig. 9. 11] « Vente de curiosités à Drouot », gravure (détail), Cabinet des estampes du musée Carnavalet, série Topographie 144B, vers 1885.

Les dossiers des candidats conservés seulement à partir de 1909 – mais qui récapitulent l'histoire des propriétaires des charges sur les trente années qui précèdent – confirment cette évolution : les candidats sont majoritairement docteurs en droit et leurs dossiers qui comportent des lettres de recommandations soulignent la force de leurs réseaux sociaux[88]. Enfin, pour l'immense majorité des cas, les pères des candidats, docteurs en médecine, propriétaires, grands négociants, se portent garants, jusqu'à hauteur de 100 000[89]. Issus de bonnes familles, les commissaires-priseurs qui débutent généralement vers trente ans ont déjà plusieurs années de stage comme clerc de notaires ou greffier de commissaires-priseurs. En 1909, le succès est tel que les prix de quelques charges – celles dont le produit est le plus élevé, autour de 22 000 francs par an – atteint 240 000 francs et pousse le Ministère

86 Champfleury, *L'Hôtel des commissaires-priseurs*, Paris, E. Dentu, 1867, Chapitre VIII, p. 113.
87 Eugène Mouton, *Les lois pénales de la France en toutes matières…*, Paris, Cosse, Marchal et Cie, 1868, p. 721.
88 AN, BB9/2174, dossier Seine, Lainé, 22 mars 1909, dossier d'exclusion. Il cède sa charge, officiellement « à la suite d'incidents de famille » afin d'éteindre le scandale – objets vendus non déclarés et impayés à la chambre – ; son exclusion est empêchée par l'intervention de trois députés dont Deloncle, député de la Seine.
89 AN, BB9/2174, dossier Seine, 1909. Pour exemple : Robert Léon Joseph Bignon, docteur en droit et fils de négociant, résidant 22 avenue de Friedland, achète le 8 septembre 1909 la charge pour 260 000 francs et 30 000 francs de cautionnement ; Emmanuel Braouzec, docteur en droit, 41 rue de la Victoire ; Maurice Cornil Paul Dumont, 177 boulevard Saint-Germain puis 36 rue Notre-Dame des Lorettes, fils de négociant de Saint-Omer, licencié en droit, achète la charge pour 75 000 francs et une caution de 20 000 ; Marie Jules Flagel, 9 boulevard Saint Germain, docteur en droit, fils d'un docteur en médecine, 9 rue Rougemont, appartient « à une famille très honorable » de Châteauroux ; Jules Victor Grosbois, licencié en droit et stagiaire chez le commissaire-priseur Bricourt, demeurant 153 boulevard Saint-Germain, achète sa charge 240 000 francs (réduit à 200 000 francs par le ministère) ; Paul François Pellerin, 43 rue de Clichy, fils de propriétaire, licencié en droit et stagiaire chez le commissaire-priseur Dubourg, achète sa charge 140 000 francs et 20 000 francs de caution.

de la Justice à limiter la spéculation de ces « hausses trop vertigineuses »[90]. Tous les dossiers soulignent ainsi « l'inflation vertigineuse des charges depuis 30 ans »[91].

Enfin, la respectabilité de la profession pousse la chambre à étouffer et couvrir tous les incidents[92]. La chambre qui fait depuis le XVIIIe siècle la police des ventes a soin dans la seconde partie du XIXe siècle de ne pas ternir son image, surtout quand il s'agit de commissaires-priseurs en vue. Cette cohésion qui passent par la chambre et le contrôle collectif de l'image de la profession signe la cohérence de son identité professionnelle et sociale.

Une compagnie recherchée

Cette valorisation de la profession va de pair avec le nouveau succès mondain de la figure du commissaire-priseur. En 1863, J. T. de Saint-Germain raconte dans un roman à clés, les aventures et les mésaventures de Laure, jeune bourgeoise entretenue et installée dans un chalet à Auteuil. Parmi les convives recherchés il fait apparaître le commissaire-priseur, nouvelle figure de la vie mondaine parisienne : « Parmi les convives on remarquait aussi, à son air d'importance, M. Bézuché, ancien commissaire-priseur, qui, dans la conversation, semblait encore tenir à la main le marteau d'ivoire avec lequel il arrêtait les enchères. Il était grand amateur de bric-à-brac ; et comme il avait vu défiler sous ses yeux toutes les vieilleries du vieux monde, dans l'exercice de ses fonctions, il n'avait pas manqué d'occasions de satisfaire ses goûts. »[93] L'homme, à la retraite depuis peu, est à la charnière des deux mondes : apparenté à la figure marginale du collectionneur des années 1840, sa présence est recherchée dans les soirées mondaines des années 1860. Il suit en cela l'évolution de la figure du collectionneur dans la bourgeoisie. Il apparaît dorénavant dans l'espace public comme un personnage de qualité[94]. Les manuels de civilité lui accordent une place dans les dîners mondains où il est assimilé aux hauts fonctionnaires[95]. À Drouot, un temps, les compagnies des commissaires-priseurs voulant capitaliser ces succès individuels proposent d'orner les murs des « commissaires-priseurs illustres » et les niches des bustes des vendeurs et des collectionneurs célèbres[96]. Les commissaires priseurs passent ainsi d'obscurs notaires à personnages en vue. Quelques figures s'affirment au milieu des années 1860 : les maîtres Pillet, Bonnefons de Lavialle, Escribe et Delbergue-Cormont en particulier. Réalisant les ventes très exposées des grands collectionneurs, ils attirent à eux une foule d'amateurs et un public de plus en plus bourgeois. C'est en particulier le cas de Charles Pillet qui dès le début des années 1860 s'affirme comme une des grandes figures du monde nouveau des ventes aux enchères. Relatant les grandes ventes de l'année, Eugène Piot dans *Le Cabinet de l'amateur* finit sa chronique de la vente Soltykoff en saluant le commissaire-priseur : « il va sans dire que M. Charles Pillet tenait entre ses mains le marteau des adjudications. Nous avons admiré une fois de plus, dans cette longue séance d'un mois, son esprit toujours présent, sa voix d'une égalité inaltérable, répétant, sans être jamais monotone, les mêmes paroles de mille manières différentes ; c'est vraiment un grand art : il

90 AN, BB9 2221.
91 AN, BB9 2221, Paul Aulard cède sa charge à son fils.
92 AN, BB9/2221, dossier Seine, dossier Omer, dossier disciplinaire, rapport du procureur et de la chambre. En 1909, et cela laisse imaginer des dizaines d'affaires du genre entre 1852 et 1909, les spéculations catastrophiques du jeune commissaire Emmanuel Origet, persuadé de s'enrichir rapidement, obligent la chambre à intervenir ; il s'agit, en forçant le jeune homme à vendre sa charge, de procéder à « une nomination immédiate d'un successeur [afin] d'éviter tout scandale ».
93 J. T. de Saint-Germain*, Le chalet d'Auteuil. Légende*, Paris, Jules Tardieu, 1863, Chapitre « Expertise », p. 41.
94 Champfleury, *L'Hôtel des commissaires-priseurs*, Paris, E. Dentu, 1867, Chapitre VI, Le Commissaire-priseur, p. 93.
95 Marie de Saverny, *La femme chez elle et dans le monde*, Paris, La Revue de la Mode, 1878, « Les dîners ».
96 Indication donnée par Brian Learmount pour Paris et Londres (*A History of Auction*, London, Barnard and Learmount, 1985) ; les archives de la Chambre conservent les traces de ces débats : D2E3/1, « Travaux à l'hôtel des ventes depuis 1860 ».

dépasse de beaucoup son prédécesseur, M. Bounefons de Lavialle, qui était excellent. »[97]

Les commissaires-priseurs sont dorénavant indispensables à la réussite d'une vente, tant par leurs réseaux de clients que par la figure d'arbitre du goût qu'ils incarnent. Les ventes de charges deviennent avant tout des ventes de « clientèle », tant les ventes volontaires peuvent rapporter plus que les ventes judiciaires[98]. La presse artistique et mondaine fait autant le récit des objets vendus que des faits et gestes de ces commissaires-priseurs, à l'intar de *L'année artistique*, revue de peinture et d'objets d'art. Victor Champier écrit : « Deux commissaires-priseurs, ont actuellement la réputation de conduire avec un brio incomparable et une profonde habileté les ventes artistiques. Le plus connu est M. Charles Pillet, qui débuta en 1855 comme successeur de Bonnefonds, lequel fut aussi une des gloires de l'hôtel des ventes […]. De taille assez petite, l'œil brillant et fin, la tête encadrée de favoris courts, il exerce sur son public spécial, par l'intégrité de son caractère et la sûreté de ses connaissances, un ascendant légitime. Il excelle à déterminer les esprits indécis par sa vivacité un peu hautaine, à précipiter le mouvement des enchères par la précision de sa mimique, enfin à arracher la victoire par son entrain toujours grave et incisif. Amateur passionné lui-même, il connaît la manière de toucher des amateurs […]. M. Escribe, son rival, a moins d'éclat peut-être, une parole moins brusque ; il se laisse aller à vanter les objets qu'il met en vente, faute grave parfois, car les objets ne devraient avoir pour leur beauté d'autres avocats qu'eux-mêmes. Mais ses manières insinuantes, sa facile obligeance, sa lenteur calculée lui procurent souvent des triomphes inattendus. »[99] Chaque commissaire-priseur a non seulement sa spécialité mais aussi son style : « M. Pillet est petit, rageur, pas toujours aimable, écrit Henri Rochefort. Il n'en a pas moins trouvé le secret d'avoir la plus belle clientèle de Paris et de vendre un tiers au moins plus cher que tous les autres ; ce qui est bien agréable pour celui dont il fait la vente, mais ce qui est moins gai pour celui qui vient y faire des acquisitions. D'ailleurs, d'une activité dévorante, il met le feu aux enchères et tient son marteau d'ivoire comme Napoléon tenait sa longue-vue les jours de bataille. » Escribe, « son rival le plus sérieux », est « l'urbanité même » et « M. Delbergue-Cormont a une réputation de probité qui donne une grande valeur à ses ventes »[100]. Les départs en retraite ou les décès des commissaires-priseurs sont désormais chroniqués avec force détails. Lorsque Charles Pillet quitte ses fonctions en 1880, Paul Eudel se remémorant son « règne de vingt-six ans », souligne le caractère « raffiné » de celui dont « l'éclair d'intelligence qui brille dans ses yeux ne pourra jamais être reproduit fidèlement »[101]. Hagiographe, Eudel n'hésite à lui accorder le rôle de Pygmalion dans la « hausse considérable du prix des tableaux anciens depuis vingt-cinq ans »[102] et la passion des années 1850-1860 pour le bibelot : « c'est lui qui a poussé à cette hausse, toujours croissante, du bibelot en Europe »[103]. « Le Tout Paris, mort ou vivant, a fait au moins une vente par Pillet, toujours choisi comme le plus habile »[104]. Personnage à la mode, il est appelé jusqu'en Italie pour mener à San-Donata en 1880 de grandes ventes de tableaux et d'objets d'art. Celui qui a vendu en 26 ans près de « cent cinquante millions d'objets de curiosité de toutes sortes », n'est pas une exception.

97 *Le Cabinet de l'amateur*, 2 avril 1861, p. 3, à propos de la vente du Prince Soltykoff.
98 Tous les dossiers de vente de charge précise que la clientèle est comprise dans la transaction ; c'est généralement la raison invoquée par les vendeurs pour expliquer les forts bénéfices réalisés lors des ventes. Voir AN, BB9/2174 dossier Seine 1909
99 Victor Champier, *L'Année artistique. L'administration, les musées, les écoles, le salon…*, Paris, A. Quantin, 1879, « Chapitre IV. L'hôtel Drouot et la saison des ventes », p. 287.
100 Henri Rochefort, *Les petits mystères de l'Hôtel des ventes,* Paris, Jules Rouff et Cie, 1883.
101 Paul Eudel, *L'Hôtel Drouot en 1881, op. cit.*, 1882, p. 372.
102 *Ibid*., p. 375.
103 *Ibid*., p. 373.
104 *Ibid*., p. 376.

Charles Delbergue, Léon Tual ou Eugène Escribe sont autant de figures qui émergent sur la scène mondaine. Dans leur sillage, l'ensemble des commissaires-priseurs se fait un nom et gagne les chroniques mondaines. Henri Rochefort ajoute en 1883 « MM. Langoit, Lecoq et Boussaton […] ceux dont le public fait le plus de cas. »[105] En réalité, en 1880, sur les 92 commissaires-priseurs que compte Paris, seule une trentaine demeurent dans l'ombre. Spécialisés dans les ventes après faillites industrielles ou dans les ventes des stocks – des Douanes ou pour le compte du tribunal de commerce –, ils vendent généralement hors de l'hôtel des produits qui ne défraient pas la chronique mondaine – charbon, blé, animaux de basse-cour…[106] La soixantaine d'autres commissaires-priseurs sont des figures de la vie mondaine et bourgeoise, comme l'indiquent leurs adresses et les enquêtes menées par le ministère[107]. Dès les années 1870, ces hommes « marié[s], de bonne vie et de bonnes mœurs »[108] occupent les bottins mondains, s'affichent dans le Tout Paris, possèdent des résidences secondaires luxueuses et lancent des stations balnéaires, à l'image de Maurice Delestre faisant de Perros-Guirec une villégiature à la mode après s'y être installé en 1892[109].

I.c. La conquête du public bourgeois

À peine « quinze ans » après l'ouverture de Drouot, « les marches sont déjà usées » par le public bourgeois[110]. Ce succès est l'aboutissement d'un processus qui s'amorce dans les années 1840. En 1849, Alfred Bonnardot, amateur et écrivain, note que « la fréquentation des ventes a passé tellement à l'état d'habitude dans la bourgeoisie, que l'intérêt du commerce est souvent d'écouler sa marchandise par l'entremise assez coûteuse des commissaires- priseurs (charge aujourd'hui fort lucrative). »[111] La mutation du public, largement exagérée en 1849 par Bonnardot, qui s'inscrit sur plus de cinquante ans est portée par une stratégie de la compagnie des commissaires-priseurs pour courtiser ce public nouveau. Longtemps limité à une « famille », celle du « petit monde des curieux »[112], et aux marchands, les ventes aux enchères s'ouvrent à la bourgeoisie tout autant qu'elle s'en empare.

L'embourgeoisement du public ou le pélerinage bourgeois

Dès la fin des années 1830, l'hôtel place de la Bourse apparaît trop exigu et la Préfecture de la Seine elle-même se plaint de l'obstruction croissante et constante de la voirie par les voitures – livrant des objets ou transportant des acheteurs – garées devant l'hôtel[113]. Les chroniqueurs soulignent quant à eux le « brouhaha » permanent et le « tumulte » qui domine les ventes. Bien plus vaste, le nouvel hôtel apparaît lui aussi très rapidement exigu tant la foule est nombreuse. Édouard Charton en préambule de son histoire des « Ventes d'objets d'art au dix-huitième siècle » invite le lecteur des années 1860, afin de retrouver la solitude des ventes du XVIIIe siècle, à oublier « l'aspect actuel des salles de Drouot, envahies par la foule »[114]. Et Edmond Bonnaffé, retraçant l'histoire des ventes aux enchères, souligne qu'au milieu du siècle, à la faveur de la passion nouvelle pour les « bibelots » et

105 Henri Rochefort, *Op. cit.*, Chapitre II.
106 AP, D1E3, Journal ventes, 1880.
107 AN, BB9/2174, dossier Seine,1909.
108 AN, BB9/2174, dossier Seine, 1909
109 *Le Tout-Paris,* Paris, 1891 et *Annuaire des propriétaires et des propriétés de Paris et du département de la Seine,* Paris, 1894.
110 Champfleury, *Op. cit.*, p. XII.
111 Alfred Bonnardot, *Histoire artistique et archéologique de la gravure en France*, Paris, Deflorenne, 1849, p. 205.
112 *Le Magasin pittoresque*, 1862 : « Ce serait cependant une erreur de croire qu'elles offraient l'aspect actuel des salles, de l'hôtel Drouot, envahies par la foule et faisant pendant à la Bourse. De 1740 à 1770, les ventes se passaient ordinairement en famille, dans le petit monde des curieux », p. 391.
113 APP, ordonnance1838.
114 Édouard Charton, « Ventes d'objets d'art au XVIIIe siècle » *in Le magasin pittoresque*, 1862, p. 390-391.

les antiquités, « le torrent […] irrésistible, entraîne la mode et la foule »[115]. César Daly, présentant les travaux d'agrandissement en 1863 confirme que le public bourgeois est chaque jour plus nombreux : « La vente mobilière à l'encan, depuis quelques années, paraît avoir pris un grand essor ; nous n'avons pas de chiffres pour donner la mesure exacte de ce mouvement ; mais tout Parisien de goût, tout amateur, tout artiste sait combien la passion de collectionner les objets d'art et de curiosité s'est généralisée dans ces dernières années, à quels prix élevés atteignent aujourd'hui des objets curieux ou anciens, qui n'étaient recherchés naguère que par quelques archéologues et de rares amateurs, et combien, par suite, les ventes de ce genre ont pris d'intérêt et d'importance. »[116] Dès 1863, la compagnie fait ainsi couvrir et surélever la grande cour par deux grandes salles capables d'accueillir plus de 100 personnes[117], l'hôtel passant ainsi de 14 à 16 salles, signe du succès croissant des ventes. Dès l'inauguration des nouvelles salles en 1866, Le *Journal illustré* souligne, sans nuance, cette passion : « L'Hôtel des ventes, est depuis quelques années l'établissement auquel le public donne le plus d'occupation. Tout le monde s'y transporte. Ceux qui y vendent, ou y achètent, le remplissent, et c'est là que se soldent le passif et l'actif de ce grand capharnaüm qu'on appelle Paris. »[118] Il faut en outre souligner que la salle des Jeûneurs, et quelques galeries – dont celle de Petit spécialisée dans les tableaux et les meubles de luxe – accueillent aussi un public nombreux. Le chroniqueur de l'élitiste *Revue universelle des arts* note que la voix du commissaire-priseur a dorénavant de « la peine à dominer la foule qui encombr[e] la salle » et à couvrir les applaudissements[119]. Pour pallier le manque de place dû à la foule, les commissaires-priseurs louent de plus en plus couramment à partir des années 1880 des succursales, notamment rue Drouot, pour organiser les expositions et permettre ainsi d'utiliser quotidiennement l'ensemble des salles pour les ventes. Lors des grandes ventes, notamment celles de James de Rothschild, sont construites à l'extérieur, pour la journée, des baraques pour « abriter la foule » qui patiente[120]. À la fin du siècle, les salles sont dépeintes avec « les gradins de bois noir dressés entre les deux portes, supportant des grappes humaines. »[121]

Ce succès de fréquentation s'explique en grande partie par la distinction opérée entre les publics et sur la relégation au second plan des marchands. Dès les années 1840, alors que les amateurs bourgeois se font plus nombreux dans les ventes, nombre de chroniqueurs appellent à un renforcement de la distinction des publics et tempêtent contre le revidage et les arrangements des marchands qui pervertissent ainsi le cours des enchères[122]. Pour le public comme les critiques, les ventes aux enchères apparaissent de plus en plus comme un lieu dédié aux amateurs et bourgeois, bien plus qu'aux marchands. Le chroniqueur du *Bulletin de l'alliance des Arts* écrit en 1845 à propos de la possible réunion de l'ensemble des commissaires-priseurs en un seul lieu : « Nous faisons des vœux pour que ce traité de paix soit signé, car les ventes d'objets d'art y gagneront, sans que les autres ventes y perdent. L'hôtel de la place de la Bourse, toujours encombré de marchands de bric-à-brac, d'Auvergnats, de commissionnaires, de petits revendeurs, toujours plein de cris et de tumulte assourdissants, ne convient guère au public tranquille et contemplatif des amateurs de tableaux, de dessins, d'estampes, etc. L'hôtel de la rue des Jeûneurs est, au contraire, fort bien approprié pour ces sortes de ventes qui

115 Edmond Bonnaffé, *Le commerce de la curiosité*, Paris, H. Champion, 1895, « Le commerce de la curiosité », p. 67.
116 César Daly, « Hôtel des ventes mobilières à Paris », *Revue générale d'architecture et des travaux publics*, 1863, volume XXI, p. 19-22.
117 AP, D1E3/1, épaves 1860-1880, « travaux ».
118 *Le Journal Illustré*, 3e année, n° 116, 29 avril-6 mai 1866.
119 *Revue universelle des arts*, 1864, « Vente à l'hôtel Drouot », p. 132
120 AP, D42E/3/35, Me Ridel.
121 Edmond Texier et C. Le Senne, *Monsieur Candaule*, Paris, Calmann-Lévy, 1893 [1881], p. 72.
122 Octave Uzanne, « L'hôtel Drouot et la curiosité » *in* Les zigzags d'un curieux, Paris, Quantin, 1888, p. 229 et sq.

veulent de l'espace, une belle lumière, du calme et presque du confortable. Il ne faut pas oublier que la plupart des amateurs quittent un appartement agréable et luxueux, pour venir s'entasser dans une salle de vente où ils sont bien aises de trouver des sièges rembourrés, de l'air, de la chaleur, et surtout un voisinage tolérable. Alors ils prennent goût aux ventes publiques et aux expositions qui les précèdent ; alors ils se font une habitude d'y assister et, à force de voir vendre, ils finissent par acheter eux-mêmes. Espérons que l'hôtel de la rue des Jeûneurs deviendra bientôt une espèce de Bourse pour le commerce des objets d'art. Quant à l'hôtel de la place de la Bourse, qui est déjà trop étroit par suite de l'accroissement des ventes publiques, on le rendra tout entier à sa véritable destination, jusqu'à ce qu'on puisse le transporter sur un emplacement plus convenable. »[123]

Jusqu'aux années 1840, les représentations du public des salles des ventes relèvent de deux familles et confirment cette coexistence forcée. D'une part les amateurs, binocles vissés sur l'œil, grands collectionneurs mais surtout vieux garçons monomaniaques – à l'instar de Pons – et dont Boilly a fixé le type dans ses lithographies vendues par Aubert à partir de 1830[124], d'autre part, les représentations des ventes donnent à voir le public pittoresque et misérable des marchands-brocanteurs et des marchandes à la toilette. *Les Français peints par eux-mêmes,* pour ne prendre qu'un exemple, diffuse cette image d'un monde contrasté où se coudoient quelques grandes fortunes et le commerce le plus archaïque. Place de la Bourse, au tout début des années 1850, le public est encore composite. Edmond Texier écrit : « ce n'est pas chose facile que de se reconnaître au milieu […] d'un public nombreux, auquel chaque classe de la société a fourni son contingent. Ici la blouse heurte l'habit noir, la redingote élégante coudoie le paletot modeste : plus d'un soulier ferré grince en écrasant quelque botte vernie, et plus d'un chapeau luisant de nouveauté se hérisse au contact d'une rude casquette. » En 1866, le *Journal Illustré* reproduit en gravure un dessin de Gustave Doré figurant une salle des ventes de l'hôtel Drouot. Si l'organisation de la salle y est de fantaisie – les chaises dispersées dans le plus grande désordre, les objets éparpillés – pour le besoin de pittoresque de l'image, cette gravure signale la mutation radicale quant à la fréquentation de ces salles. Le haut de forme et la redingote y sont de mise et, sans que cela soit obligatoire, le public du premier étage s'y conforme, jusqu'aux marchands, devenus par ailleurs depuis le milieu du siècle des commerçants respectables. Si quelques marchands-types en toque semblent procéder à du revidage dans le fond de la salle, observer un tableau au premier plan et si quelques artistes au centre semblent attendre avec fébrilité la vente de ce qui pourrait être leur tableau, le public est très majoritairement bourgeois. Redingote, ventre proéminent comme le veut la caricature de l'époque, haut-de-forme, cravate, pantalon gris, canne et gants qu'on devine beurre frais dominent de façon écrasante. Les visiteurs sont généralement en couple : la visite à Drouot peut se faire en famille, elle n'est plus l'apanage du collectionneur socialement isolé. Les femmes elles-mêmes, à l'instar de celle au premier plan couverte d'un châle indien, portent face-main pour observer meubles et tentures. Toilette recherchée des femmes, crinolines et chapeaux distinguent la femme du monde des femmes « en cheveux ». Cette dernière évolution, la féminisation du public, est une des indices significatifs d'une mutation du public. Alors que les rares femmes présentes dans les ventes sont jusqu'au milieu du siècle principalement des marchandes à la toilette, l'espace de Drouot est conquis par les bourgeoises. Guides bourgeois d'ameublement et d'économie domestique en recommandent la fréquentation et même le très timoré Journal des Demoiselles invite

123 P. L. Jacob, *Bulletin de l'Alliance des arts*, Paris, 1845, p. 235.
124 BnF, Cabinet des estampes, C393.

ses lectrices en 1879 à le visiter tant « on y fait de si belles découvertes »[125]. Près de quinze ans plus tard, Edmond Texier et C. Le Senne peuvent faire dire à leur héros bourgeois de *Monsieur Candaule* : « Maintenant les femmes vont a l'hôtel Drouot… Elles tripotent, elles poussent.. »[126].

L'embourgeoisement du public est évident dès la fin des années 1850, dans les sept salles du premier étage même si les acheteurs demeurent souvent les collectionneurs des années 1840 ou dans leur filiation. À mesure que le goût de la collection se répand dans la bourgeoisie, les frontières entre collectionneurs et amateurs bourgeois se dissipent. Comme le note Paul Eudel, la « collectionnite » amène quantité de bourgeois et de bourgeoises à écumer les salles des ventes à la recherche d'un « capuchon », d'un chien en faïence chinoise ou d'un éventail rococo[127]. La *Gazette des Beaux-Arts* s'étonne encore cinq ans plus tard du succès des ventes : « Les ventes ! c'est toujours la grande préoccupation du public. [L'hôtel a] pénétré dans nos mœurs, et quelle part de notre existence nous prend à tous l'hôtel Drouot ! »[128]L'embourgeoisement du public ne cesse de s'accentuer tout au long du siècle, à mesure que la distinction entre le monde de la brocante et celui de l'ancien se creuse. La menaçante proximité avec le monde de l'occasion permet, par le franchissement de l'escalier, en une efficace distinction. La stratégie de conquête de la bourgeoisie par les commissaires-priseurs portent rapidement ses fruits. Aux dispositifs architecturaux, s'ajoutent tous les éléments qui visent à faire du lieu un espace bourgeois et mondain. Les comptes disponibles à partir des années 1895 l'indiquent assez : presque toutes les semaines, la chambre loue des pianos pour des réceptions, commande auprès de traiteurs des buffets et auprès de fleuristes des brassées de fleurs fraîches[129]. Tout comme les photographes transforment leurs ateliers en halls d'attente où chacun peut pénétrer sans être intimidé, agrémentent l'ambiance du son du piano, de fleurs, de fauteuils confortables, les commissaires-priseurs transforment l'hôtel des ventes en espace de mondanités et de réception.

Les bourgeois viennent jouer les amateurs à Drouot. Champfleury raille cette pratique : « Le célèbre agent de change Bretoncel était un amateur de hautes curiosités. On entend par là des curiosités qui ne sont pas toujours curieuses ; mais leur prix élevé donne à croire aux gens qui s'en rendent acquéreurs que, par là, ils offrent quelque ressemblance avec les Médicis. Et ainsi, entassant dans leurs salons, qui ressemblent à des boutiques de bric-à-brac, émaux, jades de Chine, armes damasquinées, cristaux vénitiens, ils se regardent comme des protecteurs de l'art. »[130] Dès les années 1860, gravures et romans mettent en scène bourgeois et bourgeoises, face-mains et binocles collés à l'œil, scrutant les objets le temps des expositions, catalogue en main. Lors des ventes, on s'équipe de façon étrange de jumelles comme au théâtre qui manifestent à tous le caractère aiguisé de son regard.

Indice sûr de cette évolution du public : le calendrier des ventes. Il se calque sur la vie bourgeoise et ses temps libres qui manifestent son appartenance à la « classe des loisirs ». Le choix du dimanche pour les grandes expositions et les grandes ventes se fixe dès la fin des années 1840. Alfred Bonnardot en donne l'explication : « Le choix du jour consacré aux expositions n'est pas indifférent : le dimanche a paru le plus favorable à celles des objets d'art, parce qu'en effet, bien des amateurs, retenus par des fonctions publiques, ne pourraient consacrer à cet examen un autre jour de la semaine, et, n'ayant pas vu l'exposition, feraient défaut à la vente. »[131] Drouot renforce ce calendrier bour-

125 *Le Journal des demoiselles*, 1879, p. 127.
126 Edmond Texier et Camille Le Senne, *Monsieur Candaule, op. cit.,* p. 37.
127 Paul Eudel, *L'Hôtel Drouot en 1881… op. cit.,* 1882.
128 *La Gazette des beaux-arts*, 1865, p. 189.
129 AP, D1E3, Livres de la Chambre, 1895-1910.
130 Champfleury, *Les trouvailles de M. Bretoncel*, Paris, Quantin, 1889 [1867], « introduction ».
131 « Dans les salles destinées spécialement aux bibliophiles, les livres à vendre le soir sont exposés de 1 à 3 heures, intervalle, à mon avis, trop limité. La soirée est généralement choisie pour la vente des livres et des estampes ; c'est, en effet, l'heure la plus propice, en

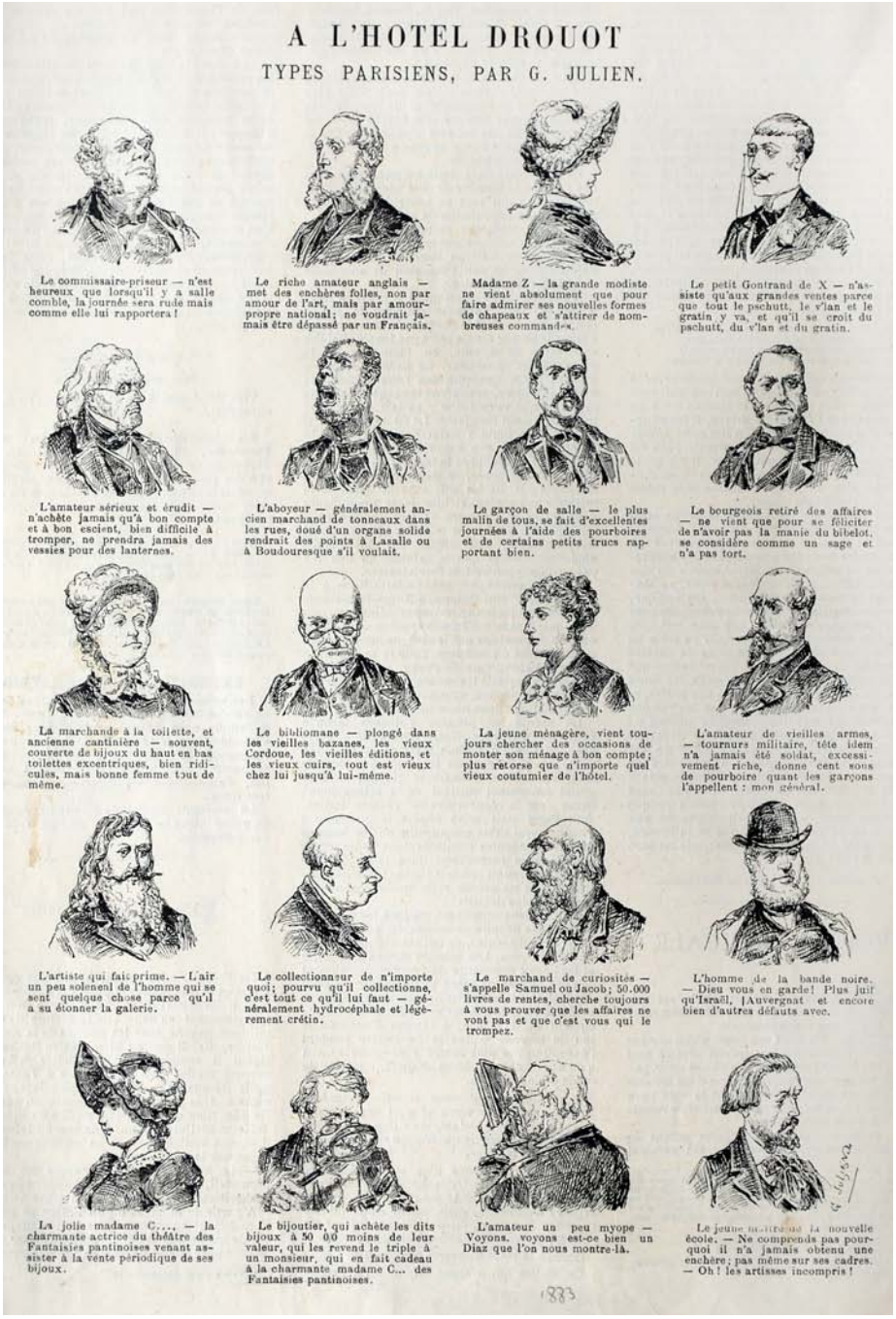
geois : les expositions réservées ont lieu le samedi en fin d'après-midi et les expositions publiques le dimanche, laissant aux bourgeois occupés par le commerce, la finance ou les « fonctions publiques », le loisir de s'y rendre. En 1860, dans sa rubrique le « courrier de l'art et de la curiosité », la très aristocratique revue *Les Beaux-Arts* note, non sans mépris et exagération, que « la foule se porte de plus en plus à l'hôtel Drouot ; le dimanche surtout, c'est un pèlerinage universel. »[132] À l'échelle de l'année, Drouot épouse aussi le calendrier de la vie bourgeoise. Si l'hôtel Bullion fonctionnait en continu et sans véritables variations saisonnières, Drouot connaît de fortes périodes creuses entre les mois de juillet et octobre, « mois consacrés aux vacances et aux voyages »[133]. En 1866, le nombre de ventes chute de près de 25 % et un sondage dans les études montre une forte domination sur la période des ventes judiciaires[134]. Le temps fort de l'année est la fin du mois de décembre, moment des étrennes ; les grandes ventes ne se tiennent pas au mois de janvier, dédié à d'autres types d'achat. En 1879, Victor Champier confirme cette évolution : c'est « à partir du mois de novembre jusqu'au mois de juin, écrit-il, chaque année, [que] l'hôtel Drouot est le théâtre le plus bruyant et le plus animé »[135]. Au début des années 1880, moment où la pratique de la villégiature est largement répandu dans la bourgeoisie parisienne, les ventes volontaires qui sont en moyenne huit par jour dans les salles du premier étage à la haute saison, s'effondrent à une par jour entre juin et début novembre[136].





[fig. 9. 12] Couverture de Henri Rochefort, *Les petits mystères de l'Hôtel des ventes*, Paris, Jules Ruff et Cie, 1863.
[fig. 9. 13] Vente de curiosités et antiquités à Drouot vers 1885, Cabinet des estampes du musée Carnavalet, série Topographie Drouot, 144B. On notera la domination des hauts-de-formes et des femmes en chapeaux.

ce qu'elle ménage le temps des marchands et des amateurs », Alfred Bonnardot, *Histoire artistique et archéologique de la gravure en France*, Paris, Deflorenne, 1849, p. 205.
132 *Les Beaux-arts, Revue nouvelle*, 1860, p. 553.
133 Alfred Bonnardot, *Histoire artistique et archéologique de la gravure en France*, Paris, Deflorenne, 1849.
134 AP, D1E3/114, 1866.
135 Victor Champier, *L'Année artistique. L'administration, les musées, les écoles, le salon*, Paris, 1879, Chapitre IV « L'hôtel Drouot et la saison des ventes », p. 287.
136 AP, D1E3/318, livre des ventes 1883.



[fig. 9. 14] « L'hôtel Drouot, types parisiens », 1883, gravure, Cabinet des estampes du musée Carnavalet, série Mœurs 10.

Les sondages dans les ventes ne permettent pas réellement de saisir la mutation du public faute d'un relevé systématique des acheteurs. Mais le système des ventes fait que les assistants des commissaires-priseurs ne notent que les acheteurs inconnus et lorsque les grands collectionneurs apparaissent, c'est souvent sous le nom de leurs acheteurs, marchands ou experts tel l'infortuné De Monville pour les fils Rothschild. Incontestablement pourtant, la bourgeoisie ordinaire – médecins, fonctionnaires, commerçants… – y est de plus en plus représentée, ce que permet de saisir le croisement des acheteurs et des objets en particulier dans les ventes « moyennes » qui n'attirent pas les grands collectionneurs. Alors que les marchands achètent dans une même vente de nombreuses pièces relatives à leur spécialité, un nombre grandissant d'acheteurs se contente à partir des années 1860 d'une seule pièce. La comparaison entre les ventes des années 1840 et celles des années 1870 est éclairante : dans les années 1840, les ventes sont souvent partagées entre trois ou quatre marchands, le nombre des acheteurs explose littéralement dans les années 1860[137]. Une myriade de bourgeois se laisse dorénavant tenter par l'achat d'un objet,

137 AP, D1E3, 1852-1853 et 1866-1879.

pièce manquante à une modeste collection, coup de cœur, désir ponctuel d'acheter en public à Drouot. Dès la fin des années 1860, toutes les strates de la bourgeoisie apparaissent présentes dans les ventes et les rares traces des adresses d'acheteurs relevées par un assistant scrupuleux ou débutant, montre une dissémination dans l'ensemble du Paris bourgeois. Double recul donc : celui des brocanteurs, fripiers et marchandes à la toilette relégués au rez-de-chaussée et celui des marchands et des grands amateurs dans la foule. Et conquête par la bourgeoisie de ce nouveau temple[138].

Le témoignage des archives privées

En 1883, Ermance Dufaux déplore, quand il s'agit de s'installer en appartement, « on se contente d'entasser chez soi, au hasard des enchères de l'Hôtel-Drouot, les spécimens les plus rares, et parfois les plus hétéroclites de meubles »[139]. Les comptabilités privées confirment en effet la présence croissante de Drouot dans les consommations bourgeoises. Nous avons déjà souligné la difficulté de comparer les comptabilités de familles dont la fortune, la situation familiale ou l'âge sont divers ; cette difficulté est encore augmentée quand on considère une période de plus de soixante ans. Il n'en reste pas moins que Drouot apparaît dans les comptabilités privées. Aucune trace d'achats dans les ventes aux enchères dans les archives privées du Comte de Mackau dans les années 1847-1854 ou même dans les archives familiales d'Eugène Scribe dans les années 1840-1850[140]. Il en va autrement dans les archives de la famille Bordes à la fin des années 1870. Cette famille de la bourgeoisie moyenne conserve huit factures de pièces achetées à Drouot, modestes pièces anciennes – petits meubles de marqueterie, poteries et pots, et tapis du XVIIIe siècle – qui viennent garnir leur appartement rue de Naples[141]. Le changement est encore plus manifeste dans les archives d'Eugène Aubry dans les années 1858-1862. Ses achats à Drouot sont aussi nombreux que dans les grands magasins[142]. En moyenne, il se rend cinq fois par mois à Drouot. L'éclectisme de ses achats -potiches, tables, tentures, objets d'art et tableaux de toutes les époques- n'en fait pas un collectionneur. Au final, s'il est sans doute plus sensible par sa culture – il a suivi des études de paléographie notamment – à ces objets anciens, il se révèle un bourgeois ordinaire dans ses consommations. Son neveu, Eugène Aubry-Vitet ou encore le médecin-gynécologue et collectionneur moyen, Gustave Richelot, dans les années 1890, consacrent des livres de comptabilités spécifiques à ces achats, preuve s'il en est du caractère exceptionnel et en même temps courant des visites[143]. L'agent de change Paul Pettier, modeste bourgeois lentement enrichi, se rend aussi à Drouot en 1902, à l'occasion de la période des étrennes et quelques mois plus tard pour y acheter quelques objets anciens à l'occasion de sa nouvelle installation consécutive à son mariage[144].

La visite à Drouot apparaît ainsi intégrée dès les années 1860 aux consommations de la bourgeoisie. Si l'achat demeure exceptionnel pour de nombreuses familles, il apparaît qu'acheter à Drouot est une composante, un passage nécessaire, un rite nouveau de la vie bourgeoise. Chaque semaine ou de façon plus épisodique pour marquer un moment exceptionnel, la bourgeoisie goûte le plaisir distinctif

138 AP, D48E3. On puet noter une évolution considérée sur deux grands sondages en 1862 et 1882 sur 10 ventes à chaque fois en janvier et mars (été plus marchand) sur une moyenne de 45 acheteurs identifiés par vente 50 % de marchands en 1862, moins de 36 % vingt ans plus tard mais des achats beaucoup plus massifs en volume et en argent, les bourgeois achètent seulement un ou deux objets D48E3/43 (1862) et D48E3/65 (1882) 15 % de noms non identifiés ou demeurant en hôtel dont on peut penser qu'il peut s'agir de marchands étrangers ou de province, comme de touristes ou collectionneurs venus assister à une vente.
139 Ermance Dufaux, *op. cit.,* p. 13.
140 AN, Fonds Mackau, AP156/59, carton 115 ; BnF, Eugène Scribe, comptabilité, année 1860.
141 AP, Scellés Bordes, achat Drouot 1879.
142 AN, Fonds Aubry, 572 AP/22, dossier n°4, achats ventes aux enchères, 1858-1860. Il achète essentiellement à Charles Pillet.
143 AN, Aubry-Vitet, 572 AP/22, dossier n°4 et AN, Fonds Richelot, factures Pillet et factures Beaulieu.
144 AN, Fonds Paul Pettier, achats Drouot, 1907.

des ventes aux enchères. Agrandissements successifs de l'hôtel, foule toujours plus importante soulignée par les chroniqueurs, émergence dans les comptabilités privées : autant d'indices qui attestent du succès bourgeois de Drouot.

I.d. La mise en ordre du divers et la fin du bric-à-brac



48. Anonyme. Une salle des ventes. Vue st., vers 1860.

[fig. 9. 15] Le bric-à-brac du monde de la brocante avant l'ouverture de Drouot. Reconstitution en studio d'une salle de l'Hôtel des Jeûneurs en 1851, daguerréotype, collection de la SFP.

Le succès auprès du public bourgeois attire une marchandise qui jusque là ne passait pas par les ventes aux enchères, soit parce qu'il s'agissait d'objets négligés – en particulier les objets anciens –, soit parce que les objets circulaient dans la ville *via* les marchands-brocanteurs ou les tapissiers. Avec le renchérissement des objets anciens, la passion nouvelle pour les objets exotiques et le goût de la collection, Drouot voit la masse des objets vendus s'accroître très rapidement. En 1867, Champfleury note, à l'adresse du badaud, que « l'exposition de 2 à 3 000 objets par jour demande une puissance de regard semblable à celle du sauvage étudiant sur le gazon sur la piste d'un ennemi. »[145] Les sondages dans les archives de quelques études spécialisées dans les objets de valeur laissent entrevoir une inflation vertigineuse : avec une moyenne de 4 ventes par semaine, les études de Ridel et Pillet écoulent, au début des années 1860, près de 700 objets par semaine, du plus modeste au plus cher, et près de 1500 objets dans les années 1880. Cette évolution est confirmée par les recettes de la compagnie, recettes annuelles dont il faut rappeler qu'elles représentent seulement 5 % du montant des ventes : en 1853, elles s'élèvent à environ 16 millions, en 1861 à 23 millions et au milieu des années 1870 à 40 millions[146].

145 Champfleury, *op. cit,* « Préface », p. VII.
146 Philippe Burty, *op. cit.* et AP, D1E3, livres de recettes.

Séparation et spécialisation

Si l'image du bric-à-brac ou du du bazar revient constamment pour décrire l'hôtel Drouot, la réalité des ventes est toute différente. La conquête de la bourgeoisie par les ventes aux enchères, à moins que ce ne soit l'inverse, trouve une traduction directe dans la nature des ventes elles-mêmes. Un double mouvement a lieu : d'une part sont désormais distingués avec la plus grande précision les objets anciens des objets d'occasion, d'autre part, les spécialités de chaque vente sont accentuées.

Le succès de Drouot repose en effet sur la capacité à distinguer les publics mais aussi les objets. Dès le milieu des années 1840, alors que l'ancien ne cesse de gagner en prix et de prendre place dans la consommation bourgeoise, des plaintes sur la coexistence de marchandises « contraires » s'élèvent. Le *Bulletin de l'alliance des arts*, fascicule publié par P. L. Jacob à destination des amateurs appelle de ses vœux en 1845 la création d'une « Bourse pour le commerce des objets d'art » où ces derniers ne voisineraient pas avec le « bric-à-brac ».[147] L'image du bric-à-brac sordide est en effet associé aux ventes aux enchères durant la première partie du siècle, motif jusque dans les années 1850 de descriptions hautement pittoresques qui généralement font la part belle aux motifs miséreux, lits éventrés, hardes épuisées, objets de cuisine dépareillés…[148]. Marchandes à la toilette et marchands sales évoluent au milieu d'odeurs « indescriptibles » et d'insectes grouillants. Les ventes aux enchères ont alors tout de celles du Mont-de-Piété, elles aussi diligentées par des commissaires-priseurs[149]. Gustave Flaubert décrit le dégoût qui frappe Frédéric lors de la vente Arnoux : dans la cour, le jeune homme aperçoit « des lavabos sans cuvettes, des bois de fauteuils, de vieux paniers, des tessons de porcelaine, des bouteilles vides, des matelas ; et des hommes en blouse ou en sale redingote, tout gris de poussière, la figure ignoble, quelques-uns avec des sacs de toile sur l'épaule, causaient par groupes distincts ou se hélaient tumultueusement. »[150] La scène se passe en 1848 et l'hôtel, abusivement appelé Bullion, est place de la Bourse.

Avec Drouot, le monde des ventes aux enchères conquiert une nouvelle image jusqu'à renverser ces représentations : dorénavant l'objet passé par Drouot gagne en noblesse. Si les descriptions des ventes soulignent encore la coexistence des objets les plus hétéroclites et des rencontres les plus inattendues, le modèle n'est plus la peinture de genre mais la vanité : l'incongruité vient des univers attachés à ces objets, toujours luxueux ou rares. C'est ainsi qu'Edmond Texier décrit la salle des Jeûneurs en 1852 : les « boîtiers plein de bijoux supportent des pièces d'armure éparses […], des pendules artistiques cachant des tableaux qui le sont moins, et des montagnes de bouquins surmontées de services incomplets en vieilles porcelaines. […]. Ses quatre magasins sont remplis d'assez de curiosités pour faire la fortune de trois ou quatre musées de province. »[151] Cette description sert de matrice à toutes celles qui s'attachent à l'hôtel Drouot ; il devient ainsi, sous la plume des polygraphes en quête d'images, le « temple de Mercure ». En 1866, le journaliste du *Journal illustré* peut ainsi écrire : « Presque tous les mobiliers qui sortent des magasins de nos ébénistes les plus élégants ; toutes les tentures, toutes les draperies, toutes les étoffes qui sortent des salons de nos tapissiers en renom ; toutes les statues, statuettes, groupes ou tableaux qui désertent les ateliers de nos artistes renommés, vont aboutir à cette patrie des commissaires-priseurs. »[152]

147 P. L. Jacob, *Bulletin de l'Alliance des arts*, Paris, 1845, p. 235.
148 La dernière occurrence de ces descriptions qui muent la misère en scènes pittoresques se trouve chez Felix Mornand qui publie en 1855 *La vie à Paris*.
149 AP, archives (épaves) du Mont-de-Piété, Carton 58 (ancienne cote).
150 Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale, Œuvres complètes*, Paris, L. Conard, 1910 [1869], p. 591.
151 Edmond Texier, *op. cit.*, 1853, chapitre LXVII.
152 *Le Journal Illustré*, 3e année, n° 116, 29 avril-6 mai 1866.

Tout le dispositif architectural vise, comme nous l'avons vu, à distinguer les publics mais aussi, de façon indissociable, à distinguer les objets : au rez-de-chaussée les objets ordinaires d'occasion, au premier étage le monde de la curiosité et de la rareté. Cette distinction rejoint celle que nous avons précédemment évoquée qui fait que l'ancien se construit comme une valeur distincte de l'occasion. Ainsi, disparaissent des salles à l'étage tout ce qui rattache les ventes au commerce de l'occasion : la literie, les hardes, les meubles en bois blancs mais aussi les stocks industriels et commerciaux – lots de vêtements confectionnés, de bronzes inachevés, de moules, de matériel industriel.

De l'interdiction de la vente du neuf, rappelé fermement par une loi de juin 1841, et par l'éviction de la marchandise d'occasion, Drouot, en mettant au centre de ses activités les ventes des salles du premier étage, s'affiche comme le lieu de la curiosité et de la rareté.

Dès 1849, Alfred Bonnardot appelle à une nouvelle mise en ordre des objets : « Les commissaires-priseurs, dans leur propre intérêt, devraient mettre toujours à part les tableaux, livres, estampes et autres objets d'art, pour en faire des ventes spéciales. On pourrait réunir, sans les confondre, plusieurs ventes du même genre, afin de leur donner plus d'importance. On ne verrait plus alors des pièces de mérite, vendues au poids avec une masse de papiers sans valeur, aller pourrir sous le hangar d'un marchand de vieux pots fêlés. Si l'expert est érudit et loyal tout à la fois, il sauvera plus d'une pièce rare ; car il s'en trouve presque toujours quelqu'une, dans les collections les plus minimes. *L'Alliance des Arts* avait été établie dans ce but ; je regrette qu'elle n'existe plus. Si les objets d'art pouvaient être soumis à une appréciation éclairée et impartiale, le mérite des anciens artistes ne passerait jamais inaperçu. »[153] De fait, après 1852, les grandes ventes de collectionneurs comme les ventes spécialisées de tableaux et de livre – établies dès la fin du XVIIIIe siècle – servent de modèles et de matrices à l'ensemble des ventes. Les commissaires-priseurs développent ainsi des ventes thématiques. Prenant modèle sur les ventes de tableaux de la première moitié du siècle, les commissaires-priseurs font appel à des marchands-experts qui réunissent des objets venus de collections privées et de marchands généralement antiquaires et marchands de curiosités. Avec les années 1850 et le développement du marché des antiquités et des curiosités dans la bourgeoisie, les marchands sont nombreux à co-organiser des ventes et plus seulement de tableaux ou de curiosités[154]. Tous les objets deviennent des motifs de ventes ; on trouve aussi bien des ensembles de mobiliers du XVIIIe siècle qu'une vente constituée de la réunion de tabatières ou encore de chaussures anciennes. Les ventes thématiques se présentent parfois comme des collections particulières, parfois comme des ventes exceptionnelles d'objets réunis par un expert. Cette logique de spécialisation s'explique par le désir d'une publicité plus efficace et de ventes stimulées par la réunion d'amateurs et de clients concurrents, intéressés par les mêmes objets. Mais elle s'explique aussi par le désir de se détacher du monde du « capharnaüm » des ventes judiciaires, où les objets n'ont pour cohérence que leur appartenance à un propriétaire. Ce processus de spécialisation ne cesse de s'accentuer tout au long de la seconde partie du siècle, d'autant que les collections elles-mêmes, comme nous l'avons vu, sont de plus en plus spécialisées. En 1882, on peut trouver la même semaine des ventes qui s'affichent comme des ventes de « vitraux anciens », « meubles des siècles de Louis XIV et Louis XV », de « poupées et jouets anciens », de « chinoiseries », de « curiosités naturelles » et de « miniatures sur ivoire »[155]. Nourries par les marchands, ces ventes thématisées sont lisibles pour tous les clients. Alors que les ventes judiciaires appelaient un

153 Alfred Bonnardot, *op. cit.,* p. 205.

154 Les archives de faillites des marchands de curiosités et antiquaires montrent ces liens ; quelques marchands semblent ne vendre qu'à Drouot et n'ont que des remises (voir Pilardeau, AP, D42E3/43, 1862).

155 AP, D42E3/65, étude Escribe, 1er au 8 avril 1882.

savoir d'amateur ou de marchand pour distinguer, flairer la rareté de l'ordinaire, ces ventes sont identifiables et deviennent accessibles à la majorité des acheteurs. Tous les commissaires-priseurs s'associent avec des marchands, présentés généralement comme des experts, qui réunissent des objets. Pour le seul commissaire-priseur Delbergue, on trouve dans la décennie 1890, les marchands-experts Féral, Mannheim fils, Oppenheim, Haro et fils, Clément, Caron et Julien, présents chacun au moins trois fois dans l'année et pour Féral et Mannheim, plus de trente fois sur l'ensemble de la période[156]. Le procédé prend une telle ampleur que les mises en garde se multiplient contre ces réunions factices d'objets et le Baedeker n'hésite pas en 1889 à « se défier des ventes dites "volontaires" ou non bien motivées sur les affiches. »[157]

Mais cette nouvelle lisibilité des ventes n'est pas la seule logique à l'œuvre. Toute l'ambiguïté du commerce de la rareté se retrouve ici. Désireux d'échapper au commerce institué et aux produits de l'industrie, la bourgeoisie cherche à Drouot des objets à histoires, comme échappés des circuits commerciaux, y compris ceux des marchands. Ainsi, un système nouveau s'élabore qui vise à masquer le rôle des marchands. Alors que jusque dans les années 1850 les marchands mènent les ventes et s'affichent, ils disparaissent au profit des commissaires-priseurs, les premiers apportant les objets, les seconds leur notoriété et leur crédit. Ces ventes deviennent si courantes que les amateurs-critiques conseillent de se défier de ces « arrangements d'objets ». Champfleury, au terme de sa longue enquête note : « tous ces bric-à-brac mis en vente n'ont jamais appartenu à ce pauvre M. Bigot. Les vrais propriétaires sont là [des marchands], assis autour de la table. […] Il meurt un amateur : on annonce sa galerie, on fait des affiches ; tu crois qu'on va vendre ses toiles. Pas du tout, on vend les breloques des marchands. »[158] L'étude du commissaire Escribe qui officie entre 1859 et 1890, parmi d'autres, en atteste clairement. Sur un échantillon des deux années entières 1880 et 1882, il utilise plus de vingt marchands-experts et jamais ne les mentionne en tant que marchands. Si certains n'ont pas réellement de boutique, à l'image de Paul Féral qui ne vend qu'à Drouot, d'autres à l'instar de Bellenot, marchand de meubles et d'objets d'art, 3 rue de Rome, sont des marchands installés qui utilisent la nouvelle notoriété de Drouot pour mettre en valeur leurs objets, généralement anciens mais aussi neufs[159]. Les ventes se donnent donc avant tout comme des objets choisis et réunis au fil des ventes par les commissaires-priseurs eux-mêmes. Dans la publicité, le recours à des formules ambigües se développe, les objets réunis par un ou plusieurs marchands parfois présentés comme mis en vente suite à un « départ ». De la même façon, les ventes anonymes – vente de M.*** –, tradition déjà très puissante au XVIIIe siècle généralement interprétées comme le moyen d'attiser la curiosité et de nourrir la connivence entre amateurs, sert aussi dans la seconde partie du siècle à masquer des réunions d'objets par des marchands[160]. Il faut noter que la vente à Drouot est pour de très nombreux marchands une des branches du commerce : schématiquement on s'approvisionne à Drouot dans les ventes judiciaires – dans les salles du bas ou à domicile – et l'on revend au premier étage. Alors que dans les années 1840, les marchands de meubles et de curiosités ont essentiellement recours aux ventes au enchères en fin d'année pour liquider des stocks invendus ou sous la pression des dettes et des loyers, avec l'ouverture de Drouot les ventes deviennent le moyen de mettre en valeur la mar-

156 AP, D60E3/54-68, études Delbergue.
157 *Paris et ses environs… op. cit.,* Paris, Baedeker, 1889, p. 185.
158 « Arrangements » dans Champfleury, « Le Fuenzes » *in Chien Caillou*, *op. cit.,* p 212 et Champfleury, *L'Hôtel des commissaires-priseurs*, Paris, E. Dentu, 1867, Chapitre XVII, « Le mobilier bleu », p. 209.
159 AP, D42E62 et D42E363, 1880 et D42E3/43 pour une vente de meubles à destination de la bourgeoisie, meubles réunis par Bellenot, marchand de meubles et d'objets d'art, 3 rue de Rome, 23 novembre 1882.
160 Charlotte Guichard, *op. cit.*

chandise. Cela est devenu, écrit le syndic d'une faillite d'antiquaire en 1886, « un moyen courant » de commerce « chez ces commerçants »[161]. Les syndics, dans les périodes de récession comme de prospérité, relèvent partout que le recours aux ventes d'objets mobiliers à Drouot est devenu un « système », à l'image de ce syndic qui à propos de la faillite d'un marchand de curiosités en 1885 : « Le sieur Anselme a voulu essayer d'autres opérations consistant dans l'achat des particuliers et dans la vente à l'Hôtel Drouot de tapisseries et de meubles anciens » [162].

Pour des raisons aussi bien légales que pratiques, il demeure pourtant l'obligation de procéder aux ventes judiciaires par le même commissaire-priseur et sur des jours consécutifs[163]. De ce fait, les commissaires-priseurs développent un système de vacations qui leur permet de segmenter les ventes et de faire apparaître les ventes judiciaires comme des ventes volontaires. Ainsi une même vente après décès – le cas le plus courant –, est présentée comme une succession de ventes thématiques, de sorte qu'elles apparaissent cohérentes et donc volontaires. On sépare le plus souvent les tableaux, les livres, le mobilier étant ensuite vendu par vacations successives. En toute logique, les catalogues reprennent ces découpages et prennent soin de ranger les objets par nature. Au sein de l'ameublement, la taxinomie semble se fixer dès la fin des années 1850 : c'est alors la matière qui décide des classes – porcelaine, cristal, métal, bois, objets tissés… – puis dans un second temps la période. Cependant, il faut noter que cette mise en ordre des objets dans les affiches et les catalogues, en amont des ventes, n'est pas respectée lors des ventes ; il s'agit avant tout d'un objet de publicité[164]. « Les experts, note Larousse, sauf pour les ventes d'estampes, de livres et de médailles, ne suivent pas l'ordre du catalogue ; ils réservent les objets de choix pour le moment où le beau monde est arrivé et où les enchères s'échauffent, c'est-à-dire vers quatre heures. »[165] On peut aussi comprendre, sans se tromper, le désir de conserver des salles des ventes combles – sauf dans le cas des médailles, livres et estampes, essentiellement pourchassés par des amateurs spécialisés – et de jouer des contrastes pour ne pas ternir les objets par la comparaison et risquer de lasser le public[166]. Par ailleurs, à partir des années 1870, les commissaires-priseurs affichent des spécialisations : ils construisent ainsi des réseaux de clients réguliers qu'ils peuvent mobiliser à l'occasion des grandes ventes[167].

Cette logique de spécialisation des ventes qui les rend lisibles et permet de réunir une clientèle captive participe à détacher toujours davantage les ventes des salles du premier étage des ventes judiciaires, encore marquées du coin du sordide. Le bric-à-brac, s'il est recherché dans les marges de la ville, chez les antiquaires et les marchands de curiosités, ne l'est pas à Drouot. La bourgeoisie n'y vient pas en quête de « trouvailles » mais au contraire en quête d'objets anoblis par l'institution et ses rites. C'est ainsi que l'absence de cohérence des objets devient la marque manifeste des ventes judiciaires. André Warnod, en 1914, décrit les « salles du bas » comme le lieu « des objets d'assez peu de valeur : meubles, misérables mobiliers qu'on disperse après un décès ; garde-robes pitoyables ou même objets de toutes sortes qu'on dirait sortis de la hotte d'un chiffonnier tant ils sont en triste état, on fait des lots de toutes ces choses, des lots qui réunissent des objets de toutes sortes qui ne

161 AP, D11U3/1222, n°19356, 23 janvier 1886, Paul Recappé, Marchand de curiosités, 9 rue Paul Louis Courrier [angle Boulevard Saint Germain et Boulevard Raspail]. La marchandise est évaluée à la somme colossale de 600 000 francs.
162 AP, D11U3/1190, dossier n° 30, avril 1885, Anselme François Albert, marchand de curiosités, 38 rue de Châteaudun « La clientèle ne venant pas dans son établissement le sieur Anselme a voulu essayer d'autres opérations consistant dans l'achat des particuliers et dans la vente à l'Hôtel Drouot de tapisseries et de meubles anciens désastreuses.
163 *Guide des commissaires-priseurs*, 1884.
164 AP, D5E3, catalogues 1852-1862-1876-1886 .
165 Larousse, *Le Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle,* « Ventes publiques ».
166 Alain Quemin, *op. cit.*, p. 428 et sq.
167 C'est évident chez Pillet spécialisé dans les ventes de tableaux mais aussi chez Delbergue puis Delestre (D60E3).

s'attendaient guère à se trouver réunis un jour. On vend très bien tout ensemble, une cuillère à café et un buste de Napoléon en plâtre ; ou bien des livres et un coupon de dentelle, un tableau et une lampe à pétrole, un carré de velours, trois mètres de galon d'argent et une pendule qui ne marche plus. À voir ces lots aussi crasseux, aussi piteux, aussi misérables, on est pris d'un dégoût très mélancolique et tout dans ces salles est à l'avenant. »[168]

Bibelots de vitrine et meubles ou l'embourgeoisement des ventes

À partir du dernier tiers du XVIIIe siècle, la distinction se construit entre les tableaux et les curiosités rares d'une part, et le monde des objets d'occasion d'autre part, vendus généralement « en plein vent » place du Châtelet. L'important changement au milieu du siècle vient de la capacité des commissaires-priseurs à réintégrer en masse les objets du quotidien dans les ventes prestigieuses. L'engouement pour les objets anciens, quelle que soit leur nature, déjà analysée, est à l'origine de ce changement. Alors que l'hôtel des Jeûneurs dans les années 1840 accueille pour l'essentiel des objets attachés au monde des arts et des lettres – tableaux, curiosités rares et livres précieux –, les salles supérieures de l'hôtel Drouot accueillent après 1852 tous les objets qui peuvent peupler les intérieurs bourgeois. Détachés des objets pauvres, ils n'apparaissent plus alors comme des objets de rebut, fruits de l'échec – la faillite – ou de la mort, mais comme des objets de goût. Pour ce faire, les commissaires-priseurs ou les experts ont soin de mêler ces objets du quotidien aux objets d'art et de curiosité, tableaux et bijoux. Dès lors, l'ensemble de l'ameublement, pour peu que les meubles soient de qualité, ne sont plus seulement des objets au rabais mais des objets sortis d'un univers de goût, d'un intérieur raffiné. En 1859 encore, le rédacteur de la *Revue universelle des arts* déplore cette invasion d'objets attachés au quotidien, prenant le phénomène pour un phénomène de saison. « Nos lecteurs, écrit-il, savent combien les ventes de tableaux modernes ont été nombreuses l'an passé ; cette année-ci, elles le sont beaucoup moins ; la vogue n'est plus là ; ce sont les ventes de meubles somptueux, les tapis, les châles, les dentelles, les diamants, les perles, tout le bric-à-brac de la toilette qui dominent à l'hôtel Drouot. Les marchands en profitent pour vider leurs magasins, ils composent des mobiliers dont les différentes pièces sont très-étonnées de se trouver ensemble, et qui, réunies, ne pourraient pas meubler un appartement ; mais dans ce temple de Mercure on n'y regarde pas de si près. »[169] En réalité, le phénomène n'est pas passager : meubles en tous genres, bibelots et objets de curiosité ordinaires, tapis et tapisseries prennent une place croissante dans les ventes. Là encore Drouot s'appuie sur les réussites de l'hôtel des Jeûneurs qui dès la fin des années 1840 ne se contente plus des livres et des tableaux mais vend l'ensemble des objets de luxe[170]. Comme nous l'avons montré précédemment, objets exotiques et objets anciens, de toute nature, des bibelots aux morceaux d'architecture en passant par les meubles, prennent une place prépondérante, non en valeur mais en volume de ventes. En 1880, *L'Année artistique* titre sa chronique annuelle de Drouot : « La peinture le cède au bibelot »[171].

Le phénomène est d'autant plus fort que le marché dans son entier ne cesse de restaurer des pièces anciennes, pièces négligées jusque dans les années 1860 et qui gagnent à partir de là en intérêt. L'engouement pour l'ancien fait en outre que les visiteurs de Drouot sont prêts à acheter des pièces anciennes en mauvais état pour peu qu'elles présentent un caractère d'ancienneté ou de rareté suffi-

168 André Warnod, *La brocante et les petits marchés de Paris*, Paris, Figuière éditeurs, 1914, « Les habitués des salles du bas l'Hôtel des Ventes », p. 91-99.
169 *Revue universelle des arts*, 1859, p. 413.
170 Edmond Texier, *Tableau de Paris… op. cit.*, 1852, « L'hôtel des ventes ».
171 Victor Champier, *L'année artistique… op. cit.*, 1880, Chapitre III, « L'hôtel Drouot, La dernière saison des ventes ».

sant. Ainsi, à l'instar d'Eugène Aubry dans les années 1860 ou du docteur Richelot dans les années 1890, les clients de Drouot achètent des pièces qu'ils confient ensuite à des antiquaires ou des tapissiers[172]. Charge à eux de les nettoyer, les restaurer, les adapter aux intérieurs.

Le commerce des tableaux et des objets d'art : de l'exceptionnel à l'ordinaire meublant

Une famille d'objets demeure à part à Drouot : les tableaux et plus globalement les images. Drouot joue un rôle central dans leur commerce à Paris – et en France voire en Europe –, dans la continuité de ce qui se construit dans les années 1770. Là encore, les sources invitent à ne retenir du commerce des tableaux à l'hôtel des ventes que l'exceptionnel : les ventes spectaculaires d'ateliers – la vente Delacroix ou Decamps – ou les dispersions des grandes collections à l'instar de la vente Rothschild. Les archives et les textes sont nombreux qui détaillent ces ventes où musées et grands collectionneurs combattent… Or, dans le sillon de ces ventes exceptionnelles -qui mériteraient à elles seules une vaste étude-, l'immense majorité concerne des tableaux de petits maîtres et objets d'art destinés à garnir les intérieurs bourgeois et c'est à ces derniers que nous nous intéresseront.

Les ventes de tableaux apparaissent en recul sur l'ensemble de la seconde partie du siècle ; les ventes d'objets anciens et exotiques bénéficiant d'un intérêt nouveau. En 1854, les ventes de tableaux dans les salles du haut, représentent 33 % des ventes ; en 1866, 20 % et en 1890 seulement 17 %. Encore faut-il souligner que nous ne retenons que les ventes annoncées comme ventes de tableaux et englobons les ventes volontaires et judiciaires[173]. Mais ce recul des ventes spécialisées dissimule une inflation des images qui dominent alors sous le vocable « d'objets d'art », les huiles sur toile et les aquarelles. En 1855, Félix Mornand écrit : « Il est impossible de se figurer, à moins d'en avoir été témoin, l'inimaginable quantité de toiles peintes qui défile quotidiennement dans les salles de vente des commissaires-priseurs. C'est à croire que la nation a pris une palette en masse et que le territoire français recèle trente-quatre millions de peintres. Hélas ! l'abondance des produits amène forcément la baisse sur les marchés. Aussi, je rougis de le dire, mais enfin il faut être vrai, il est peu de tableaux dont la valeur marchande aille au delà de celle du cadre. J'ai vu des toiles adjugées pour beaucoup moins que n'eût coûté à l'acheteur une paire de boites, et non pas, s'il vous plaît, des toiles sans mérite. Le peintre qui les conçut dans ses nuits sans sommeil, les couvrit dans ses jours sans pain, rêvait l'Académie et le Louvre ; comme un autre sans doute, il eût pu y atteindre. »[174] Drouot devient le lieu de ventes des tableaux et des images neuves et anciennes, le lieu où tous les sursauts du goût, relevés par Francis Haskell, se manifestent et trouvent leur matière.

Les peintures à l'huile comme les aquarelles fraîchement sorties des ateliers envahissent Drouot. En effet, si les commissaires-priseurs depuis l'interdiction de 1841 ne peuvent plus vendre d'objets neufs, ils conservent le privilège de vendre des œuvres d'art contemporaines. La tradition issue du XVIIIe siècle qui fait des salles des ventes le lieu de consécration des peintres, au même titre que les salons, se poursuit sur l'ensemble du siècle[175]. Les grandes ventes consacrent les peintres en vue, souvent de façon posthume. Mais avec le nouveau public conquis par Drouot dès le milieu des années 1850, de très nombreux peintres plus modestes, dans un contexte croissant de compétition, du fait de l'inflation de leur nombre sur le marché, font de Drouot le lieu de ventes et le moyen de contourner les marchands qui ont l'avantage de trouver la clientèle mais l'inconvénient de prélever des pourcentages

172 AN, Fonds Richelot, factures du tapissier-antiquaire Beaulieu (1902-1905) ; Fonds Aubry, Q1858-1860, « achats Drouot ».
173 Sondages sur 2 mois mars-avril AP, livre tournaire, 1854, 1866, 1890.
174 Felix Mornand, *La Vie à Paris*, Paris, La librairie nouvelle, 1855 Chapitre XVI « Hôtel des commissaires-priseurs », p. 171-183.
175 Sur ce processus, voir les travaux de Patrick Michel, *op. cit. et* Charlotte Guichard, *op. cit.*

importants. Contre les 50% demandés par les marchands, les 5 % de frais d'adjudication restent compétitifs[176]. Les études Delbergue comme Pillet montrent qu'entre 1852 et 1914 des ventes fréquentes organisées généralement par l'entremise d'un expert[177], réunissent plusieurs peintres modestes dont la production individuelle ne permettrait pas de payer une véritable publicité et d'attirer un public nombreux. Commissaires-priseurs et experts proposent ainsi des réunions de tableaux, dessins, aquarelles, eaux-fortes… suffisantes pour pouvoir imprimer des catalogues et distribuer des invitations aux amateurs comme aux marchands. Dès 1858, un journaliste de la *Revue universelle des arts* écrit : « Autrefois, les artistes se faisaient connaître par les Expositions ; les amateurs se disaient les noms des peintres qui avaient acquis leur suffrage ; c'est ainsi que les réputations se faisaient. Aujourd'hui, un peintre se fait connaître en vendant ses tableaux à l'hôtel Drouot, et il est tel peintre qui, mettant le public en coupe réglée, fait chaque année une vente de ses œuvres. Les tableaux vendus ainsi donnent en moyenne une cinquantaine de francs, le prix de la toile et des couleurs, mais cela fait connaître. Sous quel rapport cela fait-il connaître? […] Le nom de l'artiste est répété pendant deux ou trois jours, les journaux citent, voilà la compensation. »[178]

En outre, Drouot bénéficie dans ce domaine de l'inflation des images – peintes, gravées, dessinées… – dans les intérieurs bourgeois. Même les ventes non spécialisées proposent des quantités significatives de tableaux et d'images, objets que les commissaires-priseurs mettent volontiers en avant. C'est manifeste à partir de 1870 où les intérieurs apparaissent saturés d'images. Nous étudierons un cas où les peintures contemporaines dominent, la vente de la veuve et rentière Pellettier en janvier 1882 propose sur les 174 lots vendus, 75 tableaux. Outre qu'ils font le plus souvent l'objet de lots distincts – en dehors des aquarelles ou des dessins réunis en lots. L'affiche proclame ainsi la mise en vente d'« environ 100 tableaux », ce qui indique le pouvoir d'attraction de ces objets. Pourtant, dans le détail, seuls deux tableaux passent la barre des 100 francs, la moyenne étant de 18 francs[179]. Sur l'ensemble de cette vente, les achats se distribuent équitablement entre marchands et amateurs. Le descriptif sommaire des œuvres montrent qu'elles sont dans leur immense majorité non attribuées et elles apparaissent véritablement comme de l'iconographie bourgeoise d'intérieur. Quelques peintures à l'huile et de nombreux pastels et aquarelles aux sujets des plus ordinaires : « fleurs et fruits », marines » et « paysages », « vase de fleurs », « chaumière », « vue de Suisse »… On devine derrière ces peintures non attribuées les œuvres de « rapins ». Acheter de l'art contemporain en dehors de tout circuit de validation inquiète, même lorsque les sommes sont modestes. La faute de goût en art menace, peut-être plus encore que dans le mobilier et le mécanisme des enchères, sur lequel nous reviendrons, prévient toute erreur et structure le marché de « l'art moyen » bien au-delà de Drouot.

À côté des peintres, manifestement rares, et des masses d'images issues des ventes volontaires et judiciaires, on voit la progression constante des ventes diligentées par les marchands. Poursuivant là encore les pratiques du XVIIIe siècle, les marchands de tableaux et les marchands de curiosités font de Drouot le maillon essentiel du marché de l'art à Paris. Vendre à Drouot, c'est d'abord être assuré d'une large publicité, facturée mais prise en charge par les commissaires-priseurs et c'est ensuite le moyen de bénéficier d'un large écho dans la presse. Une vente à Drouot est un événement qu'il serait difficile à créer dans l'enceinte d'une boutique. Les archives de faillites des marchands de curiosités, d'objets d'art et de tableaux indiquent, toute la seconde partie du siècle, le recours constant à la salle

176 Voir Philippe Duranty, *Le pays des arts*, Paris, Charpentier, 1881 et notamment « L'Atelier ».
177 AP, D42E3, D43E3 et D48E3.
178 Paul Lacroix, *Revue universelle des arts*, Bruxelles, Paris, Labroue et Cie, 1858, tome 7, p. 188.
179 AP, D42E3/43, janvier 1882.

des ventes, aussi bien pour les tableaux de maîtres reconnus que pour les tableaux plus modestes[180]. Charles de la Roche, « longtemps attaché au Ministère de la Guerre comme peintre dessinateur », met ainsi régulièrement en vente des tableaux contemporains : petits tableaux de Toulmouche, esquisses ou petites toiles de Decamps, « un tableau à l'huile avec vaches » de Rosa Bonheur ou encore des « marines et des paysages de Courbet »[181]. Dans le même temps, des dizaines de tableaux que le commissaire-priseur de la faillite ne prend pas le temps d'attribuer sont prisés en-dessous de 50 francs. Une trentaine d'années plus tard, Paul Recappé, l'un des plus importants marchands de curiosités, d'antiquités et d'art à Paris – il possède pour 72 500 francs de tableaux dans sa boutique –, ne cesse de recourir à la salle des ventes. Même si c'est souvent à des prix plus bas que sur le marché, c'est « l'assurance de ventes régulières », comme le note le syndic de faillite. Il y vend aussi bien des tableaux contemporains de grands prix – évalués à plus de 7 000 francs – que des toiles et des aquarelles de « rapins » qui ne dépassent pas 100 francs[182].

Les années 1880 voient s'accentuer le phénomène de ventes de tableaux de faible valeur, dans un contexte où le nombre de peintres s'accroit de façon spectaculaire – on passe de 600-1 000 peintres en 1850 à presque 3 000 en 1863 et à plus de 4 000 au début des années 1890 — et où la bourgeoisie dans son ensemble, comme l'a noté Edmond Goblot, affirme son goût pour les arts. Drouot voit ainsi se multiplier les ventes d'œuvres contemporaines et devient le lieu d'un commerce à grande échelle de tableaux en neuf, peu chers, sans signatures qui font autorité, sortis d'ateliers de rapins voire d'ateliers collectifs où les peintres se partagent les tâches[183]. Les tableaux sont autant des « poncifs » consensuels et faciles à produire – natures mortes de fleurs et de fruits, paysages romains, marines… – que des copies d'anciens plus ou moins fidèles réalisées par des rapins[184]. Champfleury rapporte : « On a vendu à l'hôtel de quoi remplir le musée de Versailles avec les œuvres du *célèbre* Malebranche, un qui eut la spécialité des effets de neige, et qui, non content de travailler constamment à produire les mêmes *effets,* avait en outre un atelier de jeunes gens occupés à copier sa manière. Malebranche mort, ainsi que son école, les brocanteurs continuèrent cette spécialité, de telle sorte qu'il existe en France près d'un million *d'effets de neige* du *célèbre Malebranche. »*[185] Au-delà de la caricature, ce commerce ne cesse en effet de se dilater. Fort du succès de ces ventes à Drouot, la compagnie réserve à partir de la fin des années 1880 une « salle à mi-étage où se débitent toute l'année des tableaux fabri-

180 AP, D11U3/187, octobre 1854, dossier n°111942, Latapie, marchand de curiosités, 58 rue de Rivoli ; voir rapport du syndic et liste des créanciers, Tillais commissaire-priseur. On trouve une masse importante de toiles contemporaines de petits maîtres. Voir en outre : AP, 1858 D11U3/275, n°15444, Daniel Moser marchand de curiosités et d'objets d'art, 1 rue Caumartin, 9 novembre, un grand marchand de tableaux des années 1850 ; il possède en dépôt 12 tableaux entre 90 et 500 francs ; AP, D11U3/404 n°1790, 28 octobre 1862, Louis François Vigné marchand de curiosités 11 place Dauphine ; il s'approvisionne largement à l'hôtel des Commissaires-priseurs et vend régulièrement à Drouot ; AP, D11U3 / 639, 1869, Charles de la Roche marchand de curiosités 7 et 9 rue Bonaparte des dizaines de peinture à l'huile 15 en dépôt ,« rochers de Courbet » évalués à 300 fr. 4 marines et paysages de Courbet 3000 fr. « Il a été pendant longtemps attaché au Ministère de la Guerre comme peintre dessinateur ». Il vend quantité de copies, notamment du peintre Ricoix, 197 rue Saint Dominique, qui le fournit en Carrache.

181 AP, D11U3/639, 1869, Charles de la Roche, marchand de curiosités, 7 et 9 rue Bonaparte.

182 AP, D11U3/1222, n°19356, 23 janvier 1886, Paul Recappé, Marchand de curiosités, 9 rue Paul Louis Courier [angle Boulevard Saint Germain et Boulevard Raspail]. On trouve deux tableaux de Téniers à 20 000 francs – la marchandise totale est évaluée à la somme colossale de 600 000 francs – mais aussi des centaines de paysages et natures mortes entre 60 et 120 francs.

183 Sur cette « industrie », voir Paul Arène, *Paris ingénu*, Paris, Charpentier, 1882 p. 231 et sq. ; Philippe Duranty, « L'atelier », *in Le pays des arts*, Paris, Charpentier, 1881.

184 Rapin, d'abord un élève-peintre,mais plus largement un petit maître. Jules Adeline, Lexiques des termes d'art : « Rapin. — Mot d'argot artistique par excellence, dont malheureusement les étymologies connues sont toutes plus inadmissibles l'une que l'autre. On a fait dériver rapin de *râpé,* ce qui ne manque pas d'une certaine vraisemblance, car les rapins d'autrefois, en général, n'étaient pas des millionnaires — et de *rapiner,* voler, ce qui est une calomnie purement gratuite. Enfin d'autres étymologistes ont trouvé dans ce mot le calembour *rat qui peint.* Quoi qu'il en soit, le rapin du temps de Balzac pouvait être encore un jeune et joyeux élève en peinture, toujours à l'affût de farces et de plaisanteries pour effarer « le bourgeois », et négligeant bien un peu pour elles l'étude de son art. Mais de nos jours, la race des rapins de l'ancienne école a disparu. Elle a suivi le chemin des anciens étudiants et de toute cette bohème qui affichait des idées *à* part et se revêtait de costumes bizarres. Aujourd'hui les élèves qui fréquentent les ateliers, bourgeois eux-mêmes, affecteraient plutôt le contraire. Ce sont des élégants, la plupart sont bacheliers, quelques-uns docteurs en droit ; ce ne sont plus des rapins. — L'art y a-t-il gagné ? »

185 Champfleury, « Le Fuenzes », *op. cit.*, p. 220.

qués à la grosse »[186]. Si l'évaluation est difficile en l'absence d'études économiques et commerciales détaillées sur le marché de l'art « moyen » à Paris au XIXe siècle, il apparaît que Drouot est une place essentielle dans ce commerce et explique la faible quantité de marchands spécialisés dans Paris, en particulier dans les années 1860-1880[187].

Enfin, Drouot, lieu de l'unique est aussi le lieu par excellence du commerce des œuvres d'art et singulièrement des peintures anciennes. Peintures à l'huile mais aussi dessins, aquarelles, gouaches, morceaux de fresques,etc. rencontrent à Drouot un public et un sacre. Si marchands d'antiquités et de curiosités jouent sur la place de Paris un rôle décisif, c'est bien à Drouot que quantitativement le marché des images anciennes se construit et gagne une étendue nouvelle. Gravures comme chroniques soulignent tout au long du siècle le rôle des ventes aux enchères dans la construction du marché de l'ancien. Dans le prolongement de la fin du XVIIIe siècle, fortes du changement de goût relevé par Francis Haskell dans la première partie du XIXe siècle, les ventes de tableaux anciens connaissent une hausse vertigineuse. On peut estimer que plus des trois quarts des œuvres d'art vendues à Drouot sont des œuvres d'art anciennes. Elles sont partout : dans les ventes volontaires orchestrées par les marchands comme dans les ventes judiciaires.

Ce sont les ventes qui retiennent le plus l'attention de la presse comme de la littérature destinées aux amateurs ; que l'on songe aux ventes des galeries Pourtalès ou Rothschild.[188]. Mais là encore, dans le sillage de ces grandes ventes, une myriade de ventes se déploie, donnant une large place à des peintures anciennes plus modestes, accessibles à des bourgeois qui, même très prospères, ne sont pas suffisamment amateurs pour dépenser 20 ou 30 000 francs dans un tableau. Le changement des années 1850-1860 réside donc dans le fait que dorénavant, à l'instar de ce qu'on a observé avec la construction de passion bourgeoise pour les antiquités, tous les tableaux et les objets d'art, dès lors qu'ils sont anciens, deviennent intéressants et recherchés. Les rumeurs constantes de ventes, à Drouot, de faux tableaux anciens et les pratiques des « salisseurs » qui vieillissent artificiellement les tableaux disent la place qu'occupe ce commerce rue Rossini.

Dans les ventes judiciaires, les tableaux anciens sont aussi volontiers mis en avant ; ils sont attractifs et donnent en même temps une garantie quant au goût du propriétaire pour le choix de l'ensemble de son mobilier. Mais là encore, les marchands ne sont pas à la marge de ce commerce. Antiquaires et marchands de curiosités ont en permanence recours aux commissaires-priseurs pour écouler leurs stocks de tableaux anciens, achetés à Paris, en Province ou à travers toute l'Europe. Tous les marchands que nous avons croisés vendant de la peinture contemporaine dans les années 1860 vendent aussi des tableaux anciens, qu'il s'agisse de Latapie, Moser ou de la Roche. Des experts spécialisés comme Mannheim ou Féral organisent quasiment toutes les semaines entre octobre et juin des ventes dédiées aux tableaux anciens. Derrière quelques œuvres phares qui ont à l'évidence un rôle publicitaire – tableaux de maîtres de la Renaissance ou de maîtres flamands ou français du XVIIe et XVIIIe siècles –, ils proposent des dizaines de « tableaux anciens » non attribués ou désignés sous de vagues appellations « de l'école française du XVIIIe siècle » ou « italiens ». Ces tableaux dont on détaille avec soin les qualités du cadre (matériaux, état) – trouvent preneurs avec le nouveau public de Drouot. À partir des années 1880, alors que la « valeur d'ancienneté » s'affirme comme valeur première, les

186 « L'hôtel des ventes », *L'Illustration*, n°2871, 5 mars 1898 (APP, EB41). Voir chapitre 6.

187 20 000 toiles sont produites chaque année à Paris à partir de 1850 d'après Harrison C. White et Cynthia A. White, *La carrière des peintres au XIXe siècle*, Paris, Flammarion, 1991 p. 92. Voir en outre, Clotilde Roth-Meyer, « Les marchands de couleurs à Paris au XIXe siècle », thèse de l'université de Paris IV-Sorbonne, 2004, sous la direction de Bruno Foucart.

188 *Annuaire des Beaux-Arts et de la curiosité* ; la chronique des ventes tenues par Paul Eudel, chronique publiée d'abord dans la presse puis en recueils, s'apparente à la chronique des grandes ventes.

tableaux anciens dont la description se limite parfois à l'état, se vendent en quantité, d'autant que se construit en parallèle un vaste marché de la restauration – nourri tant par les rapins en quête de clients que par les marchands de couleurs et de curiosités – destiné à redonner forme à de modestes reliques du passé[189]. Alors qu'un « tableau genre Bouché [sic] en mauvais état dans un cadre, XVIIIe siècle » est encore prisé 3 francs dans les années 1850, ce genre de tableaux non attribués atteignent parfois plus de 100 francs dans les années 1880. Les archives privées portent là encore la trace de la place qu'occupe Drouot dans ce marché. Chez Aubry père, qui se rend régulièrement à Drouot à partir de 1858 sans être un collectionneur, comme chez son fils qui s'y rend à partir du début des années 1870, les rares tableaux anciens achetés le sont à Drouot[190]. Dans les années 1890, le docteur Richelot, grand acheteur d'objets anciens de toutes sortes mais ne possédant pas de collections de tableaux,va soit chez les marchands identifiés comme marchands de tableaux et d'objets d'art ou chez des antiquaires, soit à Drouot pour acheter des tableaux anciens[191].

Drouot, lieu consacré des objets uniques, demeure le lieu des objets d'art et de la peinture dans le Paris du second XIXe siècle. Fort des grandes ventes de galeries et des ventes de peintures contemporaines, Drouot catalyse à la fois tout le marché des petits maîtres qui produisent de façon quasi industrielle des tableaux pour orner les intérieurs bourgeois et les peintures anciennes, des plus rares et chères aux plus modestes. Au final, en extrapolant à partir des ventes de huit études, on peut estimer que plus de 2 500 peintures et images sont vendues par semaine dans la haute saison, dans les années 1860 comme dans les années 1880, dans les seules salles supérieures de Drouot[192].

Notons ici le contraste évident qui se construit avec les ventes aux enchères en Province, qu'il s'agisse du lieu lui-même – quasiment aucune ville ne dispose d'un lieu conçu et construit pour les ventes aux enchères –, des commissaires-priseurs en province encore volontiers assimilés à des notaires et dont le faible prix des charges indique le peu d'attractivité – et enfin le public, constitué jusqu'au début du XXe siècle essentiellement de marchands et de quelques rares collectionneurs généralement membres de sociétés savantes[193].

II. Publicité des ventes et publicité du privé

Drouot est une scène en elle-même et ce qui s'y déroule relève autant des mouvements du commerce des arts que de la chronique mondaine et théâtrale. L'obligation de faire la publicité des ventes, réaffirmée au début du siècle lors de la réorganisation de la compagnie des commissaires-priseurs, conduit ces derniers à élaborer un système de publicité singulier qui s'avère essentiel à la diffusion du goût des objets de curiosités, d'art et d'antiquité dans la bourgeoisie de la seconde partie du siècle. Dans la ville du second XIXe siècle, la construction d'une scène urbaine passe par la publicité. Drouot assure sa publicité par le bâtiment lui-même mais aussi le réseau de publicité que tissent les commissaires-priseurs dans la ville. Avec le développement du commerce et notamment des magasins à prix-fixe – en

189 « Restaurateurs de tableaux » ; on ne compte une trentaine dans l'*Annuaire Bottin-Didot du commerce* en 1860. Voir en complément les « marchands de couleurs ».

190 AN, Fonds Aubry. 572 AP/22, dossier n°4, achats ventes aux enchères, 1858-1860.

191 AN, AB XIX 4226 Dossier n°1, achat du 18 novembre 1895 et achat d'un tableau de Masciron, « Papillons de nuit » exposé au Salon de 1901 – Tous droits de reproduction réservés (10000) » (1902).

192 AP, D42E3 et D48E3 et D1E3, livre de la chambre.

193 Aarchives départementales de la Seine-Maritime, 6E5/333, année 1862 ; 6E3/334, année 1863 (Thubeuf), ventes à Rouen rue des Carmes ; on trouve de façon récurrente les marchands Lecarpentier, Lemercier, Laporte, Chartier, Boutiller. On retrouve ces marchands dans les circuits parisiens, voir par exemple AP, D11U3/377, 7-11 mars 1862, M. Bertrand Thiébaut Eugène, marchand de curiosités, 20 rue des Martyrs ; en 1862 il travaille avec des antiquaires du Havre et de Rouen dont Lecarpentier.

particulier les grands magasins –, la publicité devient essentielle et facilitée, justement, par les prix-fixes qui permettent de construire des publicités qui mettent en avant des produits et leur prix, et non plus seulement le magasin ou le fabricant. L'avènement de Drouot a lieu dans un contexte où affiches, catalogues et prospectus[194] gagnent tout l'espace public et privé et du fait même des spécificités des objets qui y sont vendus, s'élabore un système de publicité singulier qui dessine les relations qui se construisent entre les consommateurs et les ventes aux enchères. Dès 1856, Paul Lacroix célébrant la nouvelle formule du *Moniteur des ventes,* souligne l'écart entre les ventes de Paris, de Londres et d'Amsterdam et le reste de l'Europe où, faute de publicité, les ventes demeurent inconnues : « Combien de ventes mobilières s'effectuent chaque semaine, dans telle ou telle localité de l'Europe, dont les annonces ne franchissent pas une limite très-étroite ! Si, dans ces ventes vulgaires et obscures, il se rencontre quelque objet remarquable sous le rapport artistique ou archéologique, il a chance d'être adjugé à vil prix à un enchérisseur inconnu : c'est assez dire qu'il va rentrer dans une nouvelle phase d'obscurité »[195].

II.a. Catalogues, affiches et presse : les publicités des ventes

Affichage urbain : le prestige des affiches légales au temps des affiches commerciales

Les ventes sont d'abord visibles dans la ville par les affiches. La loi du 15 juin 1795 sur la publicité des enchères – élaborée notamment pour la vente des biens nationaux – définit durablement la règle en matière de publicité des enchères : en typographie noir sur fond blanc ou jaune. Jusque dans les années 1840, elles appartiennent manifestement à l'affichage public officiel défini sous l'Empire[196]. Ventes judiciaires et ventes volontaires se confondent dans le paysage de la publicité.

À partir des années 1840, et tout invite à corréler cette pratique nouvelle au succès croissant des ventes aux enchères, l'affichage évolue. Dorénavant, les ventes s'annoncent dans la ville en noir parfois sur fond jaune, mais le plus souvent sur fond rose, bleu ou vert, se distinguant ainsi de l'affichage officiel blanc et de l'affiche jaune qui « porte l'effroi » et signe la faillite des ambitions personnelles[197]. Il s'agit pour les commissaires-priseurs d'insérer les ventes dans la sphère du commerce, et de l'arracher à la sphère judiciaire. La compagnie des commissaires-priseurs ne donne plus à voir Drouot comme un auxiliaire des tribunaux de commerce et civil. La typographie elle-même porte cette volonté : aux sobres affiches typographiques de la première moitié du siècle généralement imprimées dans une famille de Garamond, succède les typographies fantaisies – typographies de style rustique, néogothique, à la Van Loo, etc. – employées dans l'affichage commercial[198]. Dans une ville couverte d'affiches, ce qui fait forger le terme « d'affichomanie » et écrire à Baudelaire dans *Mon cœur mis à nu* son « immense nausée des affiches », les commissaires-priseurs trouvent le moyen de se distinguer les affiches des ventes de l'affichage officiel mais aussi de l'affichage publicitaire[199]. Alors que Rouchon et ses affiches imprimées à la planche connaissent un rapide succès et que l'affiche gravée devient la norme, celles des ventes publiques demeurent uniquement en typographie. Dès les années 1850, tout le monde sait identifier ces affiches de ventes, placardées dans toute la ville. Le recours systématique à des fonds colorés dès la fin des années 1850 – alors même que des actes relèvent de

194 Voir Alain Rey, *Dictionnaire historique…, op. cit.* ; le terme devient synonyme de support publicitaire à la fin de l'Empire.
195 « Iconographie du Vieux Paris », *Revue universelle des arts*, Paris, Paul Lacroix, 1856, tome 3 p. 385-386.
196 *Jurisprudence générale. Répertoire méthodique et alphabétique de législation…,* Paris, Dalloz, 1851, p. 320 et sq, article « ventes aux enchères ».
197 Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, in *Œuvres illustrées de Balzac,* Paris, Marescq et Cie, 1852, p. 13.
198 Un surcoût coûtera en typographie (lettres noires sur papier de couleur) de 5 à 15 centimes en 1901 (*Dictionnaire du commerce…*, 1901).
199 BnF, MD43, 1836.

procédures civiles ou consulaires – peut être lu comme une stratégie pour se démarquer aussi bien des images bariolées des magasins de nouveautés que des actes officiels, demeurés sur fond blanc. Dans le paysage urbain, Drouot trouve une existence commerciale. « Les affiches vertes, jaunes, bleues et lilas, arrêtent au passage l'œil du flâneur » sur les boulevards ou à proximité de Drouot note le chroniqueur de la *Gazette des Beaux-Arts*[200]. Philippe Burty écrit en 1867, à l'adresse des étrangers et des provinciaux en visite à Paris : « L'hôtel des ventes est situé juste derrière l'Opéra. Les affiches de toutes couleurs collées à la porte sur de grands tableaux le désignent suffisamment. »[201]

La hiérarchie entre les ventes réservée aux brocanteurs et fripiers et celles qui souhaitent attirer une clientèle de qualité se retrouve dans les formes de l'affichage. Car là encore, les commissaires-priseurs sont dans l'obligation de procéder à un affichage, quelles que soient les ventes. Les affiches vont donc se distinguer clairement : celles des « petites ventes obscures » sont « sans autre affiche qu'un placard écrit à la main, en ronde » [202] alors que celles plus prestigieuses sont imprimés en typographie dite « fantaisie » ou « commerciale », égyptiennes ou mécanes. Dès les années 1860, les affiches sont de grands formats – au-delà du mètre carré –, développement encouragé par les prix du timbre qui ne distinguent depuis 1860 que deux catégories, en-dessous et au-dessus de 50 cm^2 [203]. La loi de 1881 sur l'affichage public ne modifie que peu ces pratiques ; tout au plus accentue-t-elle encore le caractère commercial de Drouot au détriment de son activité judiciaire en distinguant avec plus de précision les contours et les limites des espaces d'affichage public.

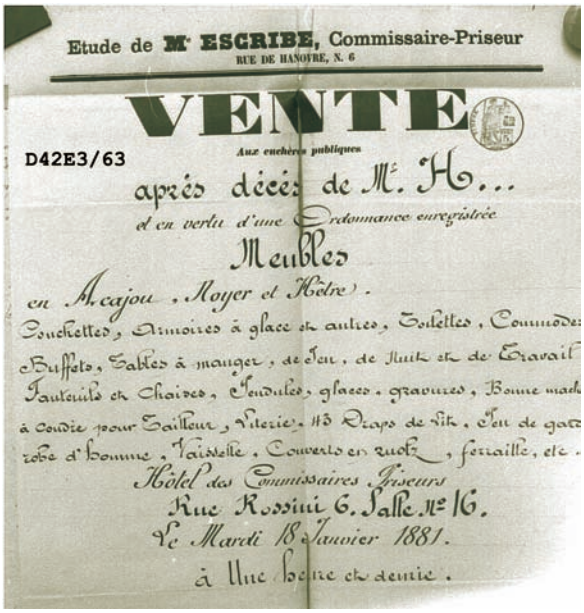
Sur le plan urbain, l'affichage se fait à plusieurs échelles. Son obligation concerne le lieu de vente : les affiches sont doivent être placardées soit sur la façade de l'hôtel, soit au pied de l'immeuble ou de l'hôtel particulier où se déroulera la vente. Au-delà, l'obligation de publicité qui vise notamment à ne pas léser les faillis ou les héritiers fait que les alentours du lieu de vente sont concernés par l'affichage. L'hôtel se distingue par ses très nombreuses affiches, d'autant que sa proximité avec les boulevards et les passages lui assure un passage important. La foule s'accumule constamment devant l'hôtel pour s'informer des ventes à venir. C'est ce que recommande Philippe Burty en 1867 : « nous voudrions donner à l'étranger, qui veut acheter ou qui veut vendre, quelques renseignements pratiques, mais on conçoit combien cette matière est délicate. Pour les ventes à suivre, il en sera averti soit par les affiches apposées sur les murs même de l'Hôtel »[204]. Immense affichage public à proximité des boulevards, des théâtres et des passages, Drouot assure sur sa façade la publicité de son commerce. Mais la stratégie développée par les commissaires-priseurs fait étendre l'affichage au-delà dans la ville afin de capter une nouvelle clientèle. Dès 1847, comme le raconte Alexandre Dumas en ouverture de la *Dame aux camélias*, les très belles ventes sont annoncées dans la ville et c'est en tombant sur une « grande affiche […] annonçant une vente de meubles et de riches objets de curiosité » rue Laffitte qu'il apprend qu'une vente se tiendra rue d'Antin[205]. Sur les 92 commissaires-priseurs que compte la compagnie à Paris, une quinzaine s'emploient à attirer une nouvelle clientèle via la publicité. Dans cette perspective, l'affichage est réalisé à l'échelle de la ville et dans des espaces stratégiques : grands boulevards, rue de Rivoli, alentours du Louvre, quartiers des Champs-Elysées ou de Saint-Thomas d'Aquin[206]. En d'autres termes, dès la fin des années 1850, une partie des commissaires-priseurs

200 *La Chronique (politique) des arts et de la curiosité*, 1865, p. 297.
201 Philippe Burty, *Paris-Guide… op. cit.,* 1867.
202 Paul Eudel, *L'hôtel Drouot en 1881*, préface de Jules Claretie, Paris, Charpentier, 1882, p. 37.
203 *Dictionnaire du commerce…*, 1901, « Affiche – afficheur ». 24 c. un droit de timbre, pour tous les officiers uniquement pour les actes légaux (lois, décrets ordonnances, pas de timbre).
204 Philippe Burty, *op. cit.*
205 Alexandre Dumas, « Introduction », *La Dame aux Camélias*, Paris, Michel Lévy, 1858 (1848).
206 Ponctuellement, les commissaires-priseurs précisent dans leurs comptes à destination des protagonistes des ventes volontaires à qui il revient de payer les frais de publicité, les lieux d'affichage. Voir les études D42E3, D48E3 et D60E3.

adoptent la stratégie publicitaire mise en place par les grands magasins et tous les commerces de nouveautés. Là encore, les sources manquent, mais il semble, à voir notamment les photographies, que palissades, façades de magasins et murs borgnes soient loués directement aux propriétaires ou aux locataires comme pour des magasins depuis la loi de 1852[207]. Cette publicité semble efficace et Paul Eudel explique le recours aux ventes de nombreux jeunes peintres par la force des affiches qui « attire un instant l'attention sur les oubliés ou les dédaignés. L'exposition d'abord, la vente ensuite, donnent pour quelques jours à l'artiste un regain de prestige. Petit calcul assez exact. »[208]

La force de l'affichage de Drouot est sans aucun doute son caractère à la fois publicitaire et officiel, tant sur le plan du graphisme qui mêle de façon ambigu les codes des affiches officielles mais un support de couleur que sur le plan des espaces d'affichage[209]. Après une fonction strictement légale, la « publicité » devient aussi commerciale.


Etude de Me ESCRIBE, Commissaire-Priseur
RUE SAINT-HONORE, N. 217, A PARIS.
D42E3/50
VENTE
Aux enchères publiques
Après décès de M. M..., et par suite d'acceptation bénéficiaire
D'UN TRÈS-BON
MOBILIER
MODERNE
OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ
TABLEAUX & DESSINS MODERNES
Par Brion, Calame, Clavel, Paul Delaroche, Gérôme, Hébert, Isabey, Isabelle, Jadelet, Jourdan, Levy, Muzin, Picou, Toulmouche, Troyon et autres artistes
MEUBLES ANCIENS ET MODERNES EN MARQUETERIE, BOIS SCULPTÉ ET DORÉ, BOIS ROSE, LAQUE DE CHINE
PALISSANDRE et ACAJOU SCULPTÉS
Piano Pleyel à queue en Palissandre sculpté, d'Erard. — Glaces, Bronzes, Lustres, belles garnitures de Cheminée, Tentures, Rideaux, Tapis de Smyrne et en moquette
Bon Linge de ménage en damassé de fil, Plaqué, Porcelaines, Cristaux, Livres, petite Caisse en fer de Fichet, Batterie de cuisine, 600 Bouteilles, de vins, Casiers en fer.
10 KILOGRAMMES D'ARGENTERIE MODERNE
DIAMANTS, BIJOUX ET MONTRES EN OR
Hôtel des Commissaires-Priseurs
RUE DROUOT, 8
GRANDE SALLE N. 1, AU PREMIER ETAGE
Les Vendredi 20 et Samedi 21 Mars 1868, à 2 heures
Par le ministère de Me ESCRIBE, commissaire-priseur
Rue Saint-Honoré, 217
Assisté, pour les Tableaux et Dessins, de M. P. PETIT, expert appréciateur, rue Saint-Georges, n. 7
CHEZ LESQUELS SE DISTRIBUE LE CATALOGUE.
EXPOSITION PUBLIQUE, le Jeudi 19 Mars 1868, de une heure à cinq heures
ORDRE DES VACATIONS
Le Vendredi 20 Mars, à 2 heures : Bronzes, Pendules, Lustres, Objets d'art, de Curiosité et de Fantaisie, les Tableaux modernes, l'Argenterie, les Diamants et Bijoux.
Et le Samedi 21 Mars, à 2 heures : Ustensiles de cuisine et de ménage, Plaqué, Porcelaines, Cristaux, continuation des Bronzes, le Linge la Literie, les Rideaux et Tapis, et tout le surplus du Mobilier.
AU COMPTANT. — Les acquéreurs paieront, en sus des adjudications, 5 centimes par franc applicables aux frais.
Paris. — Typographie et Lithographie RENOU et MAULDE, rue de Rivoli, n. 144.


Etude de Me ESCRIBE, Commissaire-Priseur
RUE DE HANOVRE, N. 6
VENTE
D42E3/63
Aux enchères publiques
après décès de Me. H...
et en vertu d'une Ordonnance enregistrée
Meubles
en Acajou, Noyer et Hêtre).
Couchettes, Armoires à glace et autres, Toilettes, Commodes
Buffets, Tables à manger, de Jeu, de Nuit et de Travail
Fauteuils et Chaises, Pendules, glaces, gravures, Bonne mach
à coudre pour Tailleur, Literie, 113 Draps de lit, Peau de gar
robe d'homme, Vaisselle, Couverts en ruolz, ferraille, etc.
Hôtel des Commissaires Priseurs
Rue Rossini 6. Salle Nº 16.
Le Mardi 18 Janvier 1881.
à Une heure et demie.

[Fig. 9. 16] La distinction des publics par l'affiche. Affiches en rondes à la main, D42E3/63, étude Me Escribe et affiche typographique, D42E3/50, étude Me Escribe.

207 Voir AP, Fonds UPF, vues des rues de Paris, années 1890. C'est la loi de 1852 qui réglemente alors l'affichage.
208 Paul Eudel, 1881, *op. cit.,* « La réclame par l'hôtel Drouot », 20 avril 1880.
209 Seule concurrence dans le paysage visuel avec ces affiches en typographie sur fonds colorés : les affiches électorales qui prennent un essor considérable à Paris à partir de 1869 et plus encore, en toute logique, sous la IIIe République. *Dictionnaire du commerce…,* 1861, « Affiches-afficheurs » : « La dimension des affiches est facultative ; seulement la couleur blanche est réservée aux affiches de l'autorité, celles des particuliers ne pouvant, sous peine d'amende, être imprimées que sur des papiers de couleur. Les affiches qui sont faites dans un intérêt privé sont assujetties au timbre de 5 ou 10 cent., suivant la dimension ; celles peintes sur les murs donnent lieu, depuis la loi du 8 juillet 1852, à un droit d'affichage de 50 cent. Pour les affiches de 1 mètre carré et au-dessous, et de 1 fr. pour une dimension supérieure. Il n'est pas permis de placarder une affiche sur les murs d'une maison sans l'autorisation du propriétaire ; et le commerçant dont l'industrie serait annoncée par des affiches ainsi apposées, pourrait être condamné personnellement à des dommages-intérêts au profit du propriétaire. Nos lois ordonnent dans beaucoup de cas l'emploi d'affiches pour donner de la publicité à certains actes, notamment pour annoncer la formation des sociétés en nom collectif et en commandite, et l'autorisation et l'acte d'association d'une société anonyme, l'existence d'une faillite, les condamnations en matière de banqueroute simple et frauduleuse, les conventions matrimoniales ou les séparations de biens, etc. »



Etude de Me ESCRIBE, Commissaire-Priseur
Rue Saint-Honoré, n. 217.

VENTE

Aux enchères publiques, après Décès de M. B....., propriétaire
DE BONS

MEUBLES

ET

EFFETS MOBILIERS

Piano droit, Bronzes, Dorures, Pendules, Literie, Porcelaines, Cristaux, Batterie de cuisine,
800 Bouteilles de Vins fins et Eau-de-Vie vieille de Cognac, Liqueurs

33 KILOGR. D'ARGENTERIE
DIAMANTS ET BIJOUX

RUE TARANNE, N. 5
(FAUBOURG SAINT-GERMAIN)

Les LUNDI 17 et MARDI 18 Novembre 1862
A MIDI PRÉCIS

Par le ministère de Me ESCRIBE, Comm.-Priseur
Rue Saint-Honoré, n. 217,
CHEZ LEQUEL SE DISTRIBUE LA NOTICE.

EXPOSITION PUBLIQUE Le Dimanche 16 Novembre 1862, de midi à quatre heures.

DÉSIGNATION SOMMAIRE ET ORDRE DE LA VENTE

Le Lundi 17 Novembre, à midi.

USTENSILES DE MÉNAGE EN CUIVRE, fer et tôle; outils, ferraille, fourneau, fontaine, ustensiles en cuivre à usage de distillateur, etc.
PORCELAINE CRISTAUX, service de table et de dessert, cabarets, porte-liqueurs.
PLAQUÉ : cloches, réchauds, plateaux et quelques autres objets en plaqué.
COUTEAUX de table et de dessert avec lames en argent, vermeil et acier.
A 2 heures. — ARGENTERIE, 33 kilogrammes environ d'argenterie, grand porte-liqueur et ses verres, flambeaux, pot à eau et cuvette, huilier, boucts de table, timbales, écuelle et plateaux, couverts de table et de dessert, cuillères à potage, à ragoût et à café, cuillères et pinces à sucre, truelle à poisson, et autres pièces d'argenterie.
DIAMANTS : Une rivière composée de 36 forts brillants, une broche forme bouquet à 3 pendeloques, composée de 42 gros et 88 petits brillants, une paire de beaux boutons d'oreilles, épingle, deux demi-jones et plusieurs bagues en diamant montés en or.
BIJOUX : Six montres en or et en argent, chaines sautoirs et de gilet, tabatière, nécessaire, porte-mines, boucles d'oreilles, colliers, bracelets, médailles et quantité de menus bijoux en or et en argent.
VINS FINS, EAU-DE-VIE ET LIQUEURS : environ 800 bouteilles de vins des Rycoys, Côte-Grillée, Thorins, Sauterne, Lafitte et Bordeaux vieux, Madère, Malaga, Frontignan, cognac de 1805, vieux rhum et liqueurs diverses.
Bouteilles vides et ustensiles de cave.

Et le Mardi 18 Novembre 1862, à midi.

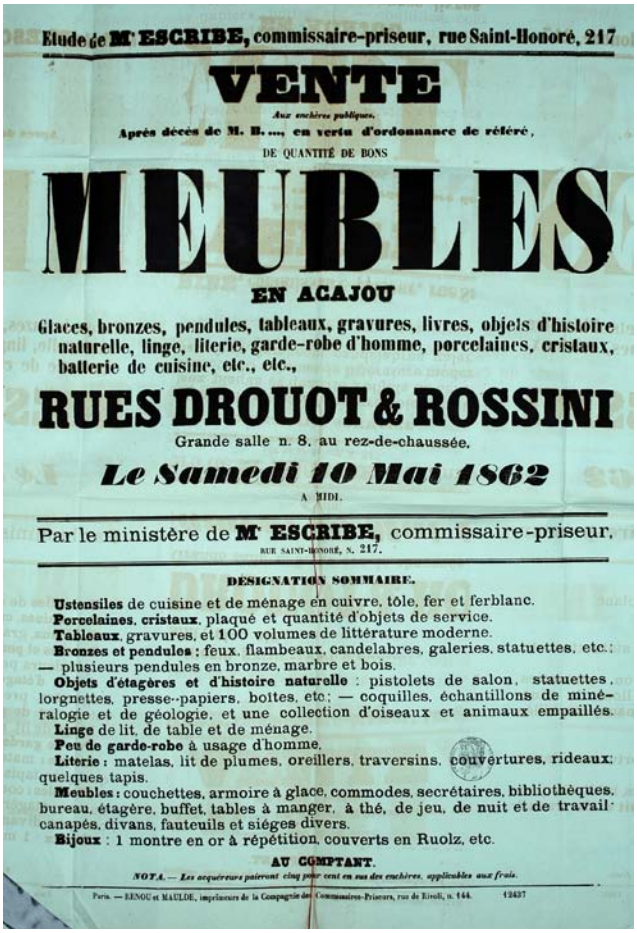
Continuation des porcelaines, cristaux, plaqué.
BRONZES : Belles pendules, candélabres, vases, bras, feux, galeries, flambeaux, lampes avec pieds et quantité d'autres bronzes et dorures, un joli cartel aussi en bronze doré.
TABLEAUX ET GRAVURES dans leurs cadres dorés.
GLACES sur parquet dans leurs cadres dorés.
ENVIRON 300 VOLUMES, ouvrages de littérature française.
BONNE LITERIE de maître et de domestique ; couvertures, couvre-pieds, rideaux en soie et mousseline.
PIANO DROIT en acajou, à 6 octaves 1/2.
MEUBLES : couchettes, commodes, secrétaire, bureau de dame, armoires à glace et à portes pleines, console, guéridon, buffet, tables à manger, à thé, de jeu, de nuit et de travail et quantité de meubles à tous usages en acajou, palissandre et noyer.
UN MEUBLE DE SALON en acajou couvert en soie, composé de : 1 canapé, 6 fauteuils, 6 chaises.
Divan, fauteuils confortable et à la Voltaire, chaufferuses, chaises de salle à manger, etc.
Lit de fer, coffre-fort et quantité de meubles courants en noyer, merisier, et acajou.

AU COMPTANT. — Les acquéreurs paieront, en sus des adjudications, 5 centimes par franc, applicables aux frais.

La VENTE DU MOBILIER garnissant la maison de M. B..., à Paris-VAUGIRARD, rue de l'École, n. 31, est indiquée pour le Vendredi 21 Novembre, à midi précis, et le lendemain s'il y a lieu (voir les affiches)

16753 RENOU et MAULDE, imprimeurs de la Compagnie des Commissaires-Priseurs, rue de Rivoli 144.

[fig. 9. 17] Sélection d'affiches de ventes aux enchères à l'Hôtel et à domicile, années 1862-1867, étude Me Escribe, AP, D42E3.



Etude de Me ESCRIBE, commissaire-priseur, rue Saint-Honoré, 217

VENTE

Aux enchères publiques,
Après décès de M. B..., en vertu d'ordonnance de référé,
DE QUANTITÉ DE BONS

MEUBLES

EN ACAJOU

Glaces, bronzes, pendules, tableaux, gravures, livres, objets d'histoire naturelle, linge, literie, garde-robe d'homme, porcelaines, cristaux, batterie de cuisine, etc., etc.,

RUES DROUOT & ROSSINI
Grande salle n. 8, au rez-de-chaussée.

Le Samedi 10 Mai 1862
A MIDI.

Par le ministère de Me ESCRIBE, commissaire-priseur,
RUE SAINT-HONORÉ, N. 217.

DÉSIGNATION SOMMAIRE.

Ustensiles de cuisine et de ménage en cuivre, tôle, fer et ferblanc.
Porcelaines, cristaux, plaqué et quantité d'objets de service.
Tableaux, gravures, et 100 volumes de littérature moderne.
Bronzes et pendules : feux, flambeaux, candelabres, galeries, statuettes, etc.; — plusieurs pendules en bronze, marbre et bois.
Objets d'étagères et d'histoire naturelle : pistolets de salon, statuettes, lorgnettes, presse-papiers, boites, etc.; — coquilles, échantillons de minéralogie et de géologie, et une collection d'oiseaux et animaux empaillés.
Linge de lit, de table et de ménage.
Peu de garde-robe à usage d'homme.
Literie : matelas, lit de plumes, oreillers, traversins, couvertures, rideaux; quelques tapis.
Meubles : couchettes, armoire à glace, commodes, secrétaires, bibliothèques, bureau, étagère, buffet, tables à manger, à thé, de jeu, de nuit et de travail, canapés, divans, fauteuils et siéges divers.
Bijoux : 1 montre en or à répétition, couverts en Ruolz, etc.

AU COMPTANT.

NOTA. — Les acquéreurs paieront cinq pour cent en sus des enchères, applicables aux frais.

Paris. — RENOU et MAULDE, imprimeurs de la Compagnie des Commissaires-Priseurs, rue de Rivoli, n. 144. 12437



D42E3/50 VENTE

AUX ENCHÈRES PUBLIQUES, APRÈS DÉCÈS DE M. P...
En vertu d'ordonnance de référé
DE

BONS MEUBLES

En Palissandre et Acajou sculptés
Pour Salle à manger, Salon et Chambre à coucher

30 JOLIS TABLEAUX MODERNES
PASTELS, DESSINS

OBJETS D'ART, DE CURIOSITÉ ET DE FANTAISIE

Pendule, lampes et galeries en bronze, rideaux en damas de soie et reps, cantonnières en Aubusson, tapis en moquette et tapisserie à la main, couches, linge, garde-robe d'homme, 300 volumes reliés et brochés, ouvrages de littérature et d'histoire, ustensiles de cuisine.

2.775 GRAMMES D'ARGENTERIE, BIJOUX en OR

HOTEL DES VENTES MOBILIÈRES

RUE DROUOT, 5
Salle n. 6, au premier étage

Le Jeudi 7 Novembre 1867
A 1 heure et demie précise, la vacation étant très-chargée

Par le ministère de Me ESCRIBE, commissaire-priseur à Paris, 217, rue Saint-Honoré,
Et de Me NAVOIT, son confrère, 5, rue Ventadour,
Assistés de M. Francis PETIT, expert, 7, rue St-Georges
Chez lequels se distribue le catalogue des tableaux

EXPOSITION PUBLIQUE LE MERCREDI 6 NOVEMBRE 1867, DE 1 H. A 5 H.

AU COMPTANT. Les acquéreurs paieront, en sus des adjudications, 5 cent. par fr. applicables aux frais.

L'argenterie sera vendue à 3 heures; les tableaux, pastels, dessins et les livres seront vendus immédiatement après l'argenterie.

Paris. — Typographie et Lithographie de RENOU et MAULDE, rue de Rivoli, n. 144.

Imprimer et afficher : le rôle de l'entreprise Renou, Maulde et Cock

Il semble que la pratique des commissaires-priseurs en matière d'affichage n'évolue pas jusqu'à la Grande Guerre : l'affichage se fait au moins une semaine à l'avance et la fourchette de tirages se situe entre 50 et 250 unités, quantité élevée au vu de la surface des espaces urbains concernés par cette publicité. La moyenne des tirages semble être autour de 100 pour les ventes qui visent un public bourgeois, autant pour les ventes de prestigieuses collections qui bénéficient d'un relais dans la presse, seulement 50 pour les ventes spécialisées – ventes à l'adresse des bibliophiles notamment.

Les dossiers de ventes qui portent mention des « frais de publicité » pris en charge par les bénéficiaires des ventes montrent que l'imprimerie Renou et Maulde prend non seulement l'impression des affiches en charge mais aussi l'affichage urbain de ces annonces[210] durant toute la seconde partie du siècle[211]. La compagnie des commissaires-priseurs s'adjoint les services de l'imprimerie Renou et Maulde en 1854, moment où l'imprimerie issue de la fusion de deux petits imprimeurs s'installe au 144 de la rue de Rivoli [212]. L'imprimerie devient alors l'imprimerie exclusive de la compagnie des commissaires-priseurs. Devenue imprimerie Renou, Maulde et Cock au début des années 1860, elle imprime continuellement jusqu'en 1914 les catalogues et les affiches de la quasi-totalité des ventes aux enchères parisiennes. Les archives de la compagnie ne conservent pas de traces des contrats passés avec l'imprimerie mais les bribes du journal des dépenses permettent de saisir le système mis en place[213]. Alors que se développe dans le Paris du milieu du siècle les entreprises de publicité, dont le fonctionnement demeure encore peu connues, et les compagnies d'affichage – souvent confondues par exemple dans le cas de l'agence Havas –, l'Imprimerie Renou et Maulde se charge de placarder les affiches dans Paris, sans aucun doute dans une série de lieux déterminés à l'avance où le public sait qu'il pourra trouver l'information : place de la Bourse, du Palais-Royal, le long des boulevards, sur les quais…

Catalogues et taxinomies

L'analyse des catalogues de ventes, notamment aux enchères, a connu une fortune historiographique suite aux travaux inauguraux de Krzysztof Pomian sur les amateurs et les collectionneurs[214]. Ce succès s'explique sans doute par le fait que ces travaux furent et sont encore l'occasion pour les historiens de l'art de revenir sur la constitution d'une discipline où attribution, nomenclature et par là même muséographie jouent un rôle central. Les analyses élaborées pour la construction de l'espace amateur et du marché de l'art sont efficientes pour le XIXe siècle, en particulier pour le marché du tableau et des curiosités. Dans le cas des amateurs et des collectionneurs, le catalogue joue en effet toujours le rôle d'information et, comme à la fin du XVIIIe siècle, de nombreux amateurs accumulent des catalogues annotés comme autant d'informations marchandes et d'éléments d'érudition. Les métamorphoses de la taxinomie, notamment sous l'impulsion de Mariette et Gersaint, génèrent les canons des catalogues du XIXe siècle. Entre 1730 et 1800, les catalogues ne proposent de mise en ordre ni chronologique, ni

210 C'est le cas par exemple pour les études de Ridel puis Escribe (D42E3) ; Bonnefons de Lavialle, Pillet puis Chevallier (D48E3) et Delbergue puis Delestre (D60E3).

211 Le recours à ces agences est sans aucun doute encouragé par la multiplication spectaculaire de l'affichage commercial urbain ; les agences, outre la pose des affiches et le choix d'emplacements stratégiques et éprouvés, garantissent surtout qu'elles ne seront pas recouvertes, cela pour une durée de 8 jours jusqu'à un an selon les termes du contrat. Maisons de publicité dans les années 1880 ; voir *Dictionnaire du commerce…,* 1901, « Affiches, affichage, afficheurs ».

212 L'imprimerie existe depuis 1836. En réalité, jusqu'en 1854, elle semble être la propriété exclusive de l'imprimeur Maulde. Voir François Duprat, « Imprimeur de la compagnie des commissaires-priseurs », *Histoire de l'imprimerie impériale de France…,* Paris, Imprimerie nationale, 1861, p. 457.

213 AP, D1E3 11, 1895.

214 Krzysztof Pomian, « Marchands, connaisseurs, curieux à Paris au XVIIIe siècle » *in Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise, XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1987, p. 163-168.

géographique, ni même alphabétique ; tout au mieux les tableaux sont-ils numérotés. Pourtant comme le souligne Pomian, les cadres de classifications sont connus, notamment de marchands comme Gersaint. Comme on le sait, pour les tableaux les titres eux-mêmes ne sont pas utilisés, et pour cause, ils n'existent souvent pas. Puis sous l'impulsion de Gersaint et plus encore de Mariette, les descriptions des tableaux, souvent accompagnées de jugements esthétiques, deviennent beaucoup plus précises et les noms des peintres montent en tête des notices. Pour les catalogues de curiosités, Gersaint joue un rôle central, à en croire Guillaume Glorieux, dans la mesure où il invente le « catalogue raisonné », riche de description et qui tient à la fois du discours publicitaire et du discours savant[215].

Avec les mutations des ventes aux enchères, les catalogues eux-mêmes changent. Globalement, les catalogues rédigés par les commissaires-priseurs reprennent la taxinomie établie au XVIIIe siècle ; il s'agit bien d'inscrire ces objets dans une longue tradition artistique pour assimiler le client à un « connoisseur » du XVIIIe siècle, figure devenue mythique dans la seconde partie du XIXe siècle. De la même façon que les commissaires-priseurs aidés des experts procèdent, même dans le cas des ventes judiciaires, à un classement, une recomposition des marchandises, ils reconstruisent dans les catalogues des ensembles cohérents. Identifier une véritable taxinomie apparaît cependant délicat, tant les commissaires-priseurs, à partir d'ensembles d'objets qui n'ont pour dénominateur commun que leur propriétaire, doivent redonner un ordre à l'ensemble. En cela, n'existe aucune analogie possible, comme c'est le cas à la fin du XVIIIe siècle, avec les musées.

Pour les grandes collections cependant le classement chronologique domine, les objets contemporains étant le plus souvent, avec les objets exotiques, placés à la fin dans une catégorie aux contours indéterminés : les « temps modernes ». Les objets exotiques de qualité trouvent une place à part à partir des années 1860 ; souvent classés par la nature de leur matériaux – faïence, ivoire, argent… –, ils s'affichent dans la catégorie « curiosités exotiques » et plus souvent encore selon la provenance « objets chinois et japonais » ou « objets orientaux »[216].

Cette matrice, issue de la fin du XVIIIe siècle, est largement reprise pour les ventes volontaires orchestrées par des marchands – ou experts. Par le jeu du classement comme des corps typographiques, les réunions d'objets thématiques sont mises en avant : « meubles anciens », « curiosités », « tableaux anciens et modernes »…

Pour les ventes ordinaires, notamment judiciaires, une double classification se met en place qui apparaît stable pour l'ensemble de la seconde partie du siècle : selon les ventes, les objets sont rangés par famille – meubles, objets d'art, tableaux, … – ou par matière – argenterie, textile, « laques », ivoire, … Cette logique répond par ailleurs à celle du marché qui se met en place où, surtout à partir des années 1880, la concurrence entre les nombreux antiquaires et marchands de curiosités force à une spécialisation par matériaux – vitrail, faïence, ivoire… Au final, la taxinomie qui domine, dans les affiches comme dans les catalogues répond aux besoins de cibler un public composite, fait d'amateurs, de bourgeois mais aussi de marchands et reprend la double classification. On trouve ainsi de façon récurrente le classement suivant : les collections constituées lorsqu'elles existent ; les objets d'art et objets de curiosités ; les meubles (y compris pianos, candélabres, lustres…) ; les bronzes ; les ivoires ; la porcelaine, la faïence et les cristaux (anciens et contemporains) ; tapis, moquettes, tentures et literies (ou couchers) ; linge de table et de ménage, garde-robe, cachemire, dentelles, fourrures, linge de corps et objets de toilette, etc. ; ustensiles de cuisine ; l'argenterie de toute nature y compris

215 Guillaume Glorieux, *Op. cit*., Chapitre 12, « Les catalogues raisonnés », p. 385-398.
216 AP, Catalogues des ventes aux enchères, D5E3 278-400.

nécessaire et couverts, les objets en vermeil, brillant… ; les tableaux, estampes, œuvres peintes et gravées ; les livres, et le cas échéant, les vins et les chevaux, associés aux harnais et voitures[217].

À la logique de l'inventaire par pièce rattaché aux inventaires après décès succède donc dans les catalogues une spécialisation qui tente de rendre les ventes plus lisibles pour les publics. Encore faut-il noter que si l'ancien propriétaire est un argument de vente – noble, artiste… –, les catalogues peuvent ressembler à des inventaires qui décrivent pièce par pièce les objets, censés être des ensembles cohérents et assemblés avec goût.

Dans le détail des catalogues, les objets sont numérotés – numérotation rarement respectée lors des vacations – pour les objets les plus importants, décrits alors avec précision. Pour tous les objets ordinaires et explicitement destinés à des marchands – linge de maison, batteries de cuisines, etc. –, les lots englobent des séries considérables d'objets, parfois jusqu'à 80. Il faut souligner que les lots mis en ventes ne cessent de s'amenuiser tout au long de la seconde partie du siècle ; ce qui pouvait constituer encore un lot dans les années 1840-1860 – lot de faïences anciennes, de curiosités, collection complète de verreries, etc. – est proposé à la vente sous la forme de lots distincts. Il s'agit bien ici de rendre accessibles ces objets à un public bourgeois par l'émiettement ou le démembrement des collections.

À partir du milieu du siècle, les catalogues apparaissent avant tout comme des supports commerciaux où seuls sont retenus et mis en avant les articles attractifs. Si l'on se reporte aux minutes des ventes, les objets les plus prosaïques sont rejetés à la fin. De cette façon, en élisant quelques pièces regroupées dans l'ordre nouveau des catalogues, le monde de la nécessité disparaît derrière celui de la rareté et de la curiosité.

Après l'ouverture de Drouot, la gamme des catalogues ne cesse de s'étendre. Même s'il demeure difficile de mener une comparaison systématique tant la conservation des catalogues a été aléatoire, au-delà de l'inflation du nombre de catalogues, il apparaît que les commissaires-priseurs font imprimer des catalogues dès la fin des années 1850 même pour des ventes modestes[218]. À l'évidence, l'honneur du catalogue meut les objets des ventes judiciaires en objets à collectionner, dignes d'intérêt. Dans l'imaginaire bourgeois, le catalogue en tant qu'institution consacre l'objet par le texte. Car acheter à Drouot se fait catalogue en main, les bourgeois à partir des années 1860 jouant aux amateurs des années 1750-1850 qui accumulent les catalogues annotés, indispensables pour connaître les côtes, les collections et les provenances[219]. Toutes les descriptions des salles de Drouot comme les images mettent en scène des bourgeois, « catalogues en main » et parfois lorgnon ou face-main à l'œil[220].

Une véritable politique publicitaire se met en place pour répondre à ce désir de s'afficher amateur. Émergent ainsi des catalogues de 8 ou 16 pages occupées par des objets modestes. Dans les années 1880, on trouve des catalogues qui ne comportent qu'une trentaine d'objets de valeur moyenne – petits meubles, groupes en galvanoplastie, petits Saxes…[221] Il s'agit de valoriser au mieux vendeurs et acheteurs, stratégie qui s'inscrit dans le projet des commissaires-priseurs de faire dominer les ventes volontaires, mêmes modestes, sur les ventes judiciaires.

Dans les années 1870, tous les témoignages concordent pour souligner la croissance du nombre

217 AP, Catalogues des ventes aux enchères, D5E3 278-400.
218 AP, Catalogues des ventes aux enchères, D5E3 278-400.
219 Dans *Le Fuenzes* de Champfleury, le marchand Pigoreau donnant des conseils à un amateur débutant déclare : « On ne perd jamais son temps aux ventes […]. Il faut savoir où vont les tableaux, le prix de chacun de ces tableaux. […] J'ai chez moi près de quinze mille catalogues annotés ; si tu les savais par coeur, Antoine, tu serais plus savant que moi. », p. 211 ; voir Champfleury, *Feu Miette, fantaisies d'été*, – Paris, Martinon, 1847, p. 13.
220 Voir par exemple, *Revue des deux mondes*, 1886, p. 4 et Thérèse de Solms Blanc, *Tête folle*, 1 et 15 juin, 1 et 15 juillet 1883. Voir en outre Paul Eudel, *L'Hôtel Drouot en 1882… op. cit.,* p. 261.
221 AP, D42E3/65 et 66.

de catalogues imprimés, au moment où « la vente des objets d'art n'a pas cessé de s'augmenter »[222]. Victor Champier, rédacteur de *l'Année artistique*, estime que pour la saison qui court du 7 octobre 1876 au 27 juin 1877, 650 catalogues ont été imprimés. Leur répartition est la suivante : 244 catalogues de tableaux, 127 de livres et d'estampes, 12 de monnaies et d'antiques, 11 d'autographes, 19 de faïences, 6 d'armes et 235 d'« autres curiosités »[223]. Cette répartition indique la place croissante de la curiosité et du mobilier. Notons en outre que les catalogues de meubles et de curiosités prennent alors nettement le pas sur ceux des œuvres d'art – tableaux en particulier. En 1850, environ 50 % des catalogues sont consacrés aux tableaux et aux livres (les livres étant très largement représentés) ; en 1876, 37,5 % et seulement 28 % en 1891. Un sondage dans les catalogues conservés pour les ventes des années 1892 et 1894 et malgré le caractère très incomplet de la collection, indique une proportion croissante de catalogues de curiosités et de mobiliers[224]. Cela ne donne pas une image des ventes – la présence des tableaux demeure importante – mais montre la hausse des prix des objets de curiosité et du mobilier et le désir de conquérir un public bourgeois qui, sans être amateur, achète des éléments de mobilier. Autour de 1900, on peut estimer à près de 850 le nombre de catalogues imprimés par saison. Les tirages sont considérables : de 50 à 500 exemplaires selon les ventes ; à la fin du siècle, plus de 100 000 catalogues par an sont édités par les commissaires-priseurs parisiens.

La chute brutale des coûts d'impression dans les années 1870 permet pour un coût médiocre d'imprimer ces plaquettes. En outre, le développement de la composition par linotype puis monotype à la fin des années 1880, abaisse encore les coûts et permet la mise en forme accélérée des textes[225]. Enfin, le coût du façonnage lui-même s'effondre, ces menus catalogues étant reliés par une simple agrafe. Les commissaires-priseurs conservent cependant ce qui fait l'identité des catalogues et leur attrait : une couverture faite de carton coloré et un jeu typographique qui mêlent des typographies de styles variés, toujours anciens. À partir des années 1870-1880, les commissaires-priseurs ne se limitent plus à utiliser le style néogothique ou néo-renaissance mais produisent de véritables imitations des catalogues du XVIIIe siècle. Les procédés photomécaniques et l'insertion facilitée par le clichage des gravures dans le texte amène des ornements du XVIIIe siècle, souvent *à la Van Loo* : lettrines, bordures, etc. associées à une typographie Didot. Alors qu'on ne cesse de faire l'histoire de la naissance des ventes aux enchères en rêvant à l'*ethos* et à l'*otium* de l'amateur du XVIIIe siècle, les catalogues miment, même pour quelques objets en galvanoplastie, les catalogues des grands marchands des années 1750-1780.

Malgré les progrès techniques, les images demeurent rares. Le coût de production de ces dernières l'expliquent sans aucun doute, en particulier pour les ventes modestes. On peut y lire aussi une stratégie commerciale : alors que les catalogues des grands magasins, et notamment ceux destinés à la vente par correspondance multiplient les images à partir du début des années 1870, l'identité singulière des ventes aux enchères, observée déjà pour les affiches, s'affirme ici. De la sorte, le catalogue de ventes aux enchères se distingue du prospectus comme du catalogue des produits de l'industrie[226]. En outre, si l'image joue un rôle essentiel dans la promotion des objets vendus à Drouot, le texte demeure ce qui consacre les objets, en fixe la qualité et l'authenticité. Enfin, de cette manière, Drouot est bien le lieu où l'on doit voir et toucher des objets uniques lors des expositions et des ventes. Acheter

222 Victor Champier, *L'Année artistique… op. cit.*, 1879, p. 287-291.
223 *Ibid.*
224 AP, Catalogues des ventes aux enchères, D5E3 278-400.
225 Voir Alan Marshall, *Les Trois révolutions du livre*, Paris, Droz 2001. Les catalogues vendus entre 2 et 8 francs, exceptionnellement 15 francs dans les années 1890 pour les catalogues illustrés de photogravures et héliogravures. Voir en outre, *Quinze années de ventes publiques, 1898-1913*, Paris, Jean Schemit, 1913 ; l'ouvrage précise prix et type d'illustrations.
226 Georges d'Avenel, *Le mécanisme de la vie moderne*, Paris, Armand Colin, 1902, tome 3, Chapitre XVI, « Les prospectus », p. 121 et sq.

à Drouot, c'est rechercher une « rencontre », une « présence » voire un « coup de foudre », ce qui passe nécessairement par une mise en présence des objets, exceptionnellement par la distribution de photographies des objets lorsque les ventes se déroulent à domicile, loin de Paris[227].

Au final, les images n'apparaissent que dans les années 1890 lorsque les procédés photomécaniques couplés avec l'héliogravure permettent l'insertion facile d'images photographiques de luxe dans la typographie. Ces images se trouvent essentiellement dans les catalogues luxueux, généralement destinés à une clientèle internationale, qui décrivent des objets anciens de grand prix ; s'affirme ici le désir de capter des collectionneurs qui, le cas échéant, font acheter par des marchands ou des commissionnaires[228].

On chercherait en vain une évolution des textes de ces catalogues. Le modèle demeure le même tout au long du siècle, les années 1880 réactivant par ailleurs une langue volontiers vieillie. Deux exemples, à quarante ans de distance. « Objet n° 23 », est-il noté dans ce catalogue daté de 1847 : « Deux beaux meubles en bois de rose et marqueterie de bois avec ornements en bronze doré, à dessus de marbre blanc et garnis chacun de cinq plaqués en porcelaine tendre ; fond bleu turquoise, sujets pastoraux »[229]. Même typologie de description en 1887 : « n°6 : Très belle fontaine d'aspect monumental, en bois de noyer d'Amérique, supportée par deux colonnes rondes en marbre rouge campan ornées de bracelets, de chapiteaux et d'embases, de têtes de lions, de guirlandes de fruits et de festons d'ornements en bronze finement ciselé et patiné au vieux ton d'or. Le fond du meuble est formé par une très grande plaque en marbre fleur de pêcher dans laquelle sont fixées des agrafes fleurdelisées auxquelles est suspendu un bassin à double fond en cuivre repoussé, décor à godrons. Au-dessus est appendue à une crémaillère la fontaine de forme élégante avec robinet à tête de dauphin. La partie supérieure à entablements est ornée d'un bandeau en broderie et applications havane blanche et bleue, bordée d'une frange assortie. Le fronton présente au centre une tête de femme en haut-relief, et, de chaque côté, des enroulements feuillagés. Il est supporté par deux gros pilastres cannelés forme de vases en marbre rouge campan ; le fond est garni de plaques rectangulaires en même marbre biseauté. Ce meuble remarquable, exécuté dans le goût de la Renaissance, par sa forme même, peut être facilement transformé en cheminée. Haut. 2 m. 95 cent. ; larg. 1 m. 67 cent. »[230] Seule inflexion, dont la récurrence est évidente à partir des années 1880, les suggestions d'usages différents et de réaménagements. Sans surprise, la longueur des notices varient selon le prix des objets et leur catégorisation plus au moins facile.

Reprenant la tradition du XVIIIe siècle, les experts à qui l'on confie généralement la rédaction des notices, rédigent des préfaces qui ont tantôt des allures de rubriques nécrologiques, tantôt de panégyriques. Toutes les ventes n'ont pas les honneurs de ces textes mais ils se multiplient y compris dans le cas de collections modestes. En 1879, Victor Champier note la multiplication des notices introductives rédigées par des hommes de lettres : « Beaucoup de ces inventaires sont rédigés avec science par des experts érudits comme MM. Feral, feu Petit et Mannheim ; beaucoup sont précédés de notices par des écrivains comme MM. Charles Blanc, Paul de Saint-Victor, Paul Mantz, et sont ornés d'eaux-fortes ou de gravures qui en doublent la valeur. Mais un grand nombre, il faut le dire, tombent dans la réclame déguisée sous de pompeuses paroles. Les amateurs n'ont pas oublié — pour ne citer qu'un

227 À partir des années 1870, les commissaires-priseurs annoncent qu'ils tiennent des photographies à disposition des amateurs (voir *Le Figaro*, 20 octobre 1888) ; les prises de vues sont faites chez les photographes des boulevards commes les « photographes industrielles ».
228 AN, Fonds Warneck-Sambon, 613 AP ; on trouve une large série d'images destinées aux catalogues. Voir en outre, Voir les catalogues luxueusement illustrés de la vente « de feu M. Barbedienne » du 7 juin 1892 qui propose aussi bien des collections privées – objets chinois et japonais, porcelaines, meubles… – que des fontes d'art (AN, 368API, Tual et Duchesne sont les commissaires-priseurs).
229 Voir *Catalogue d'un mobilier…, vente de Mme Plessis, 24 février 1847.*
230 *Catalogue de la vente Lièvre*, Paris, Pillet, 1887.

exemple, — les amères déceptions éprouvées, il y a deux ans, à la fameuse vente Schneider, lorsque, sur la foi d'un catalogue trop dithyrambique, ils s'étaient laissé attirer par certaines attributions effrontément apocryphes. »[231] Les années 1870-1880 voient la multiplication des notices rédigées par des « autorités » de l'art et de la curiosité, généralement des publicistes attachés à des journaux, et en particulier la *Gazette des Beaux-Arts*. Paul Mantz est exemplaire de cette pratique : il rédige près de quarante catalogues entre 1873 et 1890, essentiellement consacrés à de la peinture alors qu'il est dans le même temps journaliste à la *Gazette des Beaux-Arts*, au *Temps* et qu'il devient directeur général des Beaux-Arts en 1881[232]. À ses côtés, on trouve couramment Paul Eudel – frère d'un collectionneur important de coquilles –, Philippe Burty, Octave Uzanne, Jules Claretie, Arsène Houssaye… En d'autres termes, tous les animateurs des revues d'art de la seconde moitié du siècle[233].

De l'impression à la diffusion : la mise en place des réseaux de publicité

À la fin du XVIIIe siècle et encore couramment au début du XIXe siècle, les catalogues sont payants ; moyen naturellement de couvrir des coûts d'impression importants mais aussi de restreindre le public des élus et d'éviter ainsi les badauds. Ces catalogues s'achètent alors dans les études des commissaires-priseurs ou chez les experts, chacun faisant jouer son réseau de relations et son achalandage. Avec la multiplication des ventes, l'ouverture vers un nouveau public et l'effondrement des coûts de production, les catalogues sont largement distribués en ville ou vendus à des sommes modiques – entre 2 et 5 francs dans les années 1890 –, et les amateurs bénéficiant de la gratuité[234]. Les tirages apparaissent très variables – de 350 pour les grandes ventes à 50 pour les ventes modestes ou très spécialisées [235]. En l'espèce, la compagnie des commissaires-priseurs ne confie pas le monopole de l'impression à un seul imprimeur. Deux grandes maisons apparaissent pourtant comme les artisans principaux de ce monde particulier de l'édition de catalogue. La maison dominante – qui possède le monopole en matière d'affiche – est la maison Maulde, Renou et Cock, 144 rue de Rivoli. Elle prend en charge tous les types de catalogues, notamment les plus modestes, imprimant dans ces cas affiches et catalogues ensemble[236]. De 1852 à 1870, l'imprimerie Pillet & fils, réputée depuis le début du XIXe siècle pour ses bois de bout insérés dans le texte, est très présente, prenant en charge les catalogues plus luxueux. Les Libraires-imprimeurs réunis, 2 rue Mignon et l'imprimerie de l'art, de Ménard et Augry, installée au 41 de la rue de la Victoire, prennent aussi en charge les beaux catalogues à partir de 1887. Enfin, une maison domine pour tous les catalogues d'objets d'art, d'antiquité de luxe et de tableaux, la maison Jules Claye. Notons que la maison, reprise en 1876 par Albert Quantin devient la grande maison d'impression des livres d'art et des catalogues d'ébénisterie[237]. Les catalogues accèdent chez Claye au statut de livres d'art, d'autant qu'après 1890 il insère des héliogravures de qualité.

Dans les années 1850-1860, fort de leur nouvel aura mondaine, les commissaires-priseurs qui prennent les rênes des ventes se substituent aussi aux marchands dans la mise en place de réseaux de publicité[238]. En 1863, *Le Cabinet de l'amateur* relève la nouveauté que constitue la mobilisation du système des abonnements pour assurer la publicité des ventes : « M. Charles Pillet ne serait pas le

231 Victor Champier, *L'Année artistique… op. cit.*, 1879, p. 287.
232 Renan Ary, « Paul Mantz », *Gazette des Beaux-Arts*, XIII, 1895, p. 231-234.
233 AP, catalogues des ventes aux enchères, D5E3 210-378.
234 Annonces du *Figaro,* décembre 1892.
235 C'est ce qu'indiquent les archives des études Escribe, Lavialle et Delbergue (AP, D48E3, D42E3 et D60E3).
236 *Maulde et Renou, documents réunis à l'occasion du centenaire de leur installation, en 1854, rue de Rivoli*, Paris, Imprimerie de Maulde et Renou, 1954.
237 Voir Chapitre 5.
238 À la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe siècle, les catalogues sont très essentiellement produits par les marchands qui commandent les ventes ; voir sur le sujet Guillaume Glorieux et Charlotte Guichard.

plus occupé des commissaires priseurs, s'il n'était aussi un des plus soigneux et des plus diligents. Il vient de prendre une mesure excellente. Il a dressé avec soin une liste de tous les amateurs de Paris, en les divisant par spécialité, et il leur envoie ses catalogues sous bande imprimée. »[239] La revue qui s'adresse à des amateurs invite à développer le système : « Dans l'intérêt des amateurs et de ses clients, il peut ajouter encore à cette amélioration : c'est de les faire distribuer par une des bonnes maisons de distribution d'imprimés de Paris, celle de Dory par exemple. Il y gagnerait sûreté, rapidité et économie. Dans le système ordinaire, la distribution de 500 catalogues coûte 20 francs au vendeur, tandis qu'elle peut être faite pour 5 francs dans le court espace de trois heures, après qu'ils ont été déposés au bureau de distribution. Dans la plupart des cas, les catalogues ne sont imprimés que sept ou huit jours avant la vente, et souvent moins encore. Si un seul homme se trouve chargé de leur distribution, elle est nécessairement incomplète, et la vente peut en souffrir un dommage énorme. C'est assez de ces raisons pour ne pas parler de beaucoup d'autres, qui sont particulières aux amateurs qui ne reçoivent pas de catalogues, soit parce qu'ils habitent un quartier éloigné, soit pour d'autres causes. » Rappelons que dans le même temps, les annuaires d'amateurs et de collectionneurs sont imprimés. Détaillant le plus souvent la spécialité des collectionneurs et amateurs, ils permettent de mieux cibler la clientèle potentielle[240]. Lasquin, rue Rodier, se spécialise dans les années 1880-1890 dans la seule diffusion des catalogues de ventes de Drouot[241]. Ce souci de diffusion va croissant tout au long du siècle et dans leur vente de charges à la fin du siècle, les vendeurs précisent : avec « toute leur clientèle », clientèle d'acheteurs comme de vendeurs accompagnés de leurs adresses[242]. Si sur l'ensemble du second XIXe siècle, aucune étude de commissaire-priseur n'a déposé ces fichiers de clients dans les archives de la compagnie, on peut imaginer qu'ils constituent le cœur de ce commerce. La diffusion sous bande des catalogues connaît par ailleurs un développement puissant, réduisant d'autant le coût de fabrication des bandes comme de diffusion par voie postale.

La dissémination dans la presse : des revues spécialisées aux petites annonces

Outre les affiches et les catalogues distribués en main propre et par la poste, la presse joue un rôle considérable, dernier élément comme le souligne le *Dictionnaire du commerce* de 1901 d'une « stratégie publicitaire »[243]. Dès 1777, deux catégories de journaux annoncent les ventes : d'un côté les journaux d'annonces – alors uniquement les *Petites affiches* –, de l'autre, les journaux généralistes qui incluent les ventes dans les rubriques dédiées à la vie mondaine – en l'occurrence le *Journal de Paris,* premier véritable quotidien[244]. La première moitié du siècle voit se développer les journaux d'annonces légales et commerciales. *Les Petites affiches* – installées à quelques dizaines de mètres de Drouot – continuent à publier les ventes mais de nouveaux journaux naissent qui remplissent les mêmes fonctions et en particulier le *Gratis,* créé en 1832 , devenu rapidement le *Moniteur des ventes*, qui porte le sous-titre : « journal spécial pour les ventes mobilières, objets d'art et de curiosité. Livres et tableaux. Annonces judiciaires et commerciales. Locations et avis divers. » *Le Moniteur des arts et des ventes de Drouot* créé en 1858, tente de profiter de l'engouement nouveau pour les ventes, s'affiche comme lié non plus aux « ventes judiciaires » mais bien à « Drouot » et se présente comme « le guide des collectionneurs et du public ». Son succès jusqu'en 1899 témoigne de ce glissement réussi – qui accompagne les mu-

239 *Le Cabinet de l'amateur*, octobre-novembre 1863, p. 34.
240 *Annuaire Lacroix… op. cit.,* 1861.
241 BHVP, *Guide de la curiosité*, 1889, p. 202.
242 AN, BB9, 1909. Malheureusement, les archives des dossiers comme les archives des études ne comportent pas ces pièces, sans doute devenues trop essentielles et transmises au sein des études.
243 *Dictionnaire du commerce…,* 1901, « Publicité ».
244 Voir Charlotte Guichard, *op. cit.,* p. 254-273.

tations induites par le nouvel hôtel des ventes – du monde des collectionneurs marginaux à un public bourgeois, néophyte en matière de « mystères » des ventes[245]. L'hebdomadaire se fait volontiers pédagogique, donnant chaque semaine des informations sur les manières d'enchérir, la façon de faire une vente « même pour une seule curiosité », la marche à suivre pour s'assurer les services d'un expert… Cette publication qui n'a pas le statut de publication légale et donc aucune contrainte d'exhaustivité est d'autant plus recherchée qu'elle propose, parmi les centaines de ventes qui se déroulent chaque semaine, de mettre en avant les ventes « intéressantes », soit en écartant les ventes « industrielles » – machines, bois, charbon… C'est seulement en 1891 que la compagnie des commissaires-priseurs qui n'avait jusqu'alors recours qu'aux *Petites affiches*, crée son propre journal : la *Gazette de l'hôtel Drouot*[246]. Empruntant au *Moniteur des ventes* sa forme comme son organisation, le journal fait passer en arrière-plan les annonces légales au profit des annonces de ventes de prestige[247].

Mais la publicité de Drouot et son écho se mesure à l'aune des publications dédiées aux ventes aux enchères. Le rédacteur de l'*Année artistique* écrit : « Aujourd'hui, un peintre se fait connaître en vendant ses tableaux à l'hôtel Drouot. […] Sous quel rapport cela fait-il connaître ? […] Le nom de l'artiste est répété pendant deux ou trois jours, les journaux [le] citent : voilà la compensation. »[248] Philippe Burty, lui-même chroniqueur des ventes au enchères pour la *Gazette des Beaux-Arts*, écrit en 1867 : « Nous voudrions donner à l'étranger, qui veut acheter ou qui veut vendre, quelques renseignements pratiques, mais on conçoit combien cette matière est délicate. Pour les ventes à suivre, il en sera averti soit par les affiches apposées sur les murs même de l'Hôtel, soit en s'abonnant à un journal spécial, comme le *Moniteur des ventes* ou la *Chronique des Arts,* soit en donnant son adresse, avec un léger appoint, à un employé qui se promène de long en large dans les galeries du premier étage. S'il y a quelque vente de première importance qui se fasse au domicile même du vendeur, comme celles des collections Louis Fould ou Pourtalès, il l'apprendra vraisemblablement par le premier journal venu, quoique ce soit précisément à propos de ces ventes, qui se recommandent par elles-mêmes, que les commissaires-priseurs aient en général le moins recours à la publicité. »[249]. De fait, tous les journaux artistiques ouvrent une rubrique consacrées à Drouot : *L'Artiste* dès 1852 avec sa rubrique « L'Hôtel Drouot », la *Gazette des Beaux-Arts* y consacre jusqu'à 15 % de ses pages et la *Revue universelle des arts*, plus éphémère, près d'un tiers. En parallèle, les journaux dédiés à la curiosité se multiplient : *Journal des amateurs d'objets d'art et de curiosité* créé en 1858, *Le cabinet de l'amateur et de l'antiquaire* qui redémarre en 1862, le *Courrier de l'art : chronique hebdomadaire des ateliers, des musées, des expositions, des ventes publiques* créé en 1881 et enfin la *Curiosité universelle*, créée en 1887 et qui mélange petites annonces d'échanges et chroniques de Drouot à l'adresse d'un public petit-bourgeois. Ce serait pourtant une erreur de réduire la publicité des ventes aux seuls journaux spécialisés en art, car le changement qui se produit avec l'ouverture de l'hôtel Drouot est justement l'extension de la publicité des ventes bien au-delà des amateurs savants et érudits. Les archives des ventes dressent systématiquement la liste des journaux

245 *Moniteur des Arts. Revue des expositions et des ventes publiques* (dir. Audiffred). Le titre varie selon les périodes : Moniteur des arts illustré, 1897 / Moniteur des arts et des ventes de l'Hôtel Drouot / Moniteur des arts et des ventes artistiques fusionne avec la Revue des beaux-arts (1889) et : «Revue populaire des beaux-arts» pour former : «Revue d'art (Paris. 1899). Le *Répertoire des ventes*, installé 34 boulevard Poissonnière, se spécialisant pour sa part dans la chronique des collections de livres, autographes et estampes même s'il fait une large place aux curiosités.

246 *Journal des commissaires-priseurs* lancé à Paris en 1843 et l'épisodique *Journal des commissaires priseurs et des amateurs d'objets d'art et de curiosité : législation, doctrine et jurisprudence*, on y trouve des articles sur les objets d'art et de curiosité mais spécialisés pour les commissaires-priseurs et les notaires.

247 *Gazette de l'Hôtel Drouot : l'hebdomadaire des ventes publiques,* 3 fois par semaine, 1er numéro 8-9 février 1891 ; d'abord « Hôtel Drouot » puis « Gazette » dès le 27. Il a aussi un journal officiel pour recevoir des annonces légales en matière de procédure civile et commerciale.

248 Victor Champier, *op. cit.*, 1879.

249 Philippe Burty, *Paris-Guide… op. cit.*

où les annonces, volontaires comme judiciaires, sont publiées[250]. Outre les revues d'art et de curiosité (*La Chronique des arts et de la curiosité, Le Journal des arts, Le Moniteur des ventes*), les ventes sont annoncées et chroniquées dans les journaux politiques comme les revues et magazines généralistes. À la fin des années 1860, moment où la rubrique « ventes à Drouot » apparaît comme incontournable dans toute la presse, on peut décompter plus de dix titres qui reviennent constamment, dont *Le Figaro* – installé alors 3 rue Rossini, face à l'hôtel Drouot et qui ouvre une rubrique dédiée en 1882 après avoir publié les annonces sans ses « petites annonces » –, *Le Gaulois* (à partir de 1868 et massivement après 1875), *L'événement* (après 1872), *Le Gil Blas* (après 1879), *La Liberté, Le journal des Débats, Le Temps* (à partir de 1872)[251], *L'Étendard, Le Sport, La Revue des deux mondes* à partir des années 1880…[252] Les grands journaux illustrés – *L'Univers illustré* et plus encore *L'Illustration* à partir des années 1880 – ne sont pas en reste qui plus volontiers chroniquent les ventes qu'ils ne les annoncent. Les ventes sont annoncées entre 15 et 20 jours avant et pour les grandes ventes, les commissaires-priseurs n'hésitent pas à publier des annonces jusqu'à la veille.

Le maillage publicitaire tissé par les commissaires-priseurs permet ainsi de capter une clientèle bien au-delà des cercles réduits de collectionneurs. Drouot, à mi-chemin entre la marque de grand magasin et l'institution, s'affirme dans l'imaginaire parisien et au-delà comme le lieu permanent de la nouveauté.



VENTES ET ADJUDICATIONS

A VENDRE même sur une enchère, en la chambre des notaires de Paris, par Me PEAN DE SAINT-GILLES, le 14 février 1868, UN PETIT **HOTEL** AVEC **JARDIN** n° 13, avenue Beaucour, rue du Fg-St-Honoré, 248, à l'angle de l'avenue de la Reine-Hortense. — Mise à prix : 60,000 fr. — S'd. à Me Péan de Saint-Gilles, not., 2, rue de Choiseul.

VENTE DE TABLEAUX
ANCIENS ET MODERNES
Composant la collection de S. Exc. Khalil Bey
KHALIL BEY
Hôtel Drouot, salles nos 8 et 9.
Les jeudi 16, vendredi 17 et samedi 18 janvier 1868 à 2 heures.
On se procure les catalogues chez :
Me CH. PILLET, commissaire-priseur, rue de Choiseul, 11. | M. HARO, expert, r. Bonaparte, 20 et rue Visconti, 14.
Exposition particulière le mardi 14 janvier de 1 h. à 5 h. | *Exposition publique* le mercredi 15 janvier de 1 h. à 5 h.

CURIOSITÉS ET TAPISSERIES.
Vente d'une belle réunion d'OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ : belles porcelaines anciennes de Sèvres et de Saxe, armes, clef en fer, miniatures, orfévrerie, bijoux, sculptures en marbre, en bois et en ivoire, bronzes d'ameublement, glaces, boiseries, provenant d'un salon Louis XV, panneaux sculptés du XVIe siècle, meubles des époques Louis XV et Louis XVI, beau lustre en cristal de roche, magnifiques tapisseries des Gobelins,
Hôtel Drouot, salle n° 3, les vendredi 10 et samedi 11 janvier 1868, à deux heures.
Me Charles PILLET, commissaire-priseur, rue de Choiseul, 11, assisté de M. Charles MANNHEIM, expert, rue Saint-Georges, 7.
Exposition publique le jeudi 9 janvier 1868, de une heure à cinq heures. (Voir le catalogue.)

CABINET DE M. GOLDSMITH
DE LA HAYE
VENTE de TABLEAUX modernes des écoles française, flamande et hollandaise,
Hôtel Drouot, salle n° 8,
Le lundi 20 janvier 1868, à deux heures,
Par le ministère de Me Charles PILLET, commissaire-priseur, rue de Choiseul, 11, assisté de M. Brame, expert, rue Taitbout, 47.
Exposition particulière le dimanche 19 janvier 1868, de une heure à cinq heures. (Voir le catalogue.)

EXPOSITION PERSANE
VENTE d'objets provenant de L'EXPOSITION PERSANE :
Armes et armures, soieries, châles, broderies, draps et étoffes pour tentures, tapis et objets variés,
Hôtel Drouot, salle n° 2, le mardi 14 janvier 1868, à une heure et demie.
Me CHARLES PILLET, commissaire-priseur, rue de Choiseul, 11, assisté de M. Charles Mannheim, expert, rue Saint Georges, 7.
Exposition le lundi 13 janvier 1868, de une heure à cinq heures. (Voir le catalogue.)

COLLECTION DE M. W. H. WEBB
VENTE d'une belle collection de tableaux anciens de bons maîtres des écoles hollandaise, flamande, française et italienne,
Hôtel Drouot, salle n. 3, le lundi 13 janvier 1868, à 2 heures.
Par le ministère de Me CHARLES PILLET, commissaire-priseur, rue de Choiseul, 11, assisté de M. Febvre, expert, rue Laffitte, 12.
Exposition publique le dimanche 12 janvier 1868, de 1 heure à 5 heures. (Voir le catalogue.)

COLLECTION DE M. MÉCHIN
VENTE d'Objets de la Perse : belles armes et pièces d'armures, bronzes, faïences, verrerie, belles plaques de revêtement, tapis et objets divers.
Hôtel Drouot, salle n° 3, les jeudi 23, vendredi 24 et samedi 25 janvier 1868, à 2 heures,
Par le ministère de Me CHARLES PILLET, commissaire priseur, rue de Choiseul, 11, assisté de M. Charles Mannheim, expert, rue Saint-Georges, 7.
Exposition publique le mercredi 22 janvier 1868, de 1 heure à 5 heures. (Voir le catalogue.)

VENTE par suite de décès, d'une collection de TABLEAUX ANCIENS des écoles hollandaise flamande, française et italienne, et quelques de l'école moderne.
Hôtel Drouot, salle n° 4, le jeudi 9 janvier 1868, à 2 heures,
Par le ministère de Me CHARLES PILLET, commissaire-priseur, rue de Choiseul, 11, assisté de M. Febvre, expert, rue Laffitte, 12.
Exposition publique le mercredi 8 janvier 1868, de une heure à 5 heures. (Voir le catalogue.)

CHALET du café-restaurant du parc réservé dépendant de la faillite GOUSSET.
Vente à l'Exposition universelle, entrée par la porte Tourville, le jeudi 9 janvier à 3 heures pr. La notice et les cartes d'entrée se délivrent chez Me BOUSSATON, commissaire-priseur, 7, rue Le Peletier.

[fig. 9. 18] Exemples d'annonces dans *Le Figaro*, 8 janvier 1868.

250 AP, D42E3, D48E3, D60E3.
251 Seulement à partir de 1872 ; à partir du milieu des années 1880, la rubrique est quasi quotidienne comme le *Figaro.*
252 AP, D42E3/43 pour une vente de meubles à destination de la bourgeoisie, meubles réunis par Bellenot marchand de meubles et d'objets d'art, 3 rue de Rome, 23 novembre 1882.



RICHE MOBILIER Objets d'art, TABLEAUX, par Brauwer, K. du Jardin, J. Le Ducq, Dittals, Ruysdaël, Teniers, etc. Objets de Chine, Porcelaines, bronzes, piano à queue de Pleyel, grande pendule Louis XVI, cabinet Louis XIII, tapis, gravures, livres, voitures, vins.
Vente, en vertu d'ordonnance enregistrée, les 6, 7 et 8 janvier 1876, à une heure.
RUE DE GRENELLE-SAINT-GERMAIN, 75,
Me A. Guillaume-Claye, commissaire-priseur, 27, boulevard Sébastopol.
Experts : MM. Dhios et George, 33, rue Lepeletier ; M. Aubry, 18, rue Séguier.
Exposition publique les mardi 4 et mercredi 5 janvier, de midi à quatre heures.

OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ
Bois sculptés, Meubles anciens, Tapisseries, Etoffes, Livres, Missels, Miniatures, Armes, Fers, Cuivres, Gravures, Dessins, Tableaux, Statuettes en bois, Cadrans solaires. Faïences, Porcelaines, Bronzes, Médailles, Objets de vitrine, Herbiers, Objets divers, *le tout arrivant de Suisse.*
VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 9
Les vendredi 7 et samedi 8 janvier 1876
Me CHARLES OUDART, *commissaire-priseur*, 31, rue Le Peletier, 31 | M. L. BLOCHE, *expert*, boulev. Montmartre, 19.
EXPOSITION PUBLIQUE le jeudi 6 janvier.

Me LÉMON, comm.-priseur, 14, rue de Châteaudun

COLLECTION DE COLÉOPTÈRES
du feu général PRADIER. VENTE aux enchères publiques, rue Drouot, 5, salle 4, le lundi 17 janvier 1876, à deux heures précises, par le ministère de Me E. LECOCQ, commissaire-priseur, rue de la Victoire, 20, et de Me BAUDIGNY, son confrère, rue de Grammont, 20. EXPOSITION publique dimanche 16 janvier, de midi à 5 heures.

VENTE par SUITE du DÉCÈS de M. ***
AQUARELLES, *tableaux, dessins et gravures*
OBJETS D'ART et CURIOSITÉS, bon mobilier.
VIOLON de STRADIVARIUS : livres et partitions de musique.
Hôtel Drouot, salle n° 8,
Les jeudi 20, vendredi 21 et samedi 22 janvier 1876, à 2 heures.
Me CHARLES PILLET, commissaire-priseur, rue de la Grange-Batelière, 10;
Assisté de M. DURAND-RUEL, expert, rue Laffitte, 16;
De M. AUBRY, libraire, rue Séguier, 18;
Et de MM. GAND frères, et BERNARDEL frères, experts-luthiers, rue Croix-des-Petits-Champs, 21,
Chez lesquels se trouve le catalogue.
EXPOSITION le mercredi 10 janvier 1876, de 1 heure à 5 heures.

VENTE DE
DESSINS MODERNES
PARMI LESQUELS
14 Aquarelles par BARYE
ET 12 DESSINS PAR J.-F. MILLET
Et autres par *Andrieux, Bonvin, Eug. Delacroix, Gavarni, Granville, Lami (Eug.), Meissonier, Pille, Regamey*
HÔTEL DROUOT, SALLE N° 8
Le lundi 24 janvier 1876, à 2 heures
Me CHARLES PILLET, *commissaire-priseur*, rue Grange-Batelière, 10 | M. BRAME, *expert*, rue Taitbout, 47
Chez lesquels se trouve le Catalogue.
EXPOSITION le dimanche 23 janvier 1876 de 1 heure à 5 heures.

AUX VIEUX GOBELINS
Tapisseries anciennes, réparation, 27, rue Laffitte.

A VENDRE au château de Seugeons (Oise), Magnifique STATUE DE CÉRÈS en marbre

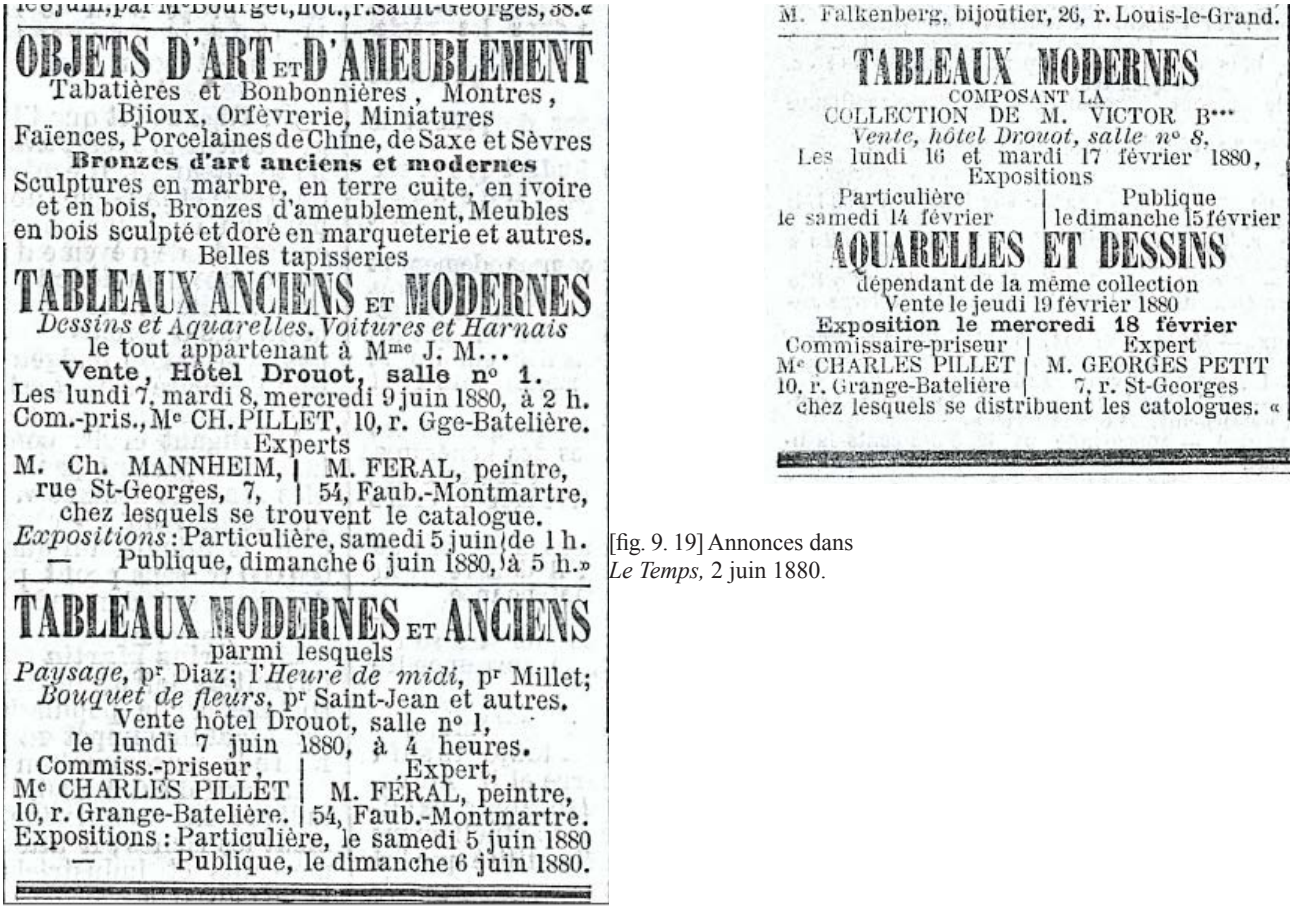
VENTE APRÈS FAILLITE
TRÈS RICHE MOBILIER
Bronzes, Tapis, Curiosités
HOTEL DES VENTES, SALLE N° 6
Les samedi et lundi 29-31 janvier
Me LÉMON, commis.-priseur, 14, rue Châteaudun.

TABLEAUX MODERNES
Par Burgers, Balhut, Corot, Castiglionne, Chintreuil, E. Delacroix, Diaz, Defaux, Daubas, L.-C. de Bellée, M. Blum, V. Dupré, Ch. Le Roux, Lansyer, Saint-Jean, Urgel, Pécrus, Th. Rousseau, Videl de Solarès, Roybet, Van Hier. etc.
VENTE
HOTEL DROUOT; SALLE N° 3
Le mercredi 26 janvier 1876, à 3 heures
Me CHARLES OUDART, *Commissaire-priseur*, rue Le Peletier, 31 | M. A. BLOCHE, fils, *Expert*, Boulev. Montmartre, 19
Chez lesquels se trouve le catalogue
EXPOSITION PUBLIQUE
Le mardi 25 janvier 1876, de 1 heure 1/2 à 5 heures 1/2.

VENTE DE
DESSINS MODERNES
PARMI LESQUELS
14 Aquarelles par BARYE
ET 12 DESSINS PAR J.-F. MILLET
Et autres par Andrieux, Bonvin, Eug. Delacroix, Gavarni, Granville, Lami (Eug.), Meissonier, Pille, Regamey
HÔTEL DROUOT, SALLE N° 8
Le lundi 24 janvier 1876, à 2 heures
Me CHARLES PILLET, *commissaire-priseur*, rue Grange-Batelière, 10 | M. BRAME, *expert*, rue Taitbout, 47
Chez lesquels se trouve le Catalogue.
EXPOSITION le dimanche 23 janvier 1876 de 1 heure à 5 heures.

VENTE APRÈS FAILLITE

[fig. 9.] Exemples d'annonces quotidiennes dans *Le Figaro*, janvier 1876 (4 janvier 1876 ; 15 janvier 1876 ; 22 janvier 1876)
Annonces *Le Figaro*, 20 octobre 1888



les 7 juin, par Me Bourget, hot., r. Saint-Georges, 38.«

OBJETS D'ART ET D'AMEUBLEMENT
Tabatières et Bonbonnières, Montres, Bijoux, Orfèvrerie, Miniatures
Faïences, Porcelaines de Chine, de Saxe et Sèvres
Bronzes d'art anciens et modernes
Sculptures en marbre, en terre cuite, en ivoire et en bois, Bronzes d'ameublement, Meubles en bois sculpté et doré en marqueterie et autres.
Belles tapisseries

TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES
Dessins et Aquarelles. Voitures et Harnais
le tout appartenant à Mme J. M...
Vente, Hôtel Drouot, salle n° 1.
Les lundi 7, mardi 8, mercredi 9 juin 1880, à 2 h.
Com.-pris., Me CH. PILLET, 10, r. Gge-Batelière.
Experts
M. Ch. MANNHEIM, rue St-Georges, 7, | M. FERAL, peintre, 54, Faub.-Montmartre,
chez lesquels se trouvent le catalogue.
Expositions : Particulière, samedi 5 juin de 1 h.
— Publique, dimanche 6 juin 1880, à 5 h.»

TABLEAUX MODERNES ET ANCIENS
parmi lesquels
Paysage, pr Diaz; l'*Heure de midi*, pr Millet;
Bouquet de fleurs, pr Saint-Jean et autres.
Vente hôtel Drouot, salle n° 1,
le lundi 7 juin 1880, à 4 heures.
Commiss.-priseur, Me CHARLES PILLET, 10, r. Grange-Batelière. | Expert, M. FERAL, peintre, 54, Faub.-Montmartre.
Expositions : Particulière, le samedi 5 juin 1880
— Publique, le dimanche 6 juin 1880.

M. Falkenberg, bijoutier, 26, r. Louis-le-Grand.

TABLEAUX MODERNES
COMPOSANT LA
COLLECTION DE M. VICTOR B***
Vente, hôtel Drouot, salle n° 8.
Les lundi 16 et mardi 17 février 1880,
Expositions
Particulière le samedi 14 février | Publique le dimanche 15 février
AQUARELLES ET DESSINS
dépendant de la même collection
Vente le jeudi 19 février 1880
Exposition le mercredi 18 février
Commissaire-priseur, Me CHARLES PILLET, 10, r. Grange-Batelière | Expert, M. GEORGES PETIT, 7, r. St-Georges
chez lesquels se distribuent les catalogues. «

[fig. 9. 19] Annonces dans *Le Temps,* 2 juin 1880.



1re Vente HAMBURGER Fils, d'Utrecht
OBJETS D'ART & DE CURIOSITÉ
Porcelaines de la Chine, du Japon, de Saxe de Sèvres, etc.
Faïences de Delft polychromes et autres
Orfèvrerie — Argenterie — Objets de vitrine
Bijoux en or émaillé, Eventails, Dentelles
BRONZES D'AMEUBLEMENT
Meubles, Lustres, Glaces, Cadres, etc.
HOTEL DROUOT, SALLE N° 1
Les lundi 29, mardi 30, mercredi 31 octobre et vendredi 2 novembre 1888, à 1 h. 1/2
COMMISSAIRE-PRISEUR
Me P. CHEVALLIER, 10, rue Grange-Batelière
Exposition : Le dimanche 28 octobre, de 1 à 5h.

2e Vente HAMBURGER Fils, d'Utrecht
TAPISSERIES ANCIENNES
DES GOBELINS
Tapisseries flamandes et autres
Etoffes, Couvre-lits, Robes, Costumes, Velours
Soieries
Tapis persans, Tapis de la Savonnerie, etc.
HOTEL DROUOT, SALLE N° 1
Les lundi 5 et mardi 6 novembre 1888, à 1 h. 1/2
COMMISSAIRE-PRISEUR
Me Paul CHEVALLIER, 10, rue Gge-Batelière
Exposition : Le dimanche 4 novembre, de 1 h. à 5h.

CHATEAU DE BONNEMARE
Près Radepont (Eure)

Me Paul CHEVALLIER, 10, rue Gge-Batelière
Exposition : Le dimanche 4 novembre, de 1 h. à 5h.

CHATEAU DE BONNEMARE
Près Radepont (Eure)

VENTE AUX ENCHÈRES PUBLIQUES
OBJETS D'ART ANCIENS
Succession de Mme B...
IMPORTANTE GARNITURE DE CHEMINÉE
En Bronze doré de l'époque Louis XVI
les Candélabres à Enfants, par DELAFOSSE
MEUBLES ANCIENS DIVERS
Sièges de toutes Epoques, Tables, Ecrans, Psyché
Lits, Boiseries diverses
Bas-relief en marbre du XVIe siècle représentant
le JUGEMENT DE PARIS
Superbe Meuble de Salon de l'époque du 1er Empire
ACAJOU SCULPTÉ ORNÉ DE BRONZES DORÉS
DONT LA VENTE AURA LIEU AU
CHATEAU DE BONNEMARE, PRÈS RADEPONT (EURE)
Le Dimanche 28 Octobre 1888, à midi
Par le ministère de Me LAUVRAY, notaire aux Andelys
assisté de M. R. GANDOUIN, expert
35 ter, rue des Saints-Pères, à Paris
Chez lesquels se distribue le Catalogue, et où l'on peut voir les Photographies des Bronzes importants.

Aujourd'hui samedi, Hôtel Drouot, salle n° 3
VENTE DE MEUBLES ANCIENS & BOISERIES SCULPTÉS
Me G. BOULLAND, c.-p., 26, r. d. Pte-Champs | M. Ch. MANNHEIM, expert, 7, rue St-Georges

Par le ministère de Me LAUVRAY, notaire aux Andelys
assisté de M. R. GANDOUIN, expert
35 ter, rue des Saints-Pères, à Paris
Chez lesquels se distribue le Catalogue, et où l'on peut voir les Photographies des Bronzes importants.

Aujourd'hui samedi, Hôtel Drouot, salle n° 3
VENTE DE MEUBLES ANCIENS & BOISERIES SCULPTÉS
Me G. BOULLAND, c.-p., 26, r. d. Pte-Champs | M. Ch. MANNHEIM, expert, 7, rue St-Georges

Aujourd'hui samedi, deux heures, VENTE
MOBILIER MODERNE
Piano d'Erard, Salles à manger, Chambre à coucher, Salons, Bibliothèque, Sièges, Tableaux, Sculptures, Livres, Dictionnaires de Larousse, Buffon, Thiers, Partitions, etc. Hôtel Drouot, salle 5. Exposit., de 1 à 2h.
Me L. TUAL, c.-pr, 56, r. la Victoire | M. B. LASQUIN, expert, 12, rue Laffitte

A ADJer en l'étude de Me AUBERT, not. à Argenteuil, le dimanche 28 octobre 1888, à 2 h.

[fig. 9. 20] Annonces dans *Le Figaro* du 20 octobre 1888.

II.b. Expositions publiques et ventes à domicile : les « musées des arts décoratifs »

Expositions : la visite à Drouot, nouveau loisir bourgeois

Dernier volet essentiel de la publicité des ventes : le système d'exposition qui se réorganise avec l'ouverture de Drouot. Les expositions, là encore une obligation légale, deviennent primordiales pour un public bourgeois en recherche de modèle.

Dès les années 1850, le modèle d'exposition se fixe par roulement, les salles de ventes du premier étage étant réservées à l'exposition des objets généralement vendus le lendemain ou le surlende-

main. L'exposition se découpe quasi systématiquement en deux moments distincts. D'une part une « exposition particulière » ou « réservée » à laquelle peut, seul, accéder le public sur invitation de la part du ou des commissaires-priseurs et des experts. Grands collectionneurs, critiques et journalistes mais aussi quelques amateurs cultivent ainsi un entre soi qui reconduit la sociabilité des amateurs des années 1750-1850. Un autre jour, presque toujours le dimanche, se tient l'exposition dite « publique » car ouverte à tous[253]. Experts et commissaires-priseurs sont présents pour renseigner, indiquer les mises à prix et faire l'article. Ces expositions jouent un rôle central dans la diffusion du goût dans la bourgeoisie des objets de curiosités et d'antiquités, des objets neufs, tableaux ou mobilier de grands tapissiers. On se presse pour visiter ces expositions où l'on peut voir de près les objets, parfois les toucher. En cela, Drouot emprunte toutes les innovations commerciales des grands magasins et des magasins de meubles, dont le succès repose largement sur l'ouverture au public qui ne se sent plus obligé d'acheter tout en pouvant toucher[254]. Ces expositions d'une durée de 5 à 6 heures le dimanche après-midi voient une foule dense se présenter dès le milieu des années 1850.

La compagnie des commissaires-priseurs n'a de cesse d'ouvrir, le temps de l'exposition, les lieux : des valets – les savoyards – guident la foule qui visite librement les salles. À partir de 1880, pièces de piano, buffets de « traiteurs », fleurs et rafraîchissements singent une sociabilité privée d'amateurs pour une foule anonyme[255]. De cette façon, les commissaires-priseurs parviennent à créer une simulation de sociabilité d'amateurs, alors même qu'une grande partie des visiteurs ne se connaissent pas, tout en n'excluant pas le néophyte.

Tous les guides de Paris, à destination des étrangers comme des Parisiens, font de l'hôtel Drouot l'une des places incontournables à visiter pour humer la mode parisienne et fréquenter le monde élégant. Dès 1855, le *Guide Joanne* note : « À peine terminé, et malgré l'ampleur de ses développements, cet hôtel [Drouot] semble à son tour trop exigu pour la foule qui s'y porte. L'attrait des expositions publiques, où l'on voit de beaux tableaux, de beaux meubles, des curiosités de toute nature, le spectacle animé qu'offrent souvent les enchères, l'espoir de profiter d'une bonne occasion, font de l'hôtel des ventes, non-seulement un bazar fréquenté par les acheteurs, mais un spectacle permanent pour les oisifs. »[256] Le commentaire repris dans l'édition de 1863 souligne qu'on vient « au spectacle des enchères »[257]. Tous les guides européens comme américains recommandent une simple « visite » à Drouot. Le guide Stanford conseille en 1862 : « Les ventes publiques se tiennent dans l'établissement récemment construit rue Rossini, n°6. La salle des ventes française vaut une visite. »[258] En 1867, Philippe Burty dans *Paris-Guide*, note pour sa part : « C'est un musée, c'est une bibliothèque, c'est un cabinet dont les vitrines s'emplissent et se vident incessamment. Ces commissionnaires aux mains rugueuses ont manié plus de trésors d'art, de science, de rareté, de bizarrerie que l'imagination n'en peut rêver. »[259] Les guides anglais comme américains considèrent la place comme incontournable : le guide *Sojourning, shopping and studying in Paris* recommande vivement aux femmes de visiter le « Christie de Paris où sont vendus aux enchères des choses riches comme bon marché » et où « parfois, de bonnes affaires ont été faites ». L'auteur recommande cependant le recours à un expert et

253 Dès 1849, Alfred Bonnardot*, Histoire artistique et archéologique de la gravure en France*, 1849, p. 205.
254 Voir le *Bonheur des Dames* et Michael Miller, *Au Bon Marché 1869-1920 : Le consommateur apprivoisé… op. cit.*
255 AP,D1E3/332, Journal de la Chambre, Journal n°26, 1895.
256 Adolphe Joanne, *Paris Illustré, son histoire, ses monuments, ses musées, son administration, son commerce et ses plaisirs…*, Paris, Hachette et Cie, 1855, « Commissaires-priseurs – Hôtel des Ventes », p. 680.
257 Adolphe Joanne, *Paris illustré : nouveau guide de l'étranger et du Parisien*…, Paris, Hachette, 1863, p. 416 et sq.
258 *Stanford's series of pocket guide books*, London, Stanford, 1862, p. 122 ; "Auction Rooms. Public sales take place in the establishment recently erected in the Rue Rossinin, n° 6. The French sale room is worth a visit."
259 Philippe Burty, *Paris-Guide… op. cit.,* 1867.

même sans acheter conseille de se rendre dans cette « intéressant lieu », particulièrement « quand une belle collection d'objets d'art est vendue »[260].

Le déballage et renouvellement permanents – bien plus que pour les grands magasins qui renouvelle leur marchandise selon les saisons – attire la foule, assurée chaque jour de voir de nouveaux objets étalés. Drouot devient une des étapes possibles sur la badauderie des grands boulevards de sorte que même les guides édités par les grands magasins conseillent le passage dans ce lieu « distrayant » et « fascinant »[261]. Le bourgeois lillois Jules Émile Scrive passe plus de trente fois à Drouot entre 1879 et 1891. S'il achète régulièrement à la salle des ventes de Lille, il ne fait que « visiter » Drouot après avoir parcouru les boulevards[262] comme le révèle le vocabulaire employé. En 1880 il a « visité l'hôtel Drouot », en 1884, il se « promène ensuite à l'Hôtel Drouot », ailleurs « Je vais à l'Hôtel Drouot où je rencontre l'oncle Auguste tout ébaubi d'avoir vu vendre 16 000 F une soupière en vieil argent. Il y avait une vente superbe de vieille argenterie qui avait attiré une affluence énorme. », soulignant le mélange des publics et le caractère spectaculaire des ventes.

La présentation des objets dans ces salles semble un savant mélange de désordre pittoresque qui fait décrire ces salles comme « la caverne d'Ali-Baba » et des zones organisées par thématiques. Il s'agit là encore d'exciter la curiosité – à la façon des antiquaires – tout en proposant des ensembles cohérents, disposés sur des tables ou en vitrine. La compagnie dispose de nombreuses vitrines mobiles qui sont retirées pour laisser place aux ventes. Les murs sont couverts de systèmes de tringles et de cimaises qui permettent d'accrocher tableaux, tentures, tissus, armes, morceaux d'architecture…[263] La compagnie, au moins à partir des années 1890, fait appel à des tapissiers pour recréer à certaines occasions des ensembles : on figure ainsi pour les ventes après décès prestigieuses ou les ventes commanditées par des marchands, des espaces intérieurs. Ces simulations du privé dans l'espace du Drouot disent le désir du public d'apprendre à agencer les objets entre eux et à les placer dans l'appartement.

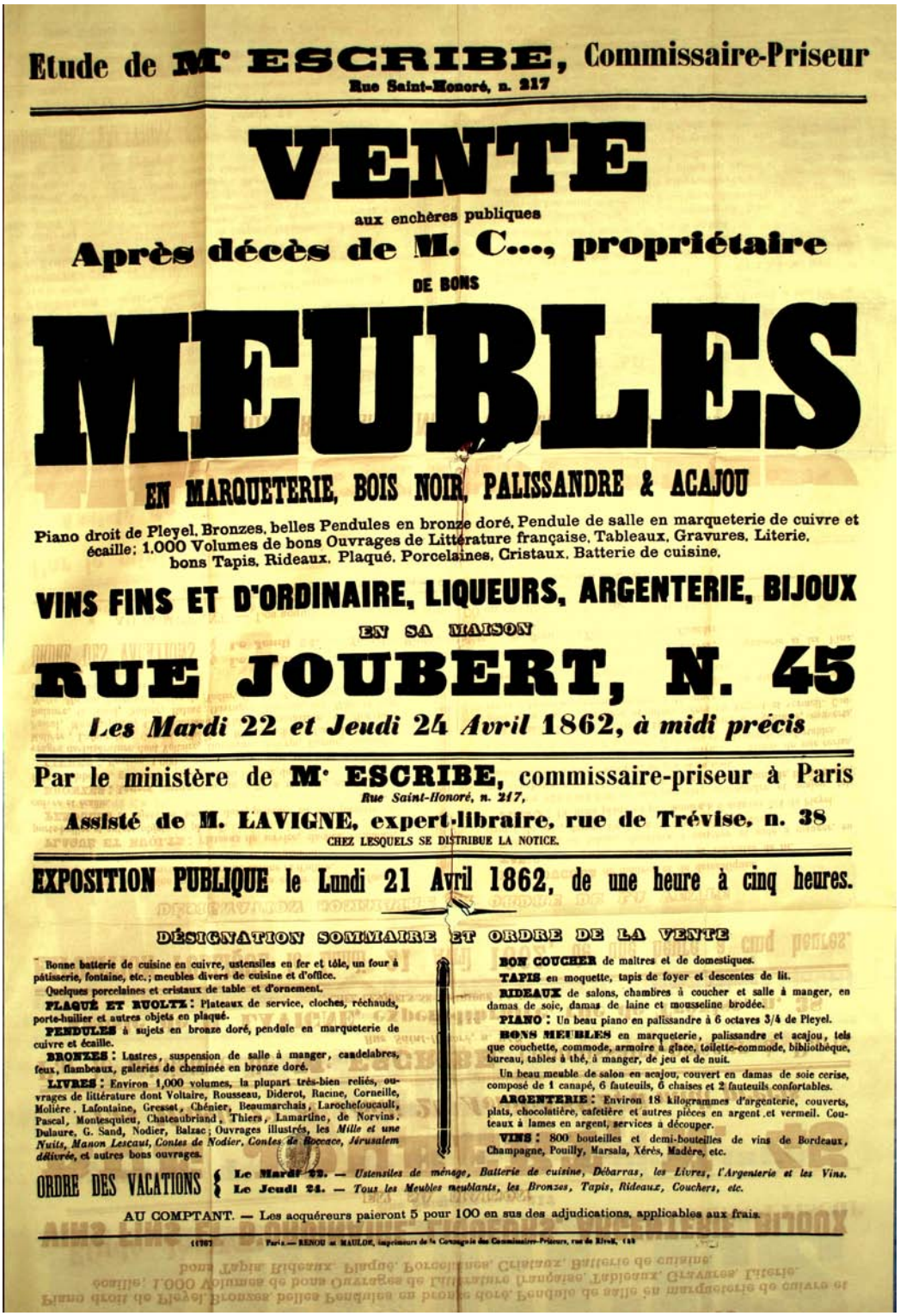
Le succès de ces expositions a un revers : les salles normalement dédiées aux ventes sont constamment encombrées. En réponse, la compagnie des commissaires-priseurs ouvre sur les boulevards une grande salle d'exposition, sise 28 boulevard des Italiens – à quelques mètres de la salle permanente d'exposition des peintres[264]. De cette façon, les expositions d'objets se multiplient après 1872 et peuvent durer jusqu'à 3 jours consécutifs[265].

Dès les années 1860, les chroniqueurs relèvent que la foule présente aux expositions est bien plus considérable que celle des ventes[266]. Visiter les expositions de Drouot, perçue comme une institution, équivaut à la visite au musée. Le dimanche, alors que les 16 salles sont généralement dédiées aux expositions – les ventes se tenant en semaine – les badauds peuvent circuler dans ce qui ressemble à un immense musée d'art, d'art industriel et de curiosités, en d'autres termes à un immense musée dédié à l'ameublement. Un seul exemple : le 1er dimanche de décembre 1888, se tiennent en même temps les expositions de deux ensembles « de tableaux anciens et modernes, école française et hol-

260 Elizabeth Otis Williams, « Hôtel Drouot » in *Sojourning, Shopping and Studying in Paris*, Chicago, McLurg & Co, 1907.
261 Paul Eudel, *L'Hôtel Drouot en 1884… op. cit.,* 1885 et *Guide de l'étranger dans Paris et ses environs illustré de 130 gravures*, Paris, Grand hôtel du Louvre, –1877, p. 10 et « La rue Drouot [et] l'hôtel des commissaires-priseurs. »
262 Jules Émile Scrive, *Carnets d'un patron lillois, 1879-1891. Représentations du quotidien*, texte édité par Claudine Wallart et Didier Terrier, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2009. Mes remerciements à Didier Terrier qui m'a communiqué ce document bien avant sa publication.
263 AP, D1E3/332, Journal de la chambre, 1895, Journal n°26, on trouve régulièrement « location et installation de vitrines ».
264 AP, D1P4 et D1E3, Journal 1866. Salle d'exposition Boulevard des Italiens rouvre en 1863 fin mars « suite à la reconstruction des salles » (*La Chronique des arts et de la curiosité*, 1863, p. 176).
265 Paul Eudel, *L'Hôtel Drouot en 1881… op. cit.,* 1882 p. 401, Vente de la succession Emmanuel Martin, après exposition privée dans son hôtel, boulevard Maillot, 100, et deux jours d'exposition publique à l'hôtel Drouot .
266 « Vente à l'hôtel Drouot », *Revue universelle des arts*, 1864, p. 132.

landaise », d'« un mobilier riche moderne », d'une « collection de curiosités », d'un ensemble de « curiosités, d'objets d'art et de mobilier », d'un ensemble de « tapis anciens et modernes, de Perse et d'Orient » ainsi que le mobilier de quatre ventes après décès[267]. Octave Uzanne, appelant à l'élargissement des salles d'exposition, peut ainsi écrire la même année que Drouot est le « musée des arts décoratifs » des Parisiens[268]. Dans ces salles, de visu, se modèlent les goûts et se fabriquent les modes.

Les ventes à domicile : franchir le seuil du privé



Etude de Me ESCRIBE, Commissaire-Priseur
Rue Saint-Honoré, n. 217

VENTE
aux enchères publiques
Après décès de M. C..., propriétaire
DE BONS
MEUBLES
EN MARQUETERIE, BOIS NOIR, PALISSANDRE & ACAJOU

Piano droit de Pleyel, Bronzes, belles Pendules en bronze doré, Pendule de salle en marqueterie de cuivre et écaille; 1,000 Volumes de bons Ouvrages de Littérature française, Tableaux, Gravures, Literie, bons Tapis, Rideaux, Plaqué, Porcelaines, Cristaux, Batterie de cuisine,

VINS FINS ET D'ORDINAIRE, LIQUEURS, ARGENTERIE, BIJOUX
EN SA MAISON
RUE JOUBERT, N. 45
Les Mardi 22 et Jeudi 24 Avril 1862, à midi précis

Par le ministère de Me ESCRIBE, commissaire-priseur à Paris
Rue Saint-Honoré, n. 217,
Assisté de M. LAVIGNE, expert-libraire, rue de Trévise, n. 38
CHEZ LESQUELS SE DISTRIBUE LA NOTICE.

EXPOSITION PUBLIQUE le Lundi 21 Avril 1862, de une heure à cinq heures.

DÉSIGNATION SOMMAIRE ET ORDRE DE LA VENTE

Bonne batterie de cuisine en cuivre, ustensiles en fer et tôle, un four à pâtisserie, fontaine, etc.; meubles divers de cuisine et d'office.
Quelques porcelaines et cristaux de table et d'ornement.
PLAQUÉ ET RUOLTZ : Plateaux de service, cloches, réchauds, porte-huilier et autres objets en plaqué.
PENDULES à sujets en bronze doré, pendule en marqueterie de cuivre et écaille.
BRONZES : Lustres, suspension de salle à manger, candelabres, feux, flambeaux, galeries de cheminée en bronze doré.
LIVRES : Environ 1,000 volumes, la plupart très-bien reliés, ouvrages de littérature dont Voltaire, Rousseau, Diderot, Racine, Corneille, Molière, Lafontaine, Gresset, Chénier, Beaumarchais, Larochefoucault, Pascal, Montesquieu, Chateaubriand, Thiers, Lamartine, de Norvins, Dulaure, G. Sand, Nodier, Balzac; Ouvrages illustrés, les *Mille et une Nuits, Manon Lescaut, Contes de Nodier, Contes de Boccace, Jérusalem délivrée*, et autres bons ouvrages.

BON COUCHER de maîtres et de domestiques.
TAPIS en moquette, tapis de foyer et descentes de lit.
RIDEAUX de salons, chambres à coucher et salle à manger, en damas de soie, damas de laine et mousseline brodée.
PIANO : Un beau piano en palissandre à 6 octaves 3/4 de Pleyel.
BONS MEUBLES en marqueterie, palissandre et acajou, tels que couchette, commode, armoire à glace, toilette-commode, bibliothèque, bureau, tables à thé, à manger, de jeu et de nuit.
Un beau meuble de salon en acajou, couvert en damas de soie cerise, composé de 1 canapé, 6 fauteuils, 6 chaises et 2 fauteuils confortables.
ARGENTERIE : Environ 18 kilogrammes d'argenterie, couverts, plats, chocolatière, cafetière et autres pièces en argent et vermeil. Couteaux à lames en argent, services à découper.
VINS : 800 bouteilles et demi-bouteilles de vins de Bordeaux, Champagne, Pouilly, Marsala, Xérès, Madère, etc.

ORDRE DES VACATIONS { **Le Mardi 22.** — *Ustensiles de ménage, Batterie de cuisine, Débarras, les Livres, l'Argenterie et les Vins.*
Le Jeudi 24. — *Tous les Meubles meublants, les Bronzes, Tapis, Rideaux, Couchers, etc.*

AU COMPTANT. — Les acquéreurs paieront 5 pour 100 en sus des adjudications, applicables aux frais.

Paris. — RENOU et MAULDE, imprimeurs de la Compagnie des Commissaires-Priseurs, rue de Rivoli, 144

267 AP, D1E3, livre année 1888.
268 Octave Uzanne, « L'hôtel Drouot et la curiosité » *in* Les zigzags d'un curieux, Paris, Quantin, 1888, p. 229 et sq.



Etude de Mᵉ ESCRIBE, Commissaire-Priseur
Rue Saint-Honoré, n. 217.

VENTE

Aux enchères publiques, après décès de Madame P...
DE BONS

MEUBLES

EN ACAJOU

Glaces, Bronzes, Pendules, Tableau, Gravures, Literie, Linge, Garde-Robe de femme, Porcelaines, Cristaux, Batterie de Cuisine,

3 KILOGRAMMES D'ARGENTERIE

Bijoux, Diamants

RUE DE GRENELLE Sᵀ-HONORÉ, 16

Le Samedi 5 Avril 1862, à midi.

Par le ministère de Mᵉ ESCRIBE, Commissaire-Priseur à Paris
Rue Saint-Honoré, n. 217.

DÉSIGNATION SOMMAIRE.

BATTERIE DE CUISINE en cuivre, ustensiles de ménage en cuivre, tôle, fer et ferblanc, une fontaine en pierre de liais.
PORCELAINES ET CRISTAUX, cave à liqueurs.
BRONZES : Feux, flambeaux et autres objets en bronze.
PENDULES à colonnes et autres.
GLACES dans leurs cadres dorés, gravures et lithographies.
BON LINGE de lit, de table, de corps et de ménage.
GARDE-ROBE à usage de femme.
LITERIE : Matelas, sommier, lit de plumes, traversins, oreillers et couvertures.
MEUBLES : Couchette, armoire à glace, commode, console, tables à manger et de nuit, sièges divers et autres meubles à tous usages en acajou.
A 1 heure. — **3 KILOGRAMMES D'ARGENTERIE** : Couverts, cuillers à café, cuiller à potage, truelle à poisson, timbale et passoire à thé.
BIJOUX : Montre, chaîne et clef en or, bagues, médaillon, bracelets, lorgnons, etc.
DIAMANTS : Une paire de boucles d'oreilles, deux bagues en brillant, une bague en brillant avec turquoises, une paire de boucles d'oreilles en roses et turquoises.

AU COMPTANT.

Les acquéreurs paieront, en sus des adjudications, 5 centimes par franc, applicables aux frais.

Paris. — RENOU et MAULDE, Imprimeurs de la Compagnie des Commissaires-Priseurs, rue de Rivoli, 144. 11539



D42E3/50

VENTE

Aux enchères publiques

Après décès de M. le Docteur R.... en vertu d'Ordonnance de référé

D'UN RICHE

MOBILIER MODERNE

BOIS DORÉ, MARQUETERIE

Meubles en Bois rose, Chêne, Palissandre et Acajou sculptés

OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ

Bronzes, Pendules, Lustres, Lampadaires, beaux Vases et Objets divers en porphyre montés en bronze doré, Glaces, beaux Rideaux en soie et mousseline brodée, Literie, Tapis, Linge de lit, de corps, de table et de ménage, Garde-Robes d'homme et de femme, Plaqué, Porcelaines, Cristaux, Batterie de cuisine, Casiers en fer.

500 VOLUMES DE BONS OUVRAGES DE MÉDECINE ET DE LITTÉRATURES FRANÇAISE ET SUÉDOISE

600 Bouteilles de Vins fins, d'ordinaire et Liqueurs

9 KILOGRAMMES D'ARGENTERIE ET VERMEIL

Couteaux de table et de dessert, Bijoux, Diamants, ornés de Perles et Pierres fines, Montres, Chaînes, etc.

EN UN APPARTEMENT AU PREMIER ÉTAGE

RUE DE LOUVOIS, N. 8

Les Lundi 25 et Mardi 26 Mai 1868

A une heure précise, les vacations étant chargées

Par le ministère de Mᵉ ESCRIBE, commissaire-priseur
Rue Saint-Honoré, 217

Et de Mᵉ NAVARRON, commissaire-priseur, boulevart Saint-Denis, n. 8

Assisté, pour les Livres, de M. AUBRY, libraire-expert, rue Dauphine, 16
CHEZ LESQUELS SE DISTRIBUE LA NOTICE

EXPOSITION PUBLIQUE le DIMANCHE 24 MAI 1868, de 1 heure à 5 heures

ORDRE DES VACATIONS

1ᵉ Jour : Batterie de cuisine, Meubles de cuisine et de Chambres de domestiques, Porcelaines, Cristaux, Plaqué, Linge, Garde-Robes, les Livres, commencement des Objets de Curiosité et de Fantaisie.
A trois heures : L'Argenterie, le Vermeil, les Bijoux et Diamants, les Vins fins et d'ordinaire, les Liqueurs.
2ᵉ Jour : Continuation des Objets de Curiosité et de Fantaisie, les Vases et Objets en porphyre, Bronzes, Pendules, Lustres, Rideaux, Tentures, Literie et les Meubles de Salon, Chambres à coucher et Salle à manger.

AU COMPTANT. — Les adjudicataires paieront, en sus des adjudications, 5 centimes par franc applicables aux frais

[fig. 9. 21] Exemples d'affiches de ventes aux enchères à domicile, années 1862, étude Mᵉ Escribe, AP, D42E3.

Ces salles d'exposition intensément fréquentées ne sont pas les seuls espaces de publicité des ventes aux enchères. Ces ventes qui bénéficient du même système de publicité que les ventes à Drouot, sont complétées par des affiches plus nombreuses et disposées en particulier au pied de l'immeuble ou de l'hôtel particulier. Ces ventes connaissent une forte recrudescence dans les années 1840, au moment où progresse la demande et où l'hôtel de la Bourse apparaît trop exigu. Si ces ventes sont plus rares après 1852, elles attirent néanmoins de nombreux visiteurs, d'autant que l'exposition peut parfois se tenir pendant plus d'une semaine[269]. On visite alors pièce par pièce, saisissant ensemble la qualité des objets, les idées d'ameublement et les styles choisis pour chaque pièce. Les catalogues rendent l'ensemble lisible, classant les objets selon la taxinomie vue précédemment. Après l'exposition du privé, la vente se déroule sur place ou dans les salles de Drouot. La présentation des objets dans le privé sert d'argument publicitaire : la qualité du propriétaire – quartier, immeuble, rang social – s'expose en même temps que son goût. Dans un contexte où la suspicion de faux est présente, la vente à domicile est censée assurer de l'authenticité des objets. Guides et chroniques recommandent volontiers aux acheteurs ces ventes, plus authentiques. « Toutes les ventes, écrit Félix Mornand en 1855, n'ont pas lieu à l'hôtel des commissaires-priseurs. Il en est beaucoup qui se font au domicile du vendeur, après décès, pour cause de départ ou toute autre. Celles-là présentent généralement plus d'avantages que les premières, en ce que les amis, les parents, les voisins opposent aux marchands une concurrence contre laquelle il leur faut sérieusement lutter. »[270] La publicité de ces ventes revendiquent le fait qu'elles se déroulent à « domicile » ou « en son hôtel ». La bourgeoisie est en appétit de franchir ainsi ce mur opaque qu'elle a bâti elle-même avec soin. Ces ventes sont les rares moments où l'on peut scruter dans le moindre détail les objets d'un inconnu et plus encore, le seul moment où toutes une séries de pièces défendues à ceux qui sont hors de la famille peuvent être visitées, chambres à coucher et salle de bain en particulier. Dans le même mouvement, les chroniqueurs en profitent pour détailler les objets et décrire les lieux[271].

On le devine, la qualité du vendeur est déterminante dans le système des ventes à domicile. Des législateurs du goût apparaissent ici les familles étrangères d'une part, les familles nobles de l'autre. Si les affiches comme les catalogues jouent souvent de l'anonymat, ce n'est évidemment pas le cas pour les ventes à domicile et il est fait mention de la qualité du vendeur ou de l'ancien propriétaire: « collectionneur », « amateur », « docteur »,… Jouant de cela, quelques vendeurs volontaires, collectionneurs mais aussi sans doute marchands, exposent leurs objets à vendre à leur domicile, cherchant ainsi à capter un public[272].

Affiches, catalogues, presses et expositions publiques : le système de publicité mis en place par les commissaires-priseurs fonctionne pour capter les clients à l'échelle de la ville puis dans le détail des expositions. Par elle, Drouot émerge du paysage commercial comme lieu du commerce des singularités. En conséquence, cette publicité fonctionne comme l'un des leviers essentiels de la diffusion du goût de la curiosité, des antiquités et de l'art contemporain dans la bourgeoisie. Par elle, la bourgeoisie découvre, par le texte, par l'image parfois et de visu les objets. Enfin, en retour, Drouot sacre et consacre les vendeurs. La publicité fonctionne ici en miroir : les acheteurs, potentiels vendeurs,

269 AP, AP D1E3, registre des ventes.
270 Felix Mornand, *La Vie à Paris*, Paris, La librairie nouvelle, 1855, Chapitre XVI « Hôtel des Commissaires-priseurs », p. 171-183.
271 Dès les années 1860, une spécialité voir Paul Eudel, *L'Hôtel Drouot en 1884… op. cit.*, 1885, « Visite ».
272 AP, D42E3/43, 51 et 65 ; voir notamment les ventes de Féral.

découvrent les ventes par une publicité, publicité par laquelle Drouot démontre aussi sa capacité à vendre et mettre en valeur les acheteurs.

III. Instituer le goût, garantir l'authenticité et fixer la valeur

Si le système de Drouot – tout à la fois théâtre, grand magasin et musée – rencontre un immense succès dans la bourgeoisie, c'est qu'on y trouve tout ensemble des objets singuliers, distinctifs et des modèles de consommation. Mais plus profondément encore, Drouot établit un système qui rassure la bourgeoisie qui s'aventure dans ces terres de la curiosité au sens large, dans une économie de l'authentique. Venant à Drouot, la bourgeoisie y cherche une expertise et des récits qui rendent ces objets uniques. Mais plus encore, dans cette culture matérielle fondée sur la rareté et les modes, par essence sociale, la bourgeoisie trouve à Drouot le moyen de produire et d'établir, collectivement et en présence des grands collectionneurs comme des chroniqueurs, des valeurs collectives.

III.a. Expertises : rassurer les acheteurs

La montée de l'expertise est liée depuis la seconde partie du XVIIIe siècle à l'affirmation des amateurs sur la scène artistique et à l'avènement d'un marché structuré. Dans ce processus, naissent des experts de natures différentes : d'une part les artistes – souvent de l'Académie royale de Peinture – qui revendiquent la capacité à évaluer les qualités artistiques de l'œuvre, à l'attribuer et parfois à l'authentifier ; d'autre part, les marchands experts qui endossent le travail d'évaluation des œuvres, lors des prisées comme lors des ventes[273].

L'autorité des « hommes de l'art »

L'avènement de Drouot et son succès bourgeois dans la seconde partie du XIXe siècle dessinent de nouvelles figures de l'expertise. Les « hommes de l'art », peintres, tapissiers, bronziers…, qui sont appelés pour évaluer les objets comme pour les décrire avec précision (matières, techniques employées, datation…) Ces experts, durant la seconde partie du siècle, laissent progressivement la place aux marchands qui même s'ils ne se présentent pas sous ce jour deviennent dominants. Les ventes de tableaux font encore exception et les experts continuent à se présenter comme des « peintres » même si beaucoup d'entre eux, après une formation de peintre, se sont consacrés, à l'instar d'Eugène Féral ou des frères Haro, au commerce et à l'expertise[274]. Pour les autres objets mobiliers, les marchands dominent de façon écrasante et les « hommes de l'art », les artisans réputés, ne sont conviés à faire expertiser par les commissaires-priseurs que lorsqu'il s'agit de liquider le fonds d'un confrère[275].

Il faut dire que paradoxalement le statut d'expert n'existe pas. Il est entièrement fondé sur la renommée et à Drouot par le fait que l'expert soit désigné par le commissaire-priseur. Les seuls experts officiellement identifiés le sont par le tribunal de première instance. Pour les tapissiers, par exemple, ils ne sont que deux en 1860 : Leroux, 25 rue Helder et Malézieux, 26 rue Neuve des Mathurins,

273 Charlotte Guichard, «Connoisseurship and artistic expertise. London and Paris, 1600-1800» in Christelle Rabier (dir.), *Fields of Expertise. A Comparative History of Expert Procedures in Paris and London, 1600 to present*, Newcastle-upon-Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2007, p. 173-191 et en particulier "Forums of Expertise: The Advent of the Expert", p. 185-186. Sur ce sujet, les études de Guillaume Glorieux apparaissent succinctes (*Op. cit.*, p. 430-442).
274 *Annuaire Lacroix… op. cit.,* 1861 et *Annuaire Bottin-Didot du commerce…,* 1860.
275 AP, D42E3/62-68, Belloir.

jamais présents dans les ventes[276]. L'expert est donc celui qui est reconnu et convié. Dans le monde de la curiosité, des antiquités et globalement de l'ameublement, ce sont donc des marchands, les plus aptes à identifier les origines et à évaluer le prix des objets. En 1914, André Warnod se plaint encore de la situation : s'ils sont « gens très savants, d'une érudition parfaite et précise, d'une conscience irréprochable et d'une honnêteté au-dessus du moindre soupçon. Il y en a beaucoup de cette sorte, et c'est tant mieux pour la corporation, car il en est aussi de bien différents, en petit nombre fort heureusement. Ceux-là n'ont guère, comme dirait l'autre, d'expert que le nom. Cela peut paraître invraisemblable ; ce titre qui évoque une idée d'autorité indiscutable, et presque d'infaillibilité, ne correspond à aucun diplôme. Il vous est toujours loisible d'affirmer que vous êtes docteur en droit ; cela ira bien jusqu'au jour où vous serez obligé de produire votre parchemin […]. Mais si vous voulez prendre le titre d'expert, personne ne viendra vous en contester le droit. Vous pouvez très bien aller trouver votre voisin, qu'il soit joueur d'orgue de barbarie ou cordonnier, et lui demander une expertise sur n'importe quoi. S'il s'agit d'orgue ou de soulier ce sera fort bien, mais qu'il s'agisse de tableaux ou d'objets d'art, et cette expertise plutôt inattendue n'en sera pas moins une expertise. »[277]

L'expert-marchand

Dans ce système, les experts sont rémunérés de façon détournée : ils reçoivent des indemnités pour « rédaction du catalogue » comme l'indiquent le plus souvent les archives des ventes[278]. Ces marchands sont d'autant plus intéressés à ces ventes qu'ils en bénéficient en retour ; tous les tapissiers, ébénistes, antiquaires et marchands de curiosités qui, au moins une fois, ont été experts à Drouot, le mentionnent dans leurs publicités et dans les annuaires commerciaux[279]. Pour la clientèle bourgeoise, être « expert en salle des ventes » rassure et assure à ses yeux une qualité professionnelle et de goût indiscutable[280].

L'importance des experts dans le système de Drouot est manifeste pour ceux qui, sans posséder de magasin, n'ont de cesse d'organiser des ventes à Drouot. Les sondages dans les archives des ventes laissent apparaître que tous les grands experts comme Charles Mannheim, Eugène Féral, Bloch, les frères Haro, ou Bloche, organisent sans cesse des ventes, soit volontaires quitte parfois à en réunir plusieurs sous une même thématique, soit en rassemblant eux-mêmes des objets achetés en salle des ventes, chez des particuliers ou chez des brocanteurs[281]. Deux exemples à vingt ans de distance. En 1862 et durant une seule année, l'expert Charles François Rousset, 16 rue Moncey, organise plus de trente ventes de curiosités – armes, tapis, meubles, défenses d'éléphant et peu d'animaux, etc[282]. En cela, les années 1860 voient la résurgence des marchands à Drouot : devenus experts, ils reprennent une place centrale dans le fonctionnement de ce marché[283]. Dans les années 1880, des experts comme Charles Mannheim pour les objets de curiosité et d'ameublement ou Eugène Féral pour les objets d'art et les tableaux orchestrent de nombreuses ventes : pour la seule année 1882, ils organisent respective-

276 *Annuaire Bottin-Didot du commerce*, 1860, « Tapissiers, experts près le tribunal de 1ère instance ».
277 André Warnod, « Les Experts », *op. cit.*, p. 157.
278 Voir par exemple AP, D43E3/65 et 72.
279 *Annuaire Bottin-Didot du commerce…,* 1893. Feral-Cussac peintre-expert, 54 rue du Faubourg Montmartre « tableaux modernes et anciens, vente publique Hôtel Drouot » ; voir Ris-Paquot, *Annuaire de la curiosité… op. cit.*, 1914, p. 120, « Pignatellis, E.-D. expert, organise des ventes, etc. ; Nunès et Fiquet, cadres anciens et objets d'art…, Expertises ; direction des ventes publiques, 90 avenue Malakoff ».
280 BHVP, série actualités, « ventes aux enchères », ; voir les annonces du *Figaro* (par exemple 17 février 1893, « Insertion de salles des ventes rue Visconti ») où les marchands d'objets d'art, de tableaux et d'ameublement se réclament « experts à Drouot ».
281 AP, D42E3/65, 68, 72 ; voir Féral ; par ailleurs, un des exemples les plus spectaculaires est celui de l'expert Bloch, 44 rue Laffitte.
282 AP, D48E3/43, 28 avril 1862.
283 *Annuaire Bottin-Didot du commerce…*, 1860, « Haro Frères, peintres-experts, direction des ventes publiques ».

ment 17 et 32 ventes[284]. Car l'expertise se construit sur deux terrains : lors des ventes mais aussi, en amont, lors des prisées. Invisibles, elles construisent aussi les cotes et fabriquent bien souvent, pour les prisées qui débouchent sur des ventes judiciaires, les cotes à venir des ventes aux enchères. Travaillant avec les notaires qui souvent font les prisées comme avec les commissaires-priseurs qui font les prisées et les ventes, les experts sont un maillon essentiel de ce commerce. On comprend mieux dès lors les critiques récurrentes dans la presse qui dénoncent notamment le mélange des fonctions – juge et partie – quant au statut des experts. Octave Uzanne, dans « L'hôtel Drouot et la curiosité », pamphlet amoureux contre la salle des ventes, écrit : la « réforme [de Drouot] surtout viserait principalement tous ces braves *Experts* sans autorité suffisante, qui trop souvent prennent le Pirée pour un homme et l'Apocalypse pour un primitif allemand. Quand nous aurons mis hors de pair, parmi les experts, Ferrai et Lasquin pour les tableaux et croquis anciens, Porquet et Emile Paul pour les livres, Bouillon et Meyer pour les estampes, Charavay pour les autographes, [Charles] Mannheim et Bloche pour les objets d'art, Georges Petit et Bernheim jeune pour les peintures modernes, Hoffman pour les médailles, Feuardent pour les antiquités grecques et romaines, les médailles et figurines, [Émile] Vanderheym pour les diamants, je ne pense point que nous soyons à même de compter plus de dix ou quinze autres Experts dignes de subir notre propre expertise personnelle sans déplorablement faillir à l'examen. Cependant les Experts fourmillent à l'infini puisque tout citoyen français qui paye ou non la patente a le droit de s'ériger Expert de sa propre autorité. Vous conviendrez qu'à côté des charges bastionnées d'écus des officiants ministériels ou Commissaires-priseurs, la contradiction saute aux yeux ; elle apparaît sous son jour ridicule et ne laisse pas de surprendre à l'extrême les étrangers qui se livrent à l'étude réglée de nos institutions. Je voudrais donc que l'on créât une Société d'Experts, sérieusement établie, ayant ses règlements et son contrôle, distribuant ses brevets de capacité avec mesure et formant une école sévère pour chacune des branches de nos industries d'art. Cette Société pourrait à la rigueur se former comme la Compagnie des Commissaires-priseurs et accorder des charges qui seraient transmissibles selon les capitaux et selon examen des candidats. Ce serait une force et une garantie pour le public qui cesserait d'être exposé aux âneries des petits marchands sans éducation et qui ne verrait plus des portraits de Louis XV attribués à Velasquez ou des bustes de Molière supposés modelés sur nature par Clodion. »[285]

Le succès de l'expert : demande d'authenticité et fabrique de la valeur

Malgré la déconsidération des experts dans la sphère des grands collectionneurs, ils ne cessent de se multiplier après 1860 et jouissent d'un prestige important auprès de la clientèle. On peut compter, à parcourir les minutes des ventes, plus de 65 experts réguliers officiant à Drouot pour la décennie 1880[286]. Une trentaine est spécialisée dans les tableaux, anciens comme modernes, une vingtaine dans les antiquités et les curiosités, cinq à six dans les livres et autographes, le reste se partageant entre toutes les catégories d'objet imaginables[287]. L'inflation des experts s'explique en effet d'abord par la multiplication des objets vendus par les ventes aux enchères : il faut désormais des experts aussi bien en faïence, qu'en meuble, tapis, armes… mais aussi coléoptères ou chaussures anciennes. La multi-

284 AP, D42E3/64-65 ; voir en outre *La Chronique des arts et de la curiosité*, 1910, p. 158 : « Nécrologie » : « Un des hommes les plus marquants du monde de la curiosité, l'expert Charles Mannheim, est mort la semaine dernière… ».
285 Octave Uzanne, « L'hôtel Drouot et la curiosité » in *Les zigzags d'un curieux*, Paris, Quantin, 1888, p. 230 et sq.
286 On en compte à peine plus en 1914, voir Ris-Paquot, *Annuaire de la curiosité… op. cit*, 1914, p. 157.
287 Outre les minutes des ventes et les livres comptables où ils apparaissent à partir de 1886, voir les annuaires d'artistes et d'amateurs. Soignent particulièrement leur publicité : M. Haro, peintre-expert, dans les années 1870 ; Arthur Bloche dans les années 1880 ; Eugène Féral expert-marchand et peintre, 54 faubourg Montmartre ; M. J. Bouillon, peintre-expert ; Mannheim, 7 rue Saint-Georges, expert en curiosités, meubles anciens et en objets d'art.

plication des objets recherchés et des motifs de collection entraîne de fait une inflation des experts. Mais plus encore c'est la forte demande du public nouveau des enchères qui explique cette hausse[288]. Si les acheteurs bourgeois fréquentent Drouot, c'est pour y trouver un lieu institutionnel où les risques d'erreur comme les fautes de goût sont réduits. Les ventes aux enchères et leurs experts donnent un cadre rassurant à un commerce, tout le moins pour les antiquités et les objets de curiosité, sans prix établis. Un indice de ce désir d'être accompagné dans ce monde où les prix se fabriquent continuellement : de nombreux acheteurs se font accompagner par « leur » antiquaire ou tapissier. C'est évident dans les archives privées du Dr Richelot par exemple qui ne se dépare jamais de son tapissier-antiquaire Beaulieu pour acheter dans les ventes aux enchères[289]. Ce désir bourgeois d'être accompagné dans ce monde méconnu favorise la présence des experts même lors des ventes les plus modestes. Les antiquaires eux-mêmes sont obligés de passer par les experts à la demande de leur clientèle[290]. Alors qu'aucune obligation légale n'existe à ce sujet, après 1870, plus une seule vente d'ameublement qui ne se fasse sans la présence d'un expert, voire de deux. À partir des années 1890, les commissaires-priseurs et experts, afin de favoriser les ventes volontaires et d'établir Drouot comme le lieu central de l'expertise proposent à destination du public des expertises – authentification et estimation – d'objets sans frais. Les antiquaires pour tenir la concurrence offrent autour de 1900 des « expertises gratuites »[291]. Drouot devient ainsi le lieu où sont délivrés des certificats ou brevets d'authenticité qui, si leur valeur est toute relative, n'en sont pas moins des pièces essentielles dans cette consommation bourgeoise[292]. L'expertise est une garantie pour l'acheteur, peu sûr de ses choix, et offre au vendeur la possibilité d'être reconnu comme amateur éclairé. En même temps que Drouot fonde l'authenticité de l'objet, elle fait de son possesseur un amateur[293]. On prend alors l'habitude de photographier l'objet et de certifier l'authenticité au dos de la photographie[294]. Cette demande s'étend vite à tout le marché des antiquités et des curiosités – mais aussi au marché du neuf par le système des marques, poinçons et signatures. Aussi les antiquaires délivrent-ils des brevets d'authenticité pour toutes les pièces de prix vendues et, fort de la demande, jusqu'au Japon, les marchands délivrent sur demande des certificats en anglais ou en français[295].

Cette promotion de « l'expertise amiable » distincte en tous points de « l'expertise judiciaire » finit par faire confondre dans les esprits ces deux expertises ; les commissaires-priseurs jouant encore de leur statut d'officier ministériel[296]. Drouot devient bien le lieu d'une mise en scène : une institution qui peut authentifier les œuvres d'art comme les objets anciens ou neufs. Le commissaire-priseur qui « a le devoir encore plus impérieux d'éclairer complètement l'acheteur, par un avertissement loyal, sur les vices et les défauts de chaque objet mis en vente ; il ne lui suffit pas d'affirmer qu'il ne connaît pas d'autres défauts que ceux qu'il signale : il doit avoir mis toute son attention à examiner l'objet, et

288 Alain Quemin note le même phénomène un siècle plus tard ; Alain Quemin, « L'espace des objets. Expertises et enchères à Drouot-Nord », *Genèses*, 17, septembre 1994, p. 52-72.
289 AN, Fonds Richelot, 1895-1905.
290 AN, Fonds Warneck-Sambon, factures de Charles Mannheim, 7 rue Saint-Georges, mai 1894, expertises faites à la demande de Warneck. Il faut noter que par ailleurs, les deux hommes se vendent mutuellement quantité d'objets dans les années 1890.
291 AN, Fonds Richelot, facture de Bouet et Durnerin, 17 rue Vignon, 25 janvier 1901.
292 Christian Bessy, « L'organisation des ventes publiques. Publication, qualification et espaces de circulation des objets », in Alessandro Stanziani (dir.), *La qualité des produits en France (XVIIIe-XXe siècles)*, Paris, Belin, 2003, p. 177-194 et en particulier p. 178-183. La fonction d'expertise est conçue comme une question de possession de l'information ; nécessairement asymétrique dans le commerce des objets anciens.
293 Paul Eudel, *L'Hôtel Drouot… 1882, op. cit.*, 1883, p. 311. « Pauvre expert ! Abusé bien souvent par les pseudo-traditions des familles … Pour le vendeur, l'expert est la garantie que sa propriété ne sera pas lâchée ».
294 AN, Fonds Warneck-Sambon, 613 AP , livre 22-24, photographies.
295 Jean Dhasp, *Le Japon contemporain : notes et impressions*, Paris, Quantin, 1893, p. 207.
296 Oscar Dejean, *Traité théorique et pratique des expertises en matières civiles, administratives et commerciales, manuel des experts*, Paris, Marescq aîné, 1881. p 68 et sq.

aucun vice apparent ne doit lui avoir échappé. »[297] La multiplication des anecdotes et des récits relatifs aux fraudes et aux experts douteux de Drouot, dont « La main malheureuse », nouvelle plusieurs fois rééditée, est l'exemple le plus évident, témoigne de ce souci permanent et de cette attente d'authentification par Drouot[298]. La compagnie des commissaires-priseurs l'a bien compris qui étouffe avec soin les escroqueries et les scandales. Pour exemple, le commissaire-priseur Coulon passe ainsi devant ses pairs pour avoir abusivement attribuer un tableau à Willette ; après avoir « rejetté la responsabilité sur l'expert Maillard qui aurait surpris sa bonne foi », la chambre l'invite fermement à rembourser le client malheureux[299]. Les affaires sont nombreuses pour tous les genres d'objets mobiliers ; à chaque fois, les commissaires-priseurs remboursent et, parfois, lorsque ces « erreurs » se doublent de pratiques financières douteuses, la compagnie invite « fermement » et « officieusement » les commissaires-priseurs à « présenter un successeur » et à bannir les experts de Drouot[300]. Cette pratique discrète de police interne permet de maintenir l'image de Drouot, lieu de l'expertise, de l'authentification et de l'attribution.

III.b. Pedigree : les garanties de l'histoire et des propriétaires

La généalogie anoblissante

Derrière la question de l'expertise apparaît celle du pedigree des objets. Le terme anglais, venu du monde du cheval de course et des chiens de race, devient courant à Drouot pour désigner le *curriculum vitae* d'un objet. Cette demande et cette attention prennent leurs racines chez les amateurs de tableaux du XVIIIe siècle pour lesquels décrire le parcours d'un tableau permet de l'attribuer et de l'authentifier. Avec les mutations du marché, ce souci s'attache à tous les objets. Rochefort dépeint en 1867 le « chercheur d'origines » : « Il suit, à travers les hasards et les fortunes diverses des ventes un tableau, le piste avec l'œil obstiné [du] chasseur […] Aussi, sait-il dans quelles mains il a passé, combien il a séjourné de temps chez tel marchand, combien de temps chez tel amateur. […] Les tableaux, comme les chevaux, ont leur généalogie. […] Une croûte, dans les mains d'un amateur connu, attrape facilement un renom de chef-d'œuvre. Mieux vaut, au point de vue de la spéculation, posséder un Galimard, qui viendrait du marquis Maison ou du docteur Lacaze, qu'un Van Dyck, qui sortirait d'une boutique de la rue Jacob. […] Quand il vient d'acheter sur le quai, pour vingt-cinq francs, un affreux panneau colorié, il trouve toujours moyen de dire, en vous le montrant : "C'est un échange que j'ai fait ce matin, avec le duc de Galliera." »[301] Au-delà de ce mystificateur décrit par Rochefort, tous les acheteurs à Drouot attendent de l'institution qu'elle retrace l'histoire des objets : provenances géographiques comme possesseurs successifs. La demande de pedigree issue du désir d'attribution glisse vers une demande triple ; l'histoire de l'objet sert à l'authentifier, à l'enrichir d'un vernis romanesque, enfin l'inscrit dans une histoire du goût. On s'arrache ainsi les objets des gens de qualité, législateurs incontestables : nobles et aristocrates – et en particulier des membres

297 Eugène Mouton, *Les lois pénales de la France en toutes matières…op. cit.*, 1868, p. 721.
298 *Le Magasin pittoresque*, 1873, p. 283, « La main malheureuse. Suite ».
299 AN, BB9/2221. Ballu, 140 000 francs en 1878, 57 ventes en moyenne entre 1905 et 1912 ; Félix Coulon 12 rue de la Victoire ; Coulon reçoit un rappel à l'ordre car il participe à la vente de faux portant la signature de M. Willette (vendu 60 francs) ; Coulon « rejette la responsabilité sur l'expert Maillard qui aurait surpris sa bonne foi ». La chambre rembourse pour taire l'incident.
300 AN, BB9/2221, Marie Omer Emmanuel Origet, 3 boulevard Sébastopol, 1905-1910, pour dettes impayées. Le règlement se fait entre soi. Grand spéculateur, avec l'argent de son père « avec une légèreté qui touche à l'inconscience », élevé par son père dans « une dépendance un peu trop étroite », il contracte des dettes colossales (330 actions de l'aérodrome de Juvisy, etc.) à la suite de spéculation malheureuse et est forcé à vendre la charge. « Une nomination immédiate d'un successeur éviterait tout scandale » note le procureur général et la chambre l'invite « fermement » et « officieusement » à présenter un successeur.
301 Henri Rochefort, *Op. cit…,* p. 117-118.

des corps diplomatiques étrangers –, collectionneurs, peintres, comédiens…[302] Cela est vrai pour les grandes ventes où le public espère s'arracher quelques miettes de grandes collections ; c'est aussi vrai pour les ventes plus modestes mais qui assurent de ne pas faire de faute de goût. Les commissaires-priseurs font ainsi grand cas des statuts des possesseurs comme le montrent toutes leurs publicité et les chroniques[303]. On souligne avec insistance les titres de noblesse ; pour des ventes plus modestes, les commissaires-priseurs notent volontiers que « Monsieur A… M… » était « docteur en médecine de son vivant » et qu'il était un « collectionneur »[304]. Quelques collectionneurs le savent qui jouent pleinement de leur statut de législateurs pour utiliser Drouot comme lieu de commerce, Drouot ayant le considérable avantage de ne pas apparaître comme un lieu de commerce vulgaire. Eugène Piot, fort de son crédit comme rédacteur du *Cabinet de l'antiquaire* et comme grand amateur, lancé dès la fin des années 1840, ne cesse de vendre des objets à Drouot – moyen aussi d'éviter les frais des marchands. Les centaines d'objets anciens qu'il ramène de ses voyages en Europe et en Orient rejoignent ainsi Drouot, des années 1860 jusqu'à la fin des années 1880[305]. Les annonces des ventes soulignent les qualités du vendeur. On devine alors que les clients achètent d'autant plus facilement et en toute confiance que ces objets viennent d'une autorité en termes de goût et d'érudition. En 1891, Edmond Texier et Camille Le Senne mettent en scène dans *Monsieur Candaule* la curée lors des ventes dont le propriétaire est une garantie d'authenticité et de goût à soi seul[306]. Le roman reprend un motif récurrent dans la seconde partie du siècle : des combats d'ego et des jalousies mis en scène dans l'arène de Drouot. En recherche d'objets distinctifs, la bonne bourgeoise Mme Dardelle se décide pour la vente d'un collectionneur aristocrate en vogue : « Dans une salle du premier étage de l'hôtel Drouot on vendait le mobilier de Berigny. […] Les promesses de l'affiche rose [étaient] sérieuses : VENTE APRÈS LE DÉCÈS DE M. H… JOLIE COLLECTION D'AMATEUR. Tableaux anciens et modernes, gouaches, aquarelles, marbres, bronzes, ivoires, étoffes anciennes et tapisseries, porcelaines, faïences, japoneries, émaux et autres objets d'art. Dans la salle à côté, une grande vente, celle de la collection Rainilewsky [évocation sans doute des ventes Soltikoff], avait attiré et retenait les acheteurs sérieux. » Alors que les objets se révèlent de moyenne qualité, Mme Dardelle les achète avec frénésie en « mémoire » de son possesseur avant de lâcher : « Pauvre Bérigny, s'il voyait les premiers venus se disputer ses coquilles.. » On l'imagine, les objets venus d'un Lord anglais, d'un grand peintre ou d'une famille noble sont tout autant recherchés [307]. La littérature sur Drouot et singu-

302 Eugène Piot indique que le jour de la vente du prince Demidoff, les portes sont « enfoncées » par la foule ; elle reste une des références des ventes à succès car avant, « jamais on n'avait vu pareille foule à l'hôtel Drouot ». Eugène Piot, *Le Cabinet de l'amateur*, 1863, p. 20.

303 « Dans la salle n°8, M. Mannheim exposait l'ameublement et les tableaux anciens de Mme Nelson Cottreau. Un charmant Gaspard Netscher se trouvait dans cette vente : Enfants dans un parc, — très beau tableau de la plus remarquable finesse — comme dit l'expert Féral dans son catalogue, — Puis un de Troy, très gracieux, représentant Elisabeth de Parme, reine d'Espagne. Remarqué, en outre, un paysage hollandais de Paul Potter portant sa signature et la date de 1645 ; puis une réunion de pendules Louis XV en bronze et sur leur vieille dorure, par conséquent des plus authentiques (ce qui est rare aujourd'hui) ; des lustres de la même époque, de la plus remarquable ciselure, et toute une série de délicieux petits meubles en bois de rose, tables, bureaux, chiffonniers, tous excellents de forme en parfait état de conservation. Depuis longtemps, je n'avais pas vu d'aussi bonnes choses à l'hôtel, que les amateurs ne tarderaient pas à déserter si leur pérégrinations quotidiennes continuaient à n'aboutir qu'à de véritables déceptions.» Eudel, *1881, op. cit.*, p. 4.

304 *Arrangements d'objets mobiliers dépendant de la succession de M Aimé Martin docteur en médecine de son vivant et 7 rue de Chateaudun 4 juin 1882 18 juillet 1882* ; Me Escribe, Affiche : « Vente après le décès de M le Dr A… M… d'un Bon mobilier, Faïences anciennes, porcelaines, bois sculptés, tapisseries, objets de curiosités. Tableaux anciens et modernes. Dessins, gravures. Livres de médecine et de littérature. Appareils électriques. […] 8,5 kilogrammes d'argenterie, piano, bronzes, porcelaines, literie, linge, garde-robe Salle 6 Drouot Pour les tableaux et objets de curiosités Bloch expert 44 rue Laffitte et pour les livres Jumes Martin libraire, 18 rue Séguier chez lesquels se trouve la notice Exposition publique le dimanche 4 juin 1882 de 14 heures à 5 heures ». AP, D48E3/65, Arrangements d'objets mobiliers dépendants de la succession de M Aimé Martin docteur en médecine de son vivant, 7 rue de Chateaudun, 4 juin et 18 juillet 1882.

305 Ainsi, Eugène Piot, jouant de son nom et de son autorité dans le monde de la curiosité – il est le fondateur et rédacteur du Cabinet de l'amateur – achète et vend régulièrement à Drouot. Voir Bibliothèque de l'Institut : MS 2231, Eugène Piot, bordereau d'adjudication et de vente, 1866, Me Charles Pillet.

306 Edmond Texier et Camille Le Senne, Chapitre XXII « Vente après décès », *Monsieur Candaule*, Paris, Calmann-Lévy, 1883, p 383.

307 Voir AP, D42E3/65, 78, 84 et D48E3/59, 71 et 81.

lièrement celle de royalistes, ne cesse de déplorer cette dispersion, cet émiettement démocratique des grandes collections et notamment des collections familiales[308].


D42E3/35

VENTE

Aux enchères publiques, après départ d'une famille Anglaise,

DE TOUS LES

MEUBLES

Et Effets Mobiliers

GARNISSANT UN PETIT HOTEL

RUE DU COLYSÉE, 4

Le Jeudi 18 Septembre 1856, à midi,

Par le ministère de Me POUCHET, comm.-priseur,
Successeur de M. RIDEL,
Rue Saint-Honoré, n. 247.

DÉSIGNATION SOMMAIRE.

USTENSILES DE CUISINE en cuivre, tôle, fer et fer-blanc, poterie, faïence, verrerie, etc., plusieurs lots de ferraille et boiseries.

PORCELAINES & CRISTAUX de table et d'ornement, vases, lampes à gaz, etc., quelques pièces en plaqué, couteaux et objets divers pour service de table.

Feux, flambeaux, lampes, galerie et garnitures de cheminée et autres objets en bronze.

BONS & NOMBREUX COUCHERS de maîtres et de domestiques.

RIDEAUX de lit et de croisée, tapis et descentes de lit.

MEUBLES : couchettes, commodes, secrétaires, armoires, bureaux, buffet, tables à manger, à thé, de jeu, de nuit et de travail, lit de repos, canapés, pouls, fauteuils à la Voltaire, sièges divers et autres meubles en acajou, palissandre, noyer et mérisier.

1 Bon piano en acajou.

AU COMPTANT.

Nota. — *Les acquéreurs paieront, en sus des adjudications, 5 centimes par franc applicables aux frais.*

MAULLE & RENOU, [illegible]

[fig. 9.] Sélection d'affiches de ventes aux enchères à domicile, années 1862, étude Me Escribe, AP, D42E3.

308 Voir par exemple, Victor-Charles Preseau, *Destruction de la fortune mobiliaire [sic] en France par le monopole de l'Hôtel des Ventes,* Paris, Richard-Berthier, 1875.



[fig. 9. 22] Exemples d'affiches de ventes aux enchères à domicile, années 1862, étude Me Escribe, AP, D42E3.

L'objets et ses récits

En retraçant l'histoire des objets, dans les catalogues ou le plus souvent à l'oral, lors de l'exposition puis à l'occasion de la vente, les commissaires-priseurs et les experts donnent le brevet d'authenticité et de bon goût attendu. L'histoire joue ici un rôle de légitimation : l'objet rattaché à son histoire – en particulier pour les objets d'antiquité – ne peut plus être un produit de l'industrie ou un faux. Ensuite, ces histoires d'objets, véritable vernis ou gangue de textes et de récits qui l'habillent, répondent aux attentes de la clientèle qui vient acheter à Drouot des objets uniques du fait même de leurs histoires. C'est en ce sens qu'il faut comprendre les pratiques du docteur et amateur Richelot qui n'a de cesse de faire fabriquer des plaques, apposer des cartels et faire graver les objets d'antiquité qu'il achète par des tapissiers, des restaurateurs et des antiquaires. Quelques exemples parmi des centaines qui assimilent son appartement à un musée bruissant d'histoires : entre 1900 et 1904, il fait construire des « socles avec cartels » pour des antiquité du XVIe et XVIIe siècles, fait « graver la signature et le titre dans [le] métal » d'un bronze attribué à Chapu et « légender » des meubles qui se trouvent surmontés d'un texte racontant leur provenance[309]. Attributions ou curriculum vitae des objets : son appartement bruisse de ces histoires. On le voit, objets anciens comme plus récents – les sculptures de Chapu datent des années 1850 mais sont éditées par Barbedienne en bronze durant toute la seconde partie du siècle – se parent de signature et d'histoires.

C'est le dernier élément qui joue dans cette demande de pedigree : pour les objets anciens comme

309 AN, Fonds Richelot, « Edmond Bouet. Réparation d'Objets d'art, Réparateur antiquaire, réparations de porcelaines de Saxe et de Sèvres, miniatures, éventails, Réparations de faïences françaises et italiennes, terres cuites, marbres, bronzes » (avril 1905) et les nombreuses factures de Beaulieu.

pour les objets « neufs » mais de seconde main, il s'agit pour les acheteurs de s'inscrire dans une histoire de la curiosité valorisante. Raconter l'histoire des possesseurs successifs ou à défaut afficher le possesseur précédent, c'est à la fois rassurer quant au bon goût de l'objet – il a déjà été élu, adoubé par une personne, voire plusieurs, dont on connaît en général la qualité – et inscrire son nouvel acquéreur dans une histoire de la curiosité longue qui le fait entrer dans le monde des amateurs. Le retour des ventes à domicile dans les années 1860 doit être lu dans ce sens : acheter à domicile c'est apprendre avec l'histoire de l'objet, identifier ou à défaut imaginer l'ancien propriétaire.

Le passage aux enchères lui-même devient anoblissant et consacre l'objet. Les pratiques des faussaires qui laissent des traces de cachets de cire et d'étiquettes de commissaires-priseurs[310], réservées aux objets de prix exposés, disent bien la force qu'acquiert le passage à Drouot[311]. Au final, Drouot retrace les histoires mais produit aussi une histoire anoblissante. Machine à mettre en valeur la singularité, elle ne cesse elle-même d'en produire.

III.c. Construction collective du goût et de la valeur

Évaluer ce qui n'a pas de prix

Dernier aspect central dans le succès de Drouot et conséquence de ce que nous avons vu jusqu'à maintenant : Drouot est le lieu où les valeurs s'établissent, collectivement. Comme l'a montré Charles Smith pour les années 1970 aux États-Unis, les ventes aux enchères sont le lieu où se fabriquent la valeur en associant de la rationalité économique, du social et de l'émotion[312]. Nous pourrions ajouter de la mode : c'est-à-dire le double désir d'imiter et de se distinguer. Car Charles Smith le rappelle, la « main invisible du marché », si elle peut apparaître nue, est en réalité ici comme ailleurs guidée par des logiques sociales et culturelles[313]. La puissance des ventes aux enchères réside dans le fait qu'elles mettent en présence des acheteurs désireux de se reconnaître, de lever les incertitudes quant à la nature de l'objet mais aussi de s'accorder collectivement sur la valeur en cours des objets. Car il s'agit bien de donner collectivement et publiquement un prix, en un temps donné, à des objets sans prix, en d'autres termes à ce qui n'est pas encore une marchandise. La bourgeoisie croit voir en Drouot un marché beaucoup plus parfait et transparent que ne l'est celui qui met face à face un marchand et son client. Car c'est aussi sans doute l'une des raisons du succès de Drouot : la bourgeoisie y rêve d'un marché hors du marché, d'un espace dans lequel les prix se font entre amateurs, personnes de goût, entichés d'art et de curiosité… et non de vils marchands. Ainsi, les critiques sont-elles récurrentes qui dénoncent, non sans paradoxe, la présence des marchands à Drouot… C'est le cas, parmi des dizaines de textes, d'Octave Uzanne qui appelle de ses vœux un nouvel hôtel en 1888 où les « marchands seraient au moins sur un même pied d'égalité avec les vendeurs » ou de Paul Eudel qui annonce en 1890 le dépérissement de Drouot si la présence des marchands continue à étouffer et « fausser » les ventes[314]. La nouveauté du XIXe siècle en matière de commerce de détail est l'extension du prix-fixe,

310 Paul Eudel , *Trucages… op. cit.,* p. 127.

311 Voir Charles Virmaitre qui souligne le pouvoir des « cachets de cire rouge » sur les tableaux et les objets d'art, in *Paris-Palette*, Paris, Savine, 1888, p. 164.

312 Charles Smith, *op. cit.*, Chapitre 7 « What Auctions Tell Us about Values », p. 162-184. Il souligne que les enchères résolvent ambiguïtés et incertitudes et établissent identité et propriété. Il note encore (p.77) que le pouvoir de l'enchère réside dans sa capacité à conférer de la valeur d'après un jugement collectif et partagé par une communauté. Voir en complément, Christian Bessy, « L'organisation des ventes publiques… », *op. cit.*, et en particulier p. 186 sur l'estimation et « l'économie de la perception ».

313 On se souvient que le commissaire-priseur sert couramment, au moins à partir de Léon Walras, de figure théorique qui incarnerait le marché à l'état « pur » ; voir Léon Walras, *Éléments d'économie politique pure ou théorie de la richesse sociale…*, Paris, Guillaumin et Cie, Section II, 5e leçon.

314 Octave Uzanne, « L'hôtel Drouot et la curiosité » *in Les zigzags d'un curieux*, Paris, Quantin, 1888, p. 230 et sq.

tempéré par le système cyclique des soldes qui visent à renouveler l'intérêt des consommateurs[315]. Drouot, en contrepoint, apparaît comme le lieu où les prix se fabriquent quasi naturellement. Plus lucide et réaliste, Champfleury note en introduction de son enquête sur Drouot que « de longues observations [ont été] nécessaires pour étudier les rouages compliqués qui mettent en jeu une des passions les plus tyranniques, celle de la possession. »[316] Quoi qu'il en soit, la construction des prix à Drouot demeure un indice sûr des engouements, des modes et par là de la valeur culturelle accordée à ces objets. Ce processus, condensé en un prix, ne l'est pas uniquement dans le moment de l'enchère mais se déroule en réalité en plusieurs temps.

Le premier temps est celui de l'évaluation des objets, avant les ventes. Elle se fait entre experts et commissaires-priseurs pour les ventes judiciaires et entre commissaires-priseurs et vendeurs pour les ventes volontaires. Les mises à prix, quasiment jamais données dans les catalogues sur la seconde partie du siècle[317], le sont lors des expositions particulières et publiques et à l'occasion de la présentation de chaque objet lors de la vente. Quelques experts, à l'instar de Mannheim spécialisé dans les objets d'ameublement et de curiosité réputé pour « la justesse de ses mises à prix », sont reconnus pour leur capacité à produire des évaluations – en général une fourchette de prix qui va de la mise à prix au maximum – justes… c'est d'autant plus vrai, que ces évaluations sont suivies par les acheteurs…[318] Cette fourchette de prix donnée en amont des ventes, même si elle n'est qu'indicative, donne des échelles, essentielles pour les néophytes. Car le paradoxe des ventes est là : on y apprend en même temps qu'on y fabrique la valeur des objets. Ce temps est décisif où rumeurs et engouements se diffusent par la publicité. Paul Eudel écrit en 1881 à l'adresse de son lectorat bourgeois : « Il n'est bruit parmi les amateurs que d'un ravissant petit bureau de dame Louis XVI, en bois de rose, à formes dites dos d'âne, enlevé d'un mobilier d'un château près de Paris »[319]

Deuxième temps essentiel : les ventes elles-mêmes. Après présentation des objets, le commissaire-priseurs aidé des crieurs annoncent les prix. Ce « spectacle animé qu'offrent souvent les enchères »[320], la « passion » qu'elles délivrent, les « fièvres » qu'elles déclenchent débouchent sur la création d'un prix. Victor Cochinat écrit en 1866 : « Aussi voyez comme les ventes sont animées ! […] Le tableau longtemps convoité, les livres vainement cherchés depuis des années, le mobilier rêvé alors qu'on gémissait dans la chambre garnie ou plutôt dégarnie des mauvais jours, viennent s'offrir aux yeux des chercheurs. Les têtes sont en travail, les envies sont surexcitées ; les lorgnettes, les loupes, les lunettes sont braquées sur l'objet désiré, et elle est incalculable la somme d'émotions qui se dépense en un jour à l'Hôtel des ventes de Paris. »[321] L'enchère silencieuse s'affirme lentement, là encore dans un processus qui tient d'une nouvelle discipline des spectateurs – au théâtre comme à Drouot – et d'un self-control[322]. Alors que les marchands habitués des salles des ventes fonctionnent avec de discrets gestes, les « bourgeois lèvent la main »[323]. Commissaire-priseur, aidé des crieurs, transforment ces gestes en prix. Le public observe ainsi en direct la fabrication des prix, identifiant en même temps objets et acheteurs. En présence de grands collectionneurs, de membres de la noblesse ou d'artistes,

315 Voir notammment, Maurice Crubellier, *Histoire culturelle de la France, XIXe-XXe siècle*, Paris, Armand Colin, 1978.
316 Champfleury, *op. cit.,* p. XII.
317 Le changement intervient semble-t-il dans les années 1930 – il est plus courant dans la bibliophilie.
318 Paul Eudel, *Balades dans Paris. Au Moulin de la Galette, à l'hôtel Drouot, sur les quais, au Luxembourg, notes inédites*, Paris, Imprimé pour les Bibliophiles contemporains, 1894. Les principaux experts reconnus en la matière sont principalement Charles Mannheim, Féral, Petit, Lasquin, Charavay, Porquet.
319 Paul Eudel, *L'Hôtel Drouot en 1881… op. cit.*, 1882, p. 10.
320 Adolphe Joanne, *Paris illustré : nouveau guide de l'étranger et du Parisien*…, Paris, Hachette, 1867, p. 993.
321 *Le Journal Illustré*, n° 116, 29 avril-6 mai 1866.
322 Les enchères silencieuses dominent dans les ventes de charité où la décence veut que les acheteurs se fassent une publicité discrète.
323 Champfleury, *Le Fuenzes, op. cit.*, p. 220.

la bourgeoisie apprend à sentir, à voir et à évaluer. Comme l'a noté encore Charles Smith, les applaudissements qui clôturent chaque vente saluent, comme au théâtre, la « création d'une nouvelle réalité »[324]. Il semble que la pratique, difficile à dater, apparaisse à la fin des années 1840 pour se fixer dans le cérémonial des ventes à Drouot. En d'autres termes, la pratique émerge au moment même où les particuliers commencent à prendre le pas sur les marchands dans les salles. Célébration de la création d'une valeur, les applaudissements comme au théâtre saluent aussi la consécration de valeurs communes en même temps qu'une communauté[325].

On comprend mieux dès lors que le champ lexical boursier soit omniprésent et Drouot constamment assimilé à une bourse à partir des années 1840. Chroniqueurs et journalistes ne cessent d'y décrire le mélange de fièvre et de rationalité. Champfleury, résumant tous les écrits sur Drouot, note en 1867 : « L'hôtel est une bourse d'objets d'art où chaque objet, trouvant son acheteur et son vendeur, amène des courants fiévreux qu'il faut avoir ressentis pour s'en rendre compte. »[326] Jules Claretie reprend la même métaphore en 1883 en faisant de Drouot la « bourse de l'art et du bric-à-brac »[327]. Dans *La main malheureuse*, publié en 1890 qui met en scène la figure du petit bourgeois trompé, les protagonistes ne cessent de se rendre à Drouot pour « vérifier » la cote de leurs objets lors des ventes et soufflent lorsque le public se passionne et applaudit[328].

Outre que la fabrication d'une cote, atteste plus profondément d'une fabrication collective du goût, le principe même de la vente aux enchères conjure non l'escroquerie mais ses effets dévastateurs. En effet, dès l'instant où les enchères grimpent, ce « suffrage de la foule des amateurs », l'escroquerie, est consentie collectivement, écartant dès lors le risque du ridicule[329]. L'attention portée aux prix qui se fabriquent chaque jour à Drouot se lit dans les archives privées comme sur les catalogues conservés par les particuliers. Dans les archives Aubry-Vitet comme dans celles de Richelot, les coupures de presse concernant Drouot attestent de l'intérêt continu de ces chroniques qui voisinent généralement avec la chronique financière[330]. En outre, tous les catalogues de vente trouvées dans les archives privées ou sur le marché du livre ancien et issus de bibliothèques privées sont annotés des prix et parfois même du nom des acheteurs[331].

Au-delà de Drouot, la fabrication des cotes et des engouements

Enfin, les ventes produisent des cotes et indiquent à tous, du fait de la publicité, les modes. Si les commissaires-priseurs ont soin d'annoncer les ventes dans la presse, les compte-rendus des ventes qui donnent les prix atteints par les objets sont aussi très nombreux. Le presse artistique et dans une moindre mesure la presse généraliste rapportent dans le détail la nature des objets, leurs prix et parfois leurs acheteurs. C'est le cas de *l'Artiste* qui dès 1856 chroniquent les ventes[332], de la *Gazette des Beaux Arts* et plus encore de son supplément hebdomadaire *La chronique des arts et de la curiosité* ou du *Cabinet de l'a*ntiquaire. *Le Moniteur des arts* qui annonce les ventes se présente aussi comme un indicateur

324 Charles Smith, *op. cit,* p. 77 et sq.
325 Richard Sennett, *op. cit.*, p. 158-168.
326 Champfleury, *L'hôtel des commissaires-priseurs…, op. cit.,* p. XII.
327 Paul Eudel, *L'Hôtel Drouot en 1883… op. cit.*, 1884, p. XVI.
328 Raoul de Navery (pseudonyme), *La main malheureuse*, Paris, Gautier, 1890, p. 50.
329 Alexandre Foresi, *Tour de Babel, ou, Objets d'art faux pris pour vrais et vice versa*, Paris, Pedone, Lauriel et Cie, 1868, p. 27.
330 Chroniques et annonces du *Figaro* et du *Temps* principalement.
331 Voir les catalogues conservés à la BHVP, série actualités et à la Bibliothèque des Arts décoratifs ; catalogues dans un cas comme dans l'autre provenants de collections particulières.
332 Dès 1858, *L'Artiste* donne les cotes précises des objets exotiques, accompagnant ainsi la construction du nouveau marché ; voir par exemple le compte-rendu détaillé de la vente organisée par Delbergue de l'artiste dramatique Vernet avec ses centaines d'objets indiens (p. 216).

pour les « collectionneurs et le public ». L'éditorial du premier numéro en 1858 est clair à ce sujet : « Ce journal, guide des collectionneurs, est le seul qui publie toutes les semaines les prix des ventes de principaux objets d'art et de curiosité, tableaux, livres, dessins, gravures, médailles, ameublements de luxe, bronzes et armes. […] Chose étrange, cette autre Bourse, où les affaires se résument annuellement par plus de vingt millions de francs, n'a pas, comme sa sœur aînée de la rente et des chemins de fer, les honneurs de la publicité spéciale. Ses luttes, si intéressantes au double point de vue de l'art et de la spéculation, manquent d'un organe particulier, qui, en initiant ses lecteurs à leurs mystères et à leurs résultats, les tienne constamment au courant de la valeur commerciale des objets dont ils se préoccupent. *Le Moniteur des Arts* vient combler ce vide ; il sera cet organe, ce guide devenu aujourd'hui plus que jamais indispensable aux amateurs. Il publiera dans chaque numéro la cote périodique avec remarques de la valeur des principaux objets d'art mis en vente pendant la semaine. Ses colonnes formeront chaque année un volume avec table alphabétique, véritable répertoire où puiseront avec fruit tous les collectionneurs. »[333] *L'Art décoratif. Revue de l'art ancien et de la vie artistique moderne* propose là partir de 1890 la « chronique illustrée aux ventes de Drouot » ; « cette chronique, dit la publicité, paraissant dans chaque numéro, constitue en quelque sorte les annales des l'Hôtel des ventes »[334].

À l'occasion de ventes curieuses – collections étonnantes notamment – ou de ventes spectaculaires – Ponthon d'Amécourt Spitzer, Demidoff, etc. –, les journaux comme le *Temps* ou le *Figaro* consacrent des brèves, égrainant en général les prix atteints par les objets. Plus encore, de nombreuses chroniques annuelles récapitulent pour les collectionneurs et les amateurs les résultats des ventes : *L'Année artistique* dès le début des années 1870, le *Répertoire des ventes* et à partir des années 1880, les chroniques publiées par Paul Eudel (1881-1888), tous les annuaires des amateurs publiés par Ris-Paquot qui s'ouvrent systématiquement par le récapitulatif des principales ventes de l'année et enfin quelques ouvrages très largement réédités qui proposent des cotes sur des durées plus longues[335]. C'est notamment le cas du *Livre des collectionneurs* publié en 1865 par Alphonse Maze-Sencier, inspecteur en retraite des musées de Saint-Etienne. L'ouvrage, réédité en 1885, propose par catégorie d'objets – dinanderie, mobilier, soupières, tabatières, boîte à mouches, éventail… – un historique ainsi que les cotes aux ventes aux enchères successives. Pour les « couteaux, fourchettes et ciseaux » par exemple, Maze-Sencier donne les informations suivantes : « Vente Viel-Castel, 1883. Trente-six couteaux à manches en porcelaine de Saxe, style rocaille, fond vert à réserves, ornés de bouquets polychromes. Monture d'argent. 300 fr. / Vente Bon d'Ivry, 1884. Ciseaux Louis XV, à branches d'or et lames d'acier, ornés d'un cordon en torsade. 410 fr. / Vente Fau, 1884. Couteaux à manches d'ivoire du XVIe s. : Vénus et L'Amour. 255 fr. — Cléopâtre. 135 fr. — Autres, du XVIIe s. : Figure d'homme, tenant un arc. 55 fr. — Cariatide de femme ailée. 62 fr. » Dans ces chroniques annuelles, même les objets modestes – bibelots, menus objets d'étagère, petits meubles anciens, … – trouvent une place. Encore en 1913, les auteurs de *Quinze années de ventes publiques, 1898-1913* informe les lecteurs qu'ils se chargent « d'annoter les catalogues des prix d'adjudication, à raison de un franc par cent numéros »[336].

Consulter ces chroniques et répertoires permet de s'assurer de la valeur de ses achats mais aussi de suivre les engouements et les dégoûts – l'essentiel des objets achetés par la famille Bordes, Aubry

333 *Le Moniteur des Arts*, 6 novembre 1858.
334 *L'Art décoratif. Revue de l'art ancien et de la vie artistique moderne* ; dans le même temps, le *Journal des arts, Chronique de l'Hôtel Drouot* paraît deux fois par semaine de novembre à juillet et paraît une fois hors saison ; la *Chronique des arts et de la curiosité* est hebdomadaire.
335 Voir les chroniques de l'Hôtel Drouot par Paul et Eudel et Ris-Paquot, *Annuaires de la curiosité… op. cit.,* 1892 et 1914.
336 Jean Schemit, *Quinze années de ventes publiques, 1898-1913*, Paris, Schemit, s. d. (1914).

ou Richelot ne sont pas destinés à la spéculation. Drouot est bien l'observatoire, pour le bourgeois du XIXe siècle comme pour l'historien d'aujourd'hui, des modes. C'est dans cet espace que sont consacrés les différentes vagues d'objets exotiques dans les années 1850-1860 puis la passion pour les objets rustiques et ethnographiques – objets sans prix s'il en est – dans les années 1880[337]. Les ventes à Drouot, au contraire des transactions chez les antiquaires et les marchands de curiosité, fonctionnent comme des actes publics et fixent des cotes pour l'ensemble du marché. C'est là encore que tous les genres de collections passent et prennent une valeur ou au contraire se révèlent obsolètes, passées de mode[338]. Dès 1867, Philippe Burty peut se féliciter de l'avènement de cette nouvelle institution bourgeoise : « jamais les ventes n'ont été plus sérieuses, n'ont offert un intérêt plus réel, parce que le public et les experts, instruits par une comparaison perpétuelle et variée à l'infini, par des publications créées spécialement pour répondre à ce mouvement, ont acquis un coup d'œil de plus en plus sûr, un goût de plus en plus fin et une connaissance de plus en plus approfondie du beau ou du médiocre, du vrai ou du faux. » La double valeur financière et de goût trouve ici un fondement indiscutable. Dès lors, de nombreux entrants en bourgeoisie passent par Drouot pour acquérir sans risque des valeurs sûres. La jeune mariée, Mme Mercier, mise en scène par Joseph Méry en 1864 fréquente « avec assiduités les vacations de l'hôtel des ventes » pour y trouver « le mobilier qu'elle désirait depuis si longtemps » et notamment une chambre à coucher en thuya et palissandre[339].

Drouot devenu une véritable caisse de résonnances des modes devient incontournable pour nombre d'artisans. La valeur du neuf se construit ici aussi. La nouveauté et l'extraordinaire – ou tout le moins ce qui prétend l'être – doit être consacré à Drouot, et *in fine* par le prix. La tolérance qui fait que les objets d'art même neufs peuvent être vendus amène de nombreux artisans à recourir aux ventes aux enchères pour s'assurer une publicité et en s'assimilant à la figure de l'artiste, pour se démarquer clairement des mobiliers vendus dans les grands magasins[340]. Au hasard des dossiers d'une étude, on peut trouver plus d'une trentaine de ventes de tapissiers, fondeurs en bronze, verriers, …[341]. Dans les années 1860, ce mobilier vendu par des artisans se voit gratifié d'un nom, preuve de sa récurrence : le « mobilier bleu ». Champfleury met en garde contre ce qu'il perçoit comme une tromperie : « c'est un mobilier *riche* » qui « appartient à un tapissier, dont le commerce est de fabriquer de ces capitonnements pour l'Hôtel des Commissaires-priseurs. Défiez-vous de ces fauteuils à tournure vulgaire, qui sentent la maison meublée, l'atelier de photographie. Le damas est en coton, l'étoupe remplace le crin, le bois blanc se cache sous l'étoffe ; c'est un mobilier confectionné à la Belle Jardinière. »[342] Même récrimination chez Paul Eudel en 1894 : « Plus d'amorces mensongères, de Mobilier du château de X…, provenant directement d'un fabricant du faubourg Saint-Antoine ! »[343] En réalité, la clientèle demande pour ces objets neufs mais d'exception où le « génie » de l'artisan fait le prix à fabriquer collectivement les prix, si l'on en juge par le succès d'une vente comme celle de Belloir en 1882 où la foule bourgeoise se presse obligeant à prolonger l'exposition publique[344]. Au-delà des particuliers, les grands magasins, en instaurant les cycles de plus en plus rapides de la mode, jettent

337 Pour les objets exotiques *L'Artiste*, 1858, p. 216, « Objets chinois, japonais, indiens ».
338 Timbres à la fin des années 1870, objets impériaux à la fin des années 1880… (Voir par exemple D42E3/73).
339 Joseph Méry, *Ursule. Roman inédit*, Paris, Michel Lévy, 1864, p. 158.
340 Lyon-Caen et Renault, *Précis,* n° 680 et *Dictionnaire du commerce…,* 1901, « Ventes aux enchères ».
341 Voir AP, les études D42E3, D48E3, D60E3 et Chapitre 7.
342 Champfleury, *L'hôtel des ventes… op. cit.,* Chapitre XVII, « Le mobilier bleu », p. 209.
343 Paul Eudel, *Balades dans Paris. Au Moulin de la Galette, à l'hôtel Drouot, sur les quais, au Luxembourg, notes inédites*, Paris, Imprimé pour les Bibliophiles contemporains, 1894, p 69.
344 AP, D42E3/64 et 65, 1882.

dans le commerce quantité d'objets neufs de luxe plus ou moins passés de mode [345].

Dernier ciment de cette communauté des acheteurs et élément décisif de la circulation des modèles : les ventes volontaires. Car nous l'avons dit, une des forces de Drouot est d'être pour les particuliers aussi bien un lieu de ventes que d'achats. Si l'achat, en public, est pour beaucoup le moyen de s'afficher comme homme de goût – « protecteurs de l'art » dit ironiquement Champfleury à propos de l'agent de change Bretoncel[346] – vendre est un moyen d'assurer sa publicité avec les collectionneurs et de s'afficher en homme de goût. Mais de ce fait Drouot par les ventes est aussi concrètement le lieu qui fluidifie les modes. À côté des grandes ventes célébrées par un catalogue nominatif, des myriades d'objets sont vendus par des particuliers et regroupés soit par des experts soit par les commissaires-priseurs eux-mêmes. Ces ventes thématiques assurent aux vendeurs une publicité dans leur monde – celui des amateurs de fauteuils crapeau ou de tabletteries en corne… Les archives privées montrent ainsi que des amateurs comme Eugène Aubry ou le docteur Richelot vendent autant qu'ils achètent[347]. Richelot en moins de dix ans vend plus de trente objets à Drouot, souvent par l'intermédiaire de son antiquaire Beaulieu[348]. Dès 1866, Victor Cochinat souligne la fonction qui s'affirme à Drouot : « L'amour du changement, le goût du nouveau, l'inconstance dans la mode […] sont les pourvoyeurs habituels de cet immense bazar. Presque tous les mobiliers qui sortent des magasins de nos ébénistes les plus élégants ; toutes les tentures, toutes les draperies, toutes les étoffes qui sortent des salons de nos tapissiers en renom ; toutes les statues, statuettes, groupes ou tableaux qui désertent les ateliers de nos artistes renommés, vont aboutir à cette patrie des commissaires-priseurs »[349]. Les déménagements comme la lassitude ou le désir d'acquérir de nouveaux objets poussent à la vente et favorisent ainsi une circulation permanente des modèles et des objets au sein de la bourgeoisie. « Tout finit par l'Hôtel des Ventes ! C'est la fosse commune des collections et des souvenirs » écrit Jules Claretie se désespérant de voir la petite-bourgeoisie dépecer les grandes collections[350].

On comprend dès lors le raccourcissement accéléré des cycles qui fait que dès la fin du Second Empire resurgissent les objets de l'Empire puis de la génération Louis-Philippe. En un sens, Drouot recrée une continuité généalogique dans la bourgeoisie en permettant à la génération des années 1870-1890 d'acquérir des objets de la bourgeoisie des années Louis-Philippe. En 1894, Paul Eudel, volontiers aristocratique, exprime sa lassitude: « J'en avais assez et j'aurais volontiers fait un brasier de tout cet entassement de meubles de la vie bourgeoise, fine fleur de l'ébénisterie de la première moitié de ce siècle, buffets à étagères, groupes en zinc d'art, caves à liqueurs soigneusement fermées, lits à bateau, tables à ouvrages plaquées en acajou, pendules à colonnes de palissandre et toilettes de chemin de fer. En un mot, tout cet horrible Philippart banal et gauche qui manque de grâce »[351]. La bourgeoisie, trouve elle à Drouot, matière à tous les *revivals* comme objets de famille…[352]

345 BHVP, série actualités, 120, voir « Warrants » et « Soldes ».
346 Champfleury, *Les trouvailles de M. Bretoncel… op. cit., p.* 239.
347 AN, Comptabilité Henri Bernard, 1873 et 1876.
348 AN, Fonds Richelot, factures Pillet et factures Beaulieu (1895-1905).
349 *Le Journal Illustré*, 3e année, n° 116, 29 avril-6 mai 1866.
350 Jules Claretie, *La vie à Paris*, Paris, Charpentier, 1880, p. 179.
351 Paul Eudel, *Balades dans Paris… op. cit.,* p. 44.
352 Octave Uzanne « L'hôtel Drouot et la curiosité » *in Les zigzags d'un curieux, op. cit.*, p. 230 et sq. « Depuis vingt ans, il est indiscutable que les conditions de la vie parisienne se sont largement transformées et améliorées ; des quartiers nouveaux se sont élevés l'ouest, et au sud de la ville, et la propriété bâtie a si bien mangé la lèpre des terrains incultes que les petits hôtels se sont mis à foisonner ; les logements ont été conçus plus vastes ; l'aisance, en quelque sorte, s'est accrue et, peu à peu, subissant la loi indéfinie des modes et du goût, le Parisien a senti germer en soi les premiers symptômes du confortable, l'amour de l'art décoratif et le vague sentiment de l'agio bibelotier. Les femmes et les artistes ont donné l'impulsion, et la statistique pourrait démontrer que les marchands d'antiquités, les bazars d'Extrême Orient, les brocanteurs d'objets précieux et de livres rares ont plus que doublé chez nous depuis l'Année terrible. D'autre part, on doit constater que les Fortunes ont été plus rapides et les dégringolades plus accélérées ; il s'en est logiquement suivi un mouvement considérable et parfois même inquiétant dans les trafics de l'Hôtel des ventes mobilières qui, [a été] exécuté à son origine

Conclusion chapitre 9

Pour comprendre la fabrication de la culture matérielle bourgeoise au XIXe siècle, il faut passer par Drouot. D'abord parce que l'hôtel des ventes est l'institution par laquelle les objets deviennent ou redeviennent marchandises, s'inscrivent dans un espace d'échanges et de circulations. Ensuite, parce qu'à Drouot, la bourgeoisie trouve en abondance tous les objets singuliers qui peuvent peupler son intérieur : motifs de collection, objets anciens, exotiques jusqu'aux objets neufs sortis des ateliers de peintres ou d'ébénistes, des appartements de demi-mondaines ou d'actrices, de membres de la noblesse ou de l'aristocratie étrangère… Cette abondance de raretés est au cœur du succès de Drouot. Car, enfin, si affirmer son individualité dans un cadre collectivement déterminé est au cœur des processus des modes, Drouot participe pleinement de cette construction tant il est, par les mécanismes de la publicité au sens large et par le mécanisme des enchères, un lieu où des objets singuliers, adoubés par les possesseurs précédents, puis par les experts et enfin par la communauté d'acheteurs – et de visiteurs –, trouvent des acheteurs qui deviennent à leur tour singuliers. La tension entre désir de singularité et conformisme, ou pour le dire autrement entre imitation et distinction, est manifeste dans le dispositif même de Drouot. Tout y participe : du bâtiment jusque dans le détail des aménagements et des mises. Si la bourgeoisie s'empare si rapidement de Drouot, c'est que l'hôtel est une machine à produire de la singularité. Drouot devient ainsi le double lieu de consécration et d'institution collective du bon goût, d'autant plus que la compagnie des commissaires-priseurs élabore une exposition et une publicité du privé qui permet à chacun d'y trouver des modèles *de visu* et parfois *in situ*. Dans le mécanisme des enchères, le goût est donné comme maître, loin du monde de la nécessité. Mais dans le même temps, la production des prix s'y donne comme collective et rationnelle. Drouot marche sur un double mouvement : il est paradoxalement le lieu où l'on fait montre de son goût, où l'on peut se mettre en scène en tant qu'acheteur mais il est en même temps le lieu de l'apprentissage de ce goût, apprentissage accompagné par les commissaires-priseurs et les experts-marchands. Ces derniers parviennent ainsi dans la décennie 1850 à modifier à la fois l'image de Drouot, le public qui le fréquente et à en faire une des places urbaines où s'apprend et se fabrique matériellement les modes. C'est d'autant plus évident que Drouot, permettant aux particuliers d'être aussi des vendeurs, favorise la circulation au sein d'un groupe d'objets et des valeurs qu'ils véhiculent. Consacrés par le papier, institués par les experts et le public, les objets venus d'un marché qui se donne comme non-marchand sont élus et peuvent ainsi entrer dans le privé.

Drouot apparaît bien comme une scène spécifique, qui tient à la fois du musée et du grand magasin, de l'espace commercial et de l'institution culturelle, de l'espace privé ou tout au moins d'un espace sélectif et de l'espace public. On comprend mieux dès lors qu'au-delà des acheteurs, la foule bourgeoise en quete de modèles ne cesse de traverser cet espace, suffisament ouvert pour accueillir la petite bourgeoisie, suffisament exclusif, par ses circulations savamment définies, pour être distinctif. L'influence de Drouot dépasse les seules ventes aux enchères : nous l'avons vu dans toutes les archives des antiquaires, marchands de curiosités, ébénistes, tapissiers, peintres…, Drouot participe de la fabrication du goût à l'échelle de toute la ville tant ses activités sont à partir des années 1850 scrutées par l'ensemble de la bourgeoisie et des producteurs des modes. Si Drouot connaît un âge d'or entre 1852 et 1914, c'est qu'il propose de résoudre en un lieu toutes les tensions qui traversent la culture matérielle – tensions entre le marché et le prestige du désintérêt, tension entre désir d'affirmer sa singularité et peur de la faute de goût, tension, enfin, désir d'un entre-soi collectif.

---

pour suivre le doux petit train-train du règne Louis-Philippique ».

Chapitre 10
Les artistes,
nouvelles figures du goût ou l'originalité partagée

Introduction

Les modes réclament des législateurs et des vecteurs. Au-delà des espaces où les modes se partagent et circulent, au-delà des arbitres professionnels que sont notamment les tapissiers et les commissaires-priseurs et experts, des figures se construisent à partir des années 1840 qui apparaissent comme des modèles capables de réinventer les consommations, de proposer des modèles de sensibilité et des motifs nouveaux. Faire chorus – ou corps – dans des espaces partagés, à la frontière du public et du privé ne suffit pas à fabriquer les modes : des figures sociales sont essentielles dans une société où la culture matérielle porteuse d'identité sociale se réinvente. La bourgeoisie, notamment parisienne, apparaît en quête de modèles car la fortune – d'autant plus lorsqu'elle est nouvelle – n'octroie pas l'aptitude essentielle à apprécier les œuvres d'art, à acheter des objets, à se meubler ou à décorer son intérieur. On peut considérer qu'il s'agit pour la bourgeoisie dans son ensemble d'élire des législateurs partagés par tous suffisamment marginaux pour faire émerger constamment des modes distinctives. Les artistes apparaissent en l'espèce comme un groupe essentiel.

La bourgeoisie trouve dans les artistes des modèles d'autant plus attrayants que le statut des artistes lui-même change. Comme l'a noté Nathalie Heinich, en « régime démocratique » les artistes acquièrent un nouveau statut dans la société , mettant fin à un système où les artistes, notamment plasticiens, se positionnaient avant tout par rapport à l'Académie,[1]. Il s'agit donc de comprendre comment cette place nouvelle les amènent à jouer un rôle nouveau dans la fabrication des modes. Cette histoire se déroule en deux temps. Le premier temps se construit autour des romantiques ou plus exactement autour des « bohèmes ». Ce groupe dont le sacre accompagne celui de la bourgeoisie se définit en opposition à ce dernier. « Hors hiérarchie, capable de se frotter aux extrêmes de l'échelle sociale, mais soucieux d'en éviter le milieu, incarné par le « bourgeois », l'« épicier », le « philistin ». »[2], ils mèneraient « une vie vagabonde et hostile aux règles bourgeoises » [3]. Les peintres bohèmes sont

1 Nathalie Heinich, *L'élite artiste, excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.
2 Nathalie Heinich, *Ibid*, p. 35. Voir en complément : Jerrold Seigel, *Paris bohème : culture et politique aux marges de la vie bourgeoise, 1830-1930*, Paris, Gallimard, 1991.
3 Voir à ce sujet, Cesar Grana, *Bohemian versus Bourgeois. French society and the French Men of Letters in the Nineteenth Century*, New York, Basic Books, 1964.

ainsi définis par Cesar Grana comme une « communauté de marginaux choisis »[4] qui se détermine par le sacrifice qu'elle fait d'une vie bourgeoise par amour pour son art. Dans les années 1840, Paul de Kock, s'il souligne leur capacité à exister en marges de la vie bourgeoise souligne aussi leurs liens avec cette dernière : « parmi les véritables artistes il y en a beaucoup à Paris qui affectent une coiffure, une mise originale ; c'est une faiblesse qu'il faut pardonner au talent » écrit-il, « mais, en général, ce ne sont pas les plus grands talents qui aiment à se singulariser par leurs dehors. Du reste, personne n'est plus libre à Paris qu'un artiste : il fait ce qu'il veut, s'habille comme bon lui semble, travaille quand cela lui plaît, flâne tant qu'il en a l'envie […] On lui passe, on lui pardonne tout, pourvu qu'il ait du talent. »[5]L'identité « artiste » qui se fabrique à partir des années 1830 est d'autant plus importante pour comprendre la culture matérielle et les modes du XIXe siècle qu'elle repose en partie sur l'invention de nouveaux modèles de consommation et de modes. Avec les bohèmes, traduction sociale des romantiques, se construit un modèle de sensibilité et d'originalité. Consommer est un enjeu central dans la définition de cette identité « artiste », dans une société bourgeoise qui se définit elle-même par de nouveaux modes de production et de commercialisation. Dans la consommation bohème, le goût individuel s'affirme, se construit et doit s'exprimer selon une logique de la sensibilité et en marges des valeurs de l'argent[6]. Les bohèmes élaborent ainsi une « philosophie de la récréation nécessaire à la dynamique de la consommation », « une philosophie qui légitime la recherche de plaisirs en soi »[7]. Leurs consommations s'opposent a priori aux modèles bourgeois et en particulier à ceux attachés à l'économie domestique. Généralement enfants de la bourgeoisie, ils rejettent sa morale de l'économie et à la manière des dandys et de l'aristocratie, la dépense prime sur l'épargne[8], refusant, comme l'écrit Henry Murger les « concessions faites aux dures lois de la nécessité »[9].

En toute logique, ils inventent un modèle où la sensibilité et le goût priment sur l'argent. En compensation, acheter devient un geste d'invention, de découverte, l'expression d'une sensibilité et plus un simple rapport marchand aux objets[10].

4 Cesar Grana, *Ibid*, p. 73. Voir en complément : Andreas Schulz sur les artistes dilletantes in Dieter Hein et Andreas Schulz, *Bürgerkultur im Neunzen Jahrundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt,* Münich, 1997.

5 Paul de Kock, *La grande ville, nouveau tableau de Paris, comique, critique et philosophique*, Paris, Au Bureau central des publications nouvelles, 1842, p. 340.

6 Voir l'article de Stana Nenadic, « Romanticism and the urge to consume in the first half of the 19th Century » dans Maxine Berg et Clifford, *Consumers & Luxury. Consumer culture in Europe 1650-1850*, Manchester, Manchester University Press, 1999.

7 Colin Campbell, *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumeris*, Oxford, Basil Blackwell, 1987, p. 200-201. L'esthétique bohème n'est pas un rejet du beau monde mais a « repudiation of utilitarism, but no materialism, for luxury, in the form of exquisite, rare and beautiful objects of little use, actually symbolizes the aesthetic attitude. »

8 John Lukacs écrit ainsi « The bourgeois were once the deadly enemies of the Romantics. Or rather, they only seemed to be. Now we know that the Romantics were bourgeois, and that the bourgeois were Romantics, to a considerable extent, far more than we (and of course, than they themselves) were accustomed to think. » (« The Bourgeois Interior », *American Scholar*, 39, 1970, p. 616-630). Edmond Goblot, quant à lui, souligne que « pour les littérateurs et les artistes de l'époque romantique, le « bourgeois », c'est le béotien, le philistin, l'ennemi. » Pour autant, note Goblot, « ne nous y trompons pas ! Les caricatures du bourgeois, si fréquentes chez les romantiques, n'étaient pas dirigées contre une classe sociale à laquelle d'ailleurs ils appartenaient presque tous. […] Flaubert aussi est bourgeois, lui et toute sa famille et tous ses correspondants : Pour qui écrit il Bouvard et Pécuchet, sinon pour un public de bourgeois ? Ce roman, le plus laborieusement documenté, le plus écrit de tous, ne fut jamais et ne peut pas être populaire. Bourgeois également Théophile Gautier, et tous les autres, et bourgeois leur public. Dans la langue des romantiques; le mot « bourgeois » ne désigne pas du tout une classe de la société. Il garde le sens qu'il avait dans la langue des classiques depuis la Renaissance au moins : le marchand habile à gagner, qui jouit de sa richesse en vivant dans l'abondance des biens matériels, qui aime son bien-être et se soucie peu d'idéal. […]» Il peut donc y avoir, il y a certainement beaucoup de bourgeois qui ne sont pas « bourgeois », à commencer par Flaubert lui même. » Edmond Goblot, *La barrière et le niveau, étude sociologique sur la bourgeoisie française moderne*, Paris, Félix Alcan, 1925.

9 « Au reste, écrit Murger, ils sont logiques dans leur héroïsme insensé […]. Ils meurent pour la plupart, décimés par cette maladie à qui la science n'ose pas donner son véritable nom, la misère. S'ils le voulaient cependant, beaucoup pourraient échapper à ce dénouement fatal […]. Il leur suffirait pour cela de quelques concessions faites aux dures lois de la nécessité, c'est-à-dire de savoir dédoubler leur nature, d'avoir en eux deux êtres : le poète, rêvant toujours sur les hautes cimes où chante le choeur des voix inspirées ; et l'homme, ouvrier de sa vie sachant se pétrir le pain quotidien. » Henry Murger, *Scènes de la vie de Bohème*, Paris, Michel Lévy, 1859, p. 8.

10 On connaît mieux la place qu'ils occupent dans ces années-là sur le plan de l'invention des modes vestimentaires. Contre la confection montante et l'uniforme de la bourgeoisie – en particulier des hommes vêtus de noir – ils inventent en permanence à partir des années 1830 des formes issues du passé ou de décalages permanents et de détournements. On verra notamment : Philippe Perrot, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie : une histoire du vêtement au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 1981 ; Jean-Claude Caron, « Uniforme(s) étudiant(s) ? », dans *Générations romantiques. Les étudiants de Paris et le Quartier latin (1814-1851)*, Paris, Éditions Armand Colin, 1991, p. 169 et sq. ;

À partir du milieu du siècle, un vrai changement se fait jour. Les frontières se dissipent entre le monde de la bourgeoisie et le monde des artistes. Comme le souligne Campbell, la bourgeoisie installée ne craint plus la proximité avec cette « pauvreté artiste » : devenus « l'élite culturelle »[11] les artistes deviennent l'un des éléments de l'élite sociale.

Dans son travail pionnier, Cesar Grana s'étonne – ou fait mine de s'étonner – de l'invention de ces modèles alors même que la bourgeoisie prend le pouvoir politique et économique et de l'intérêt de la bourgeoisie pour ces nouveaux modèles de consommation[12]. Comment les artistes et en particulier les peintres, forts de leur excentricité sociale, culturelle et parfois géographique, deviennent-ils des modèles de consommation pour la bourgeoisie ? Nous voudrions comprendre par quel processus la bourgeoisie puise ses modèles dans ces marges, dans cette quadruple périphérie, pourrait-on dire, – culturelle, sociale, souvent politique et géographique –, qui l'attire et la fascine. Dans un raccourci fulgurant et partisan, Edmond Goblot décrit ce processus : « Sous Louis-Philippe, la bourgeoisie réagit obstinément contre « l'adjonction des capacités » au corps électoral : ce fut le commencement de la Révolution de 48. Plus tard, elle s'aperçut que presque tout le monde des artistes et une partie du monde littéraire était en dehors d'elle et qu'elle les ignorait honteusement ; alors les arts et les lettres devinrent à la mode. […] une autre élite se formait en dehors d'elle, et c'était évidemment la meilleure. »[13]

C'est à la fois sur leurs rôles de législateurs qui déterminent les règles du jeu de la mode, de prescripteurs qui influencent les choix en matière de consommation et de vecteurs qui facilitent la circulation des modèles et le cas échéant des objets – des artistes que nous interrogerons et ce à plusieurs échelles : à l'échelle de la ville et de la fabrication des quartiers à la mode, à l'échelle de l'architecture et de l'attraction particulière qu'exerce la forme architecturale de l'atelier et enfin, à l'échelle des objets accumulés dans les ateliers. Si les artistes deviennent législateurs des modes en matière de culture matérielle privée, c'est qu'ils réunissent une figure identifiée, une publicité singulière et des espaces.

I. Quartiers d'artistes, quartiers à la mode

Les artistes ont non seulement une présence mais une place dans la ville : l'atelier. Le terme reste ambigu tout au long du XIXe siècle : il désigne à la fois un lieu d'enseignement sous la direction d'un maître et le lieu où l'artiste travaille. Il devient peu à peu un lieu mondain, de plus en plus ouvert. Nous voudrions ici comprendre comment ces ateliers s'inscrivent dans la ville et partant dessinent le paysage du « monde de l'art » pour reprendre le titre de l'enquête économique d'Edmond Duranty réalisée en 1888, mais aussi de quelle manière en retour ils modèlent la ville, inventent des quartiers, fabriquent des modes urbaines.

La notion de quartiers d'artistes ne naît pas avec le XIXe siècle[14]. Elle prend pourtant un sens

Alison Adburgham, *Shops and shopping, 1800-1914 : Where, and in What Manner the Welle-dressed Englishwoman bought her Clothes*, London, Allen and Unwin, 1964, chapitre 16 et l'article d'Evelyne Woestelandt, « Système de la mode dans *L'Éducation sentimentale* », The French Review, Vol. 58- 2, Décembre 1984, p. 244-254. Je me permets en outre de renvoyer à mon article : Manuel Charpy, « Formes et échelles du commerce d'occasion au XIXe siècle. L'exemple du vêtement à Paris », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 2002-24.

11 Christophe Charle dans *Les élites de la République, 1880-1900* écrit : « Idéalement, un échantillon représentatif des diverses élites actives à la Belle Époque devrait comporter des hommes d'affaires, des hauts fonctionnaires, des universitaires, des hommes politiques, des artistes et des membres des professions libérales » (Paris, Fayard, 2006, p. 16).

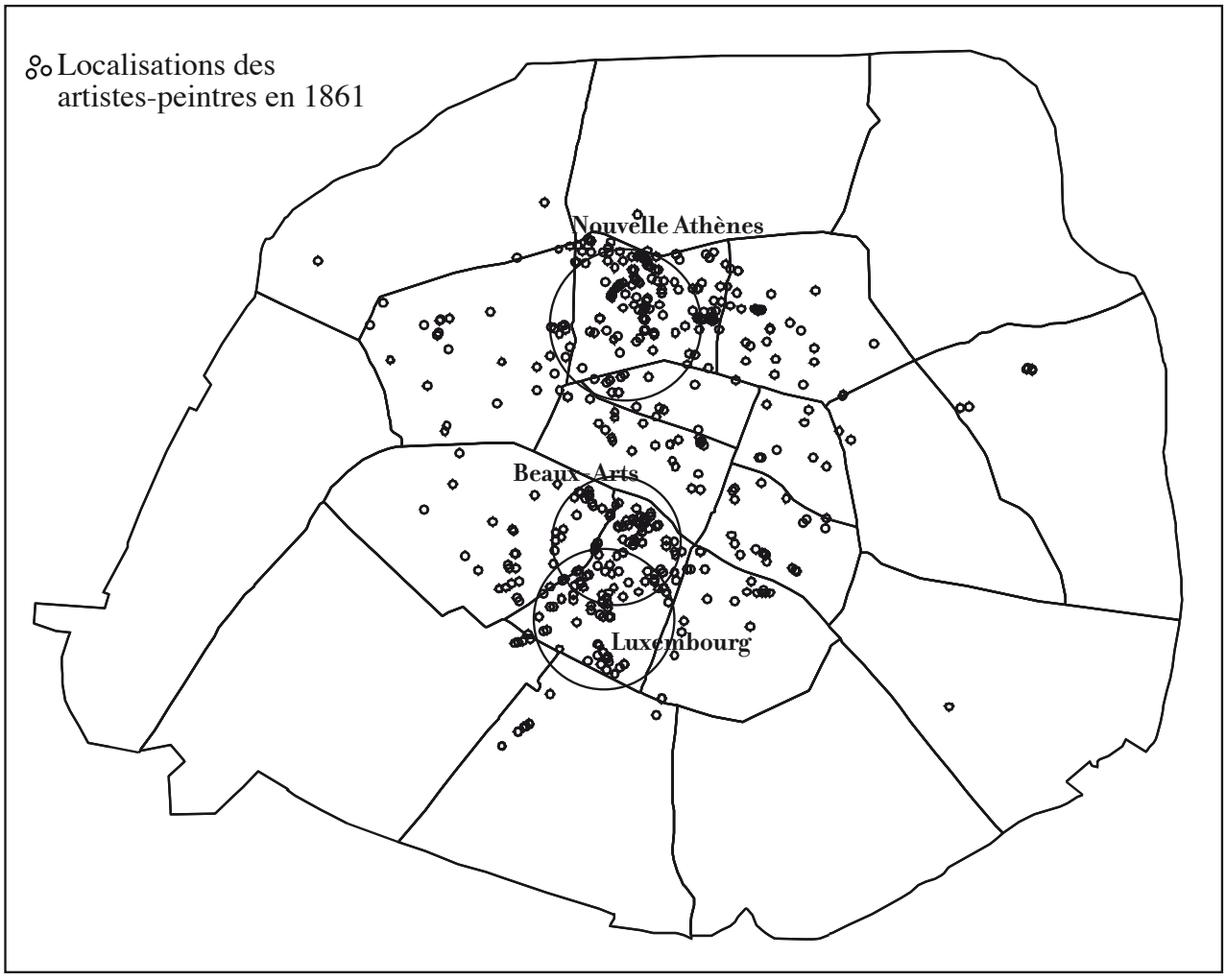
12 Cesar Grana, *Bohemian versus Bourgeois: French Society and the French Man of Letters in the Nineteenth Century*, New York, Basic Books, 1964, p. 17. Grana utilise le terme d'énigme (riddle).

13 Edmond Goblot, *La barrière et le niveau, étude sociologique sur la bourgeoisie française moderne*, Paris, Félix Alcan, 1925.

14 Les exemples de Venise au XVIe siècle ou encore d'Anvers au XVIIe siècle le montre. Voir Jean Gribenski, Véronique Meyer et Solange Vernois, *La maison de l'artiste : construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVIIe-XXe siècles)*,

nouveau dans un contexte où la demande bourgeoise de peinture fait exploser le nombre de peintres et leur donne une place nouvelle dans la société et dans la ville. Dans la ville en mouvement du XIXe siècle, la culture participe à la fois à la recomposition sociale de la ville, au remodelage de l'architecture et au dessin du paysage de la mode.

I.a. Paysage des ateliers au début des années 1860 : entre centralité et conquête de la périphérie



[Fig. 10. 1] Carte. Localisation des artistes-peintres en 1861 d'après Paul Lacroix, *Annuaire des artistes et des amateurs…*, Paris, Jules Renouard, 1861.

Au début des années 1860, Paul Lacroix, conservateur de la bibliothèque de l'Arsenal et membre du comité d'Archéologie, publie la liste des artistes « importants »[15]. Il ne retient que les quelques 600 artistes-peintres qu'il juge dignes d'être signalés : artistes renommés ou décorés. La cartographie de ces ateliers permet de mettre en évidence de forts tropismes. Cinq grands pôles composent le paysage des ateliers parisiens – ou des quartiers d'artistes – , accompagnés de groupes plus diffus dans les quartiers du Marais, Place Vendôme et Palais-Royal.

Au cœur de Paris

Au centre de Paris, dans le Quartier Latin, la marginalité des artistes se manifeste par leur présence dans les mansardes. Rue des Saints-Pères ou encore boulevard Saint-Michel, les calepins du cadastre

Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.

15 Paul Lacroix, *Annuaire des artistes et des amateurs*, 3e édition, Paris, Veuve Jules Renouard, 1862.

de 1852 et 1862 montrent qu'à deux exceptions près, les ateliers d'artistes sont au sommet des immeubles, le plus souvent au 6e étage[16]. Les ateliers, généralement composés de deux pièces, s'ils possèdent des pièces à feu, n'ont que très rarement l'eau. On devine alors que, même pour les peintres reconnus, les visites mondaines puissent être rares. Il faut aller au nord du quartier pour trouver des ateliers de plain-pied ou tout le moins peu élevés et ouverts à la vie mondaine et bourgeoise. C'est d'abord le cas des ateliers du quai Voltaire, généralement des hôtels des XVIIe et XVIIIe siècles, réaménagés et augmentés d'une verrière. L'emblématique atelier d'Ingres est au n°17. L'artiste s'y installe dans les années 1840 et le conserve jusqu'à sa mort en 1867. Delacroix et Corot, aux numéros 9 et 11, passent aussi un temps quai Voltaire. Il faut souligner ici un double tropisme. D'une part, la proximité avec l'École des beaux-arts et l'Institut joue évidemment un rôle essentiel. Ouverte en lieu et place du Musée des Monuments français en 1816, la première attire un public de peintres et notamment de peintres reconnus qui y enseignent. D'autre part, le quai Voltaire est un des hauts lieux de la bibliophilie – les livres anciens se vendent sur les parapets dès les années 1820 –, de la curiosité et des antiquités depuis les années 1830 – Balzac y situe la boutique d'antiquités de la *Peau de Chagrin* en 1831. En retrait des quais, on trouve quelques ateliers[17].

Plus au sud, les alentours du jardin du Luxembourg sont largement occupés par des ateliers. La rue d'Assas notamment jouit d'une orientation qui permet de construire des verrières orientées au Nord et plus encore d'un dégagement sur le Luxembourg qui assure un ensoleillement long et régulier. La présence du Musée Luxembourg joue sans doute aussi un rôle, tout comme la présence du vieillissant David. En 1852, Edmond Texier souligne le caractère étonnant de l'atelier de Rosa Bonheur dans une rue habitée très majoritairement par des rentiers, des médecins et des hauts fonctionnaires[18] : « Suivez-moi rue de l'Ouest [dans le prolongement de la rue d'Assas] ; traversons ensemble une cour fermée par une grille, ouvrons cette porte. Mais, me direz-vous, ce n'est pas dans un atelier que vous me conduisez, nous venons d'entrer dans une écurie. Regardez mieux : où avez-vous jamais vu des écuries disposées de cet air coquet ? » [19] Sa ménagerie rue d'Assas attire une foule nombreuse de bourgeois, encouragée par des visites régulières des membres de la cour impériale dont le duc de Morny[20]. « Je vous défie, écrit l'*Artiste* en 1858 en parlant de Rosa Bonheur, de l'acclimater à un salon du Faubourg Saint-Germain ou du Faubourg Saint-Honoré »[21]. Les ateliers autour du Luxembourg ne sont pas des hauts lieux de mondanités mais ils expriment la réussite de leur propriétaire ou locataire.

Enfin, dernier lieu où se trouve une concentration d'artistes au début des années 1860, rive gauche : le quartier Notre-Dame-des-Champs, au sud-ouest de la rue d'Assas. Quartier plus périphérique au milieu du siècle, il abrite de jeunes peintres dans des ateliers modestes et quantité de sculpteurs, ce qui s'explique par la nécessité pour ces derniers de trouver de grands ateliers de plain-pied[22].

La Nouvelle Athènes

L'autre pôle que met clairement en lumière la cartographie des artistes en 1861 – même si la sélection faite par Lacroix fait disparaître de nombreux jeunes peintres – est constitué, rive droite, par

16 AP, Calepins du cadastre, D1P4, rue des Saints-Pères (1862-1876-1900) et boulevard Saint-Michel (1876-1900).
17 C'est par exemple le cas de l'atelier de Jollivet, décrit par Edmond Texier comme « un des plus beaux ateliers de Paris », notamment par son « somptueux ameublement » et installé rue des Saints-Pères. Edmond Texier, *Tableau de Paris*, tome 2, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1853, p 42.
18 *Annuaire Bottin-Didot*…, 1860 et AP, D1P4, rue d'Assas et rue de l'Ouest, 1862.
19 Edmond Texier, *Tableau de Paris*, tome 2, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1853, p 46-47. Elle s'installe dans les années 1860, 7 rue Dupuytren. Rosa Bonheur ne prend un atelier à Thomery qu'en 1859.
20 Voir l'hagiographie Léon Roger-Milès, *Rosa Bonheur, sa vie, son oeuvre,* Paris, Société d'édition artistique, 1900, p. 62 et sq.
21 *L'Artiste, journal de la littérature et des beaux-arts*, Paris, Aux bureaux de l'Artiste, 1858, p. 220.
22 Annuaire Bottin-Didot, 1860. Ils sont près de 20 dans la seule rue Notre-Dame-des-Champs.

le quartier dit de la « Nouvelle Athènes » : le quartier Saint-Georges et notamment les rues Frochot, Duperré, Fontaine et Chaptal ; le nord du quartier de la Chaussée d'Antin, le nord du square Montholon et du quartier Rochechouart. La zone, entre les rues Saint-Lazare, Blanche, de La Rochefoucauld et de La Tour-des-Dames, lotie dans les années 1820 et dessinée par Auguste Constantin, devient très vite un des hauts lieux des artistes romantiques[23]. En 1838, il s'agit encore d'un quartier périphérique, fait de « villas champêtres »[24]. En visite dans le quartier, en 1860 Philippe Burty confirme le nombre important d'artistes et cette excentricité géographique qui en fait un « quartier tranquille […] propice aux arts ! ». « Peu de bruit, écrit-il encore, peu de mouvement. […] le fiacre ne se hasarde à en gravir les pentes ardues qu'à la dernière extrémité ; le marchand de couleurs y colporte sans encombre ses paquets de brosses et ses piles de châssis, et le modèle est toujours certain d'y trouver l'emploi de ses séances. »[25] L'éthique romantique et plus généralement celle de la génération des années 1830-1850 jouent ici : ateliers bon marché et vie à la frontière de la ville – il existe un « maquis »[26] – séduisent. Apparent paradoxe, cette excentricité se meut vite en conquête. Quelques comédiens et comédiennes, écrit le *Paris-Guide*, « ont étendu les limites du quartier en construisant des hôtels dans ce qu'on appela quelque temps la nouvelle Athènes, où leur présence attira bientôt des artistes peintres ou sculpteurs et des écrivains qui trouvaient là plus de calme, d'espace, de lumière. Enfin, à une époque plus récente encore, la spéculation, s'emparant des terrains inhabités au-delà de l'église Notre-Dame-de-Lorette, y construisit des maisons où une certaine élégance et le bon marché des loyers attirèrent les sectatrices de l'amour facile et vénal. L'art et les lettres partagent encore ces hauteurs avec la galanterie de deuxième ordre. »[27] Les ateliers d'artiste sont partout ; on en dénombre plus de 160 sur les 530 que comporte l'*Annuaire des artistes et des amateurs* de Lacroix en 1861. À la différence des ateliers du Quartier Latin, ils sont généralement installés dans des immeubles de faible hauteur. Pour le passant, le quartier se donne à voir comme un quartier d'artistes. À quelques pas de la bourse et des boulevards, il incarne bien la position des bohèmes des années 1830-1850 : périphérique, rural en partie et populaire dans quelques autres, il est à la frontière des nouveaux quartiers économiques. Bien après le temps fort du romantisme, le quartier reste dans l'imaginaire et dans les faits le quartier des artistes. Plusieurs artistes qui rencontrent le succès s'y installent dans les années 1850-1860. C'est le cas de Jollivet qui, travaillant rue des Saints-Pères, choisit de s'installer 11 cité Malesherbes où il se fait construire un hôtel original paré de pierres de lave peintes par ses soins[28]. Ainsi, quand Charles Gueulette, critique d'art et chroniqueur de la vie artistique et dramatique, entreprend de visiter les ateliers d'artistes parisiens reconnus et en devenir, il choisit d'arpenter les ateliers de cette zone [29].

23 Ary Scheffer rue Chaptal, Sand et Chopin rue Pigalle, etc. mais aussi de très nombreuses comédiennes et prostituées de luxe s'y installent. Voir la synthèse générale de Bruno Centorame et Béatrice de Andia [dir.], *La nouvelle Athènes, haut lieu du romantisme*, Paris, Action artistique de la ville de Paris, 2001.

24 François-Marie Marchand de Beaumont, *Le nouveau conducteur de l'étranger à Paris en 1838, Richard*, Paris, E. Hocquart, 1838, p. 55.

25 Philippe Burty, « L'atelier de Madame O'Connell », *Gazette des Beaux-Arts*, 1860-1, p. 350-351.

26 Le mot prend son sens métaphorique contemporain dans les années 1830 grâce au succès des textes de Mérimée (*Matteo Falcone* et *Colomba*).

27 Paris-Guide , tome 2, La vie, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1867, p. 1439-1440.

28 Voir Louis Hautecoeur, *Histoire de l'architecture classique en France*, tome IV, Paris, Picard, 1953, p. 387. Le catalogue de la vente de l'atelier Jollivet confirme la qualité de son mobilier ; voir Louis Soullié, *Les ventes de tableaux, dessins et objets d'art au XIXe siècle*, Paris, L. Soullié, 1896, p. 152.

29 Il s'agit des ateliers de Charles Fortin 21 rue Bleue, celui de Fontaine 79 rue Saint-Lazare, d'Achille Zo rue Chaptal et celui de Joseph Caraud, 9 rue Bochart-de-Saron, celui d'Eugène Fromentin, 40 rue de Douai, et celui d'Eugène Accard, 8 rue Duperré. On pourrait ajouter à cette liste l'atelier du prolifique portraitiste Paul Delaroche rue de la Tour des Dames. Seuls écarts de Gueulette au quartier : l'atelier de Théodore Delamare,27 rue des Jeûneurs, à côté d'une grande salle des ventes et non loin de la Bourse et l'atelier du très médaillé Léon Bonnat, 48 rue Bassano, à côté des Champs-Elysées. Charles Gueulette, *Les ateliers de peinture en 1864, visite aux artistes*, Paris, Castel, 1864.

Beaujon, périphérie élégante

À côté de ces quartiers qui s'affirment comme les lieux où se concentrent les plus de 800 artistes-peintres et sculpteurs inscrits à l'Almanach Bottin-Didot à la fin des années 1850, d'autres pôles émergent lentement dans le paysage des arts parisiens[30]. Edmond Texier 1852 souligne maintes fois la naissance d'un nouveau quartier d'artistes : le quartier Beaujon.

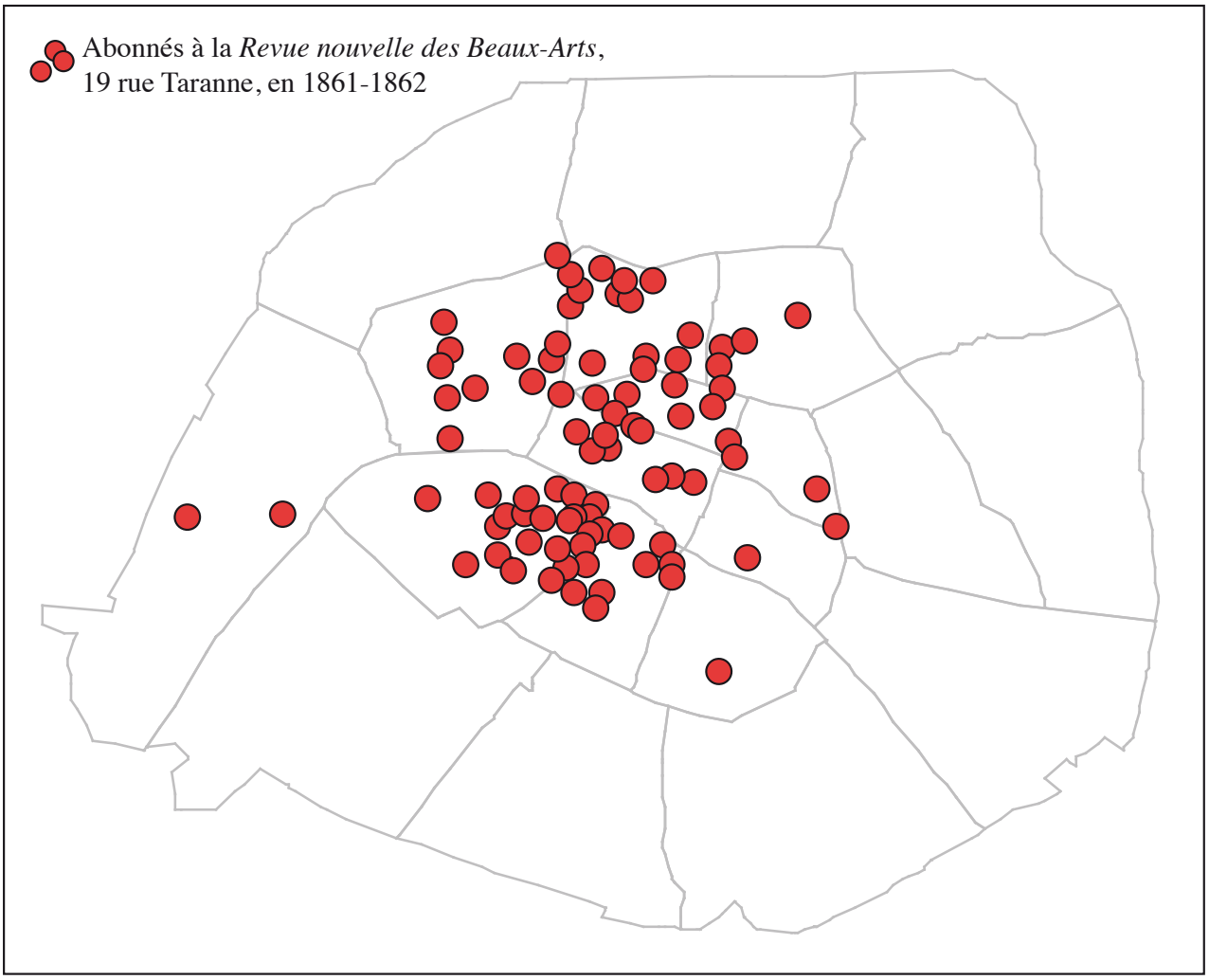
Très peu construit au milieu du siècle, le « quartier Beaujon », se situe à l'extrémité du quartier administratif du faubourg du Roule. Malgré les lotissements réalisés à partir de 1825 sur les jardins du financier Beaujon et le tracé des rues Fortunée, Chateaubriand et Byron, la zone apparaît encore composée de « riants jardins » et de « petites maisons » écrit George Sand. Les grands ateliers qui rencontrent un succès mondain sont dans ce quartier souligne Texier ; c'est le cas du sculpteur Dantan, avenue Marguerite [31]. A l'extrémité de la rue d'Artois, on trouve le peintre Eugène Giraud, portraitiste de renom qui s'est fait construire un « splendide atelier » pour faire face aux « succès obtenus auprès du monde qu'on appelle aujourd'hui le monde élégant »[32]. En 1860, la *Gazette des Beaux-Arts* retrace l'histoire du quartier à l'occasion du remodelage de 1860 : « Les alignements inexorables de nos édiles vont passer sur des demeures bien pittoresques, dans le quartier Beaujon, que, les artistes avaient choisi comme une retraite silencieuse, et qui sera demain aussi bruyant qu'il était hier paisible. Lorsque M. Gudin [le peintre de marines] s'y transporta, il y a quelque vingt ans, tout le quartier n'était qu'un terrain vague, un désert. Depuis, à côté de la splendide villa de M. Gudin, s'étaient élevés les ateliers de M. de Nieuwerkerke [le collectionneur] et de M. Gigoux [le peintre], et le palais Lehmann [le collectionneur]. »[33] La carte des abonnés à la *Revue nouvelle des Beaux-Arts* entre 1860 et 1862 montre que dès le début de la décennie, amateurs bourgeois comme grands collectionneurs sont installés dans le quartier, les grands collectionneurs jouant ici un groupe pivot, transition entre les artistes et les bourgeois[34] Trente ans plus tard, la cartographie des amateurs confirme la forte implantation de ces amateurs dans cette zone.

Au final, la géographie des artistes, tout au moins ceux consacrés par le commerce et les honneurs officiels, se divise en deux zones : l'espace du quartier Latin et des quais où se concentrent les peintres médaillés et décorés mais aussi les étudiants et débutants vivotant dans les soupentes[35]. La seconde zone est composée de deux espaces singuliers, la Nouvelle Athènes et le quartier Beaujon, à la fois à la marge et au cœur de la société bourgeoise, proche de la vie mondaine des boulevards et des activités commerciales du quartier de la Bourse. Le *Guide Hachette* de 1855 ne dit pas autre chose quand il prodigue des conseils aux touristes pour le « choix d'un quartier » : pour les plaisirs, « tenez-vous près de la ligne des boulevards, et surtout des boulevards élégants, depuis le Gymnase jusqu'à la Madeleine. Etes-vous négociant ? Logez-vous aux environs de la Bourse, dans les rues Saint-Denis et Saint-Martin, ou dans les rues avoisinantes. Cherchez-vous la tranquillité, le silence ? Le faubourg Saint-Germain est votre lot, ou le Marais, si vous êtes obligé en même temps de songer à l'économie. »[36] La géographie des amateurs au début des années 1860 confirme ce paradoxe : pour

30 L'*Annuaire Bottin-Didot* distingue dès 1860 les peintres artisans (sur verre, sur céramique, etc.) des artistes.
31 Edmond Texier, *op. cit.* p. 43.
32 *Ibid.* p. 44-45.
33 *Gazette des Beaux-Arts* , 1860 2e trimestre, p. 256. Dans les années 1870, Jean Gigoux, au faîte de sa carrière, s'installe ainsi 17 rue Chateaubriand.
34 DE1/73-74 / Livre des abonnés à la Revue nouvelle des Beaux-Arts, 1860-1862. La revue avait son siège au 19 rue de Taranne.
35 Voir les calepins du cadastre (1852) pour les rues Bonaparte, Madame et de Fleurus qui mêlent ateliers luxueux et soupentes.
36 *Guides-Cicérone, Paris Illustré, son histoire, ses monuments, ses musées, son administration, son commerce et ses plaisirs, nouveau guide des voyageurs, où l'on trouve en outre les renseignements pour s'installer et vivre à Paris de toutes les manières et à tous les prix, publié par une société de littérateurs, d'archéologues et d'artistes*, Paris, Hachette et Cie, 1855. p. 3.

leur immense majorité, ils habitent entre le sud de la Nouvelle Athènes et le Nord du Luxembourg. Qu'ils s'agissent des amateurs relevés par Lacroix en 1861 ou des abonnés de la *Revue nouvelle des Beaux-Arts* entre 1860 et 1862[37], le jeu entre centre et périphérie est manifeste.

Ainsi, dès les années 1850, les artistes dont les plus reconnus apparaissent comme les fers de lance d'une conquête urbaine.



[Fig. 10. 2] Carte. Localisation des abonnés à la Revue nouvelle des Beaux-arts, 19 rue de Taranne, 1861-1862. D'après le carnet des abonnés, AP, DE1/74.

I.b. La proximité recherchée de la bourgeoisie

Les ateliers de l'Ouest

Tous les artistes ne sont pas, loin s'en faut, des bohèmes. Les cartes des ateliers d'artistes en 1862 et 1893 montrent plusieurs mouvements à l'œuvre. À côté de la conquête de la Nouvelle Athènes ou du quartier Beaujon, un nombre important d'artistes s'implantent à proximité de leur clientèle bourgeoise et aristocrate la plus en demande de paysages, de portraits et de décorations intérieures. L'explosion du nombre d'artistes – peintres et sculpteurs – à Paris, ils sont plus de 4 000 dans les années 1880 contre environ 600 dans les années 1850 – dessine une autre géographie des arts. Aux ateliers des prescripteurs, répond une prolifération d'ateliers implantés dans les quartiers bourgeois.

37 AP, DE1/73-74, « Livres de raison 1828-1856 et 1860-1862 ». L'erreur d'inventaire qui fait de ce cahier d'abonnement à la *Revue nouvelle des beaux-Arts* explique sans doute le peu d'intérêt dont il a joui jusqu'ici. La revue, installée 19 rue de Taranne – actuellement boulevard Saint-Germain – dans le quartier des éditeurs, fait long feu et périclite dès la fin de l'année 1862.

Ce mouvement s'explique par la concurrence accrue mais aussi par la mutation de la figure de l'artiste qui, dans les années 1880, se fond dans la bourgeoisie, abandonnant à la fois l'extraterritorialité et la misère comme marques de sa vocation. Si un groupe, l'élite des artistes s'intègre paradoxalement par son excentricité à l'élite mondaine, nombreux sont les artistes soucieux de respectabilité qui s'apparentent à des bourgeois par leur mode de vie – paraître, s'habiller, etc. Seule leur profession les distingue et en cela l'atelier apparaît comme le dernier refuge de leur originalité dans la mesure où, à partir des années 1880, ils possèdent un appartement séparé de leur lieu de travail[38]. C'est notamment le cas pour les artistes qui migrent tout à fait à l'Ouest à partir de la fin des années 1880. Les quartiers de La Muette ou d'Auteuil, peu vivants et largement résidentiels ne sont pas des hauts lieux de la vie sociale et mondaine mais ils permettent, en particulier aux portraitistes, de trouver une clientèle le plus souvent familiale.

Une partie des artistes paraît suivre la clientèle ou marquer leur accession sociale par l'implantation de leurs ateliers au cœur des nouvelles aires bourgeoises que sont le « triangle d'or » et les boulevards. Les Champs-Elysées, largement mis à la mode par les « colonies étrangères »[39], et leurs parages attirent quelques artistes reconnus : Léon Bonnat, le portraitiste de la haute société, 48 rue Bassano ou Jean Béraud qui dépeint la vie mondaine, 5 rue Clément-Marot.

Les quartiers Saint-Georges et Rochechouart apparaissent toujours comme des espaces dédiés aux arts et notamment à la peinture. S'installer dans le 9e arrondissement, c'est à la fois assurer sa visibilité à l'échelle de la ville et capter la bourgeoisie d'affaires du sud de l'arrondissement et des grands boulevards. Il faut souligner ici que ces artistes participent pleinement au développement industriel ; ils vivent pour l'essentiel de la production de portraits et de dessins destinés à l'édition – journaux et revues, magasins d'images, livres pour enfants, etc. Les guides à destination de la bourgeoisie étrangère recommandent ce quartier pour se faire peindre le portrait.

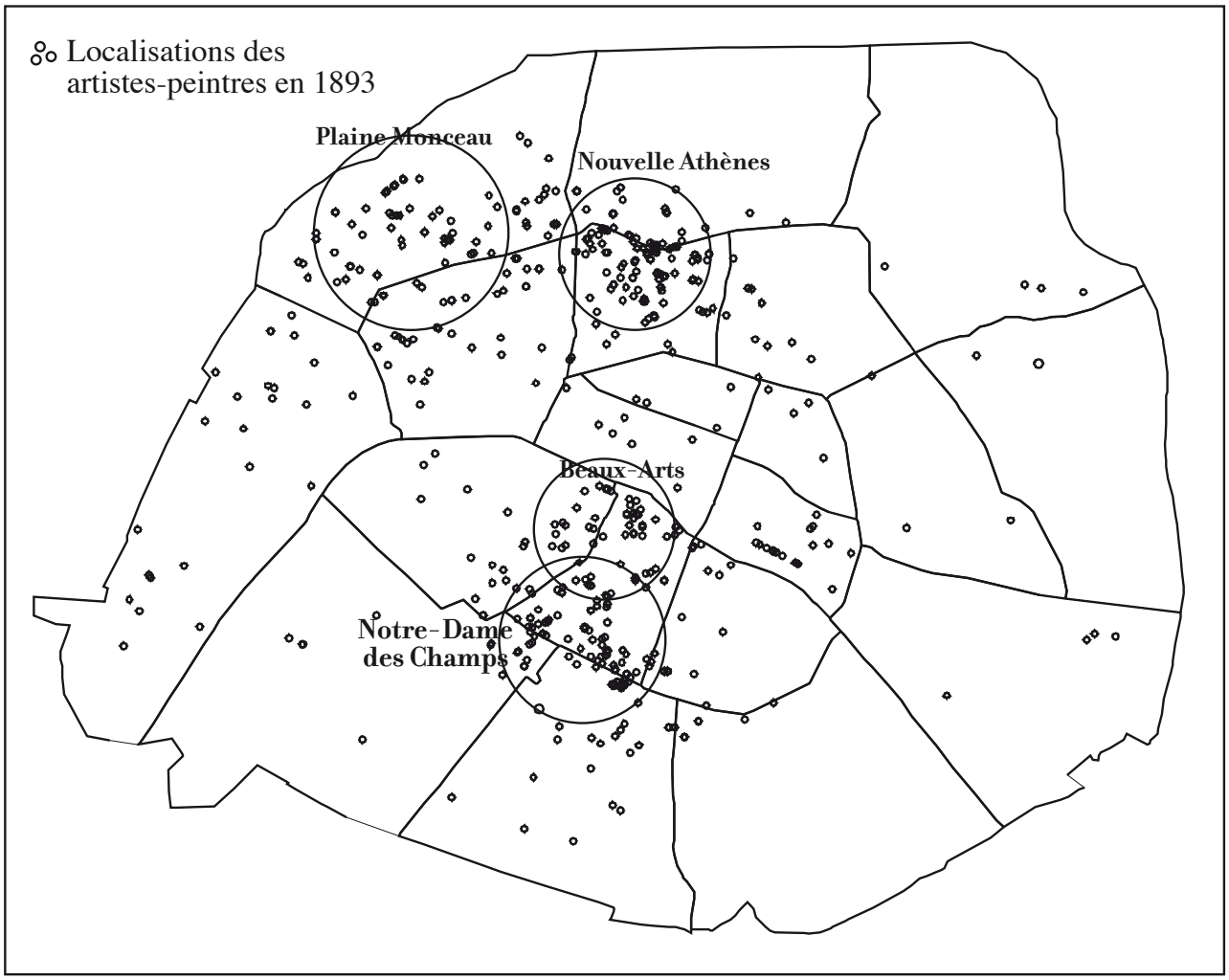
L'implantation des nouveaux portraitistes que sont les photographes est significative. Alors que les daguerréotypistes se concentraient dans les années 1830-1850 autour du Palais-Royal, lieu de la nouveauté depuis la seconde partie du XVIIIe siècle, les photographes se déplacent vers les nouveaux quartiers d'affaires et de spéculation immobilière, aux alentours de la Bourse, le long des boulevards des Italiens et des Capucines, comme nous l'avons vu. Le soir, la bourgeoisie qui fréquente les passages, le Café Tortoni ou les théâtres du Gymnase peut admirer les enseignes des photographes, éclairées au gaz, et notamment l'imposante signature de Nadar qui surplombe son palais de verre, de fonte et de fer. Les ateliers des photographes sont de véritables « palais artistiques » ; d'apparence proches des magasins de nouveautés, ils empruntent pour leur intérieur au luxe des grands hôtels – salon de réception, salle d'exposition, cabinets de curiosité – et, par leurs verrières et leur bric-à-brac, aux ateliers de peintres.

I.c. La bourgeoisie dans les pas des artistes. Conquête de nouveaux espaces (la Plaine Monceau) et gentrification (quartier de Notre-Dame-des-Champs), 1860-1890

À côté des artistes soucieux de s'implanter au cœur de la vie économique et de la vie bourgeoise, quantité d'autres participent voire inventent dans les années 1870-1880 une nouvelle géographie des

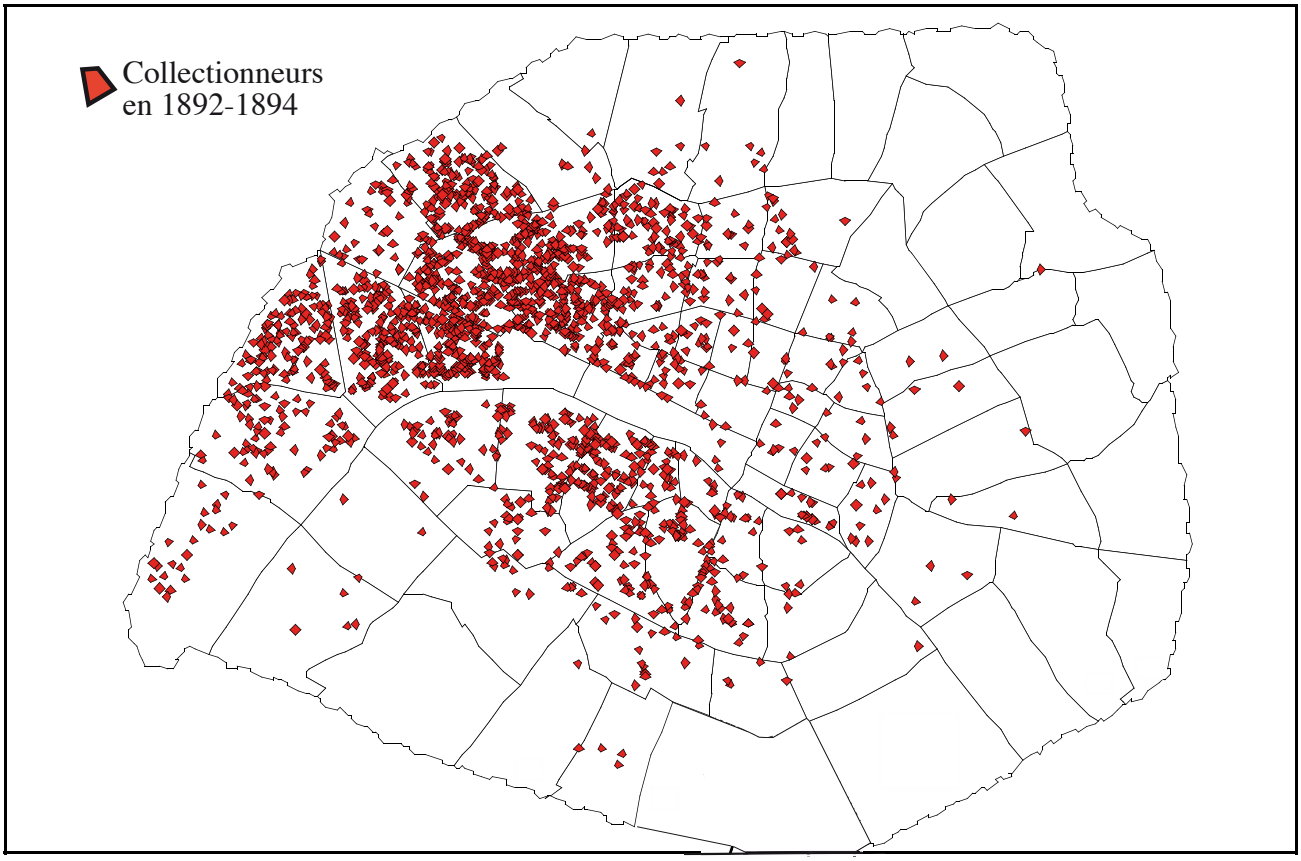
38 Voir *Annuaire Bottin-Didot*…, 1885 et *Tout-Paris, annuaire de la société parisienne*, 1885.
39 Voir *Paris-Guide*, Paris, Librairie internationale, A. Lacroix et Verboeckhoven, 1867, tome 2, « La vie ».

arts et des quartiers à la mode, accompagnant en cela les mutations urbaines consécutives à l'extension de Paris. Les noyaux que sont le sud du Luxembourg et le nord des boulevards demeurent. Les « marché aux modèles », indice solide des quartiers d'artistes, se tiennent au cœur de ces deux zones : l'un place Pigalle ou place de Clichy, l'autre à l'angle du boulevard Montparnasse et de la rue de la Grande-Chaumière[40]. Mais les quartiers où s'installent les artistes se déplacent. La cartographie d'un échantillon de 600 artistes – sur les plus de 4 000 inscrits au Bottin-Didot – au début des années 1890 montre sans surprise un basculement vers l'Ouest et la conquête de nouveaux espaces au-delà de la Nouvelle Athènes : les quartiers de Chaillot, de l'Europe, des Batignolles et de la Plaine Monceau. La cartographie des plus de 4000 amateurs dans les années 1890 témoigne de ce même basculement vers l'Ouest et d'une conquête spectaculaire des 8e, 16e et 17e arrondissements. En ce sens, il est évident qu'une partie des artistes, et notamment les portraitistes bourgeois qui n'ont pas les honneurs du Salon, suivent leur clientèle ; la proximité remplace la publicité. Pour autant, en regardant de plus près le processus de conquête de certains quartiers, il apparaît que les artistes y jouent un rôle central.



[Fig. 10. 3] Carte. Localisation des artistes-peintres en 1893, d'après l'*Annuaire Bottin-Didot du commerce*, 1893 (échantillon de 600 peintres).

40 Jacques Lethève, La vie quotidienne des artistes français au XIXe siècle, Paris, Hachette, 1968, p. 80 et John Milner, *Ateliers d'artistes. Paris, capitale des arts à la fin du XIXe siècle,* Paris, Du May, 1990, p. 196.



[Fig. 10. 4] Carte. Localisation des collectionneurs en 1892-1894, d'après Ris-Paquot, *Répertoire annuaire général des collectionneurs de la France et de l'étranger*, Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts et Levy, 1892-1896.

Monceau ou la conquête d'une périphérie

Les années 1860-1870 voient émerger un nouveau quartier dans le paysage des arts : la Plaine Monceau. Alors que Gueulette choisissait en 1864 la Nouvelle Athènes pour faire le portrait de peintres dans leur atelier, vingt ans plus tard, en 1886, Albert Wolff pour son ouvrage *La capitale des arts* visite le nouveau quartier de la Plaine Monceau. Les artistes et parmi les plus recherchés s'installent dans cette zone largement négligée par la spéculation foncière jusque dans les années 1860. À cette date, à l'occasion de l'agrandissement de Paris, les terres du Duc d'Orléans sont partagées entre l'État et la compagnie des frères Pereire. Alors que sous l'égide d'Alphand on remodèle le parc, les Pereire se lancent dans une vaste entreprise de lotissements[41]. Achetant tous les terrains disponibles autour du parc, ils font compléter les percées haussmanniennes des avenues de Wagram, Villiers et du boulevard Malesherbes. De très nombreux ateliers sont dispersés au milieu des lotissements, les frères Pereire ayant sans doute deviné le rôle de prescripteurs que pouvaient jouer les artistes. Les ateliers sont luxueux : ils offrent le confort disponible dans les années 1870-1880 – chauffage et éclairage au gaz, eau courante à tous les étages – et des verrières immenses, le tout dans des immeubles généralement en pierre de taille [42]. La Plaine Monceau devient très rapidement à la mode. Zola en fait le cadre de plusieurs de ses romans : l'hôtel des Saccart dans *La* et c'est encore « dans ce quartier de luxe en train de pousser au milieu des terrains vagues de l'ancienne plaine Monceau » que Nana se fait acheter son hôtel[43]. Parmi les lots non construits, de nombreux terrains sont achetés par les artistes. Les

41 Voir Jean Autin, « La spéculation immobilière », *Les frères Pereire*, Paris, Perrin, 1984, p. 186-194.
42 AP, Calepin du cadastre, D1P4, avenue de Villiers, 1862-1876.
43 Émile Zola, *Nana*, Paris, Fasquelle, 1899 [1880], p. 313. et Émile Zola, « Un hôtel particulier au Parc Monceau », *Carnets d'enquêtes. Une ethnographie inédite de la France*, présentation d'Henri Mitterand, Paris, Librairie Plon, 1986, p. 27-34.

larges avenues et dégagements dus au parc Monceau ou à la place du Général Catroux permettent de construire des ateliers-maisons confortablement éclairés et sans vis-à-vis. L'hôtel acheté par Nana a été « bâti par un jeune peintre, grisé d'un premier succès, et qui avait dû le revendre à peine les plâtres essuyés ». L'hôtel, écrit Zola, « était de style Renaissance, avec un air de palais, une fantaisie de distribution intérieure, des commodités modernes dans un cadre d'une originalité un peu voulue. Le comte Muffat avait acheté l'hôtel tout meublé, empli d'un monde de bibelots, de forts belles tentures d'Orient, de vieilles crédences, de grands fauteuils Louis XIII ; et Nana était ainsi tombée sur un fonds de mobilier artistique, d'un choix très fin, dans le tohu-bohu des époques ».[44]

Les artistes-peintres mis en avant par l'annuaire *Le Tout-Paris* de 1887 travaillent majoritairement dans ce quartier[45]. Albert Wolff, critique influent, le dépeint ainsi en 1886 : « C'est le vendredi qui a été adopté par la plupart des artistes pour les réceptions. Ce jour-là, l'avenue de Villiers est curieuse à voir : tout Paris y défile avant d'aller au Bois ; chacun rend visite à son peintre ; dans toutes les maisons du quartier Monceau, il y a un atelier comme l'eau et le gaz se trouvent dans toutes les constructions nouvelles. On peut mesurer le rang d'un peintre d'après le nombre de voitures qui stationnent le vendredi devant son hôtel. »[46] Au 43, on trouve ainsi l'atelier-hôtel de Jean-Jacques Henner dont le balcon se termine par un moucharabieh ; au n° 53, c'est le peintre hongrois en vogue Munckacsy. Toute l'avenue est ainsi habitée par des artistes ; avenue qui s'achève sur l'hôtel de Sarah Bernhardt, maison-atelier et galerie de cette comédienne-sculpteur. On décrit alors « ce coin des Ternes [comme] un microcosme artistique »[47].

Comme l'a noté John Milner, le triangle composé par les avenues de Villiers et Wagram et par le boulevard Malesherbes concentre tous les ateliers élégants. Boulevard Malesherbes, on trouve ainsi côte à côte les ateliers de Detaille et Meissonier. Rue Fortuny, les maisons-ateliers côtoient par dizaines celle du sculpteur à la mode Louis-Ernest Barrias ; rue Ampère, elles sont aussi nombreuses autour de l'atelier du peintre Flameng ; enfin, boulevard Berthier la suite d'ateliers a son point culminant au n°41 avec l'atelier de John Singer Sargent, portraitiste mondain[48].

L'originalité prêtée aux artistes s'exprime dans ce nouveau quartier où les lots de terrains à bâtir sont encore nombreux dans les années 1870-1880 et ce, pour le plus grand plaisir de la bourgeoisie. L'hôtel particulier d'Ernest Meissonier, bâti autour d'un atelier, fait figure d'exemple : « À l'angle du boulevard Malesherbes et de la rue Legendre se trouve un palais d'une construction bizarre, conçu pour les intimités de la vie. L'hôtel détonne par son architecture au milieu des maisons neuves qui l'entourent ; il a un faux air de cloître : à travers les fenêtres qui s'ouvrent rarement, le passant n'aperçoit aucune trace de ce luxe moderne dont la banalité se traduit par l'abondance des dorures et des étoffes éclatantes ; les salons proprement dits n'existent pas dans cette demeure d'artiste, ils sont remplacés par deux ateliers qui se succèdent et tiennent toute la largeur du premier étage. »[49] L'artiste le plus cher et le plus décoré de l'époque affiche ainsi sa qualité sur la façade de son hôtel.

Les années 1880 voient se confirmer le rôle des artistes dans la mise à la mode d'un quartier.

44 Zola, *Nana*, *op. cit.,* p. 313-314.
45 *Tout-Paris*. *Annuaire de la société parisienne*, 1887.
46 Albert Wolff, Albert Wolff, *La capitale de l'art,* Paris, Victor Havard, 1881*,* p. 286-287.
47 La concentration dans les quartiers des Ternes et la Plaine Monceau est en effet redoublée par une concentration dans quelques rues. « Tout au bout de l'avenue de Villiers, écrivent Paul Belon et Georges Price, après avoir dépassé la place de Courcelles et la gare du chemin de fer de ceinture, on trouve, sur la gauche, la rue Guillaume-Tell, où habite le peintre Besnard, à deux pas de Jean Richepin, d'Émile Bergerat, de Roll et de tant d'autres célébrités parisiennes. Ce coin des Ternes est un microcosme artistique. » Les auteurs consacrent trois chapitres à la visite des ateliers parisiens.
48 AP, Calepin du cadastre, D1P4, boulevard Berthier (1876-1900) et boulevard Malesherbes (1876-1900). Voir en complément, John Milner, *op. cit.*, p. 170-172.
49 Albert Wolff, *La capitale des arts*, *op. cit.* p. 173-174.

Les entrepreneurs et architectes – comme Daniel Dupuis - jouent de ce phénomène à l'échelle des immeubles. Coiffer un immeuble de rapport d'un atelier d'artiste permet tout à la fois de le rendre attractif et de valoriser au mieux l'espace des combles, extensible à partir des décrets de 1884. Le phénomène est manifeste dans la Plaine Monceau et le quartier des Ternes[50].

La transformation sociale d'un quartier : les artistes « gentrifieurs »

De façon moins spectaculaire mais tout aussi évidente, le quartier de Notre-Dame-des-Champs connaît une autre évolution. Largement occupé par les artistes dès les années 1860, il est cependant d'abord le lieu des sculpteurs et de quelques peintres installés et reconnus dont la volonté est d'abord de s'attacher aux institutions artistiques – c'est le cas dans des registres très différents de David et de Rosa Bonheur. Les années 1870 voient l'installation de très nombreux peintres, avec une densité exceptionnelle entre la rue de Vaugirard et le boulevard Montparnasse, autour de l'Église de Notre-Dame-des-Champs et dans le triangle constitué par la rue de la Grande-Chaumière, le boulevard Montparnasse et le sud de la rue d'Assas. Cette implantation ne se double pas pour autant d'une présence de la grande bourgeoisie comme en atteste la carte des amateurs. Ces ateliers apparaissent encore périphériques même si la rue de Notre-Dame-des-Champs compte dès 1880 le plus grand nombre d'atelier[51]. Au-delà, au sud du boulevard, ce sont les « rapins », artistes débutants ou marginalisés ; les loyers des ateliers dans le 14e arrondissement sont alors deux fois moins élevés que ceux de la rue Notre-Dame-des-Champs ou de la Nouvelle Athènes[52]. Louis-Edmond Duranty confirme cette diversité : « on a des ateliers à 5 ou 600 francs par an dans les quartiers retirés, mais c'est bon quand on commence. Dès qu'on fait quelques affaires, on sent la réinstallation convenable, dans un quartier accessible. Le minimum pour un atelier décent est un loyer de 1 000 à 1 200 francs. La moyenne se trouve entre 1 500 et 1 800 francs »[53]. Pour autant, tous les artistes à succès ne cherchent pas à accéder aux quartiers déjà à la mode. Certains jouent au contraire de l'excentricité géographique et culturelle. Albert Wolff souligne ainsi le caractère marginal des peintres reconnus qui s'installent autour de Montparnasse : « l'atelier le plus curieux de Paris est celui de Carolus Duran. Presque tous les peintres reçoivent le vendredi ; Carolus, qui ne peut rien faire comme les autres, a choisi le jeudi ; presque tous les autres peintres habitent le quartier Monceau ; c'était pour Carolus une raison de plus d'aller du côté du Faubourg Saint-Germain, passage Stanislas, s'il vous plaît ; ce n'est pas à deux pas, comme vous voyez. »[54]. C'est aussi le cas de Jules Bastien-Lepage, peintre ruraliste mais aussi portraitiste qui installe un somptueux atelier au début des années 1880 rue des Fourneaux – aujourd'hui rue Falguière – encore très peu touchée par la spéculation immobilière et qui abrite essentiellement des marchands de vins et des brocanteurs. Quelques artistes participent directement à la spéculation dans cette zone ; c'est par exemple le cas d'Auguste Toulmouche, portraitiste à la mode pour ses jeunes bourgeoises et chevalier de la Légion d'Honneur. Fidèle à la Nouvelle Athènes, installé 37 rue Victor-Massé, il est le promoteur à partir des années 1870 d'un ensemble d'ateliers dans le quartier[55].

50 Voir *La Semaine des constructeurs*, 29 octobre 1891, et notamment les constructions réalisées rue des Renaudes dans le 17e arrondissement (quartier des Ternes).

51 AP, Calepins du cadastre, D1P4, rue Notre-Dame-des-Champs (1876-1900). Si l'on ne retient que les ateliers avec verrières, on trouve au n°73 Jean-Paul Laurens ; au n°75, Adolphe-William Bouguereau ; au n°86, 4 grands ateliers dont celui de Whistler et Charles Cottet, comportant deux autres locataires d'ateliers dont Thibaudeau en 1900. Les numéros 86, 105, 111, 115, 117, 118 et 119 abritent aussi des artistes et notamment, au n°119 Mlles Defaut et Jacques, qui proposent des « cours de peinture pour dames ». La moyenne des loyers est de 1350 francs à ces numéros.

52 Voir par exemple, AP, Calepins du cadastre, D1P4, rue du Maine (1876, 1900).

53 Louis-Edmond Duranty, *Le pays des arts*, Paris, G. Charpentier, 1881, p. 182.

54 Albert Wolff, p. 285 et sq.

55 John Milner, *op. cit.*, p. 126.

Entre 1900 et 1910, le quartier est en vogue. Les rues de Vaugirard et Boissonade et le boulevard Raspail, remodelé en 1869 et prolongé en 1892, voient s'installer à la fois des ateliers et se construire quantité d'immeubles cossus. Zone encore largement dévolue au maraîchage en 1860, elle devient un lieu de résidences bourgeoises. Là encore, les artistes semblent être les artisans – involontaires – de la conquête d'un tissu urbain longtemps populaire.

Deux processus distincts sont ici à l'œuvre : la logique de construction pour la Plaine Monceau et un véritable phénomène de *gentrification* pour le quartier de Notre-Dame-des-Champs, c'est-à-dire de conquête d'un tissu urbain existant. Sans exagérer le poids des artistes, il convient de noter que la sociologie, et notamment R. A. Beauregard, a relevé maints exemples au XXe siècle qui confirment le rôle des artistes comme agents de la *gentrification* – « gentrifieur » – de zones urbaines[56]. Dans notre cas, cela témoigne de la réinvention de modèles en matière de modes et d'une géographie urbaine bourgeoise qui se transforme grâce à aux artistes en dehors des polarisations urbaines des modes héritées du XVIIIe siècle.

Les exemples de la Plaine Monceau comme du quartier de Notre-Dame-des-Champs indiquent l'attirance de la bourgeoisie pour les quartiers occupés par des artistes. Dans ces deux cas, la conquête par les artistes de ces quartiers périphériques, largement ruraux et souvent à lotir, dans les années 1870 a ouvert la voie de leur conquête par la bourgeoisie et l'aristocratie. De la même façon que les artistes participent au cours de cette période à lancer, par leur seule présence, des stations balnéaires ou thermales, ils participent à la promotion de nouveaux quartiers[57].

Les artistes des années 1870-1880 prolongent l'héritage des artistes de la bohème : leur excentricité à la fois géographique et sociale les rend d'autant plus attirants pour la bourgeoisie. En inventant des centres excentriques de la mode, ils apparaissent ainsi prescripteurs en matière de fabrication de la géographie sociale du Paris de la fin du siècle.

En parallèle, l'implantation des portraitistes plus modestes et des ateliers pour les portraitistes en photographie consolide les lieux à la mode recherchés par la bourgeoisie. Moins intimidants, parcourus plus volontiers à pied que la Plaine Monceau qui nécessite un équipage, les boulevards et la Nouvelle Athènes font figure pour la bourgeoisie même moyenne de quartiers attractifs des années 1860 jusqu'à la Grande guerre.

---

56 Les études historiques, notamment pour le XIXe siècle manquent, tant dans les travaux sur les mondes artistes que dans les études sur les transformations de Paris. Il y a cependant pléthore d'études sur le rôle des arts dans les processus de *gentrification* pour la fin du XXe siècle et notamment aux États-Unis où les mutations de New York dans les années 1980 ont suscité quantité d'études. Sur le rôle des artistes et des galeries dans ce processus, on verra notamment Rosalyn Deutsche et Cara Gendel Ryan, « The Fine Art of Gentrification » *October*, Vol. 31, The MIT Press, 1984, p. 91-111, pour le quartier du Lower East Side. Les études sur la reconquête d'Harlem sont si nombreuses qu'elles ne peuvent être citées ici. Pour les travaux de synthèse, voir N. Smith et P. Williams [dir.], Gentrification of the city, London, Allen and Unwin, 1986 et notamment R. A. Beauregard, « The chaos and complexity of gentrification », pp. 35-55, qui souligne le poids des « agents culturels » dans les processus de gentrification. Pour une approche critique et historiographique, voir Gary Bridge, « Bourdieu, Rational Action and the Time-Space Strategy of Gentrification » dans *Transactions of the Institute of British Geographers*, New Series, Vol. 26, n° 2, Blackwell Publishing on behalf of The Royal Geographical Society, 2001, p. 205-216 ; Loretta Lees, Tom Slater et Elvin Wyly, Gentrification, New York / London, Routledge, 2007 ; Chris Hamnett, « Les aveugles et l'éléphant : l'explication de la gentrification », *Strates*, n° 9. 1996-97 « Crises et mutations des territoires » et enfin « La gentrification urbaine », numéro spécial de la revue *Espaces et sociétés* (n° 132 2008/1-2).

57 Sur les rôles des peintres comme promoteurs de nouveaux lieux de villégiatures, à la fois par leur peinture et par leur présence, voir les nombreuses monographies de stations balnéaires ainsi que l'étude de François Guillet, *Naissance de la Normandie. Genèse et épanouissement d'une image régionale en France, 1750-1850*, Caen, Annales de Normandie, 2000. Pour un exemple précis, voir le Guide Joanne de la Bretagne qui souligne le rôle des peintres – et singulièrement des peintres anglais et américains – dans l'invention de Pont-Aven (Guides-Joanne, *Bretagne*, Paris, Hachette et Cie, 1913, p. 387 et sq.)

II. La visite à l'atelier ou l'invention d'une nouvelle scène urbaine des modes

Pour comprendre le rôle des ateliers dans la fabrication des modes, au-delà de l'implantation urbaine, il faut s'arrêter sur la fréquentation de ces ateliers. Difficulté bien connue des historiens des modes comme de la vie urbaine, la proximité géographique ne dit pas le contact social. Saisir les phénomènes de modes, c'est donc aussi identifier les « synapses » entre monde artistique et monde bourgeois.

II.a. L'atelier en texte et en image



[Fig. 10. 5] Atelier d'Eugène Giraud, rue de la Réforme, gravure extraite d'Edmond Texier, *Tableau de Paris*, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1853, tome 2.

Publicité la plus évidente de ces espaces privés : la presse. On peut observer dès le milieu du siècle la multiplication des visites aux peintres relatées dans la presse artistique comme dans la presse généraliste. Textes et gravures décrivent par le menu ces lieux étranges et fascinants où vivent les maîtres du goût. Les visites d'Edmond Texier en 1852 en sont l'une des matrices. La Gazette des Beaux-Arts et l'ensemble des revues artistiques franchissent « la porte de l'atelier » pour leurs lecteurs donnant lieu à des descriptions minutieuses, généralement réimprimées ensuite sous forme de livres[58]. Puis les revues illustrées proposent elles aussi ces visites, comme *l'Illustration* qui lance une série de « visites aux ateliers d'artistes » en 1852 et 1853, réutilisant au passage les bois gravés

58 C'est notamment le cas de l'ouvrage de Charles Gueulette et des chroniques de Paul Eudel publiées aussi bien dans la *Gazette des Beaux-Arts* que dans *l'Art moderne*.

publiés par Texier[59]. *L'univers illustré* et le *Magasin pittoresque* proposent également durant tout la seconde partie du siècle des visites aux ateliers d'artistes parisiens sous forme de feuilletons[60]. La presse généraliste reprend le motif et en fait un véritable « marronnier » : *Le Temps, Le Figaro* ou encore le *Gil Blas* publient ces visites, qui reprennent toujours la même structure : description détaillé du bâtiment, puis du décor – mobilier, collections, objets de curiosités… – et enfin, les tableaux et sculptures eux-mêmes. Tout se passe comme si les journalistes cherchaient dans le désordre des objets accumulés par le peintre le sens de leurs œuvres. Après 1890, tout le moins dans les revues artistiques, les photographies remplacent les gravures. La multiplication de ces visites attestent de la demande du lectorat. Les ateliers y sont présentés comme autant de modèles « d'un goût exquis et toujours surprenant »[61].

Les romans reprennent volontiers le motif. Chez Edmond Duranty, Paul Bourget, Alphonse Daudet, Maël ou Maupassant, des ateliers remplis d'armes, d'armures, de poteries et de faïences, de toutes sortes de bibelots anciens et exotiques composent le décor de certaines scènes[62]

Le théâtre redouble cette médiatisation : les ateliers surgissent sur les scènes de théâtre. Parfois mansardes miséreuses, ils sont le plus souvent des ateliers traversés par la bourgeoisie, cadre d'intrigues mondaines et amoureuses. C'est le cas chez tous les auteurs à succès du siècle. En 1868, Émile Augier met ainsi en scène dans « Paul Forestier » dont « la scène est à Paris, de nos jours », un atelier cossu où « le jour vient du fond à gauche » et qui se trouve flanqué d'un salon au « mobilier riche et artistiqueo »[63]. Même chose chez Dumas, dans *La vie d'un artiste* ou encore chez Labiche dans *Un mari qui lance sa femme*[64]. Sur scène, la bourgeoisie découvre des intérieurs originaux, reproduits pédagogiquement par les décorateurs et les tapissiers.

II.b. Du sanctuaire à l'espace commercial

Les visites d'ateliers par le texte ou sur scène semblent proposer de franchir un seuil interdit, inaccessible pour l'immense majorité de la bourgeoisie. En réalité, parallèlement à cette mise en scène, au sens strict, des ateliers, ceux de peintres et de sculpteurs s'ouvrent au public. Rien de plus efficace pour apprendre à sentir et ordonner des objets que d'être *in situ*.

La fin du sanctuaire

Jusque dans les années 1830 voire 1840, les ateliers sont surtout fréquentés par les amateurs et les collectionneurs. Aux yeux de la bourgeoisie, l'atelier est un endroit infréquentable et les visites en famille sont alors improbables. Il faut dire que la figure de l'artiste fascine autant qu'elle inquiète.

59 *L'Illustration* , avril-mai-juin 1852, « Visite aux ateliers ».
60 « L'atelier de Carolus Duran », *Le Magasin Pittoresque*, 1899, p. 154.
61 *Le Monde illustré*, 26 janvier 1892. La revue, concurrente de l'*Univers illustré*, multiplie ces visites dans les années 1890.
62 Voir notamment : Paul Bourget, *La duchesse bleue*, Paris, Alphonse Lemerre, 1898, chapitres 3 et 7 ; Courteline, « Henriette a été insultée » *in Femmes d'amis*, Paris, Marpon et Flammarion, 18888, chapitre 2 dans l'atelier du peintre Fabrice ; Edmond Duranty, *Le pays des arts,* 1881, chapitres « L'Atelier » et « Le peintre Louis Martin » qui décrivent l'atelier du peintre faussement bohème Maillobert ; Alphonse Daudet, *Sapho, mœurs parisiennes,* Paris, Charpentier, 1884 qui décrit l'atelier d'artiste de l'ingénieur Délechette composé d'un atelier et d'une serre où s'ébat sa maîtresse-modèle ; Maël, *Femme d'artiste*, Paris, Ollendorf, 1894, chapitre 8 et Maupassant, *Fort comme la mort*, Paris, Ollendorf, 1889, chapitre 1, description de l'atelier du peintre à la mode Olivier Bertin. Pour une étude de ce *topos* : Philippe Hamon, « Le topos de l'atelier », in R. Démoris (dir.), *L'artiste en représentation*, Paris, Desjonquères, 1993 et « Atelier », in Philippe Hamon et Alexandrine Viboud (dir.), *Dictionnaire thématique du roman de moeurs (1850-1914)*, tome 1, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003.
63 Émile Augier, « Paul Forestier », *in Théâtre complet d'Emile Augier*, tome 2, Paris, Calmann-Lévy, 1890 [1868] p. 355 et sq.
64 Alexandre Dumas père, *Une vie d'artiste*, Paris, 1854, p. 245 et sq ; Eugène Labiche, « Un mari qui lance sa femme », Comédie en trois actes représentée pour la première fois à Paris, sur la scène du théâtre du Gymnase le 23 avril 1864, *in Théâtre complet de Eugène Labiche*, Paris, Calmann-Lévy, 1892. On y découvre l'atelier du peintre mondain – imaginaire – Robert Taupier dans cette pièce qui se déroule « à Paris, de nos jours ».

Lorsque Charton tente, en 1842, de conseiller les familles bourgeoises sur le choix d'un « état », il relève d'abord les périls que comporte la profession d'artiste-peintre et de sculpteur que les jeunes – rarement reconnus « avant 30 ans » – embrassent « généralement contre l'avis des parents »[65]. S'il tente de battre en brèche quelques idées reçues – notamment sur la nécessaire misère du génie –, il pointe les risques que constitue la fréquentation d'un atelier – équivalent d'une académie privée –, qu'il assimile à « une école de mauvaises mœurs ». L'artiste est encore marginal et son atelier est généralement représenté comme un lieu bohème, pauvre et négligé, fréquenté par les lorettes [66]. Edmond Goblot donne à cette défiance une explication : sous la monarchie de Juillet « les arts plastiques étaient censurés avec […] sévérité. Les jeunes filles « apprennent » le pastel et le fusain, l'aquarelle et la sépia, la miniature, l'éventail et la peinture sur porcelaine ; mais le dessin, non. Ne sachant pas dessiner, elles devaient s'en tenir aux fleurs et aux paysages. Comment pénétrer dans l'atelier d'un peintre ou d'un sculpteur ? Le modèle vivant ? Quelle horreur ! L'antique ? Il a beau être en plâtre, c'est à peine plus convenable. Une honnête femme peut-elle seulement mettre les pieds dans un musée ? À plusieurs reprises, on eut recours aux feuilles de vigne pour les leur rendre accessibles, sans grand succès. […] La femme bourgeoise se souvient toute sa vie d'avoir été élevée dans un couvent […] La peur de tout ce qui pourrait offenser les yeux ou les oreilles a paralysé longtemps pour elle toute sérieuse éducation littéraire et artistique. »[67]. Les témoignages littéraires et les rares scènes d'atelier ne montrent de fait qu'un public choisi, composé d'artistes ou d'amateurs. En 1845, l'atelier de Pradier, l'un des plus courus, reçoit une « galerie » nombreuse, notamment pour observer les jeunes adolescentes qui posent, une foule composée d'artistes, de musiciens, de graveurs et d'écrivains[68]. Dans le même temps, les ateliers de Paul Delaroche et Horace Vernet sont des « sanctuaires », fréquentés uniquement par un « petit nombre d'élus fiers de cette faveur »[69]. Le retrait du monde et le choix du public sont des gages de qualités artistiques. Encore en 1853, lorsque Jean Gigoux peint son atelier, les jeunes gens présents sont des apprentis peintres et les amateurs qui consultent ses gravures sont des amateurs-collectionneurs et des acheteurs[70]. Jusque dans les années 1860, la sociabilité des ateliers d'artistes reconduit donc celle du XVIIIe siècle[71].

Les ateliers ouverts des photographes

Les ateliers de photographie sont parmi les premiers à être visités par la bourgeoisie. Situés sur

65 Édouard Charton, *Guide pour le choix d'un état, ou Dictionnaire des professions indiquant les conditions de temps et d'argent pour parvenir à chaque profession, les études à suivre, les programmes des écoles spéciales, les examens à subir, les aptitudes et les facultés nécessaires pour réussir, les moyens d'établissement, les chances d'avancement ou de fortune, les devoirs*, Paris, F. Chamerot, 1842, article « Peintre ».

66 Anne Martin-Fugier, « La représentation des ateliers », *La vie d'artiste au XIXe siècle*, Paris, Louis Audibert, 2007, p. 99.

67 Edmond Goblot ajoute : « II est pourtant vrai que, dans l'ensemble, la bourgeoisie des deux dernières monarchies n'aime pas les arts. Elle leur fait une place : les dames et les demoiselles jouent du piano et chantent les romances de Loïsa Puget ; la musique est une distraction de salon comme les jeux innocents, la polka, la partie de cartes ou de loto. Dans ce même salon, il peut y avoir un tableau, - l'usage est de dire : « un cadre » - pour meubler un panneau trop nu ; de préférence, il y a deux cadres pareils, symétriquement placés et se faisant pendant, soit par l'analogie des sujets, soit par leur contraste. L'art de peindre est accessoire : il complète celui du tapissier, qui est le vrai décorateur. Les arts ne sont plus les « beaux arts », ils sont « les arts d'agrément. » […] Ainsi la classe qui a la prétention d'être une élite, de se distinguer, non pas par sa richesse, mais par son éducation, qui a fait des études latines, qui montre par sa politesse des sentiments plus nuancés et plus généreux, et dont la délicatesse ne s'accommode que d'une société choisie ; cette classe ne songe pas - du moins sous les deux derniers règnes - à placer sa supériorité dans le goût artistique » et Goblot d'imputer cela au « *dimorphisme sexuel* », ce partage des tâches qui réserve les arts aux femmes. Edmond Goblot, *La barrière et le niveau, étude sociologique sur la bourgeoisie française moderne, op. cit.*

68 Voir notamment le témoignage du peintre et lithographe Jules Laurens, *La légende des ateliers*, Carpentras, J. Brun, 1901, p. 180-181.

69 Charles Simond (pseudonyme de Paul Adolphe va Cleemputte) [dir.], *La vie parisienne à travers le XIXe siècle : Paris de 1800 à 1900 d'après les estampes et les mémoires du temps*, Tome 2 « 1830-1870 », Paris, E. Plon, Nourrit et Cie, 1900, p. 108.

70 Jean Gigoux, *L'atelier du peintre*, 1853, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon.

71 Voir notamment Charlotte Guichard, *Les amateurs d'art à Paris dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, thèse de doctorat d'histoire de l'art et d'archéologie, sous la direction de Dominique Poulot, université Panthéon-Sorbonne, 2005. Voir le chapitre « Sociabilités » et en particulier p. 431-443.

les boulevards, espaces de shopping et de flânerie qui ne nécessitent pas d'équipage, ils intimident moins particulièrment à partir de la fin des années 1850 quand le prix des portraits devient abordable. Comme le note Nadar, la foule bourgeoise s'agglutine ; elle « trouvait un intérêt non moins vif à contempler à travers le cristal des devantures les illustres visiteurs qui se succédaient sur le velours oreille d'ours du grand divan circulaire, se passant de main en main les épreuves du jour. C'était en vérité comme un rendez-vous de l'élite et du Paris intellectuel ».[72] Les ateliers sont d'autant plus spectaculaires et artistiquement meublés que les produits sont bon marché et encore marqués du sceau de l'industrie. À New York, note Ernest Lacan en 1858, « les daguerréotypistes américains ne négligent rien pour attirer et conserver la faveur du public. Ils font d'énormes dépenses pour leurs ateliers. Ce sont de véritables palais féeriques. Marbres taillés en colonnes ou animés par l'habile ciseau du sculpteur, tentures richement brodées encadrant des tableaux de prix, tapis moelleux où le pied se pose sans bruit, volières d'oiseaux de toutes les contrées qui chantent derrière un mystérieux rideau de plantes rares. Tout est réuni pour distraire l'âme du visiteur de ses préoccupations » [73]. En 1862, le rapporteur pour la section française à l'Exposition universelle de Londres souligne aussi le rôle que joue l'ameublement pour attirer la clientèle : « Le luxe des salons [de la maison Mayer et Pierson, 5 boulevard des Capucines], la décoration de charmantes galeries, sont indispensables pour un établissement où se présente surtout l'élite de l'aristocratie et de la fortune ; où toutes les élégances arrivent parées, pour se montrer plus séduisantes dans leurs portraits ; où les personnages illustres ou distingués de toutes les nations daignent aller faire reproduire leurs traits »[74]. Le même luxe se retrouve chez Nadar qui « possède sur le boulevard un […] bel atelier où la pourpre et l'or se mêlent, où les plantes exotiques croissent comme en pleine terre dans les fentes d'un rocher d'où jaillit une onde pure, un vrai palais de fées »[75]. Derrière la façade en verre et métal, le client découvre au son du piano et d'une cascade intérieure, un immense musée de curiosités : fresques, tapis luxueux, escaliers chinois et quantité de meubles exotiques. L'inventaire après la première faillite de Disdéri en 1856 révèle un espace spectaculaire : serres tropicales, salons parsemés de curiosités et galeries de portraits qui mêlent photographies des illustrations passées devant l'objectif[76]. Quatre ans plus tard, son entreprise recapitalisée, toujours sise 8 boulevard des Italiens, crée la curiosité : « Les meubles précieux, les tapisseries les plus chères, les peintures les plus achevées, les sculptures les mieux fouillées y abondent au milieu d'un ruissellement d'or. C'est riche, mais c'est artistique […] Les bureaux, les magasins, les ateliers, l'escalier même décorés avec le même soin, avec le même luxe. » [77] Les photographes jouent aux artistes, s'agitant pour trouver le meilleur éclairage, la meilleure posture. Bien souvent bohèmes dans leur jeunesse, artiste-peintre comme Nadar ou comédien comme Disdéri, les photographes parisiens les plus courus se parent des habits de l'homme inspiré : pantalon à carreaux, chevelure abondante, chemise bouffante.

Les salons de pose tiennent ainsi à la fois de l'atelier de peinture dont ils tentent de conserver le prestige culturel, de l'intérieur bourgeois rassurant et du palais industriel. Mais avant d'y accéder, le client patiente dans des salons somptueux et curieux. Car si un portrait est plus rapidement réalisé chez le photographe que chez le peintre, on y attend longtemps, la recherche d'une pose ou d'un

72 Nadar, *Quand j'étais photographe*, Paris, Flammarion, 1900, p. 1174.
73 Article de la revue *La Lumière*, 1858 p. 50 cité par Louis Figuier, *Exposition et histoire des principales découvertes scientifiques modernes*, Paris, V. Masson, Langlois et Leclercq, 1860, p. 64-65.
74 « N°1497 5 boulevard des Capucines » dans *Exposition universelle de 1862 à Londres, section française. Catalogue officiel*, Paris, Imprimerie impériale, 1862, p. 97.
75 Félix Alcan, *Le Moniteur de la photographie*, 15 avril 1861, p. 17 et sq.
76 AP, D11U3/212, dossiers n°12920 (et 12926), faillite d'Eugène Disdéri, 1856.
77 *L'Illustration* , 2 juin 1860, p. 27.

éclairage pouvant s'éterniser et il faut en général trois visites pour obtenir son portrait (prise du rendez-vous, séance de pose et retrait). Dans les salons, les femmes peuvent jouer du piano et prendre le thé, les hommes jouer au billard ou lire les journaux. À la différence des ateliers d'artistes-peintres, ces lieux sont délibérément publics. « Objets rares et de collections, écrit Jean Sagne, peintures, panneaux en bois, sculptures, mobilier de haute époque transportent le client dans un univers onirique, « chez le photographe », et pour un bref instant il s'abstrait de la réalité, se laisse porter par les sensations délicates que lui inspire cette accumulation d'objets d'art. À démarche exceptionnelle, cadre exceptionnel. »[78] Le photographe Camille Silvy tente de présenter ces expositions luxueuses sans intimider : « Les premiers salons dans lesquels je recevais mes clients, écrit-il en 1876, étaient tendus de vert foncé, le plafond, peint en vert, rechampi de chêne, les fenêtres garnies de stores verts, de façon à reposer rapidement la vue des gens qui, venant du dehors, étaient plus ou moins excités par la marche, l'équitation ou le grand air. Après un séjour de quelques minutes dans ces salons, où se tenaient mes secrétaires, on passait par un boudoir tendu de peau rose où les dames préparaient leurs toilettes, puis dans mon atelier »[79].

Moins intimidants, fréquentés par une clientèle plus nombreuse, ces ateliers donnent à une large partie de la bourgeoisie un avant-goût des ateliers d'artistes. Ainsi, dès les années 1850, la bourgeoisie fréquente-t-elle ces espaces – on trouve plus de 200 studios de photographes à Paris dès 1856 – de la même façon qu'elle découvre les grands magasins[80]. Toutes les comptabilités privées comme les inventaires attestent de ce passage régulier dans les ateliers de photographes, quasiment toujours le long des boulevards[81].

Ces architectures et ces ameublements luxueux conduisent nombre de photographes à la faillite[82]. De plus, à la fin des années 1880, la descente au niveau de la rue des ateliers grâce à l'électricité signe la fin de l'attractivité architecturale et mondaine de ces ateliers. Banalisées en particulier par le succès de la photographie amateur, ces boutiques perdent leur prestige et les photographes par conséquence leur rôle de prescripteurs[83]. Même les expositions comme celles de Disdéri et de Nadar ne parviennent pas à retenir la foule mondaine. Dorénavant les ateliers de portraits photographiques sont d'anodins lieux de passage.

II.c. Ateliers mondains et ateliers bourgeois : nouvelles scènes des modes

L'atelier, espace de réception

Les ateliers des photographes des années 1850-1870 ont sans doute joué un rôle important dans la familiarisation de la bourgeoisie avec ces bric-à-brac luxueux. La fréquentation des ateliers de peintres suit de très près celle des ateliers photographiques des boulevards. Dans le courant

78 Jean Sagne, *L'atelier du photographe*, Paris, Presses de la Renaissance, 1984, p. 179-180.
79 *Le Moniteur de la photographie*, 1er mai 1876, p. 19.
80 Brigitte Scart évoque la question du rôle de la fabrication des modes vestimentaires dans les ateliers des photographes. Voir Brigitte Scart, *L'atelier Nadar et la mode, 1865-1913*, Paris, Direction des Musées de France, 1979. Sur le nombre de studios, voir Annuaire du commerce Bottin-Didot, 1856-1857.
81 C'est le cas comme on l'a vu des Bordes (AP) comme des Aubry, ces derniers étant très proches des peintres à la mode en bourgeoisie.
82 Voir notamment : AP, D11U3/7194, dossier de la faillite Delton, 29 août 1860 ; D11U3/3952, faillite de De Torbechet, Allain et Cie, photographes, 27 décembre 1864, D11U3/1992, faillite Nicolas Florentin Charavet, 26 août 1863, et D11U3/ 13479, faillite Société Robert et Cie, 25 mars 1870. En complément, voir la correspondance de Félix Nadar avec son fils Paul : BnF, NAF 25008.
83 Dès les années 1870, les grands palais sont en effet remplacés par des ateliers qui en tout point s'apparentent à des ateliers de peintres. Le cas de Nadar est encore exemplaire ; après avoir possédé l'un des plus somptueux ateliers sur les boulevards, au bord de la faillite, il se replie en 1872 51 rue d'Anjou dans le 8e arrondissement, non loin du boulevard Haussmann, dans un hôtel privé aménagé en atelier. Au rez-de-Chaussée, Félix Nadar et son fils Paul installent un luxueux mobilier et organisent des expositions de peintures, tentant ainsi de capter le prestige de la peinture et son public de choix.

des années 1850-1860, la population bourgeoise y est de plus en plus présente. Les artistes, notamment les peintres et les sculpteurs, prennent une place nouvelle dans la « vie élégante » ou le « Tout-Paris » dès les années 1840-1850. Mais ce n'est que dans les années 1860-1870 que le peintre devient un élément incontournable des mondanités bourgeoises et son atelier une nouvelle scène. Tout d'abord, le nombre des amateurs croît vertigineusement pour arriver à plus de 4 000 recensés à Paris par le *Répertoire Annuaire général des collectionneurs de la France et de l'étranger* dans les années 1890[84]. C'est aussi le rapport de la bourgeoisie à l'art qui se modifie et la quête de modèles, notamment architecturaux et d'ameublement remplit les ateliers d'une foule de bourgeois. Les guides de savoir-vivre à l'adresse de la bourgeoise enregistrent cette évolution : désormais, aux côtés du « prêtre », du « haut fonctionnaire » et de la « veuve », on doit aussi penser à placer correctement le « peintre ou l'artiste » à sa table[85]. Les annuaires mondains quant à eux intègrent systématiquement les artistes au début des années 1880[86]. Jules Claretie, tout au long de ses chroniques, relève l'intensité de la vie mondaine dans les ateliers. Il note par exemple en mai 1880 : « Tout ce qui, dans le monde parisien, a le culte des choses d'art, a visité, cette après-midi, l'atelier de M. Prosper d'Épinay, 169, boulevard Haussmann. »[87] En 1886, Albert Wolff confirme cette mutation : « À notre époque, le peintre n'est plus l'artisan laborieux qui s'enferme dans son atelier, condamne sa porte et vit dans un rêve ; il s'est jeté la tête la première dans le mouvement mondain et fait partie du tout Paris élégant ; il a son jour où son atelier se transforme en salon et où il reçoit l'élite de la société cosmopolite. »[88]

Les ateliers proposent généralement un espace de réception, soit au sein de l'atelier, soit un salon adjacent. Le sculpteur Dantan fait aménager un « second atelier », « sorte de sanctuaire peuplé de souvenirs artistiques, où les belles dames qui viennent chez le maître savent au moins où poser un pied chaussé d'une bottine de satin turc, sans craindre les éclaboussures de la barboterie, et sans s'exposer à voir leur toilette blanchie par le plâtre ou la poussière de marbre. »[89] Dans les années 1880, relève non sans ironie Duranty, les ateliers sont soit « luxueux, orné de tapisseries, d'étoffes japonaises, de vases de Chine, de majoliques, de bahuts, de glaces de Venise, et l'atelier spécialement pictural », soit des lieux modestes de travail mais, dans ce cas, « pour entrer dans l'atelier [de l'artiste, il faut alors] traverser un petit salon où [sont] accumulés tous ses bibelots »[90]. Le peintre Marcillon mis en scène par Duranty est soucieux de sa clientèle bourgeoise, aussi « de bons canapés et de larges fauteuils retenaient-ils les gens à l'aise autour [de ses] œuvres. »[91] Dispositif plus compliqué chez Camille Bernier, quai d'Orsay : l'atelier s'agrandit à l'aide de cloisons amovibles pour devenir salon de réception ou salle à manger[92].

84 Ris-Paquot, *Répertoire Annuaire général des collectionneurs de la France et de l'étranger*, Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts, 1892.
85 Baronne Staffe, « l'étiquette du dîner » dans *Usages du monde, règles du savoir-vivre dans la société moderne*, Paris, Flammarion, 1890, p. 197-201.
86 Voir par exemple l'annuaire *Le Tout-Paris* qui en 1882 intègre dans son titre les artistes : « Aristocratie, colonie étrangère, fonctionnaires, corps diplomatique, mode politique, magistrature, armée, clergé, sciences, lettres, beaux-arts, haute finance, propriétaires, rentiers, etc. ». Dans les années 1890-1900, les « artistes » passent au premier plan.
87 Jules Claretie, *La vie à Paris*, Paris, Victor Havard, 1886.
88 Albert Wolff, *op. cit.*, p. 285.
89 Edmond Texier, *Tableau de Paris*, tome 2, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1853, p. 43.
90 Louis-Edmond Duranty, *Le pays des arts*, Paris, G. Charpentier, 1881, p. 146.
91 « L'Atelier », Louis-Edmond Duranty, *Le pays des arts*, *op. cit.,* p. 171.
92 Paul Eudel, *L'hôtel Drouot et la curiosité en 1886-1887*, avec une préface d'Octave Uzanne, 7e année, Paris, Charpentier et Cie, 1888, p. 361 et sq.

L'embourgeoisement des visiteurs

Romans comme guides peuvent laisser penser que le public qui fréquente les ateliers n'a que peu changé depuis le milieu du siècle : riches amateurs et illustrations mondaines. En réalité, dans le courant des années 1880, une large frange de la bourgeoisie se mêle aux amateurs et aristocrates, jusque chez le très mondain atelier de Carolus-Duran. « Le jeudi matin, écrit Albert Wolff, de neuf à onze heures, il y a chez Carolus réception ouverte […] ; la foule entre, salue le maître de la maison qui répond d'un signe de la tête très affable, et elle se répand dans l'atelier ; un domestique ouvre la porte, mais il ne nomme pas les visiteurs ; [ils] entrent, stationnent devant les œuvres nouvelles, discutent, causent, admirent, font oh ! et ah !, et s'en vont sans avoir échangé une parole avec le peintre ; plus il y a du monde, plus Carolus est content. […] Sur les chevalets, les derniers portraits reçoivent les hommages des visiteurs. » Le jeudi, « les familles arrivent empressées ; […] avec les mère, les jeunes filles viennent, palpitantes d'émotion de pénétrer pour la première fois chez un artiste en renom ; elles font de cet atelier un véritable Salon de grâce et de jeunesse ; elles sont assises en rond devant les portraits, comme si elles attendaient qu'on vienne les inviter à la valse, les mères adressent leurs compliments et les jeunes filles, plus timides, ajoutent d'une voix faible un « yes » ou un « oui » admirateur. […] Un père est venu avec ses deux demoiselles, désireuses de soumettre leurs études au peintre, Carolus dit : Ce n'est pas mal du tout ! l'une des demoiselles devient livide d'émotions, l'autre rougit de bonheur ; entre les deux, papa cherche une phrase pour exprimer sa satisfaction […] ».[93] La foule des amateurs, des riches étrangers et des artistes draine avec elle une bourgeoisie beaucoup plus modeste. La visite à l'atelier, si elle est intimidante, équivaut à une sortie en famille, endimanchée. Il n'est pas nécessaire d'acheter. En dehors de quelques-uns dont les domestiques sont chargés de limiter l'accès, les ateliers sont ouverts à tous. La sociabilité des ateliers intègre pleinement les bourgeois, ces « philistins » naguère exclus. Ce qui est vrai dans l'atelier de Carolus Duran l'est d'autant plus dans les milliers d'ateliers parisiens plus modestes. La concurrence accrue entre les peintres explique cette recherche d'une nouvelle clientèle. Les archives de la littérature grise – nous devrions dire « d'imagerie grise » – conservent des dizaines d'invitations pour des vernissages ou pour annoncer le jour de réception d'un peintre à son atelier. Pour exemple, le peintre et marchand Beugniet indique sur sa carte gravée qu'il « recevra tous les lundis soir du … février au 5 mai 1886 à 8 h 1/2, 18 rue Laffitte, dans son atelier »[94]. Ces invitations, produites à partir des années 1880, concernent des artistes dont aujourd'hui on peine à retrouver la trace. Ouvrir son atelier, pour le peintre de l'aristocratie comme pour le portraitiste spécialisé dans les agents de change ou les veuves, c'est chercher à gagner une nouvelle clientèle. Même le très distingué Carolus Duran a aménagé un espace « où l'on cause affaires », où l'on « marchande » et où il prend les rendez-vous sur son registre[95]. Charles Virmaître, dans son pamphlet contre les marchands de tableaux, souligne en 1888 que depuis peu « le public sait où trouver le peintre qui a fixé son attention, il va chez lui, discute le prix qu'on veut du tableau qui lui plaît, il s'est affranchi de cette timidité niaise qui le forçait à avoir recours

93 Albert Wolff, *op. cit.,* p. 285-290.

94 BnF, Cabinet des estampes, Collection Thibault « De tout, un peu », Li243, « Peintres ». On trouve ainsi une trentaine d'invitations à visiter les ateliers – celui de Charles Forestier, 11 boulevard de Clichy, de L. Lepeltier Artiste 34 rue Pigalle, de E. L. Lantard, 10 bis rue Chateaudun ou encore de E. Marichy 33 bis Boulevard de Clichy. On verra dans le même fonds, les cartons numéros 10, 12 et 13 de la série « Papiers commerciaux, 1817-1904 », consacrés à des invitations à des expositions artistiques. En complément, on verra à Bibliothèque des arts décoratifs, la série « Invitations » du fonds Maciet. Il s'agit sans doute de Georges Beugniet, marchand d'art et peintre ; la rue Laffitte est alors un des hauts lieux de la vente de tableaux.

95 Albert Wolff, *op. cit.*, p. 293.

à un intermédiaire. »[96]À l'acceptation par les peintres de la présence de bourgeois dans les ateliers, répond un désir croissant pour la bourgeoisie de pénétrer ces espaces semi-privés si singuliers. Il faut dire que dans les années 1870, comme par un jeu de miroir, la bourgeoisie se construit un nouveau rapport à l'art et aux artistes. Le tapissier Jules Deville enregistre le phénomène : « les souvenirs de l'École romantique de 1830, la fréquentation du public avec les artistes ont amené chez quelques amateurs le goût de la curiosité et de la collection. Ces amateurs devaient avoir facilement et promptement des émules : ne pas savoir peindre ou dessiner ! ne pas être musicien ! n'avoir rien à présenter qui puisse prouver une capacité artistique, n'était pas digne d'un homme à la mode » et de noter la généralisation de cette mode dans toute la bourgeoisie[97]. L'artiste lui-même, s'il continue à fasciner par sa liberté, est beaucoup moins inquiétant. Édouard Charton, près de quarante ans après la première publication de son *Guide pour le choix d'un état ou dictionnaire des professions* souligne encore le caractère « exceptionnelle par sa nature même » de la condition de l'artiste et le fait qu'il soit « presque impossible de déterminer exactement […] la durée des études et les dépenses qu'elles entraînent »[98]. Si Charton insiste sur les risques de la carrière, il note que « les artistes sont honorés : leurs travaux sont en général encouragés et libéralement rétribués ». En termes de dépenses, « l'année la plus onéreuse est celle où l'élève ouvre un atelier ; mais sa réputation est alors commencée, il a une clientèle au moins pour les portraits, un éditeur, peut-être une commande du gouvernement ». Devenu membre d'une « élite culturelle » à part entière, le peintre peut désormais réussir et, si le poids de l'Académie est en recul, la consécration par le Salon ou la légion d'honneur achève de lui donner une place dans la société. À la fin du siècle, quantité de guides à l'adresse des étrangers et des Parisiens intègrent la visite des ateliers d'artistes comme une possible distraction. Le guide *Paris-Parisien, Ce qu'il faut voir, ce qu'il faut savoir, Paris usages, Paris pratique* propose ainsi en 1898 un chapitre intitulé « Ateliers de peintres connus » dans lequel les horaires et les genres de publics sont relevés avec précision[99].

Edmond Goblot né en 1858 décrit, en 1925, cette mutation. Son texte oscille entre travail de mémorialiste et analyse sociologique : « Par une évolution qui semble s'être accomplie vers l'avant-dernière décade du siècle dernier, écrit-il, […] l'art est venu à la mode, ainsi que la littérature et même la philosophie et la science. D'abord, c'est le « Monde où l'on s'ennuie », qui suit les cours de la Sorbonne, et du Collège de France ; ce sera bientôt le monde tout court. […] Les murs des salons se couvrent de peintures ; le livre nouveau, à moitié coupé, est abandonné sur un guéridon ; les partitions les plus récentes et les plus « avancées » sont ouvertes sur le piano. Tout le monde est connaisseur, et le goût bourgeois, hier encore si réactionnaire, ne trouve aujourd'hui rien d'assez révolutionnaire pour le contenter. En pénétrant dans la vie bourgeoise, le goût artistique et littéraire […] tombe

96 Charles Virmaitre, *Paris-Palette*, Paris, A. Savine,1888, p. 182.

97 Jules Deville, *Dictionnaire du tapissier, critique et historique de l'ameublement français, depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, Paris, C. Claesen, 1878-1880, 2 vol, p. 23-26.

98 Édouard Charton, *op. cit.*, 1880, p. 395.

99 « Ateliers de peintres connus » dans *Paris-Parisien 1898. Ce qu'il faut voir ; ce qu'il faut savoir ; Paris usages ; Paris pratique*. 3e année, Paris, Ollendorff, 1898, p. 88-90. On y trouve, parmi toutes les visites mondaines possibles, la liste des ateliers à visiter avec les jours et les horaires ainsi que le style de l'atelier. Pour Carolus Duran qui reçoit le jeudi de 9 h 00 à 11 h 00, le guide précise : « Très élégant ; mondain ; artistes ; colonie américaine ; musiciens ». Puvis de Chavannes ne reçoit, le dimanche matin, que « rarement des gens du monde » dans cet atelier « très sérieux et très artistique ». Albert Besnard, le dimanche après-midi, 19 rue Guillaume-Tell, le public est « très mondain et très animé ». Whistler accueille lui, au 110 rue du Bac, un « public américain élégant » le dimanche après-midi. L'atelier de Jean-Paul Laurens, 73 rue Notre-Dame-des-Champs, est lui « familial » même s'il reçoit le dimanche matin. Dagnant-Bouveret, 73 boulevard Bineau à Neuilly, reçoit le dimanche après-midi dans son atelier « délicat ». Enfin, l'atelier de Léon Bonnat, dans la très luxueuse rue Bassano, est fréquenté le dimanche par « le monde officiel et les amateurs riches ». Le guide précise enfin que Renoir reçoit 16 rue La Rochefoucauld, mais « dès qu'il ne fait plus clair [que] des intimes », Vuillard, 56 rue des Batignolles, le lundi, Pierre Bonnard, 14 rue de Chappelais, le mardi, Vallotton, 2 rue Jacob, « les intimes ». Voir en complément Gabriel Mourey, « Some French Artists at Home », numéro spécial de *The Studio*, vol. 7, 1896.

sous l'empire de la mode, de la mode *despotique*, qui ne souffre pas les jugements personnels, de la mode *capricieuse*, qui condamne aujourd'hui ce qu'elle imposait hier, justement parce qu'elle a réussi à l'imposer ; de la mode bourgeoise enfin, qui exige qu'on soit distingué. La mode confond l'originalité, si essentielle à l'art, avec la distinction, qui lui est tout à fait étrangère : l'originalité est personnelle, la distinction est collective. Le résultat de cette confusion est qu'on demande à l'art de ne pas être accessible à tous, d'exiger non seulement un certain degré, mais aussi une certaine qualité de culture, d'être fermé au vulgaire, ouvert aux seuls initiés. La bourgeoisie est venue à l'art pour s'en faire une barrière. Mais s'il est barrière, il faudra aussi qu'il soit niveau, c'est-à-dire que tous ceux qui sont du bon côté de la barrière soient initiés ou passent pour tels. À ce compte, l'esthétique bourgeoise ne peut s'accommoder d'une autre originalité que celle dont tout le monde s'avise en même temps, à l'intérieur de la classe, de l'originalité qui est collective et qui est la distinction, qui deviendra vulgarité quand elle en franchira la limite. Loin d'être l'invention et la création personnelles, elle est l'absorption de la personnalité dans la mode. »[100]

Guy de Maupassant évoque ce phénomène en 1885 dans un article où il note l'arrivée d'un nouveau type d'amateur bourgeois, après « les amateurs de tableaux, les amateurs de bibelots, d'émaux, de faïences, d'ivoires [et] de tapisseries » : les « amateurs d'artistes »[101]. Il faut souligner ici que le phénomène concerne l'ensemble de la bourgeoisie. Si des variations concernent naturellement le genre d'ateliers dont on a vu la gamme très étendue, du très mondain et sélectif à l'atelier de proximité très ouvert dédié au commerce des toiles de salle à manger et de portraits, elles permettent à tout bourgeois d'oser franchir le seuil de ces espaces attirants et originaux. Autour de 1900, le petit-bourgeois en cours d'ascension sociale Paul Pettier passe de temps à autres dans les ateliers de peintre – au moins deux fois pour un « portrait »[102]. Les traces de ces visites sont rares mais les quelques 4 000 peintres en activité à partir des années 1880 permettent d'assurer que la fréquentation de ces lieux est une chose courante jusque dans la petite bourgeoisie. Les guides de savoir-vivre dont on a vu qu'ils s'adressent avant tout à la petite-bourgeoisie en attestent : après 1880, ils donnent mille et un conseils pour ne pas paraître maladroit lors d'une visite dans un atelier. Le guide Havard des *Usages mondains*, publié plus de dix fois entre 1898 et 1905, conseille scrupuleusement le petit-bourgeois dans ses conduites publiques : « usages de la carte », comportements au théâtre et au casino, au salon mais aussi dans un « vernissage » lors d'une visite d'atelier[103]. On y apprend à éviter les jugements trop rapides comme à complimenter le maître des lieux sur ses tableaux et l'originalité du décor…

Nouvel intérêt pour les arts, nouvelle position sociale : l'atelier devient un des lieux où s'apprend la mode. La bourgeoisie y découvre, en une seule visite, à apprécier les œuvres d'art, les vêtements, les bibelots et l'architecture à la mode.

100 Edmond Goblot, *La barrière et le niveau. Étude sociologique sur la bourgeoisie française moderne… op. cit*. Thomas Mann, en 1901, relève le même phénomène dans *Buddenbrooks, Verfall einer Familie* ; les descendants de Thomas Buddenbrook dilapide la fortune du marchand de grains après s'être voué au culte de l'art – peinture, théâtre, musique…

101 Guy de Maupassant, « Les amateurs d'artistes », *Gil Blas*, 30 juin 1885. Mme Eugène Aubry cotise pour le « Cercle des arts » en 1895. Voir AN, 572AP95, Fonds Aubry-Vitet, Cotisations « Cercle des arts ».

102 AN, Fonds Pettier, comptabilité, 1900-1907 (sans indication de nom).

103 Baronne d'Orval (pseudonyme), *Usages mondains : guide du savoir-vivre moderne dans toutes les circonstances de la vie* (6e édition), Paris, Victor-Havard, 1901, p. 455.

II.d. Séductions d'une forme singulière et diffusion des techniques nouvelles


On cherche APPARTEMENT AVEC ATELIER DE p^r avril un PEINTRE, salon, salle à mang., 4 chamb. à couch. Prix, 5,000 f. environ, avec bail, un an payé d'avance, Monceaux, Batignolles, pl. de l'Europe ou alentours. M. A. L. 62, r. Provence

[Fig. 10. 6] Annonce de recherche d'un atelier de peintre dans les petites annonces du *Figaro*, 8 janvier 1878.

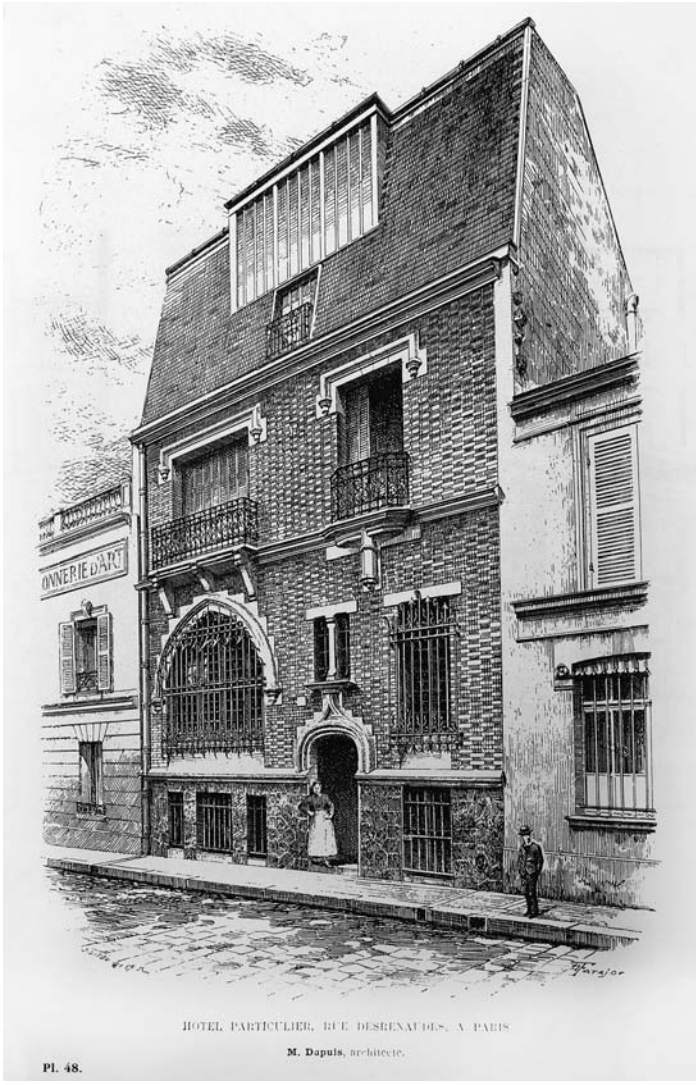
Un nouvel espace privé, entre galerie, atelier d'amateurs et garçonnière

Entrer dans l'intimité d'un homme de l'art fascine les bourgeois. À bien regarder les nombreuses publications qui proposent une visite des ateliers, comme les guides du reste, l'architecture extérieure et intérieure de ces lieux singuliers attire. Le modèle de l'atelier, vaste espace ouvert, éclairé par une lumière distribuée par une verrière et généralement tamisée par un velum devient un modèle d'aménagement. L'atelier que la princesse Mathilde fait aménager dans le château de Compiègne passionne et intrigue. Les tableaux de Charles Giraud peints en 1853, largement reproduits en gravure propagent ce modèle : un vaste salon, garni d'objets de curiosités, d'antiquités, de bibelots, de daguerréotypes, de moulages et de plantes, est baigné par la lumière d'une verrière[104]. Une table, à mi-chemin entre le chevalet et la table à ouvrage, trône au centre de la pièce ; derrière un piano et un canapé pour la lecture. À partir des années 1870, quelques bourgeois fortunés se lancent dans l'aménagement d'ateliers dans leurs hôtels. On trouve ainsi plusieurs hôtels particuliers intégrant un atelier rue Notre-Dame-des-Champs, rue Vaugirard ou encore rue d'Assas, sans que les propriétaires soient des artistes. C'est le cas par exemple de Charles Lauth, chimiste reconnu, conseiller municipal et directeur de la Manufacture de Sèvres. Il fait surélever le troisième étage de son hôtel particulier, à l'angle des rues Vaugirard et d'Assas, pour y faire installer un immense atelier éclairé par une verrière qui lui sert à exposer des tableaux et qui s'apparente à un salon d'artiste[105].



[Fig. 10. 7] Extension d'atelier du conseiller municpal Charles Lauth, rue d'Assas, *La Semaine des constructeurs*, 24 janvier 1885, p. 355. Architecte, Émile Aburtin.

104 Voir BnF, cabinet estampes, tomes 7 et 8, « L'Artiste et l'atelier de 1861 à 1899 ».
105 *La Semaine des constructeurs*, 24 janvier 1885, p. 355. L'architecte, Émile Aburtin, se fait une spécialité de ces hôtels surplombés par un atelier.



[Fig. 10. 8] Immeuble bourgeois surmonté d'un atelier, rue des Renaudes dans le 17e arrondissement (quartier des Ternes), *La Semaine des constructeurs*, 29 octobre 1891.

S'installer dans un atelier d'artiste fait partie dorénavant des possibilités présentées par les manuels de savoir-vivre. Catherine Parr dans *L'usage et le bon ton de nos jours* publié en 1892 note que le fictif jeune couple buisson « ne pouvant se dispenser d'avoir un atelier, […] a loué, sur le boulevard de Clichy, cette grande voie où chaque maison possède cette adjonction, un petit appartement, situé au 2e étage qui communique par un escalier particulier et intérieur, à l'atelier situé trois étages au-dessus. »[106] Dans le même temps, les maisons-ateliers et les appartements avec ateliers deviennent recherchés comme en témoignent les petites annonces immobilières[107]. Elles précisent en outre que ces ateliers peuvent s'« aménager en habitation »[108]. Dans une ville uniformisée par les règles d'urbanisme, les ateliers deviennent des formes originales et distinctives. Le rachat en 1881 de l'atelier du peintre Eugène Giraud rue d'Artois par la baronne de Rothschild donne le ton[109]. Un atelier racheté par la bourgeoisie devient alors un atelier d'amateur, une salle de billard ou encore un jardin d'hiver, choix le plus courant semble-t-il dans les années 1880-1890[110]. Le nouveau règlement de voirie de 1884 favorise ces formes architecturales empruntées aux ateliers. C'est d'abord le cas avec les combles que l'on peut dorénavant facilement surélever et qui n'ont plus à être comprises sous un angle à quarante-cinq degrés mais dans un arc de cercle. Dans le même temps, les bow-windows sont autorisés dans la mesure où ils sont implantés sur l'étage noble et démontables[111]. Entre serres et ateliers, ils sont bien souvent le nouvel espace dédié aux arts dans la maison, notamment à la peinture et à la photographie. Il faut ajouter à cela le recours de plus en plus courant aux doubles hauteurs et aux verrières qui prennent toute la largeur de la façade.

106 Catherine Parr, pseudonyme emprunté à la reine d'Angleterre, Catherine Parr, *L'usage et le bon ton de nos jours*, Paris, Rueff et Cie, 1892, Chapitre IX. « L'intérieur d'un jeune ménage » p. 130 et sq.

107 Voir notamment les petites annonces du *Figaro*. Quelques exemples parmi les très nombreuses annonces : le 2 décembre 1888, on annonce « à louer 35 rue de l'Université, 3 grands appartements fraîchement décorés pouvant se réunir, avec grand atelier formant grand salon, prix modérés » ; le 13 octobre 1890 : « 6 chambres de flamands en chêne sculpté, 6 chambres de maîtres, calorifère installation élégante et confortable. La première propriété serait laissée à 30,000 francs ; la seconde, à laquelle s'ajoutent un atelier de peintre, […] à 35,000 francs ». Le 30 janvier 1890 « Petit hôtel avec gd atelier d'artiste, w.-cl., salle à mang., vest., cuisine, 2 caves, 1 chambre domestique, 2 greniers. Remis à neuf. Gaz, chauffage, eau. Téléphones intér. Installés. Prix net 3300 francs. 54 rue Chalgrin » et le 20 décembre de la même année : « À louer, 13, rue Washington, vaste Atelier meublé ». Enfin, le 3 février 1895 : « ATELIER pour peintre ou sculpteur ou habitation, 77, rue d'Amsterdam. gd appartement […] Rue Washington, 13. »

108 Voir par exemple les annonces du *Grand journal officiel des locations et des ventes à Paris*, Paris, Aux bureaux du journal, 1884-1912. Pour la seule année 1896, on dénombre près de 27 ventes d'ateliers.

109 Jules Claretie, *La vie parisienne*, Paris, Victor Havard, 1886, « Intérieur d'artiste. Eugène Giraud, 30 janvier 1886 ».

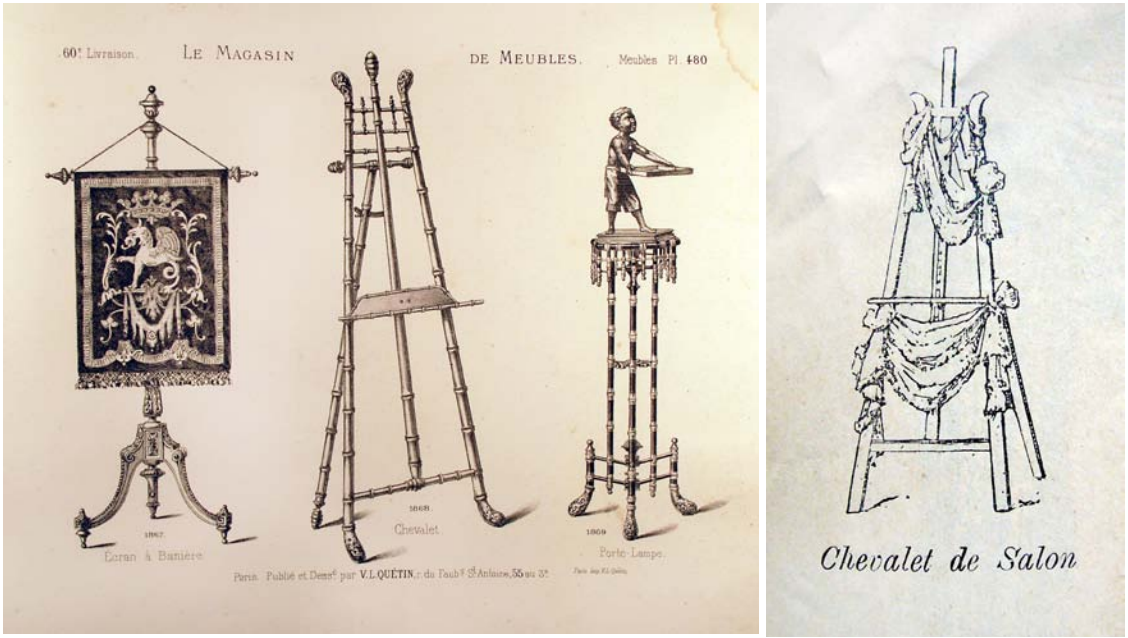
110 AP, Calepin du cadastren, D1P/4, rue d'Assas (1900). Les traces sont minces ; un atelier devient simplement « salle de billard » ou encore plus couramment « salon » dans la nomenclature des enquêteurs du cadastre.

111 C'est seulement à partir de 1893 que les bow-windows en maçonnerie sont autorisés.

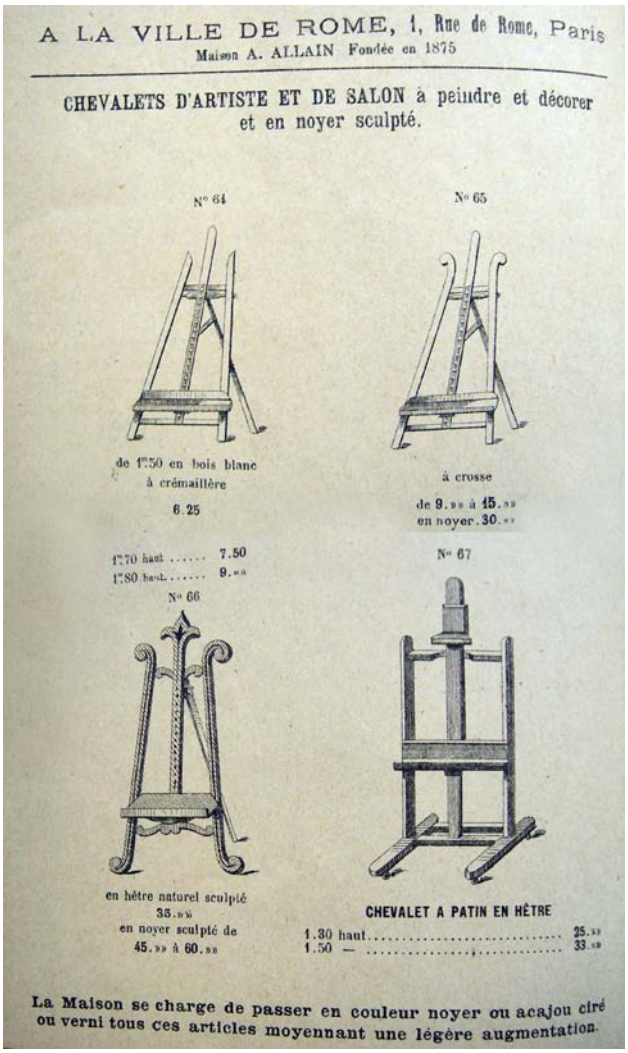


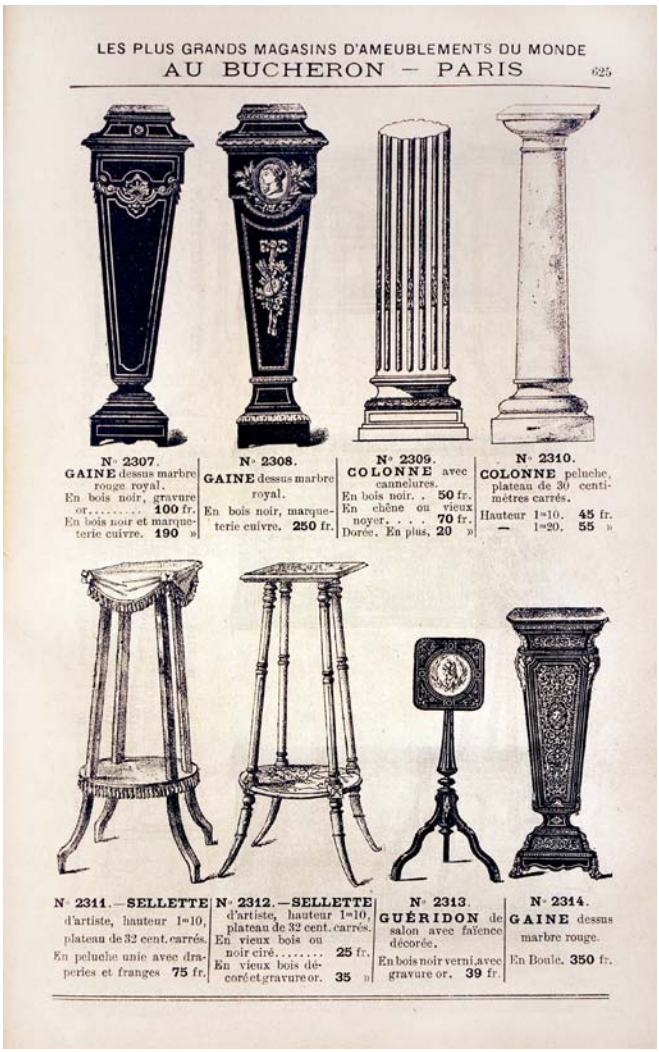
[Fig. 10. 9] Eugène Atget, « Intérieur de Mr F. négociant, rue Montaigne, atelier de Madame, sculpteur amateur », BnF, Oa173 rés.

À défaut, un ou plusieurs chevalets ou sellettes permettent de présenter des peintures de la maîtresse de maison ou d'un peintre. L'atelier dont l'éclairage et l'ensemble du dispositif ressemblent à ceux d'une galerie permet de présenter des œuvres de façon originale, c'est-à-dire en affichant son intimité avec l'art. Laissé sur un chevalet, le tableau semble être dans son environnement naturel. À partir des années 1880, les chevalets et sellettes, décorés de tapisseries et de peluches qui indiquent leur fonction de présentation bien plus que d'usage, s'installent dans les intérieurs, le plus souvent dans les salons. Les grands magasins comme les magasins de meubles incluent ces meubles dans leurs catalogues[112].



112 Catalogue « Au Bûcheron », vers 1885, p. 624 et 625.





[Fig. 10. 10, 11, 12 et 13] Selettes et chevalets d'amateur et décoratifs : *Le magasin de meubles*, édité par Sanguinetti, vers 1875 ; Catalogue Guérin et frères ameublements, 3 rue Washington, vers 1890, BHVP, série actualités « tapissier » ; Catalogue Ameublement et ébénisterie à décorer, À la ville de Rome, 1 rue de Rome, vers 1890, BHVP, série actualités « tapissier » ; Catalogue Au Bûcheron, rue de Rivoli, vers 1885, selettes de sculpteurs et colonnes de photographes, p. 625.

On comprend mieux dès lors la confusion entre galerie et atelier dans les manuels et les articles. C'est notamment le cas chez Victor Havard qui pour *L'Illustration* s'attache à « L'art dans la maison » et qui détaille les installations à faire (verrière exposée au nord, double-vitrage pour éviter les problèmes de condensation et de chauffage, etc.) sans qu'on ne sache jamais s'il s'agit de galeries ou d'ateliers[113]. Chez les Aubry, monsieur a sa « galerie » et Mme son « atelier », Monsieur peignant à Argenteuil comme l'indique le priseur. Sans ambiguïté, les objets réunis dans la pièce disent leur usage : si on trouve un « chevalet », c'est paradoxalement la seule pièce sans tableau. On y trouve cependant une profusion de chinoiseries de toutes sortes, un piano, deux nécessaires à thé avec leurs soucoupes et leurs tasses…[114] L'atelier est manifestement à mi-chemin entre le salon et le boudoir. Le docteur Richelot fait installer un petit « atelier pour les demoiselles » en 1905, avec « selette pour le modelage » et chevalets[115]. Dans la petite et moyenne bourgeoisie, comme en attestent les photographies amateurs des albums de famille et le marché nouveau des fournitures pour amateurs, le simulacre d'atelier, réduit à quelques outils, un chevalet et un plâtre signent les passes-temps utiles et honnêtes de la maîtresse de maison

113 Victor Havard « L'art dans la maison. Des galeries de tableaux et cabinets de curiosités », *L'Illustration,* 3 mars 1883, p. 133-134.
114 AN, 572AP/22 Inventaire Aubry, 12 rue du Rocher. Il est à noter que les collections rassemblées dans la galerie sont relativement modestes au regard de l'espace et sont surtout des bibelots.
115 AN, Fonds Richelot, facture de Beaulieu (31 mars et 26 mai 1905).

comme le goût pour ces échappés simulées du conformisme de la vie bourgeoise[116].



[Fig. 10. 14] Bourgeoise posant dans son atelier d'amateur, quartier des Ternes, vers 1885. Photographie amateur, coll. part.

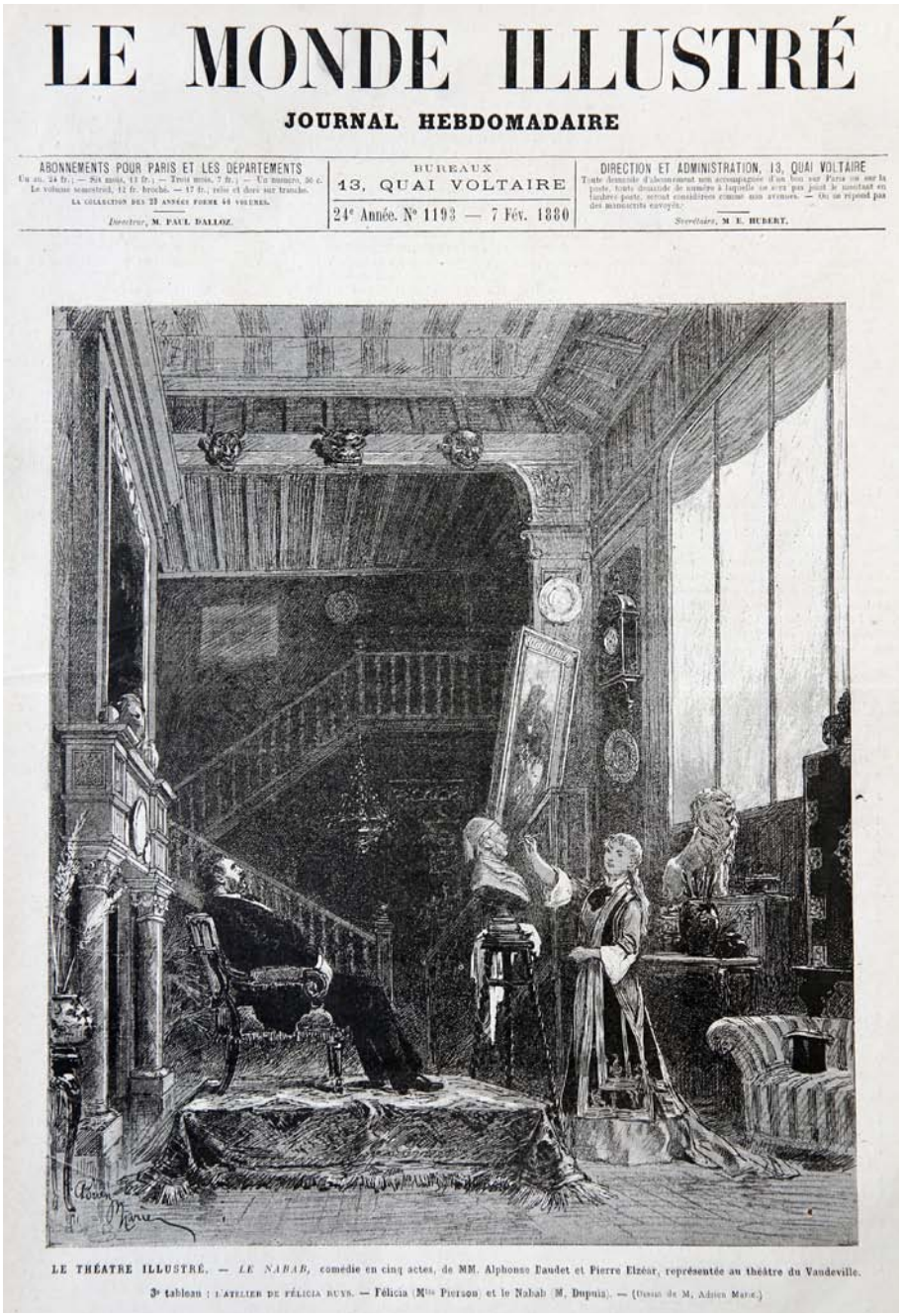
Les ateliers construits dans la grande vague immobilière des années 1885-1895, ne sont pas tous occupés par des artistes, loin s'en faut. Même s'il demeure difficile d'en déterminer l'occupation, la seule source à ce propos étant les calepins du cadastre, il apparaît évident que nombre d'ateliers sont transformés en studios voire en garçonnières[117]. Ce dernier terme, forgé en 1835 pour désigner le « logement d'un homme célibataire et, par extension, un logement pour une personne seule »[118] désigne plus volontiers à la fin du siècle un studio – un espace d'un seul tenant sans couloir ni cloison à l'instar des ateliers – où un bourgeois peut entretenir des relations avec sa maîtresse ou une prostituée. Le théâtre et en particulier le vaudeville consacre ce nouvel espace à la fin du siècle. Si le phénomène reste marginal, il pointe un aspect de l'atelier qui fascine : espace fortement sexué (espace masculin sans épouse ni enfant), il rompt avec l'espace familial du privé et dessine tout un monde de fantasmes sexuels fait de modèles féminins, souvent jeunes, et de liberté de mœurs réfugiés au niveau des toits, au-dessus des appartements bourgeois[119].

116 Voir notamment les très épais catalogues de la maison Bourgeois à partir du milieu des années 1890 ; ils proposent autant de fournitures pour les artistes que pour les amateurs et commercialisent quantité d'objets d'ateliers qui n'ont pour fonction que d'être décoratifs à l'instar des plâtres d'étude.

117 Voir par exemple AP, D1P4 rue Saint-Georges (1892-1900). Les ateliers sont loués à des « rentiers » ; il demeure impossible de savoir s'il s'agit d'ateliers de peintres amateurs ou de garçonnières.

118 Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.* « Garçonnière ». Gustave Flaubert dans son *Dictionnaire des idées reçues* écrit : « Appartement de garçon : Toujours en désordre, avec des colifichets de femme traînant ça et là. Odeur de cigarettes. On doit y trouver des choses extraordinaires. »

119 La littérature est prolifique sur l'espace des relations amoureuses que permettent les ateliers ; voir notamment le témoignage du peintre et lithographe Jules Laurens, *La légende des ateliers*, Carpentras, J. Brun, 1901, p. 180 et sq.



LE MONDE ILLUSTRÉ

JOURNAL HEBDOMADAIRE

ABONNEMENTS POUR PARIS ET LES DÉPARTEMENTS

BUREAUX
13, QUAI VOLTAIRE

DIRECTION ET ADMINISTRATION, 13, QUAI VOLTAIRE

24e Année. N° 1193 — 7 Fév. 1880

LE THÉATRE ILLUSTRÉ. — *LE NABAB*, comédie en cinq actes, de MM. Alphonse Daudet et Pierre Elzéar, représentée au théâtre du Vaudeville.

3e tableau : L'ATELIER DE FÉLICIA RUYS. — Félicia (Mlle Pierson) et le Nabab (M. Dupuis). — (Dessin de M. Adrien Marie.)

[Fig. 10. 15] Gravure du décor d'atelier de Felicia dans le Nabab au théâtre du Vaudeville, in *Le Monde illustré*, 7 février 1880.

Un modèle d'acclimation des éclairages nouveaux

Au-delà de la diffusion de modèles d'architecture privée favorisée par la fréquentation des ateliers, ces lieux sont aussi, plus prosaïquement, des lieux où peuvent se diffuser de nouvelles techniques et au premier chef les techniques d'éclairage, indispensables aux peintres. Là encore, dans les ateliers, la technique s'acclimate au privé plus facilement qu'elle ne le fait dans les appartements. Au début des années 1880, une photographie du peintre et dandy John Singer Sargent le représente dans son atelier garni de tentures et de tapis orientaux, d'un piano, de meubles néo-renaissance et de sofas turcs. Au-dessus de lui, une lampe électrique de grande taille, sans doute du système Jabloschkoff disponible dès 1877. Ces lampes se trouvent presque partout dans les ateliers dès le début des années 1880, bien avant

que leur usage ne se répande dans la bourgeoisie. Les peintres, en mêlant objets d'art avec accumulateurs et lampes à incandescence, proposent sans doute des modèles d'acclimatation pour ces objets.

Le phénomène est plus manifeste encore chez les photographes. Attentifs aux nouveautés techniques, ils sont évidemment très attachés à la maîtrise de la lumière. Entre les courtes journées d'hiver et les celles gâchées par le ciel gris, ils sont nombreux à Paris à investir dans la lumière électrique, d'autant que l'usage d'une grande quantité de becs de gaz rend l'atelier irrespirable et que les éclairs au magnésium produisent un éclairage trop contrasté [120]. Dès 1858, Nadar fait installer sur le toit de son atelier des lampes électriques et quantité de piles voltaïques et en 1861, son atelier est décrit comme un « palais de fées éclairé à giorno par la lumière électrique »[121]. Au milieu des années 1870, tous les photographes ont adopté la lampe électrique de Jabloschkoff ou à défaut celle de Siemens, Brush ou Lontin[122]. A la fin de la décennie, la bourgeoisie peut, en sortant de l'Opéra fraîchement achevé, se faire portraiturer la nuit tombée dans un atelier photographique du boulevard ou des rues adjacentes. Liebert, 6 rue de Londres, annonce qu'il faut « s'inscrire à l'avance pour les séances de nuit » réalisée grâce à « un nouveau procédé, la photographie faite par la lumière léctrique, de 8 h. du soir à minuit »[123]. Au milieu des bibelots, des objets d'art, des décors peints et des meubles anciens, la lumière électrique trouve sa place. La fascination de la bourgeoisie pour la nouveauté technique et scientifique est bien réelle au XIXe siècle, à condition qu'elle se déploie dans l'espace public. Les photographes, comme les peintres, proposent ici des modèles d'insertion de la nouveauté technique dans un espace privé ou tout le moins qui en possède les apparences.

De la même façon, les photographes se retrouvent très tôt confrontés à la régulation des températures selon les saisons. Nadar fait installer dès les années 1860, boulevard des Capucines, un énorme calorifère qui distribue de l'air chaud à tous les étages ; l'été, c'est un filet d'eau qui coule le long de la verrière. Rue d'Anjou dans les années 1890, il s'attelle à renouveler l'air vicié par les vapeurs chimiques et à le rafraîchir. Il installe un immense ventilateur électrique, « mû par le moteur qui nous débarrassera, je l'espère, des excès de chaleur »[124]. Utilisés dans les lieux publics, et notamment dans les hôpitaux, ces objets n'ont pas encore fait leur entrée dans les espaces privés.

Vivre bourgeoisement, c'est au XIXe siècle passer chez le peintre ou le photographe plusieurs fois dans une vie. Ces passages pour la commande, la pose et l'achat de portraitset parfois de paysages ou de natures mortes, ajoutées aux visites mondaines, aux jours de réception et aux vernissages font que la bourgeoisie découvre régulièrement de visu ces espaces. Dans ces lieux où la bourgeoisie s'invente son image et apprend à se conformer aux images dominantes peintes ou photographiques, elle rencontre aussi des modèles d'architecture privée et d'innovations techniques. Ilots privés échappant aux contraintes de la vie bourgeoise, ces espaces proposent à la fois un modèle d'ameublement et de sociabilité.

120 Jean Sagne, « Mutations technologiques » dans *L'atelier du photographe, 1840-1940*, Paris, Presses de la Renaissance, 1984, p. 80-89.
121 *Le Moniteur de la photographie*, 15 avril 1861, p. 17 et sq.
122 *Le Moniteur de la photographie*, 1er septembre 1880. L'auteur note : « Plus de moteur à gaz, de machine de Gramme, plus d'écrans compliqués, plus d'explosions pyrotechniques, plus de fumée de magnésium, plus de soufre ni de chlorate de potasse, plus de poussière ni de vapeurs, plus rien à mélanger dans un mortier et à vider dans un appareil à mouvement d'horlogerie. »
123 *Annuaire commercial Bottin-Didot…*, 1893.
124 Bnf, NAF 249991, Fonds Nadar, lettre n°584, 25 mars 1892 Paul Nadar.

III. L'atelier, creuset des modes

La place progressivement occupée par les artistes dans la construction des quartiers à la mode et dans l'invention d'une nouvelle forme architecturale bourgeoise s'accompagne de la promotion d'un nouveau rapport aux objets. La bourgeoise, en recherche de modèles de consommation, découvre des ateliers dont la puissance d'exotisme et de dépaysement apparaît inédite. Visiter un atelier, c'est ainsi chercher des idées d'ameublement, à la fois originales et sans risque, selon le double mouvement noté par Edmond Goblot. Un artiste, et par définition et au regard de la société bourgeoise, est un homme de goût, dans sa peinture bien sûr mais aussi dans sa mise, ses bons mots et son ameublement. L'artiste est d'autant plus recherché en la matière qu'il propose des modèles de consommation différents, hors du commerce accessible à tous, des modèles de consommation – un *niveau* dirait Goblot, un acte de distinction dirait Bourdieu – individualisés[125]. Il apparaît comme le modèle de l'expression de ce que Nathalie Heinich a appelé la « singularité en règne démocratique ». Alors que partout dans la ville se multiplient les lieux d'expositions – grands magasins, galeries d'ameublement, etc. – et que revues et catalogues se diffusent massivement, la bourgeoisie, au moins dans sa partie supérieure, tente de conserver le rôle de barrière que joue l'ameublement. Ne serait-ce que dans une partie, même très réduite, de l'appartement, le modèle artistique fait la différence.

III.a. La promotion de la collection et l'ordre secret du « désordre pittoresque »

Les séductions du pittoresque

Ce qui frappe et attire d'abord la bourgeoisie en pénétrant dans les ateliers d'artiste, c'est la profusion d'objets. Les artistes participent en effet dès le milieu du siècle à la promotion de la collection, aussi bien de bibelots, d'objets d'art que de curiosité. Les rares annuaires des amateurs dans les années 1860 soulignent qu'environ un collectionneur sur sept est un artiste peintre ou sculpteur [126]. Outre qu'elles sont souvent jugées originales, leurs collections apparaissent ordonnées, même si cet ordre est souvent indéchiffrable pour les visiteurs. Dès les années 1860, tous les peintres ont leur genre de collection, soit en lien direct avec leur art – armes anciennes, objets orientaux ou meubles gothiques –, soit afin de nourrir leur « sensibilité », si essentielle, comme l'a noté Colin Campbell, dans la consommation romantique et bohème. Aucun atelier visité par Charles Gueulette durant l'année 1864 n'échappe à la règle. Chez les photographes, les collections apparaissent aussi incontournables : chez Disdéri « deux étages sont remplis de ces merveilles dont plusieurs sont des chefs-d'œuvre de goût »[127], chez Nadar, c'est une collection d'armes orientales et de babouches, chez Le Gray de meubles anciens. Dans les années 1880, Paul Eudel définit un atelier d'artistes d'abord comme un lieu où sont agencées des « collections de bibelots », comme dans « un magasin de bric-à-brac »[128]. Même le très austère William Bouguereau accumule des « boîtes remplies de coquillages exotiques » et, « au mur, une collection de papillons enfermés sous verre dans un cadre

125 Voir en complément, Stana Nenadic, « Romanticism and the urge to consume in the first half of the nineteenth-Century », dans Maxine Berg (dir.), *Consumers & Luxury. Consumer culture in Europe 1650-1850*, Manchester University Press, 1999.
126 Paul Lacroix, *Annuaire des artistes et des amateurs*, Paris, Renouard, 1862.
127 *Le Monde Illustré*, 14 avril 1860. Les exemples de collections sont très nombreux chez les photographes, en Europe comme aux États-Unis. Beaumont Newhall note qu'en 1842 le photographe Anson Clark propose « un cabinet de minéraux et curiosités » des centaines « de spécimens de minéraux réunis avec des modèles de machines, les images de tous les dieux et les déesses païens, des oeufs de toutes sortes d'oiseaux, des coquillages de toutes les formes, et de multiples curiosités naturelles et artificielles ». Beaumont Newhall, L'histoire de la photographie depuis 1839 et jusqu'à nos jours, Paris, Bélier-Prisma, 1967, p. 68 et sq.
128 Paul Eudel, *L'hôtel Drouot et la curiosité en 1886-1887*, avec une préface d'Octave Uzanne, 7e année, Paris, Charpentier et Cie, 1888. p. 361 et sq.

d'acajou ». Les artistes participent ainsi à diffuser le goût de la collection et à lui donner une place dans les intérieurs, qu'il s'agisse de collections somptueuses ou de collections d'amateurs.

La littérature le souligne, l'agencement, la mise en scène de ces collections d'objets par les artistes sont toujours séduisantes. L'ordre, on l'a vu, et son maintien, sont au cœur de l'économie domestique bourgeoise. Le désordre des intérieurs d'artistes séduit dans la mesure où il est la trace du génie inspiré et où il apparaît « artistique ». Derrière le désordre apparent, la bourgeoisie croit en effet décrypter la capacité innée des artistes à agencer les objets et les meubles et à réinventer ainsi des modèles d'ameublement. Le désordre laisse peu de traces, surtout s'il est savamment orchestré[129]mais la condamnation de ce goût pour le désordre artiste par les guides de savoir-vivre laisse imaginer un relatif succès, au moins dans les espaces de réception. Marie de Saverny, pseudonyme de Marie d'Ajac, chroniqueur à la bourgeoise *Revue de la Mode* condamne en 1876 cette vogue, attestant par là de son succès : « Un autre genre, non moins ridicule, c'est le genre artiste. Dans un vaste salon, largement éclairé, se trouvent réunies toutes les choses possibles et impossibles destinées à témoigner d'un goût artistique poussé au suprême degré. Entre les deux fenêtres, un piano à queue toujours ouvert ; sur un pupitre déployé, une partition de Mozart ou un recueil de sonates de Beethoven ; sur les meubles, de tous côtés, autant de cahiers ou de feuilles éparses que dans un magasin d'éditeurs de musique, la dame de céans est à coup sûr grande musicienne. Mais sa fille sans doute peint, car voici dans un coin un chevalet, une boîte à couleurs, un appui-main ; d'ailleurs, les murs sont couverts d'études, d'ébauches, de tableaux. La grande table du milieu est envahie par la littérature, la poésie surtout […] Comme accessoires, une mandoline pendue au-dessus du piano, une harpe dans le coin gauche, un harmoni-flûte d'un côté, un harmonium de l'autre ; la pendule représente Sapho ; les candélabres, l'un Euterpe, l'autre Melpomène. Eh bien ! quand vous vous trouvez en présence de ce fouillis artistique, méfiez-vous-en […] Évidemment, toute cette mise en scène a pour but de prouver que les maîtres du logis sont des […] talents d'amateurs. »[130] Malgré ces condamnations, le caractère romanesque et pittoresque de ces désordres d'artistes semble irrésistible. Philippe Burty décrivant l'atelier de Mme O'Connell en 1860 attire l'attention des lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* sur le « fouillis pittoresque » de l'atelier auquel un « jour égal et fin, qui tombe d'un vitrage exposé au nord, donne le mot de l'harmonie générale née de tout ce désordre apparent. »[131] Hippolyte Taine, visitant les ateliers d'artistes à Fontainebleau dans les années 1880, souligne que ces « intérieurs sont *inventés*, ils ne sont pas l'œuvre banale du tapissier. ». L'un d'eux, poursuit-il, « est le plus curieux fouillis d'esquisses, de pipes, d'armes, de bustes, de cors de chasse, d'éperons, de bottes, avec deux ou trois vieux meubles, des bergères du dernier siècle, et une balançoire gymnastique. […] Un autre a des poteries. Un troisième a collectionné pendant dix ans les belles choses de la renaissance, des meubles de chêne bruni à pieds tordus, de vieux livres reliés en peau de truie et bosselés de figurines, des plats de bronze sculptés, des estampes choisies »[132]. Quand Paul Eudel pénètre dans l'atelier de réception, qui jouxte l'atelier de travail, du peintre militaire Édouard Detaille, il souligne le caractère artistique et novateur de l'aménagement : « Ici, l'art pur reprend ses droits. Des portières de peluche, des fauteuils Renaissance et Louis XIII aux velours richement ciselés, des tapis de prière, un billard

129 Voir par exemple le très emblématique Charles Blanc, *Grammaire des arts décoratifs : décoration intérieure de la maison*, Paris, Renouard, H. Loones, 1882. Comme son nom l'indique, ce traité à destination de la bourgeoisie tente de proposer des règles d'organisation des collections, notamment de bibelots, dans les intérieurs. Il connaît un vrai succès et plus de dix rééditions jusqu'en 1912.

130 Marie de Saverny, *La femme chez elle et dans le monde*, Paris, Aux bureaux de la Revue de la mode, Collection bibliothèque des femmes, 1876, p. 76.

131 Philippe Burty, « L'atelier de Madame O'Connell », *Gazette des Beaux-Arts*, 1860-1, p. 350-351.

132 Hippolyte Taine, « Chapitre XIX. Les artistes », Notes sur Paris. Vie et opinions de M. Frédéric Thomas Graindorge, recueillies et publiées par H. Taine, son exécuteur testamentaire, Paris, Hachette, 1880, 8e éd., p. 248.

couvert d'une large broderie, des bahuts en chêne, des crédences finement sculptées, une énorme cheminée en briques rouges rehaussées de faïences rieuses, une originale bibliothèque chinoise pleine de livres illustrés, de figurines de Saxe, de verres de Venise, de grès pansus, de bibelots de toutes sortes, une superbe tapisserie flamande du XVIe siècle, d'amusantes gravures du temps de l'Empire et de la Restauration, un Espagnol grattant de la guitare par Jules Worms ; une lumineuse toile de Duez, des chimères japonaises au rictus grimaçants ; des bronzes chinois couverts d'animaux fantastiques, des bacchantes de Clodion, que sais-je ? En résumé, une symphonie chatoyante et vibrante qui se fond dans le plus adorable méli-mélos, et à qui l'inattendu et l'incohérence apportent un charme exquis »[133]. Toute la presse bourgeoise reprend à l'envie la description de ces « fouillis pittoresques ». En 1899, le journaliste du *Magasin Pittoresque* est frappé dès l'antichambre de l'atelier de Carolus Duran par la profusion de « bibelots japonais d'un grand prix, bronzes et bonzes, un gros brûle-parfum émaillé et cloisonné, qui est un objet rare de musée, des masques, des poupées, des vitrines pleines d'objets de goût et de choix », organisés dans un désordre « savant » [134]. Organiser l'éclectisme des centaines d'objets collectionnés dans les appartements, d'autant plus lorsqu'il s'agit d'objets de curiosités, relève d'un art. Il ne suffit pas d'accumuler, encore faut-il agencer. Le guide Ollendorff de 1898 donne en prolégomènes à son chapitre sur « l'installation » quelques conseils pour éviter les fautes de goût : « Style à la mode ? Il n'y en pas. On est très éclectique, choisissant le beau où on le trouve. À moins d'avoir un goût sûr et personnel, le mieux est de se fier aux conseils des tapissiers-décorateurs parisiens, qui sont presque tous des artistes dans leur genre. À moins qu'on ne préfère les conseils d'artistes amis. »[135] Contre la faute de goût ou la banalité, l'artiste sait choisir et sait agencer. Et même si Albert Wolff relève que les « ateliers de nos grands peintres ressemblent à présent à un rayon des Magasins du Louvre » du fait de l'accumulation « de soieries, de velours et de peluches », de « tapis anciens jetés sur le parquet », « de broderies orientales couvrant les murs », d'« armes précieuses éparpillées dans tous les coins », leur aménagement les rend toujours « curieux » et intéressants[136]. Henry Havard en donne en 1885 la traduction dans sa *Grammaire de l'ameublement* : « une certaine confusion, qu'il ne faut jamais rendre accidentelle, et qui devient même parfois "un effet de l'art", peut avoir sa raison d'être, et exprimer, le cas échéant, une idée analogue à celle d'un certain négligé introduit dans notre mise. Ce désordre voulu accentue généralement le caractère pittoresque de la décoration. »[137]

Gravures et photographies de la fin du siècle permettent de saisir la traduction de ces espaces artistes dans les espaces bourgeois : quelques pinceaux et crayons de couleurs disposés devant un chevalet, quelques esquisses posées sur la cheminée ou, dans un coin résolument « artiste » mais limité où sont assemblés des objets comme négligemment abandonnés. Un espace réservé au désordre, toujours dans les espaces de réception, permet à la fois d'afficher sa liberté et son assurance de goût tout en conjurant le désordre généralisé.

133 Paul Eudel, *L'hôtel Drouot et la curiosité en 1886-1887… op. cit.,* p. 361 et sq.
134 « L'atelier de Carolus Duran », *Le Magasin Pittoresque*, 1899, p. 154.
135 *Paris-Parisien 1898. Ce qu'il faut voir ; ce qu'il faut savoir ; Paris usages ; Paris pratique. 3e année*, Paris, Ollendorff, 1898, « Installations », p. 477.
136 Albert Wolff, *op. cit.,* p. 373-374.
137 Havard, Henry, *L'art dans la maison*, *Grammaire de l'ameublement*, Paris, Rouveyre, 1885, chapitre XLVIII, p. 86.



Photo E. Couronneau — Coll. G. Scott.

FIG. 42. — *Atelier d'un peintre militaire.*



Photo E. Couronneau. — Coll. G. Scott.

FIG. 39. — *Atelier d'un peintre militaire.*



Photo E. Couronneau. — Coll. L. Barbut-Davray.

FIG. 25. — *Coin d'un atelier d'artiste.*



Photo E. Couronneau. — Coll. E. B.

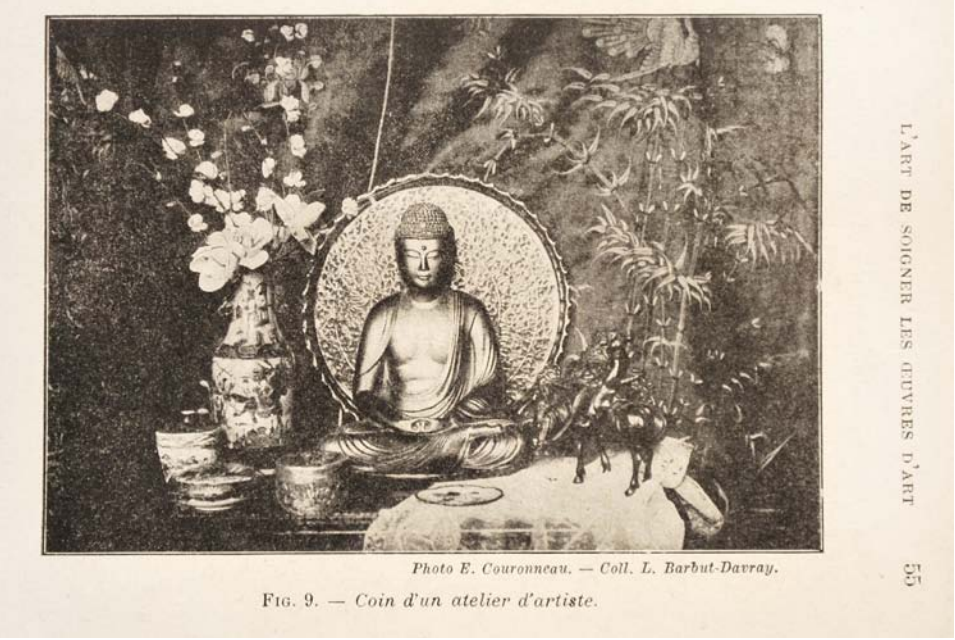
FIG. 22. — *Coin d'un atelier d'artiste.*



L'ART DE SOIGNER LES ŒUVRES D'ART 67

Photo E. Couronneau. — Coll. Régereau.

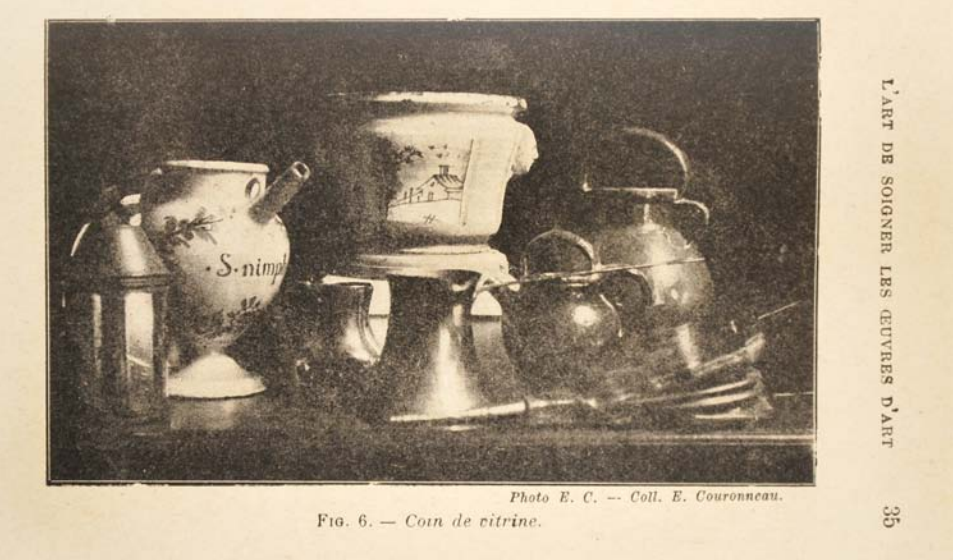
FIG. 11. — *Coin d'un atelier d'artiste.*



L'ART DE SOIGNER LES ŒUVRES D'ART 55

Photo E. Couronneau. — Coll. L. Barbut-Davray.

FIG. 9. — *Coin d'un atelier d'artiste.*



L'ART DE SOIGNER LES ŒUVRES D'ART 35

Photo E. C. — Coll. E. Couronneau.

FIG. 6. — *Coin de vitrine.*

[Fig. 10. 16] Des ateliers comme modèles d'aménagement. Émile Bayard, *L'art de soigner les œuvres*, Paris, Ernest Gründ, 1928 [rédigé avant Guerre].



Photo E. C. — Coll. E. Couronneau.

FIG. 5. — *Bibelots disposés sur une commode.*



Photo E. C. — Coll. E. Couronneau.

FIG. 10. — *Bibelots disposés sur une table.*



Photo E. Couronneau. — Coll. L. Barbut-Davray

FIG. 7. — *Coin d'une salle à manger.*

III.b. Des lointains aux appartements via les ateliers d'artistes

Si le « fouillis artistique » des ateliers séduit, c'est avant tout qu'il réunit un monde d'objets hautement romanesques, choisis en dehors des circuits commerciaux traditionnels. En cela, on l'a vu, les objets d'Orient – au sens imprécis du XIXe siècle – et plus largement exotiques ont une place à part dans l'imaginaire de la consommation bourgeoise mais aussi chez les peintres. Le rôle de ces derniers dans la diffusion de ce goût pour les objets venus des lointains est en effet décisif.

Dans les années 1850, alors que les intérieurs bourgeois n'ont guère adopté que les chinoiseries, suivant les orientalistes, de très nombreux artistes collectent et achètent des objets orientaux. Romantiques à l'image d'Eugène Delacroix ou académiques à l'image d'Eugène Isabey font le voyage vers l'Orient ou le Maghreb, accompagnés d'écrivains [138]. Leurs ateliers comme leur peinture en portent la trace. Alexandre Dumas donne, en 1852, la description de l'atelier du très honoré peintre Alexandre-Gabriel Decamps pour la revue *L'Artiste*[139]. Le lieu porte la marque de son voyage vers l'Orient qui l'a mené à Constantinople puis à Smyrne. Celui qu'on qualifie d'« inventeur de l'Orient »[140] « a coquettement pendu à ses quatre murailles[…] ses joyaux des grands jours, fournis par les quatre parties du monde. Vous croyez entrer dans la demeure d'un artiste, et vous vous trouvez au milieu d'un musée […]. Ces armures, qui représentent l'Europe au moyen âge, datent de divers règnes et trahissent par leur forme l'époque de leur fabrication. Celle-ci, brunie sur les deux côtés de la poitrine, avec son arête aiguë et brillante et son crucifix gravé, […] a été forgée en France et offerte au roi Louis XI […]. Celle-là, […] a été bosselée dans les tournois de l'empereur Maximilien, et nous arrive d'Allemagne. Cette autre, qui représente en relief les robustes travaux d'Hercule, a peut-être été portée par le roi François Ier, et sort certainement des ateliers florentins de Benvenuto Cellini. Ce tomahaw canadien et ce couteau à scalper viennent d'Amérique : l'un a brisé des têtes françaises et l'autre enlevé des chevelures parfumées. Ces flèches et ce cric sont indiens […], empoisonnés dans le suc des herbes de Java. Ce sabre recourbé a été trempé à Damas. Ce yatagan, qui porte sur sa lame autant de crans qu'il a coupé de têtes, a été arraché aux mains mourantes d'un Bédouin. Enfin, ce long fusil à la crosse et aux capucines d'argent, a été rapporté de la Casauba par Isabey peut-être […]. » Chaque trophée « représente un monde » et à leur côté pullulent les « porcelaines du Japon, des figurines égyptiennes, des couteaux espagnols, des poignards turcs, des stylets italiens, des pantoufles algériennes, des calottes de Circassie, des idoles du Gange, des cristaux des Alpes. Regardez : il y en a pour un jour. Sous vos pieds, ce sont des peaux de tigre, de lion, de léopard, enlevées à l'Asie et à l'Afrique ». Cet Orient extensif et extensible qui embrasse les objets d'art et d'artisanat ainsi que le règne animal fascine. L'atelier de Decamps demeure peu accessible, réservé d'abord aux artistes et aux proches. Mais la littérature, les gravures et ses peintures lui assurent une véritable visibilité de sorte que, lorsqu'il vend en avril 1853 les « tableaux, dessins, armes, meubles, costumes et divers objets » de son atelier, la foule se presse à Drouot récemment inauguré pour acheter ou à défaut voir ce bric-à-brac d'objets couleur locale [141].

Le peintre Théodore Delamare installé rue des Jeûneurs dans les années 1850 est un autre exemple du rôle de passeurs que jouent les artistes quant aux objets exotiques. « Peintre ethnographe », il

138 Voir l'étude de Lynne Thornton, *Les orientalistes. Peintres voyageurs, 1828-1908*, Paris, ACR Editions, 1993 ainsi que Christine Peltre, *L'atelier du voyage : les peintres en Orient au XIXe siècle*, Paris, Le Promeneur, 1995 (l'atelier étant ici une métaphore).Pour la littérature, *Le voyage en Orient* (1851) de Nerval reste à la fois le modèle et le plus incroyablement précis témoignage.

139 *L'Artiste, journal de la littérature et des beaux-arts, Paris, Aux bureaux de l'Artiste* , 1er avril 1852, p. 73-74. Alexandre-Gabriel Decamps, outre de nombreuses médailles, reçoit la légion d'honneur le 27 juin 1839 (AN, LH/681/45).

140 « Alexandre-Gabriel Decamps », *La Revue Des Deux Mondes*, 1863-1, p. 582.

141 *Catalogue des tableaux, dessins, armes, meubles, costumes composant l'atelier de M. Decamps. Vente à Paris, le 21, 22 et 23 avril 1853*, Paris, Benou, 1853. AP, D48E/47, vente sous la direction de Me Charles Pillet.

s'attache à décrire avec minutie le quotidien des Chinois recréant des séries « d'intérieurs chinois »[142]. Sans avoir jamais quitté l'Europe, il puise ses connaissances auprès des membres de la *Société asiatique de Paris* dont il suit régulièrement les conférences et qui finit par l'élire en 1860 comme membre permanent[143]. En parallèle, jouant de ses compétences, il peint de la faïence et de la poterie à la chinoise et les commercialise[144]. Il est l'exemple des nombreux peintres qui par leur peinture mettent en image l'ethnographie naissante. L'atelier devient ainsi espace de collection et de voyage.

Si les peintres et sculpteurs font le voyage vers l'Orient, ce sont les marchands de curiosités dont le commerce se structure qui alimentent leur imaginaire et leurs collections. En 1854, le marchand de curiosités Roques, 13 passage des Panoramas, en affaire régulièrement avec le peintre Louis Martin et le très prospère marchand Latapie installé au 58 rue de Rivoli possède, souligne le syndic, une « belle clientèle […] composée d'artistes »[145]. Le marchand de curiosités Ben Sadoun, 172 rue de Rivoli, propose quant à lui à partir de 1858 des « articles algériens, assortiments de bijouteries et broderies arabes, sorties de bal, burnous et gandouras tissus orientaux, costumes orientaux pour artistes »[146]. Les exemples sont innombrables dans les années 1850-1860, au moment même où la peinture orientaliste connaît un succès sans précédent au Salon et dans les revues artistiques. Les ateliers orientaux sont partout : celui de Charles Émile Labbé, élève de Decamps, quartier Beaujon avec des objets envoyés par sa famille depuis Blidah ; celui d'Eugène Fromentin, 40 rue de Douai puis place Pigalle, est garni des objets collectés lors de sa participation à la mission archéologique de 1852 en Algérie[147] ou encore celui de Charles Landelle, 17 quai Voltaire, garni de ses objets marocains.

Les ateliers de peintre apparaissent comme des espaces privés hors de la ville où la rêverie vers les lointains peut se développer sans entraves. « Dans les ateliers, écrit Duranty, on éprouve comme un sentiment de calme et de séparation d'avec le dehors. On est évidemment dans un autre monde »[148]. Le décor de fiction dont la bourgeoisie rêve se réalise dans ces intérieurs. Albert Wolff le souligne : chez Fromentin, tout est fait pour que les « rêveries orientales » ne soient pas « troublées […] par la vue du mouvement parisien devant son hôtel. »[149]

Les ateliers de photographes proposent aussi aux clients de poser dans des décors océaniens, africains, asiatiques ou orientaux et leurs salons présentent des collections d'objets exotiques. Disdéri dispose d'une vaste collection d'objets de Chine et d'Inde, des « carquois », des « arcs et des flèches » ainsi que d'une grande quantité de « tableaux chinois en relief » et des objets venus de Constantinople dont des « chibouks »[150]. Le photographe Désiré Mathurin de Nugent, 10 place de la Bourse, expose lui dès 1857 une collection d'objets indiens dans son atelier [151].

Xavier de Montépin tentant en 1877 de retracer l'histoire du « japonisme » écrit : « C'est par nos peintres que le goût japonais a pris racine à Paris, s'est communiqué aux amateurs, aux gens du

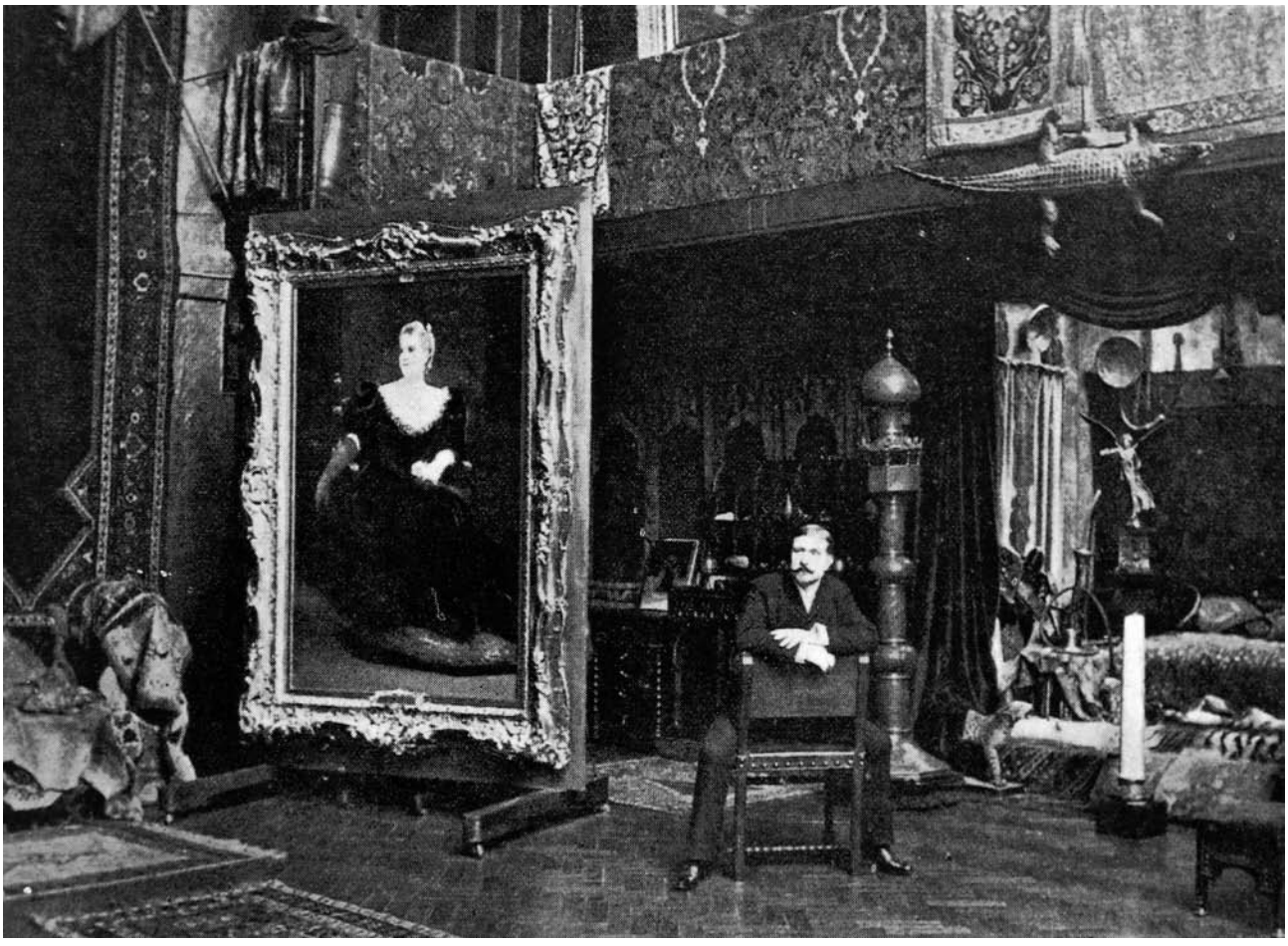
142 Charles Gueulette, *Les ateliers de peinture en 1864, visite aux artistes,* Paris, Castel, 1864, « Théodore Delamare, 4 janvier 1864, 27 rue des Jeûneurs ».
143 Voir *Journal asiatique*, Paris, Imprimerie impériale, 1867, p. 88.
144 Sur ses ventes, voir Auguste Demmin, *Guide de l'amateur de faïences et porcelaines, poteries, terres*, Paris, Renouard, 1867, p. 601 et sq.
145 AP, D11U3/187, dossier n°111942, faillite du marchand de curiosités Latapie, 58 rue de Rivoli, octobre 1854. On retrouve la même clientèle chez Recappé en 1886 qui en outre vend des peintures contemporaines – dont des paysages de Gustave Courbet ; voir AP, D11U3/1222, dossier n°19356, faillite de Paul Recappé, Marchand de curiosités, 9 rue Paul Louis Courier, 23 janvier 1886.
146 *Annuaire Bottin-Didot…*, 1858.
147 Charles Gueulette, *op. cit.*, « Eugène Fromentin ».
148 Louis-Edmond Duranty, « Bric-à-brac » dans *Le pays des arts*, *op. cit.*, p. 153.
149 Albert Wolff, *La capitale des arts, op. cit.*, p. 146 et sq.
150 AP, D11U3/212 dossier n°12926. Faillite du 7 janvier 1856 de Disdéri et C , société commanditée par actions, 8 bd des Italiens. Son domicile lui-même apparaît comme un véritable bric-à-brac d'objets exotiques.
151 BHVP, série « Actualités », « Photographes ». Publicité du Mathurin de Nugent, 1857.

monde et par la suite imposé aux industries d'art. C'est un peintre, qui flânant chez un marchand de curiosités venues d'Extrême-Orient – que l'on confondait alors indistinctement sous le nom de chinoiseries –, découvrit dans un récent arrivage du Havre des feuilles peintes et des feuilles imprimées en couleur, des albums de croquis au trait rehaussés de teintes plates dont le caractère esthétique – et par la coloration et par le dessin – tranchait nettement avec le caractère des objets chinois. Cela se passait en 1862. Est-ce Alfred Stevens, le peintre des élégances parisiennes, ou M. Whistler, cet autre peintre de la vie moderne […] ; serait-ce notre Diaz, ou l'Espagnol Fortuny, ou bien Alphonse Legros devenu Anglais, qui eut ce premier bonheur de main, cette pénétration du regard de découvrir dans les confusions de la Chine morte les clartés du Japon vivant ? Si ce n'est celui-ci, c'est tel autre des artistes que je viens de nommer. L'enthousiasme gagna tous les ateliers […] On se tint au courant des arrivages nouveaux. Ivoires, anciens, émaux cloisonnées, faïences et porcelaines, bronzes, laques, bois sculptés, étoffes brochées, satins brodés, albums, livres à gravures, joujoux ne firent plus que traverser la boutique du marchand pour entrer aussitôt dans les ateliers d'artistes et dans les cabinets des gens de lettres. Il s'est formé ainsi depuis cette date déjà lointaine jusqu'au moment présent de belles et rapides collections entre les mains de M. Villot l'ancien conservateur des peintures au Louvre, des peintres Manet, James Tissot, Fantin-la-Tour, Alphonse Hirsch, Degas, Carolus Duran, Monet, des graveurs Bracquemond et Jules Jacquemart, de M. Solon de la Manufacture de Sèvres, des écrivains Edmond et Jules de Goncourt, Champfleury, Philippe Burty, Zola, de l'éditeur Charpentier, des industriels Barbedienne, Christofle, Bouilhet, Falize ; des voyageurs Cernuschi, Duret, Émile Guimet, F. Regamey. Le mouvement était donné, la foule des amateurs suit. […] Ce n'est plus une mode, c'est de l'engouement, c'est de la folie. »[152]

La génération des artistes-peintres qui rencontrent le succès dans les années 1860-1880 joue en effet un rôle considérable dans la diffusion de l'orientalisme. D'abord parce que, comme nous l'avons vu, les relations avec l'aristocratie et la bourgeoisie s'intensifient mais aussi parce que ces ateliers orientaux ont un attrait particulier. La littérature artistique des années 1880 ne cesse de proposer des visites de ces ateliers exotiques. Paul Eudel clôt ainsi ses chroniques des ventes de l'hôtel Drouot en 1887 par une série de « visites d'atelier ». Il s'arrête longuement sur les ateliers orientalistes, notamment celui de Jean-Léon Gérôme, peintre et sculpteur, « scrupuleux » et respectueux de « l'archéologie » et de l'Orient alors très en vogue. Derrière la façade de son hôtel particulier semblable aux immeubles de rapport qui l'entourent, « s'ouvre le monde des « *Mille et une nuits* ». Eudel s'enthousiasme : « Quel charmant intérieur ! C'est le même soin dans les détails, la même recherche dans la perfection que dans ses tableaux. Pour arranger et décorer de la sorte une maison, il ne suffit pas d'être un peintre d'érudition, il faut être encore le plus habile et le plus raffiné des amateurs. […] Dans le vestibule, un lit chinois d'un beau travail, un remarquable coffre japonais laqué noir. […]une vraie salle de palais mauresque […]. D'un rapide regard circulaire, je note encore une pagode ruisselante d'or, un vitrail très pittoresque, une porte arabe dont les morceaux ajustés en zig-zag, de bois de cèdre, forment une mosaïque d'une variété infinie de dessin. – Il me semble que je suis transporté loin de Paris par le coup de baguette d'un enchanteur, et que je vais voir entrer une sultane du Bosphore ou des armées du Caire. »[153] Le peintre s'est notamment constitué lors de ses voyages au Moyen-Orient, en Turquie et en Égypte une « célèbre collection d'armes et

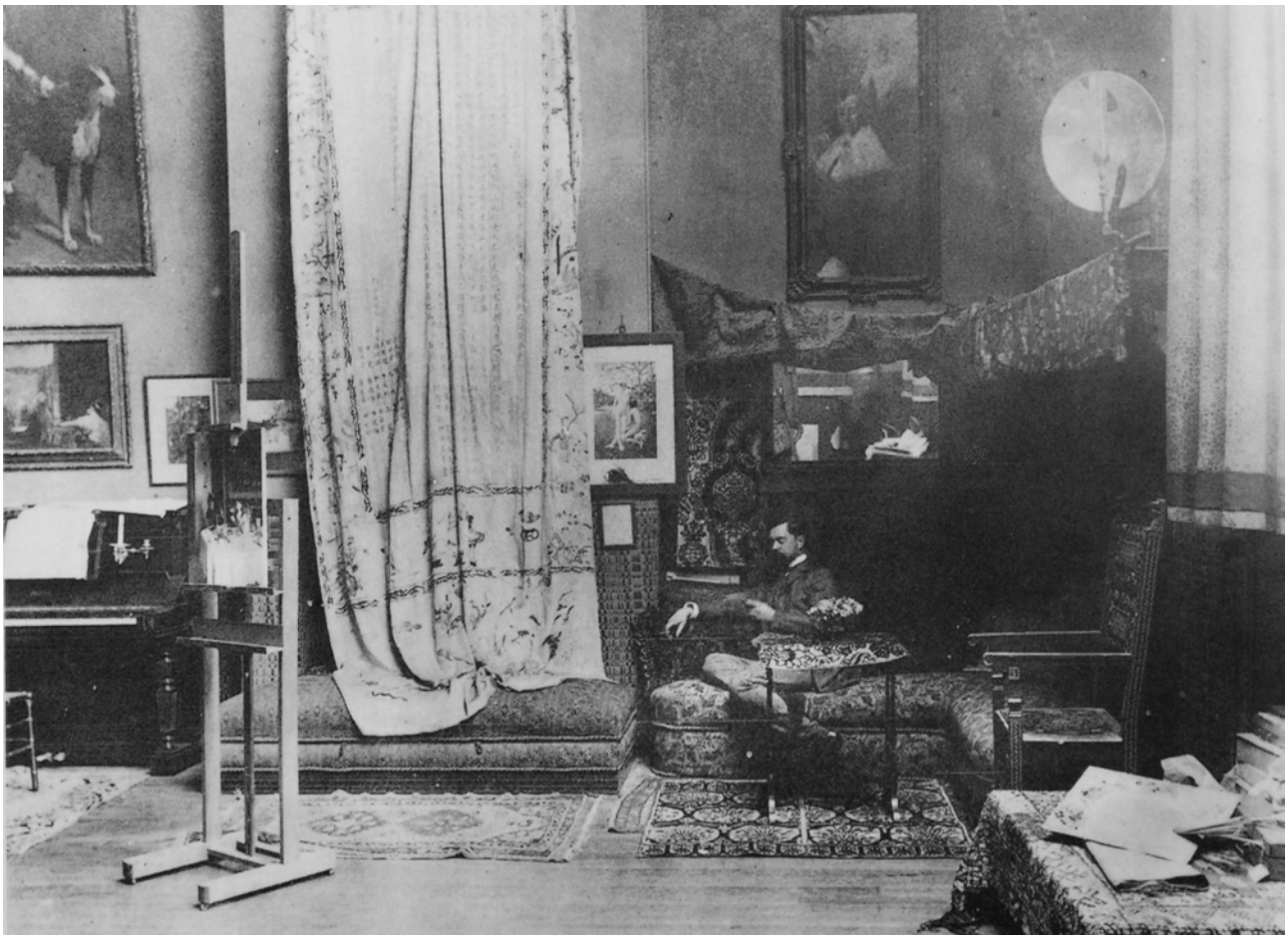
152 Xavier de Montépin, *Une fleur aux enchères,* tome 1, Paris, E. Dentu, 1877 ; voir en complément : Ernest Chesneau, « Le Japon à Paris », in *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1878, p. 385-397.
153 « Léon Gérôme », Paul Eudel, *L'hôtel Drouot et la curiosité en 1886-1887*, *op. cit*.

de costumes barbaresques » qui séduit l'anglais William Chambers Morrow[154] et l'amène à participer avec Adolphe Goupil à la création des salles orientales du Musée des Arts décoratifs [155]. Ses tableaux reprennent scrupuleusement ce décor oriental. Le riche paysagiste bretonnant, d'origine alsacienne, Camille Bernier propose aussi un véritable dépaysement à ses visiteurs : son atelier rue Jean-Nicot évoque l'Orient grâce à des divans et des tapis d'Orient, et des « vaisseliers bondés de vieux Chine » et « une panoplie exotique : des flèches au dard acéré, des massues terribles, des sagaies primitives, des lances emplumées, des poignards barbares, des sabres sauvages qui rayonnent autour d'un immense chapeau de paille marocain […] placée au-dessus d'une armoire normande trop richement sculptée pour être ancienne »[156]. Autre peintre qui jouit d'un grand prestige et rencontre un véritable succès auprès de la bourgeoisie : Benjamin-Constant qui donne à hôtel « des allures d'Alhambra »[157]. Pour l'essentiel, les centaines d'objets accumulés viennent de son voyage au Maroc en 1871. Eudel souligne longuement le pouvoir fantasmatique de cet atelier : « hypnotisé par la vision qui le hante, l'artiste peut se croire transporté loin de la ville qu'habille la *Belle Jardinière*, dans ce Maroc au ciel implacable, au sol brûlé, au soleil de feu. » Une photographie, vers 1890, montre Benjamin-Constant posant au milieu de ses curiosités orientales : crocodile et petite panthère empaillés, sofa avec, en son centre, un narguilé, poteries algériennes, tapis turcs, et fontaine turque en métal repoussé.



[Fig. 10. 17] Benjamin Constant dans son atelier, vers 1895. Coll. part.

154 William Chambers Morrow, *Bohemian Paris of Today*, London, J. B. Lippincott Company, 1900, p. 38-39. « He was politely ushered in by a man-servant, and conducted to the door of the master's studio through a hall and gallery filled with wonderful marble groups. Gerome himself opened the door, and [he] stood dazed in the middle of the splendid room, with its great sculptures and paintings, some still unfinished, and a famous collection of barbaric arms and costumes. A beautiful model was posing upon a rug. »
155 Voir les collections du musée Goupil à Bordeaux.
156 Paul Eudel, *L'hôtel Drouot et la curiosité en 1886-1887, op. cit.,* p. 361 et sq.
157 John Shirley Fox, *Reminiscences*, London, Fox, 1909, p. 204-206.



[Fig. 10. 18] Ateliers et collections d'objets exotiques. Atelier de John Singer Sargent, 41 boulevard Berthier, vers 1883, Coll. part.

Les photographies de ces intérieurs orientaux sont nombreuses comme celles de Jan Dagnan-Bouveret au milieu de ses meubles et tapis turcs ou encore l'atelier du portraitiste John Singer Sargent couvert de tapis turcs et meublé de sofas. Les ateliers orientaux ne sont pas uniquement le fait des peintres de genre. Les portraitistes proposent aussi un dépaysement à leurs visiteurs et à leurs clients. Chez le très couru portraitiste Carolus-Duran, outre un « vase du XVIIIe siècle en cuivre doré qui sert de lustre, après avoir orné quelque cathédrale gothique », partout, des tapis, « des Daghestans remarquables, des Chiraz arrachés aux tentes des nomades, des Kourdistans usés en certains endroits jusqu'à la corde par les genoux des fidèles de Mahomet, mais toujours très décoratifs. Puis encore çà et là des verdures, des soieries de Gênes et surtout une belle tenture [qui] fut jadis à Grenade et recouvre aujourd'hui tout un panneau de l'atelier. Flânant au hasard pour la commodité de la conversation, de petits sièges bas, faits avec des coussins d'Orient et des fauteuils de style byzantin […] tendent les bras aux visiteurs. »[158]. Quand Nadar, toujours attentif à la demande de la bourgeoisie, se réinstalle avec son fils rue d'Anjou en 1872, il consacre plusieurs petits salons à l'exposition de ses collections qui ressemblent de façon troublante à celles d'un peintre orientaliste. Les visiteurs peuvent librement se promener sous un plafond tendu de tentures et de tapis turcs qui simulent une tente, au milieu des peaux de bêtes et jouir de ses collections d'armes orientales, de babouches et des meubles et bibelots ouvragés du Maghreb et de l'Empire ottoman, ainsi que d'une momie et d'un crocodile empaillé [159].

158 Paul Eudel, *L'hôtel Drouot et la curiosité en 1886-1887…, op. cit.,* p. 414 et sq.

159 Voir au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale de France, la série de photographies de son intérieur rue d'Anjou (s. d.). Il s'agit sans doute de l'ameublement de l'ancienne maison Nadar et des achats de son fils lors de son séjour au Turkestan en 1889. Pour une idée plus précise de son mobilier, voir les ventes Félix Nadar en 1895 : « Vente Félix Nadar », « Vente aux enchères publiques



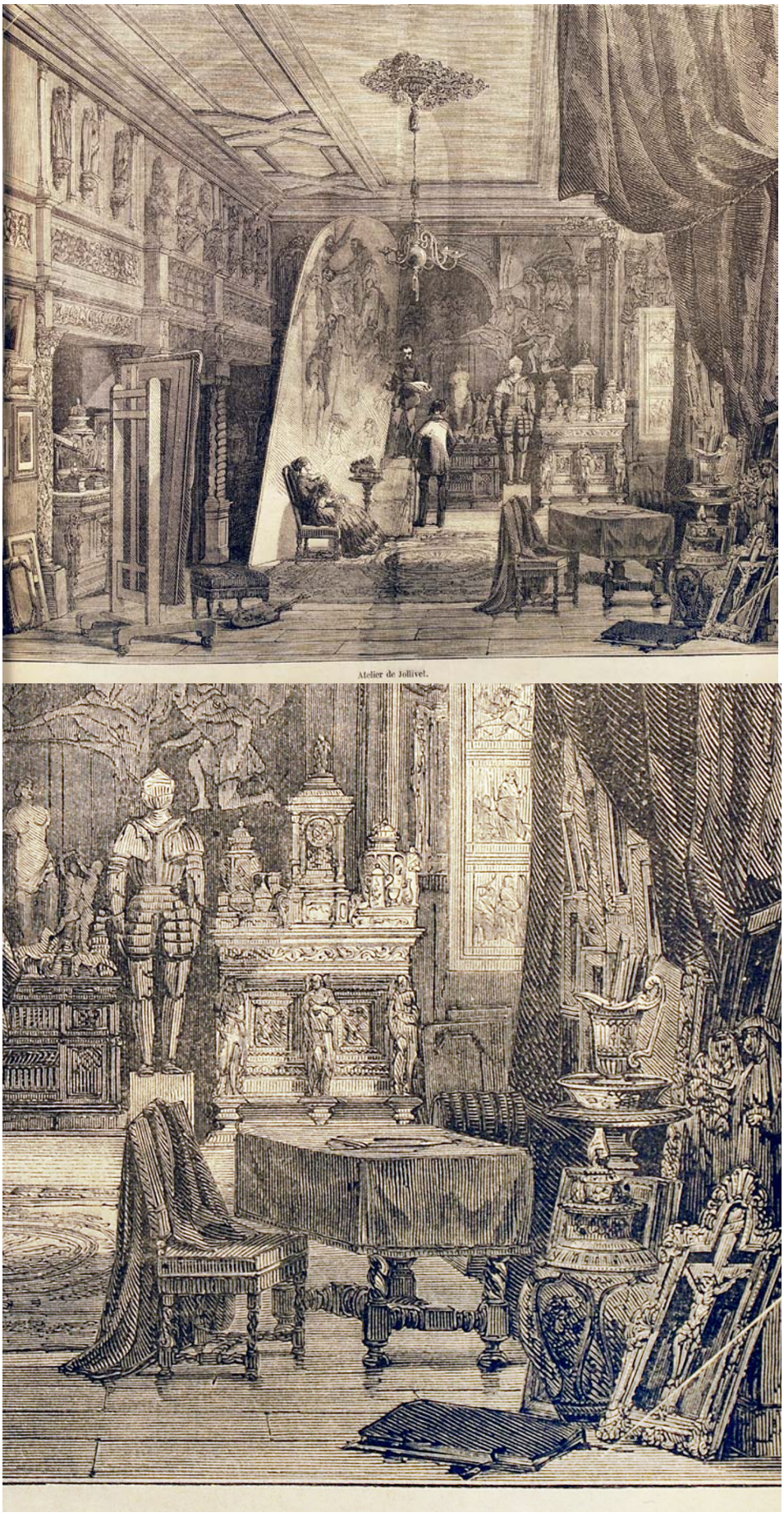


[Fig. 10. 19 et 20] Ateliers et collections d'objets exotiques. Petit salon d'attente dans la nouvelle maison Nadar, rue d'Anjou, ouverte en 1872. On notera la collection de babouches, de peaux de bêtes, d'armes, de momies et d'animaux empaillés. BnF, Cabinet des Estampes, photographies de l'intérieur de Nadar rue d'Anjou.

L'ensemble de ces exemples soulignent le décalage chronologique entre la diffusion des objets exotiques dans les ateliers et dans les intérieurs bourgeois. En visite dans ces espaces, la bourgeoisie découvre et se familiarise avec ces curiosités échappées de la peinture.

des tableaux anciens et modernes et des objets d'art et de curiosité de Félix Nadar », *La chronique (politique) des arts et de la curiosité*, 1895, p. 24. Voir sa correspondance et notamment la série relative au garde-meuble Bedel.

III.c. La fabrique de l'histoire : des antiquités d'atelier aux antiquités d'appartement



[Fig. 10. 21] Atelier aux allures de magasin d'antiquités : l'atelier du peintre Jollivet, rue des Saints-Pères, à quelques pas de l'école des Beaux-Arts. Gravure extraite d'Edmond Texier, *Tableau de Paris*, tome 2, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1853, p. 44.

Une autre mode s'enracine et se déploie à partir des ateliers et du monde de la bohème : le goût des antiquités. L'origine de cette mode n'est pas unique. Comme nous l'avons montré, les objets d'antiquité répondent à de nombreux titres aux attentes de la société bourgeoise. Mais là encore les membres de la bohème, écrivains comme artistes, apparaissent pionniers, prescripteurs et vecteurs de cet engouement. En 1858, Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc dans son *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance*, résume cet intérêt : « Depuis le commencement du siècle, les gens de lettres et les artistes ont cherché à donner à leurs travaux historiques un cachet de vérité, ce qu'on appelait, il y a vingt ans, la couleur locale. […] Le jour où les acteurs, aussi bien que les peintres, se sont mis à vouloir exprimer les passions et les sentiments des hommes, en même temps qu'ils les représentaient sous leur forme réelle, qu'ils se sont attachés à reproduire fidèlement leur entourage, leurs habitudes du moment, le public est devenu bientôt exigeant : il a discuté le costume, il a relevé les erreurs ; il s'est mis à siffler sans miséricorde les anachronismes. C'est un malheur : l'art, à proprement parler, n'a rien à faire de cette friperie ; ce n'en est pas moins un fait auquel il faut se soumettre de bonne grâce. »[160] La peinture historique qui s'invente sous la monarchie de Juillet est nourrie d'érudition historique et archéologique. Un de ses hérauts, Paul Delaroche, « avant de jeter une idée sur la toile, la mûrissait par de longues études, fouillait les bibliothèques publiques et particulières, compulsait les vieux recueils, les collections de gravures anciennes, l'histoire des faits, des ameublements, des costumes. […] Sa mémoire était une véritable encyclopédie artistique », tout comme son atelier[161]. Ce bric-à-brac historicisant est déjà dans les années 1850 un poncif. Le *Dictionnaire de la conversation* de William Duckett, véritable dictionnaire des idées reçues, note à l'article « atelier » : « Des chevalets de diverses grandeurs, des boîtes à couleurs, de grands tabourets, des échelles commodes, une table pour placer le modèle et un mannequin, sont les meubles nécessaires de l'atelier d'un peintre d'histoire. On y rencontre en outre de vieilles armures, de vieux costumes, des plâtres, une bibliothèque quelquefois. »[162] Jules Deville, l'auteur d'un massif *Dictionnaire du tapissier*, note pour sa part que sous la Monarchie de Juillet, « les artistes seuls, dans leurs ateliers, avaient réuni quelques objets anciens pour leur servir de modèle plutôt que par amour de la curiosité. »[163] Philippe Burty, lui-même grand collectionneur d'antiquités, parle de « pittoresque friperie de l'artiste » pour désigner les objets d'atelier[164].

Le passage du monde de la bohème à la bourgeoise paraît se faire dans le même temps via les cabinets d'écrivains et les ateliers d'artiste. Victor Hugo apparaît comme un personnage central dans cet engouement et c'est lui que la bourgeoisie choisit comme son héraut en la matière. Celui qui a inventé Notre-Dame collectionne aussi les antiquités. Son appartement place Royale, « un vieil hôtel Louis XIII » fait figure de vaste bric-à-brac d'objets anciens. Le très bourgeois Eugène de Mirecourt en décrit la salle à manger « tendue de tapisseries de haute-lice et pleine de bahuts antiques », décorée « d'une splendide panoplie dont vingt siècles semblaient avoir été tributaires. La flèche du soldat franc, la framée du Germain s'y croisaient avec le glaive des légions romaines ; le yatagan de l'Arabe

160 Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc dans son *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance*, Paris, Bance éditeur, 1858, p. 296.
161 Eugène de Mirecourt, *Paul Delaroche*, Paris, Havard, 1856, p. 36-37.
162 William Duckett, « atelier », *Dictionnaire de la conversation*, 16 volumes, Paris, Firmin-Didot, 1853-1858.
163 Jules Deville, *Dictionnaire du tapissier, critique et historique de l'ameublement français, depuis les temps anciens jusqu'à nos jours,* Paris, C. Claesen, 1878-1880, 2 volumes, p. 26.
164 Philippe Burty, « L'atelier de Madame O'Connell », *Gazette des Beaux-Arts*, 1860-1, p. 350-351. En l'occurrence, il s'agit d'« un meuble magnifique en écaille et des consoles de bois doré du siècle dernier, supportent des plâtres, des toiles poudreuses, des oiseaux empaillés, des vases, des étoffes froissées ».

y fraternisait avec nos vieilles arquebuses, nos mousquets à mèche et la hache d'armes du chevalier » et d'un « étendard rouge brodé d'or, pris en 1830 à la casbah d'Alger ». Le cabinet de travail du poète, – le premier qui, selon Mirecourt, « nous ait rendu le goût des beaux ameublements historiques » –, est rempli d'objets d'art anciens. Éclairé « par une fenêtre en ogive garnie de vitraux peints », il prend les allures d'un « admirable museum » [165]. Victor Hugo n'est naturellement pas l'unique vecteur de cette mode. Cependant, le succès médiatique de la vente de son mobilier en 1852, après qu'il se soit installé rue de la Tour d'Auvergne, témoigne d'une grande attention de la bourgeoisie au décor privé de l'auteur déjà reconnu. La vente attire une foule importante de bourgeois et d'artistes [166]. Autour des années 1850, la bourgeoisie se passionne donc pour ces collections réalisées dans les années 1830-1850 par les écrivains romantiques. Les écrits des membres de la bohème – romans, journaux et revues – promeuvent cette pratique. Il est notable que ce soient Eugène Piot, Théophile Gautier et Gérard de Nerval qui créent en 1842 et animent *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire,* revue des « tableaux et des estampes anciennes, des objets d'art, d'antiquité et de curiosité », une des premières revues qui consacre une très large part de ses colonnes aux antiquités [167].

Aux côtés des écrivains, les peintres jouent encore un rôle considérable. Dans les *Scènes de la vie de Bohème* de Murger, dandys, aristocrates mais surtout « peintres d'histoire » se croisent chez l'antiquaire Salomon[168]. Le texte et l'image – essentiellement la peinture – promeuvent conjointement le goût des antiquités. À la fin des années 1860, alors que la bourgeoisie parisienne découvre avec vertige le plaisir d'accumuler des antiquités dans ses appartements, Nestor Roqueplan, dandy et frère du peintre Camille Roqueplan, résume ainsi la diffusion de cette mode : « tout à coup, une génération d'artistes, inspirée par des révélations littéraires, se mit en quête des débris du temps passé. Panneaux de boiseries sculptées, fragments de bas-reliefs, vieux brocarts, damas séculaires, tout ce qui leur tombait sous la main, en voyage, dans une auberge, dans une ferme, au foyer d'une chaumière, venait par le roulage orner un coin d'atelier […]. Les artistes ne s'en rapportent qu'à leur sens pour le choix de leurs émotions ; ils ne savent, ils ne peuvent payer cher une trouvaille de vieux meubles qu'ils n'auront pas dépistés avec leur propre flair. […] Mais ce goût a gagné toutes les classes : sorti, comme nous l'avons dit, de peintres fureteurs et antiquaires, il est descendu chez les gens du monde, chez les femmes qui ont ruiné leurs maris et leurs amants en pâte dure, en pâte tendre, en craquelé, [etc.] » [169]. Le goût du bric-à-brac « a passé de l'atelier du peintre dans le salon de la femme à la mode, dans le cabinet de l'amateur » ; les « objets, qui n'étaient pour le peintre qu'un sujet d'étude, un modèle de forme, firent partie de l'ameublement usuel » [170]. Les visites d'atelier menées par Edmond Texier confirment qu'au milieu du siècle, au sein même des ateliers, les objets passent d'objets d'étude à objets de décoration. Parcourant ces « nouveaux lieux à la mode », il s'attache à décrire les intérieurs bien plus que les peintures. Sa description de l'atelier du peintre Eugène Giraud, joue de tous les ressorts du romanesque et du fantastique pour souligner « la singularité archaïque de l'ameublement. » « Le lit, écrit-il, les bahuts, les sièges sont

165 Eugène de Mirecourt, *Victor Hugo*, Collection Les contemporains, portraits et silhouettes au XIXe siècle, Paris, Librairie des Contemporains, 1869, p. 16 et sq.
166 *Catalogue d'un mobilier vendu pour cause de départ de M. Victor Hugo* , vente du 8 juin 1852, Paris, Mannheim, 1852. Au final, l'essentiel de son mobilier est enlevé par son ami Paul Meurice, désireux de retenir le souvenir de ce lieu fondateur. Voir AP, D48E3/44, Me Bonnefons de Lavialle.
167 Eugène Piot (dir.), *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire. Revue des tableaux et des estampes anciennes, des objets d'art, d'antiquité et de curiosité*, 1842-1844.
168 Henry Murger, *Scènes de la vie de bohème*, Paris, Michel Lévy frères, 1859, p. 182-183.
169 Nestor Roqueplan, *op. cit.*, p. 161-162.
170 *Ibid.*, p. 165.

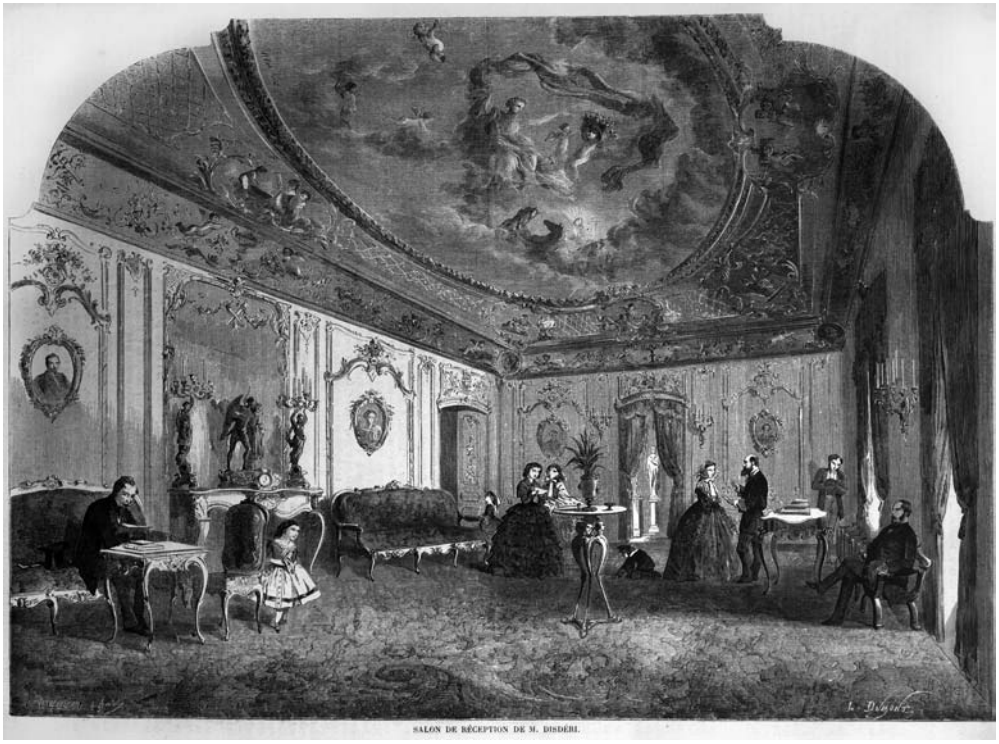
en bois de chêne sculpté, dont les ornements […] appartiennent par leur style ogival flamboyant à la fin du quinzième ou au commencement du seizième siècle. Des portraits exécutés dans la fine manière qui caractérise Holbein viennent de leur côté confirmer cette date. […] Les sièges sont en chêne ; tout au plus un petit coussin ou deux en drap rouge, comme Lucas de Leyde en met dans la chambrette de la Vierge […]. Voici les squelettes, des ossements, des instruments de musique inusités, des poignards, des armes bizarres, des harnais, des étriers, des selles de toutes espèces, voici surtout des pipes de toutes formes et de toutes longueurs ». L'étrangeté du lieu, écrit encore Texier, explique « les succès obtenus [par le peintre] auprès du monde qu'on appelle aujourd'hui le monde élégant. » Rue des Saints-Pères, dans l'atelier de Jollivet, le « somptueux ameublement » est composé d' « armures splendides, de bahuts Renaissance, de lustres flamands, de vases de la Chine et du Japon » [171]. Il est significatif que ce soit Alexandre Dumas qui se charge de la préface du catalogue de la vente en mai 1868 ; il y souligne la « diversité ondoyante et voyageuse » des objets d'art, des meubles, du « bric-à-brac », et l'exactitude historique des objets « du treizième et du quatorzième siècles » réunis[172]. Partout où se fabriquent des images, les salons d'attente et les ateliers peuvent être assimilés à des peintures historiques. C'est vrai chez les photographes, attentifs à faire oublier le caractère mécanique de leur art. Chez Disdéri, derrière la façade de verre, de fonte et d'acier, le client découvre « À l'entrée, une vaste pièce décorée dans le style Renaissance [qui] sert de vestibule. Aux murs, des boiseries en vieux chêne ». Le salon suivant est Louis XV : grandes glaces à trumeaux festonnés de fleurs d'or et meubles rococo. Seul anachronisme : des meubles de Boulle. Enfin, un dernier cabinet, sorte de « boudoir » est garni de curiosités, d'armures de bronze d'art et de vases florentins anciens[173]. Une fois dans l'atelier, les clients peuvent choisir de poser environnés de meubles gothiques, Renaissance ou Louis XV, de balustrades Louis XIV ou encore de colonnes antiques. À défaut de véritables meubles, les photographes disposent de leurre, généralement en liège [174].

171 Edmond Texier, *Tableau de Paris*, tome 2, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1853, p. 43 et sq.

172 Voir Alexandre Dumas, « Préface », catalogue de la vente Jollivet, des 11, 12, 13 et 14 mai 1868 et Edmond Texier, *Tableau de Paris*, tome 2, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1853, p. 43 et sq.

173 *Le Monde Illustré* , 14 avril 1860. De la même façon, l'atelier de Le Gray boulevard des Capucines est garni de tableaux du XVIIIe siècle, de tableaux renaissance, le tout disposé sur des murs tendus de vieux cuir de Cordoue ; rien d'étonnant à cela pour cet ancien élève de Paul Delaroche. On retrouve cette passion des antiquités aux États-Unis comme en Angleterre ; chez le français Lafosse à Manchester l'intérieur « n'est pas moins pittoresque que l'extérieur. Un vestibule de chêne, quelque peu bas et sombre, garni de chaque côté de casques d'acier brillants et de cuirasses polies, conduit dans une chambre garnie de panneaux de bois délicieusement sculptés. Le tout est d'un goût parfait et en harmonie avec la construction. L'ameublement est en vieux chêne, et sur de massifs dressoirs sont placés de grands pots à couvercles et des plats d'argent bruni. La cheminée est de style médiéval ; les canapés, les rideaux, les tapisseries paraissent dater du Moyen âge. […] Le constructeur a utilisé tout ce qu'il a pu réunir du vieux Manchester, et cette expérience un peu hasardeuse a donné les meilleurs résultats. Toutefois, il n'y a que le vestibule et les chambres de chêne qui nous offrent cet aspect d'antiquité. Les autres pièces sont hautes de plafond et meublées à la moderne ; néanmoins, dans la grande galerie et dans le salon de réception, on peut admirer des meubles anciens et de rares sculptures ». H. Baden Pritchard, *Les Ateliers photographiques de l'Europe*, Paris, Gauthier-Villars, 1885, p. 169.

174 On verra par exemple les catalogues de la maison Smedley, meubles en carton-pâte, liège et bois pour photographes, de la maison Makenstein qui propose des meubles en liège et enfin, à partir des années 1880, ceux de la maison Charles-Mendel, *Construction des accessoires de pose*, par H. Fines, peintre-décorateur, s.d. (vers 1880-1890). Jean Sagne, *op. cit.*, cite quelques exemples de cette nouvelle industrie : en 1878, Boulanger présente à la *Société française de photographie* un nouveau meuble de pose « en chêne sculpté [qui] se transforme à volonté en buffet, en cheminée, en piano, en bureau en prie-dieu » (*Bulletin de la Société française de Photographie*, 3 mai 1878) et Van Monckhoven note qu' « On fabrique aujourd'hui des boiseries imitant toutes sortes d'objets, tels que pianos, bibliothèques, colonnades, etc. Ces objets s'achètent à très bas prix et, comme ils sont sculptés en relief, ils font l'effet de meubles véritables ; L'idée est excellente, comme on le voit, mais l'élégance et le bon goût de ces objets laissent à désirer ». (*Moniteur de la Photographie*, août 1874).



[Fig. 10. 22] Salon de réception chez Eugène Disdéri, boulevard des Italiens. Gravure extraite de *l'Illustration*, 1860. Coll. part.

Charles Gueulette relève quasiment chez tous les peintres des années 1860 « à la mode » ce goût des antiquités : chez Hugues Fourau, c'est une véritable collection d'œuvres anciennes, tableaux comme objets. « Aux qualités essentielles du peintre, écrit Gueulette, M. Fourau joint le goût exercé du collectionneur ; il aime les objets d'art, les tableaux et les meubles précieux ; il recherche avec persévérance les « occasions », et son atelier nous prouve que souvent il les rencontre. Nous avons admiré avec lui une magnifique tapisserie des Gobelins, Renaud dans le jardin d'Armide, qui recouvre tout un panneau de sa grande salle de travail, puis un meuble en bois sculpté par Du Cerceau ; des faïences anciennes, des vitraux allemands d'un grand prix, des armures et un certain nombre de gravures rares et curieuses. » Jules Bastien-Lepage, à la fin des années 1870, fait transporter des morceaux entiers d'architecture baroque dans son atelier.



[Fig. 10. 23] Fragments d'architecture dans un atelier. Dessin à l'encre de l'atelier de Bastien-Lepage, vers 1885. Gravure de Mihaly Munkacsy, RMN.

Paul Eudel confirme cette omniprésence des antiquités dans les ateliers des années 1880 : Jean-Léon Gérôme s'il reçoit dans un salon orientalisant, travaille dans un cabinet d'antiquités : « Au plafond, d'où descend un lustre hollandais, à boules de cuivre, des poutrelles brunes, rehaussées de liserés rouges. […] La teinte lie de vin des murs est coupée par une panoplie circassienne, par des casques japonais à ailerons, par une grande pendule Louis XIV […]. Près de la porte un beau bahut, bonne copie de la Renaissance empruntée à Cluny […]. Placés sur des consoles, des casques et des pièces d'armures romaines moulés sur des bas-reliefs de la colonne Trajane. »[175] Les antiquaires des années 1880 s'intéressent à cette clientèle. Les archives d'Eugène Boban en témoignent : il démarche ainsi constamment les artistes et vend de nombreuses antiquités – mexicaines et médiévales – aux peintres d'histoire Pierre Morain ou Jean-Paul Laurens[176].

Dès les années 1850, les fripiers de luxe, spécialisés dans les costumes de théâtre et les costumes militaires anciens approvisionnent ces peintres « archéologues » qui recomposent des scènes historiques dans leurs ateliers. Fortin fournit ainsi, dans les années 1860, les artistes en vêtements militaires et en costumes et accessoires d'Opéra – Guillaume Tell, Barbier de Séville. [177] Le marché est immense, les peintres « pompiers » diffusant, en même temps qu'ils le suivent, le goût des armes et des uniformes anciens. C'est vrai chez Gérôme mais aussi chez Édouard Detaille qui accumulent des centaines d'armes, de coiffes, de buffleteries, chez Alphonse de Neuville qui peint, vêtu d'une ancienne tenue militaire[178] ou encore chez Raymond Desvarreux qui s'enorgueillit d'une vaste « collection de documents et d'objets militaires »[179]. Ernest Meissonier, revenu à la peinture militaire sous le Second Empire après avoir réalisé quantité de reconstitutions historiques de scènes d'intérieur du XVIIIe siècle, a peuplé son intérieur d'une immense collection d'objets et costumes militaires de l'épopée napoléonienne[180]. Pour eux, des antiquaires se spécialisent dans la fourniture de ces costumes et objets militaires anciens[181]. C'est par exemple le cas de Jallais dont la publicité à la fin des années 1870 proclame : « Charles Jallais, 20, rue de Bruxelles. Antiquités, curiosités. Spécialité d'armes, coiffures, costumes militaires, etc. de toutes les époques. Location pour MM. Les artistes. Exécution sur commande »[182].

175 « Léon Gérôme », Paul Eudel, *L'hôtel Drouot et la curiosité op. cit.*, p. 361 et sq.

176 Bnf, Archives Eugène Boban, NAF 21478, lettres n°87 et 290.

177 Voir par exemple BHVP, Actualité/120. Habillement. Publicité du marchand Fortin, vers 1850. On verra aussi aux Archives nationales, les annonces et organisations des ventes en 1856 et en 1860 « par suite de réforme d'environ 10 000 costumes en coton, soie, laine et velours », ventes diligentées par Me Charpentier (AJ/13/567). Aux AP, les archives des Domaines permettent de connaître avec précision ce qui est mis en vente (DQ12/5 et 95). Fortin fait partie des acheteurs réguliers.

178 Albert Wolff, *op. cit.,* p. 302.

179 Ris-Paquot, *Annuaire…, op. cit.,* 1892. Sur la peinture militaire dans la seconde partie du XIXe siècle et plus ponctuellement sur les ateliers, voir François Robichon, *La peinture militaire française de 1871 à 1914*, Paris, B. Giovanangeli, 1998.

180 Albert Wolff, *op. cit.*, p. 173. Peintre quasi officiel du Second Empire – il est invité d'honneur à la bataille de Solférino et nourrit la légende dorée de Napoléon Ier –, il est un des artistes les plus chers.

181 Voir sur la question et dans le monde britannique au début du XXe siècle : Julia Petrov, "'The habit of their age'. English Genre Painters, Dress Collecting, and Museums, 1910-1914", *Journal of the History of Collections*, August 13, 2008, p. 1-15. Mes remerciements à Julia Petrov qui m'a communiqué ses travaux en cours avant leur publiciation.

182 Cabinet des Estampes du Musée Carnavalet, publicité de Jallais, 20, rue de Bruxelles, « Curiosité, antiquité, spécialité d'armes, coiffures, costumes militaires de toutes les époques. Location pour MM. les artistes », vers 1870. En 1914, l'Annuaire de la curiosité et des beaux-arts ouvre une rubrique pour les « Costumes et accessoires pour artistes peintres et sculpteurs » dans laquelle se signalent notamment Aubé, 39 rue de Chateaudun spécialisé dans les armes ; Gutperle et Cie, 15 rue Béranger et Ibrahim-Cohen « Au Palais d'Orient », costumes orientaux, 14 rue de Richelieu. Voir *Annuaire de la curiosité et des beaux-arts*, *op. cit.* 1914, p. 134.



[Fig. 10. 24] Publicité du marchand Jallais, antiquaire fournisseur de costumes et bibelots pour peintres et lui-même ancien peintre et graveur. 20 rue de Bruxelles, à quelques pas de la place de Clichy. BHVP, série actualités, « antiquaires ».

En promouvant la pratique de la collection, les artistes promeuvent aussi la pratique du bibelotage. Les récits de peintres se multiplient dans la presse bourgeoise à partir des années 1860 qui mettent en scène le peintre comme un pionnier, un bibeloteur éclairé, capable de désigner dans un bric-à-brac l'objet ancien rare et de goût. Les récits, réels ou imaginaires, de trouvailles faites lors de voyages à l'étranger ou en province se multiplient. Deux exemples, parmi les innombrables récits, publiés dans le *Magasin pittoresque* et *Le Tour du Monde*, revues bourgeoises s'il en est. En 1871, le *Magasin pittoresque* relate le séjour d'un peintre anonyme – sans doute imaginaire - dans un « petit village des Vosges »[183]. Paysagiste, le héros de ce récit trompe son ennui des jours de pluie en bibelotant. « Je tombe à l'improviste au beau milieu d'une vente d'objets mobiliers, écrit-il. Quelle aubaine ! il y aura peut-être là quelques vieux bahuts enfumés, quelques vieilles faïences du bon temps, avec des dessins naïfs et des couleurs éclatantes. Je pense tout de suite à ma collection […] Les assistants connaissent, pièce par pièce, tout son pauvre ménage, aussi bien que s'ils en avaient à la main le catalogue imprimé. Elle avait ceci et cela depuis plus de soixante-ans […]. Les paysans se moquèrent ouvertement de ma naïveté lorsque, dédaignant les assiettes illustrées, je me fis adjuger, à un sou pièce, une douzaine de vieilles assiettes de Guebwiller, qui datent bien d'un siècle. […] Je le répète, tout cela est d'une naïveté enfantine ; mais quelle pâte ! quelles vives couleurs ! quelle aubaine pour un véritable amateur de vieilles faïences ! » En 1888, le peintre et dessinateur ethnographe pour le *Tour du Monde* Gaston Vuillier raconte ses trouvailles en Andorre[184]. « Je confesse [à l'hôtelier] que j'aime les bibelots, écrit-il, et lui demande son concours pour me trouver des armes anciennes. Il

183 *Le Magasin pittoresque*, 1871, p. 115-116.
184 Voir Daniel Fabre et Anna Iuso (dir.), *Gaston Vuillier ou le trait du voyageur,* Carcassonne, Editions Garae Hésiode, 2002.

s'empresse aussitôt et me décrit un bouclier qui existe dans une ferme voisine, et il dépêche un de ses parents pour l'aller chercher, J'étais dans une grande joie. Un bouclier sarrasin! Je l'avais reconnu à la description qu'il m'en avait faite. » Après avoir quelques aquarelles du village, le peintre se rend dans un « hameau de l'autre côté de la rivière » où « chacun offrait de [lui] vendre des armes, des étains, des faïences. »[185] Les récits de cette pratique qui associe peinture et bibelotage joue un rôle considérable dans la diffusion de cette consommation. Bibelotant des objets anciens dans les campagnes comme nous avons pu le voir, le bourgeois joue à l'artiste, capable de dénicher à l'œil des trésors.

Tous les ateliers des artistes mondains comme des plus modestes, et il faudrait ajouter ceux des écrivains, des musiciens ou encore des grands couturiers, s'apparentent à des lieux de collection où s'accumulent ensemble, objets, récits et images. Etre un homme de l'art dans le dernier quart du siècle, c'est nécessairement savoir accumuler avec science et art des objets du passé. L'artiste au sens large, libéré de la mode dans la mesure où on lui prête la capacité à l'inventer, devient modèle. En accumulant des objets orientaux ou encore des antiquités, il rompt avec le commerce et l'industrie. Anachronique et hors de la ville, l'atelier non seulement peut mais doit permettre à l'imagination de se déployer librement. En jouant sans retenue du pouvoir de l'ameublement à produire de la fiction, dans l'espace déchargé d'obligations de savoir-vivre qu'est l'atelier, il fournit des modèles à la bourgeoisie qui le visite.

IV. Ameublement d'artistes : le succès des objets d'atelier

Si le rôle des artistes est indiscutable dans la diffusion des modes comme prescripteurs ou tout le moins comme vecteurs, c'est, nous l'avons inféré jusqu'à maintenant, par la fréquentation des ateliers. La diffusion des modes n'est pas palpable. Se nourrissant d'abord du regard, voire de l'imitation, elles peuvent apparaître comme un air ambiant, un *zeitgeist*, dont chacun s'imprègne. De ce fait, le plus souvent, les études historiques comme sociologiques des phénomènes de mode laissent une zone aveugle où la mode fonctionne comme par contagion indirecte. Il est vrai qu'en la matière la seule proximité – physique ou par l'image – suffit. Mais il nous semble qu'en matière de culture matérielle, il est quelques moyens qui peuvent permettre de tracer avec plus de détails encore les linéaments et les chemins des modes. En d'autres termes, il s'agit ici de saisir les points de contact qui établissent des circuits et permettent d'attester ce passage d'un groupe social à un autre, non seulement des modèles mais aussi des objets eux-mêmes.

IV.a. De la toile au marché : la promotion par l'image

Si les peintres jouent un rôle central dans la diffusion des modes dans la seconde partie du siècle, c'est avant tout qu'ils produisent des images. Elles sont les premiers points de contact, forme de circulation mais aussi de prolégomènes ou de publicité, à l'achat des objets. La présence d'objets dans les ateliers a un sens prosaïque dès les années 1830. Ils fournissent de la couleur locale aux peintres d'histoire qui travaillent en atelier et s'évertuent, par une peinture minutieuse et érudite à tendance archéologique, à recomposer les décors du passé. La proposition reste vraie tout le siècle. On assiste ainsi à un vertigineux jeu de miroir dans tous les intérieurs d'artistes : les peintures anciennes servent de modèles pour meubler les ateliers et à leur tour ces objets serviront de modèles pour des peintures historiques. De très nombreux ateliers ressemblent ainsi à des peintures hollandaises du XVIIe siècle, peinture d'intérieur

185 Gaston Vuillier, « Le val d'Andorre », in *Le Tour du Monde*, 1888, p. 92-94.

par excellence et en vogue, notamment pour Vermeer, depuis les années 1850 et les achats des frères Pereire et des frères Rothschild[186]. Lustre à boule en cuivre, tapis ottomans sur les tables et en tenture, faïences de Delft couvertes de chinoiseries, mandoline au mur : les ateliers proposent une mise en objets de la peinture quotidienne du XVIIe siècle et à son tour la peinture diffuse le goût de ces objets. En quelque sorte remis au goût du jour par une peinture historicisante mais contemporaine, les objets hollandais du XVIIe siècle peuvent faire leur entrée dans les intérieurs parisiens. Quantité d'inventaires et scellés de la fin du siècle dépeignent des intérieurs hollandais du XVIIe siècle à l'instar de la salle à manger de Gabriel Bouffet avec tapis de tapisserie sur la table, nature morte fictive, lustre à boule en cuivre…[187] Les manuels de savoir-vivre recommandent ces installations « pittoresques » recommandant la disposition de nature morte d'imitation en verre ou caoutchouc[188].

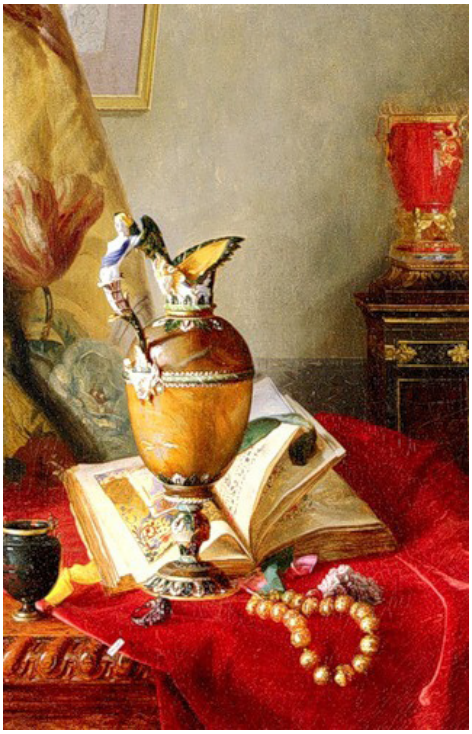
La parenté entre les ateliers et les peintures elles-mêmes est souvent troublante et, plus encore, certaines peintures racontent l'achat de ces objets dans les bazars d'Orient ou du Maghreb : pour exemples les tableaux de Louis-Claude Mouchot*, Le Bazar des tapis dans le Khan-Khabil au Caire* (1866), de Charles Emile de Tournemine, *Rue conduisant au bazar, à Chabran (Turquie d'Asie)* (1865), de Jean-Léon Gérôme le *Négociant de peau au Caire* – avec une peau de tigre et un casque barbaresque dans les mains – ou de Benjamin-Constant *Le marchand de tapis* (1883), peint à son retour du Maroc. Le succès d'une partie des artistes s'appuie sur leur capacité à documenter leurs œuvres et de ce fait à promouvoir ces objets. Alors que le peintre imaginé par Duranty prépare son *Assourbanipal*, tableau historique à motif assyrien, « déjà l'on voyait apparaître dans l'atelier les premiers renseignements d'archéologie assyrienne : un grand volume anglais sur Ninive, deux briques rapportées de Babylone, une lisière d'étoffe, un collier en pierres dures, un fragment de poterie, un cimier de casque […] pour le grand épatement des visiteurs »[189].

Le cas du peintre Blaise Desgoffes est exemplaire de cette mise en image et par conséquent de cette promotion de la curiosité. Il produit entre les années 1860 et 1901 des centaines de toiles, sortes de natures mortes des grandes collections de curiosités privées et publiques, singulièrement du Louvre et de Cluny. Celui qui s'est « appliqué aux peintures de nature morte et à la reproduction minutieusement exacte des objets d'art et d'ameublement »[190], connaît un large succès malgré les railleries de la critique. Ernest Chesneau, soucieux de se conformer au goût du public, défend la production en série de ces natures mortes : « Il est à la mode de traiter ses ouvrages avec un aimable dédain. C'est de la photographie, dit-on. Voilà qui est parfaitement injuste. Le public à cet égard se montre beaucoup plus perspicace. […] Il est nécessaire toutefois de faire remarquer qu'il est plus facile pour l'artiste de réaliser pleinement l'objet de son effort, lorsque cet effort s'applique à des phénomènes absolument immobiles, invariables de leur nature, comme des ivoires, des émaux, des cristaux ou des tentures. […] Comme M. Blaise Desgoffe est Français, comme il est notre contemporain, comme il dépasse de beaucoup comme vérité d'imitation tout ce qu'ont pu faire les Hollandais, les Flamands ou les anciens, nous trouvons de bon goût de dédaigner ses merveilles d'exécution, ses chefs-d'œuvre, je répète le mot, que je n'ai pas écrit une seule fois dans le cours de ce compte rendu de l'exposition de 1863. […] Le Buste en ivoire qui appartient à l'un des amateurs les plus éclairés et le plus sincèrement épris de notre école française,

186 Francis Haskell, « Le goût et les historiens » dans *La norme et le caprice. Redécouvertes en art*, Paris, Flammarion, 1986, p. 167 et sq.
187 MC, ET/CVIII/1405, inventaire après décès de Mme Bouffet, 22 novembre 1890, veuve de M. Bouffet, directeur de l'administration départementale et communale au ministère de l'Intérieur, 46 rue de Miromesnil.
188 Louise d'Alq, *Le maître et la maîtresse de maison,* Paris, bureaux des Causeries familières, 1887 (1885).
189 Louis-Edmond Duranty, *Le pays des arts, op. cit.,* p. 173.
190 « Blaise-Alexandre Desgoffe », G. Vapereau, *Dictionnaire universel des contemporains : contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers, ouvrage rédigé et tenu à jour, avec le concours d'écrivains et de savants de tous les pays*, Paris, Hachette, 1865.

M. S. Boittelle, et le Vase de cristal de roche du XIVe siècle, sont deux perles précieuses que les musées de l'Europe se disputeront un jour. Les tableaux de M. Desgoffe font et feront de plus en plus l'honneur des galeries où elles figurent. La perfection absolue est chose assez rare »[191]. Le critique Joséphin Peladan qui range Desgoffe dans la rubrique « accessoires », tente de comprendre ce succès : « Sous quelle autre rubrique que celle d'ustensiliers et de garçons d'accessoires désigner ceux qui font un tableau avec un gorgerin, une buire, un coffret ? M. Blaise Desgoffe a un trop beau procédé pour qu'on ne lui dise pas que l'emploi qu'il en fait est dérisoire; mais je concède que ses deux panneaux d'orfèvrerie et de bibelots donnent une impression de luxe, que cela est décoratif et même acceptable dans un musée, car il groupe des objets d'art et son faire est éclatant. »[192]





[Fig. 10. 25] Tableaux de curiosités. Peintures de Blaise Desgoffe, peintre de bibelots et des objets des lmusées parisiens en lien avec les marchands de curiosités et les antiquaires parisieins, 1862-867.

191 Ernest Chesneau, « Nature morte », in *L'art et les artistes modernes en France et en Angleterre*, Paris, Didier et Cie, 1864, p. 264-265.
192 Joséphin Peladan, *La décadence esthétique. L'art ochlocratique, salons de 1882*, Paris, Dentu, 1883, chapitre XX, « accessoires ».

Les peintres qui pratiquent ces natures mortes de curiosités sont nombreux. Dans la même veine, une trentaine de peintres – dont le plus connus est Joseph Bail – commercialise des reproductions des curiosités des musées parisiens et européens : le prestige de la peinture à l'huile fait entrer dans les intérieurs les « trésors » des musées[193]. De façon ambiguë, Duranty note en 1882 que : « Nous connaissons des peintres qui ont chez eux pour 30 000 francs de bibelots et plus, et cela fait partie de leur outillage. Costumes, meubles, tapisseries, armes, ils les peignent dans leurs tableaux, et séduisent par là l'œil des amateurs. Sans leurs bibelots, ils ne feraient pas le quart de ce qu'ils font d'affaires. »[194]

L'image prépare le passage des objets d'un monde à l'autre, les artistes pouvant alors être considérés comme ceux qui permettent ce passage. Un cas rend le processus évident : l'entrée des objets rustiques et paysans dans les appartements parisiens. À la suite des écrivains, les peintres participent à l'arrivée sur Paris de ces nouveaux objets de curiosité et d'ameublement. Alors que la vogue des armoires normandes et bretonnes et plus encore du petit mobilier rustique n'est pas encore visible dans les intérieurs, des peintres en quête de couleur locale garnissent leurs ateliers de meubles et d'objets paysans de la vie quotidienne, le plus souvent venus de Bretagne ou de Normandie. Dans les années 1850, Rosa Bonheur, dans le sillon de George Sand, remplit son atelier rue d'Assas d'une foule d'animaux – vaches, chevaux, chèvres… – mais aussi d'une charrette, de meubles rustiques, d'outils aratoires et de « costumes paysans »[195].Celle qui connaît le succès depuis l'achat par l'État du *Labourage nivernais* en 1849 parcourt ainsi, comme le souligne Texier, « les campagnes du Limousin, de l'Auvergne, du Morvan, des environs de Paris » à la recherche de ses modèles animés ou non. Dix ans plus tard, au milieu des années 1860, Charles Gueulette souligne le caractère étonnant et plaisant du « mobilier pauvre et pittoresque » des paysans bretons collecté par le peintre Charles Fortin et que l'on retrouve dans ses peintures d'intérieurs bretons[196]. Chez William Bouguereau, peintre de scènes mythologico-érotiques mais aussi de scènes rurales moralisantes, trônent une armoire normande mais surtout un « rouet avec son fuseau garni de filasse », objet du quotidien paysan [197]. Même chose chez le ruraliste Jules-Bastien Lepage. Rue des Fourneaux, au milieu des meubles chinois, des morceaux d'architecture baroque, quelques meubles rustiques et quelques outils[198]. Ce déplacement est tout aussi effectif chez les photographes qui proposent dès les années 1880 à la bourgeoisie parisienne de poser avec des outils aratoires, un joug ou sur une botte de paille.

193 AN, F/21/7655. Voir l'Album de photographies des œuvres achetées par l'État intitulé : « Direction des Beaux-Arts. Ouvrages commandés ou acquis par le Service des Beaux-Arts. Salon de 1886. Photographié par G. Michelezé » et notamment : *Bibelots du musée de Cluny*, tableau par Joseph Bail, n° 90, et le tableau de la collection M. Drapé, *Croix du XVe siècle*, récompensé par une médaille.

194 « L'atelier », Louis-Edmond Duranty, *Le pays des arts… op. cit.*, p. 140-141.

195 « Rosa Bonheur (rue d'Assas) », Edmond Texier, *Tableau de Paris*, tome 2, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1853, p. 46-47.

196 Charles Gueulette, *op. cit.* « Charles Fortin » p. 99.

197 Paul Eudel, « William Bouguereau », *L'hôtel Drouot et la curiosité en 1886-1887… op. cit.*, p. 361 et sq. On pourrait multiplier les exemples à l'envi à partir des années 1880 : l'atelier de Charles Le Roux, peintre des intérieurs bretons dont notamment *La bouillie* ; celui d'Alfred Guillou au 80 de la rue Caulaincourt, peintre bretonnant qui reçoit dans les années 1890 tous les « jeudi » et dimanche » après-midi » ou encore de celui de Jean-Baptiste-Jules Trayer, auteur notamment de *La marchande de crêpes, à Quimperlé* ou de *Mère apprenant une prière à sa fille, intérieur breton.* Rien d'étonnant au fait que l'on retrouve ces mêmes artistes dans la promotion des villes bretonnes – Douarnenez notamment – et des villes d'eaux bretonnes et normandes.

198 On peut imaginer, sans qu'il ait été possible de trouver de traces, que les peintures « préhistoriques » d'Édouard Cormon aient joué le même rôle pour aider à l'acclimatation des objets préhistoriques aux intérieurs bourgeois parisiens.



[Fig. 10. 26] Peinture et promotion de la couleur locale et du pittoresque rustique. L'atelier de Rosa Bonheur, rue d'Assas. Gravure extraite d'Edmond Texier, *Tableau de Paris*, tome 2, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1853.

Ici, peinture mais aussi atelier *artialisent* et rendent possible et séduisant, parce que connu et reconnu par les peintres, le déplacement d'un objet rural dans un intérieur parisien. Ce déplacement qu'autorise l'image s'accompagne du déplacement des objets eux-mêmes.

Devenus motifs esthétiques, un rouet ou un casque barbaresque peuvent faire leur entrée dans une salle à manger ou un salon bourgeois. Le phénomène est d'autant plus profond que ces peintures sont vues bien au-delà du cercle des acheteurs, des amateurs ou de ceux qui franchissent les portes des ateliers. La reproduction intensive des peintures par la lithographie, la gravure puis la photographie fait qu'on les retrouve dans tous les espaces privés bourgeois de la seconde partie du siècle[199]. En cela, des tableaux comme ceux de Jean-Léon Gérôme sont exemplaires. La grande maison de reproductions d'images Goupil et Cie dont il est très proche — il épouse la fille d'Adolphe Goupil –, reproduit toutes ses œuvres à destination des salons et des salles à manger. À lire les archives de la maison Goupil, les peintures de Gérôme mais aussi de Delaroche, de Baugniet, de Jonghe représentant les intérieurs se vendent en quantité : pour la seule année 1884, 296 images d'intérieurs sont ainsi reproduites, chacune à des milliers d'exemplaires et le plus souvent équipées d'un crochet, c'est-à-dire destinées à des intérieurs[200]. Cas extrême et en même temps emblématique, celui du très historique et très académique peintre Jehan Georges Vibert. Ayant pour tuteur familial Adolphe Goupil, ses premières peintures seront vite reproduites. Très descriptives, elles se donnent comme des reconstitutions de scènes historiques plus ou moins fantaisistes et généralement ecclésiastiques. Un seul exemple : *Le thé pour l'évêque*. Reconstitution historique impossible à dater, la scène contient notamment des potiches chinoises, des

199 Voir les centaines de tirages en gravures et photographies diffusées dans les années 1860-1880 par la maison Goupil et Cie Voir les collections du musée Goupil, Bordeaux.

200 Voir les épaves des archives de la maison Goupil et Cie, musée Goupil, Bordeaux. Voir en complément, Stephen Bann, *Parallel Lines, Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2001.

meubles ottomans, un costume breton pour la servante, un service d'argenterie, un tapis turc, de petits meubles du XVIIIe siècle… Le succès de la vente des objets de son atelier, qu'il organise lui-même en 1887, s'explique à la fois par le succès des reproductions Goupil mais aussi par la nature même de sa peinture[201]. La bourgeoisie vient acheter aux enchères ce qu'elle a déjà vu dans les tableaux du peintre. On peut faire l'hypothèse que ses tableaux et plus encore leurs nombreuses reproductions deviennent de véritables catalogues ; la vente des tableaux nourrit le commerce d'objets et vice-versa.



[Fig. 10. 27] Peintures de Jehan Georges Vibert avec antiquités et curiosités collectionnées par le peintre. Les journaux, vers 1875 et Un secret d'État, vers 1880 (collections privées).

Les reconstitutions peintes d'intérieurs gothiques, de la renaissance, du Grand Siècle ou encore du XVIIIe siècle développent le goût des objets anciens et font de l'atelier de l'artiste comme lieu où s'origine ce goût. Ce qu'Alain Roger a identifié comme la « révolution copernicienne de Wilde » qui veut que la vie imite l'art fonctionne aussi bien dans la fabrication des intérieurs que dans l'invention du paysage ; et cela est d'autant plus vrai dans une société bourgeoise en quête de modèles[202].

IV.b. Peintres et associés. Les peintres et le commerce de la curiosité

En essayant d'identifier les points de contact entre la bourgeoisie et les objets d'atelier, on découvre en premier lieu les antiquaires et les marchands de curiosités. L'association entre artistes, antiquaires et marchands de curiosités débouche sur un commerce réel, à destination de la bourgeoisie. De nombreux antiquaires et marchands de curiosités s'installent à proximité des artistes cherchant à capter cette clientèle grande consommatrice d'antiquités et de curiosités mais aussi les bourgeois qui visitent leurs ateliers, à l'instar du haut de la rue Laffitte, de la rue Taitbout ou de la rue Chaptal[203]. Posséder une clientèle d'artistes et d'écrivains, c'est s'assurer une publicité auprès des gens du monde et de la bourgeoisie. Maupassant dans *Mademoiselle Fifi*, publié en

201 AP, D48E3/74, Me Chevallier. *Catalogue des tableaux, études composant l'atelier de J. G. Vibert, des tableaux composant sa collection particulière et du mobilier garnissant son Hôtel, vente à Paris, Hôtel Drouot, les 21 au 28 avril 1887*, Paris, Imprimeurs réunis, 1887. Voir en complément, *Le Bulletin de l'art ancien et moderne*, avril 1887, « La vente Vibert », article de Léon Roger-Milès.
202 Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Éditions Gallimard, 1997 et notamment le chapitre « Nature et culture. La double artialisation », p. 11-30.
203 *Annuaire Bottin-Didot…*, 1882.

1882, met en scène l'attraction qu'exerce la clientèle de peintres et d'écrivains : « Un jour, comme elle descendait la rue de la Chaussée-d'Antin, elle s'arrêta à contempler un magasin rempli de […] bibelots japonais […]. Elle considérait les mignons ivoires bouffons, les grandes potiches aux émaux flambants, les bronzes bizarres, quand elle entendit, à l'intérieur de la boutique, le patron qui, avec force révérences, montrait à un gros petit homme chauve de crâne, et gris de menton, un énorme magot ventru, pièce unique, disait-il. Et à chaque phrase du marchand, le nom de l'amateur, un nom célèbre, sonnait comme un appel de clairon. […] Le marchand disait : « Pour vous, monsieur Jean Varin, je le laisserai à mille francs ; c'est juste ce qu'il me coûte. Pour tout le monde ce serait quinze cents francs ; mais je tiens à ma clientèle d'artistes et je lui fais des prix spéciaux. Ils viennent tous chez moi, monsieur Jean Varin. Hier, M. Busnach m'achetait une grande coupe ancienne. J'ai vendu l'autre jour deux flambeaux comme ça (sont-ils beaux, dites ?) à M. Alexandre Dumas. Tenez, cette pièce que vous tenez là, si M. Zola la voyait, elle serait vendue, monsieur Varin. »[204] Posséder une clientèle d'écrivains et d'artistes est le moyen pour les antiquaires et les marchands de curiosités – mais la proposition est valable pour les ébénistes, les tapissiers, les bronziers, etc. – d'attirer la clientèle. Dans son enquête romancée sur l'économie du monde l'art dans les années 1880, Duranty, proche de Champfleury, souligne la nécessité pour la marchande de curiosités place de la Madeleine de posséder une clientèle d'artistes. Dans ses réunions où se pressent des médecins et des fonctionnaires, elle prend soin d'inviter une danseuse de l'Opéra et des artistes, le plus souvent des peintres [205].

Les associations économiques entre peintres et antiquaires ou marchands de curiosités ne sont pas aisées à retracer, mais un exemple laisse deviner les liens qui se tissent autour de ces objets. L'antiquaire et marchand de curiosités Eugène Boban entretient des relations continues avec les peintres. Pierre Morain, « artiste-peintre » comme il se définit lui-même sur ses cartes de visite et « propriétaire » dans le Bottin, est un client régulier. À plusieurs reprises, à la fin des années 1880, il écrit à Boban pour lui signaler qu'il « désire voir ce qu'il a »[206]. Portraitiste modeste de bourgeois, il collectionne des antiquités qu'il expose et vend dans ses vitrines. Cas plus manifeste et plus compliqué aussi : l'association de Boban et du peintre académique Jean-Paul Laurens, peintre d'histoire et membre de l'Institut, adepte aussi bien du genre romain que médiéval[207]. Son atelier est un véritable lieu de collection d'antiquités et d'objets de curiosités qu'on retrouve dans sa peinture[208]. Il fréquente très régulièrement à partir des années 1870 la boutique de Boban. Réputé pour ses tableaux minutieux qui fourmillent d'objets anciens, il achète très régulièrement des pièces à l'antiquaire et invite ce dernier à venir voir ses peintures au Panthéon où il retrouvera des « choses » qu'il connaît[209]. En 1882, alors qu'il peint la mort de Maximilien – un de ses rares sujets d'histoire contemporaine –, il se documente auprès de son fournisseur : « Cher Monsieur, vous allez me trouver bien ennuyeux mais il faut encore que par un mot, vous me disiez si les plaques des éperons mexicains se trouvent en dehors ou en dedans. J'éxecute [sic] actuellement la partie du bonhomme et je suis très embarrassé. Mille

204 Guy de Maupassant, « Mademoiselle Fifi, Une aventure parisienne », publié la première fois dans *Gil Blas* le 23 mars 1882.
205 Louis-Edmond Duranty, *Le pays des arts*, *op. cit.*, p. 227.
206 BnF, Fonds Eugène Boban, NAF 21478. Voir notamment les lettres de P. Morain, artiste-peintre, 50-52 rue Lhomond, et en particulier la lettre datée du 17 mai 1888.
207 Voir *La mort de Tibere* (1864) et *L'excommunication de Robert le Pieux* (1875).
208 Jules Claretie, « Jean-Paul Laurens » dans *Peintres et sculpteurs contemporains,* Paris, Jouaust, 1884, p. 273. Son *Empereur Honorius* peint en 1880 peut ainsi être vu comme un véritable résumé d'une boutique de bric-à-brac.
209 Il peut s'agir de *La mort de Sainte-Geneviève*, dans un genre, comme il se doit, romain ou d'autres toiles exposées à la fin des années 1870.

et mille pardons, bien à vous. Laurens.[210] » Quelques semaines plus tard, il envoie un domestique chercher un « pistolet pour compléter son personnage ». Quelques mois plus tard, alors que le tableau, verni, rencontre un vrai succès, Boban reconstitue des ensembles d'objets de curiosités mexicains – costumes, momies, etc. – qu'il propose à sa clientèle[211]. On peut ajouter que les nombreux liens de Boban avec des peintres de province laissent deviner un commerce intense, mais qui ne laisse pas de traces, avec les peintres parisiens[212]. Enfin, autour de 1900, la presse spécialisée dans les antiquités fait apparaître de nombreuses annonces de peintres à la recherche d'antiquités[213].



[Fig. 10. 28] Exposition par l'antiquaire Eugène Boban des étriers ayant servis de modèles au peintre Jean-Paul Laurens. BnF, Fonds Boban, NAF21476, 1882.

Les grands magasins après 1890 utilisent eux aussi régulièrement les peintres pour assurer la publicité des objets qu'ils mettent en vente. Les grands magasins de la place de Clichy comme le Bon Marché, s'ils ne semblent pas directement commander des toiles, cherchent à présenter en regard peintures d'artiste reconnus et les objets qui les peuplent ; le processus d'artisalisation est ici clairement mobilisé.

210 BnF, Fonds Eugène Boban, MF 28825, NAF 21478, lettre n°87. Jean-Paul Laurens, 73 rue Notre-Dame-des-Champs. Voir *Les derniers moments de Maximilien* ou *L'Empereur Maximilien avant son exécution*, Paris, musée d'Orsay, 1882.
211 BnF, Fonds Eugène Boban, NAF 21478, photographies de la boutique d'Eugène Boban.
212 Voir la correspondance avec le peintre, sculpteur et conservateur Félix Voulot qui lui commande des objets pour le Musée départemental des Vosges et pour son usage personnel et pour compléter les « échantillons de [sa] propre préhistorique ». BnF, Fonds Eugène Boban, NAF 21478, lettres de février 1898.
213 Voir les annonces d'Attilio Simonetti, artiste-peintre qui publie en 1893 une annonce chaque semaine dans la *Curiosité universelle* : « d'Attilio Simonetti, artiste-peintre, Paslazzo Odescalchi, Prati, Rome, achat et vente d'objets anciens de haute curiosité », *La Curiosité universelle,* n°348, 18 septembre 1893.



[Fig. 10. 29] Catalogue du Bon Marché, « L'Orient par J. L. Gérôme, offert par les Grands Magasins du Bon Marché, Paris aux visiteurs du salon des artistes français », 1910. BHVP, série actualités « Grands magasins ».

Les associations entre peintres et marchands apparaissent courantes, les premiers accédant ainsi à des objets nécessaires à leur peinture, les seconds profitant de la publicité faite par les peintures et par la renommée de leur créateur. Dans les années 1890, la pratique semble courante pour les antiquaires de déposer des objets chez les peintres pour mieux les vendre et pour les artistes de déposer des objets chez les antiquaires. Duranty ne met-il pas en scène son peintre Marcillon revendant sa collection de bibelots assyriens en même temps que son tableau ?

IV.c. L'artiste en marchand

Les rapports des syndics de faillites des marchands d'antiquités et de curiosités montrent dès les années 1860 des passages du monde des arts au monde des marchands d'objets. C'est le cas par exemple de Charles de la Roche, marchand des années 1860, installé rue Bonaparte. Si sa clientèle n'est formée que « du cercle de ses relations » – par ailleurs très étendu à en croire sa comptabilité – il est en lien avec des antiquaires, des fondeurs en bronze et des peintres. Le syndic souligne qu'avant d'être marchand « il a été pendant longtemps attaché au Ministère de la Guerre comme peintre dessinateur. »[214] De la peinture même militaire au commerce des objets anciens et exotiques, le passage apparaît possible tant la culture des peintres est alors nourrie d'une culture des objets porteurs de couleur locale. Ce parcours encore rare dans les années 1860 apparaît courant ensuite.

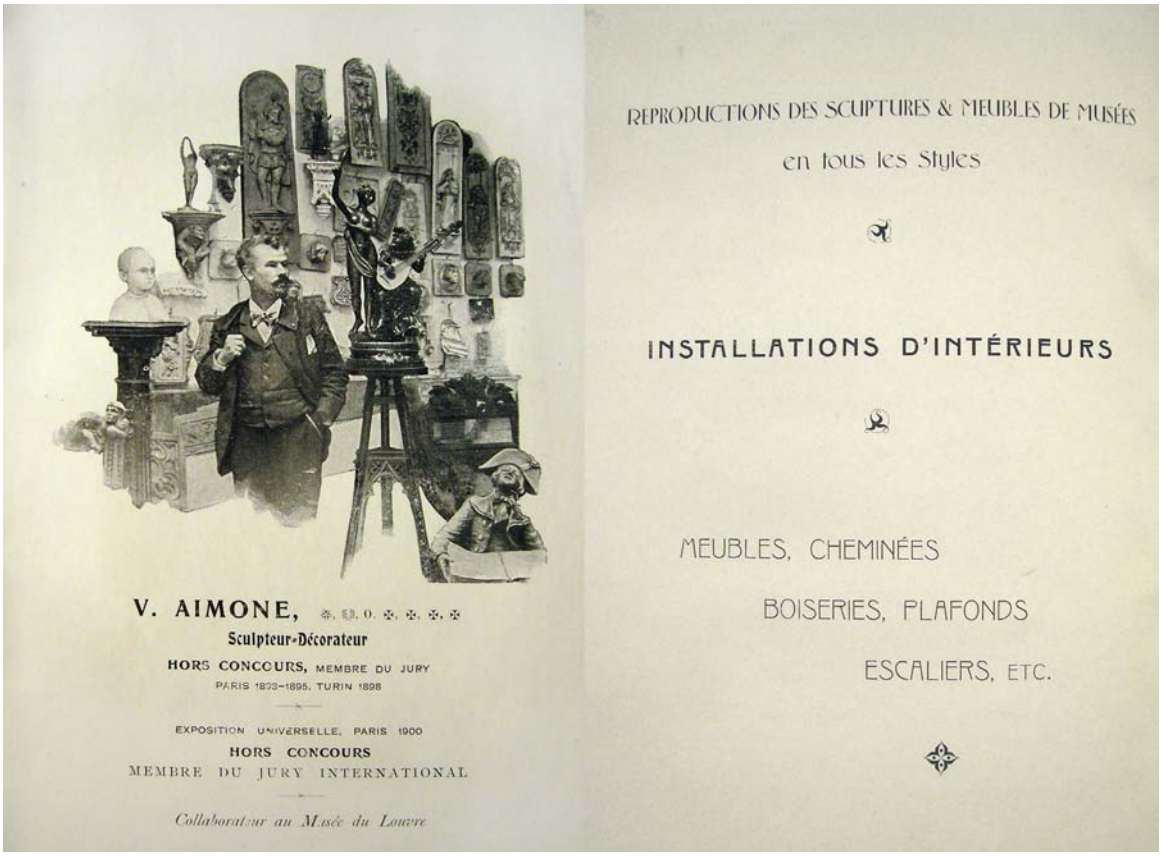
Les années 1870-1880 voient de nombreux peintres devenir marchands à part entière, sans doute à cause d'une concurrence qui laisse une place de plus en plus réduite à la réussite. Un feuilleton

214 D11U3 / 639 1869, Charles de la Roche, marchand de curiosités, 7 et 9 rue Bonaparte.

publié en 1873 dans le *Magasin pittoresque* met en scène des peintres débutants aux prises avec des acheteurs bourgeois et des marchands de curiosités. Au fil du feuilleton, le lecteur découvre l'origine de la petite fortune amassé par Aurèle, médiocre peintre de « miniatures » de Barbizon à l'aquarelle : fort de son statut d'artiste, il est en réalité un marchand d'objets de curiosités à Drouot et le rabatteur de clientèle d'un marchand de curiosités de la rue Lepeltier[215]. « Tu me croyais tout simplement artiste peintre, je suis, en outre, auteur dramatique auteur d'une comédie qui sera jouée aujourd'hui », déclare-t-il au peintre Maurice à propos d'une vente d'objets de curiosités et de poteries qu'il organise à Drouot. Le feuilleton se dénoue par la reprise de la boutique « À la Renaissance », rue Lepeletier, par le peintre devenu marchand. Ce feuilleton nimbé de morale sociale est proche de la réalité. Un grand nombre d'experts dans les années 1880 sont aussi des peintres. Le cas d'Eugène Féral est exemplaire. Débutant dans les années 1850 comme peintre de reconstitutions de scènes quotidiennes des XVIIe et XVIIIe siècles[216], il devient expert à Drouot à la fin des années 1860, sans doute suite à des échecs – aucun de ses tableaux ne figurant aux salons. Il travaille intensément – organisant certaines semaines deux ventes – avec le commissaire-priseur Eugène Escribe entre 1862 et les années 1890[217]. Installé dans un atelier au 54 rue du faubourg Montmartre, il apparaît qu'il ne peint plus et se consacre entièrement à ce commerce. Soulignons que les ventes qu'il organise ne concernent que rarement des peintures : la quasi totalité d'entre elles sont des ventes d'objets de curiosités et de mobiliers. Jouant de son autorité en matière de goût, il se présente sur toutes les publicités et les catalogues de vente comme « artiste-peintre »[218].

À partir des années 1890, on trouve de fait plusieurs peintres qui franchissent le pas et qui se présentent aussi comme marchands d'antiquités ou de curiosités. Charles Forestier, portraitiste de la moyenne bourgeoisie, installé au 11 boulevard de Clichy dans un quartier d'artistes, se présente dans sa carte publicitaire néo-gothique comme « artiste-peintre et marchand de curiosités » et propose « armures, potiches chinoises, vases… » à sa clientèle[219]. Entre 1900 et 1910, de très nombreux peintres deviennent antiquaires ou marchands de curiosités, à moins que ce ne soit l'inverse[220]. Ce passage est facilité sans doute par le fait que de nombreux marchands de curiosités vendent dès le milieu du siècle de la peinture contemporaine. Un des cas les plus emblématiques est celui d'Édouard Lucas-Moréno. « Artiste-peintre », il propose aussi des « tableaux anciens de premier ordre, des antiquités [et] des curiosités » dans son atelier-boutique 52 rue Laffitte. Le succès de son commerce le conduit à s'installer définitivement comme marchand d'antiquités et de tableaux rue de Provence vers 1910.[221]

215 Voir « La main Malheureuse » et notamment le paragraphe « un peintre-marchand », in *Le Magasin pittoresque,* 1873, p. 283.
216 Voir par exemple, *L'heure du thé*, 1858.
217 D4E3 43 / 59 (1876), 64 (1882) et 75 (1890).
218 D42E3/64, 65 et *Annuaire Bottin-Didot…* 1882 et 1893.
219 BnF, Cabinet des estampes, Collection Thibault, Li243, « Peintres ». Carte de style néogothique imprimée vers 1890.
220 *Annuaire Bottin-Didot …*, 1900 et *Annuaire de la curiosité et des Beaux-Arts… op. cit.*, 1914.
221 *Annuaire Bottin-Didot…*, 1910.



[Fig. 10. 30] Catalogue du sculpteur-décorateur et marchand d'antiquités Aimone, Ameublement d'art, 37 rue de Rome 78 avenue de Wagram, BHVP, série actualités « tapissier ».

IV. d. « Débris d'atelier » en ventes publiques et clientèle bourgeoise

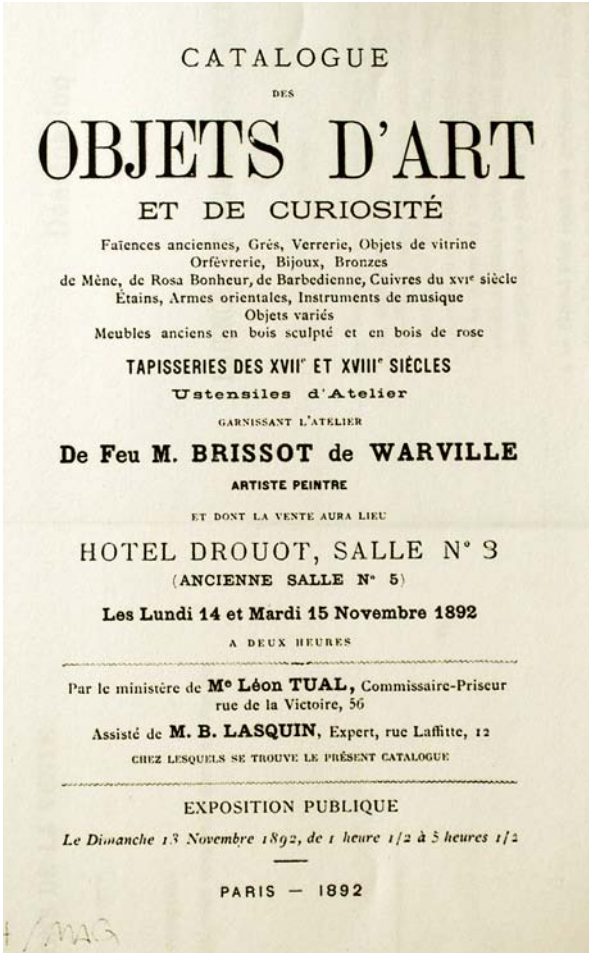

Ventes et adjudications

VENTE APRÈS DÉCÈS DE
G. BRION
DES
TABLEAUX, DESSINS, ÉTUDES
ET
OBJETS D'ART
Garnissant son atelier
Faïences Italiennes
ET FRANÇAISES
ÉMAUX, CHAMPLEVÉS, BIJOUX
Cuivres, étains, coffrets,
Verrerie, objets de vitrine
BRONZES ET ÉMAUX CLOISONNÉS
de la Chine et du Japon.
INSTRUMENTS DE MUSIQUE, ARMES
MEUBLES ANCIENS
Etoffes, Costumes alsaciens
TAPISSERIES DU XVIe SIÈCLE
Livres à figures.
HOTEL DROUOT, SALLE No 2.
Les jeudi 20, vendredi 21 et samedi 22 décembre, à deux heures.
Me QUÉVREMONT,
commissaire-priseur, 46, rue Richer;
Pour les tableaux : M. Reitlinger, rue de Navarin, 1;
Pour les objets d'art : M. Charles George, 12, rue Laffitte;
Pour les livres :
M. Aubry, libraire-expert, 18, rue Séguier.
Exposition publique, le mercredi 19 décembre 1877, de 1 heure 1/2 à 5 heures 1/2.


DERNIÈRE VENTE, en vertu de jugement, 12, 13, 14, 15 déc. 1888, 3 h., Hôtel Drouot, salle 10 BRONZES ET ORFÈVRERIE
Pendules, Suspensions, Services à thé et à café, Services de table Me J. PLAÇAIS, cr-pr, r. Hypp.-Lebas, 5.
Aujourd., EXPn; demain, VENTE, Hôtel Drouot, salle 7
MEUBLES D'ATELIER
Bronzes de BARYE (épreuv. anciennes), Tapisseries
Etoffes et Costumes, Meubles divers
Me Léon TUAL, com.-priseur, 56, rue de la Victoire.
VENTE DE 34 TABLEAUX PAR
ROSA VENNEMAN
Hôtel Drouot, salle 5, samedi 15 décembre
EXPOS. PUBLIQUE : Vendredi 14 décembre, de 1 à 5 1/2
Me L. TUAL com.-pr, 56, r. la Victoire | M. B. LASQUIN expert, 12, rue Laffitte
CENTENAIRE DE 1789
A vendre très belle Collection de Monnaies, Médailles et Emblèmes de la Révolution française, du Consulat et de la République française, de 1789 à 1808. — Ecrire au Figaro D. D.
MAISON av. jardin à PARIS bd Beauséjour, 41. Cont. 1,338m. Mise à pr. 150,000 f.,


VENTE DES TABLEAUX
Esquisses peintes, aquarelles, dessins, études, par feu Théod. Valerio.
Costumes, armes, meubles, ustensiles d'atelier
Hôtel Drouot, salle no 3,
les jeudi 12, vendredi 13, samedi 14 fév. 1880, à 2 h. com.-pr., Me Ch. Pillet, 10, r. Grange-Batelière
Experts : M. Georges Petit, 7, rue Saint-Georges,
— M. Ch. Mannheim, 7, rue Saint-Georges,
chez lesquels se trouve le catalogue.
Exposition, le mercredi 11 février 1880, de 1 à 5 h.

[Fig. 10. 31] Exemples d'annonces de ventes d'objets et meubles d'ateliers d'artistes dans *Le Figaro,* 18 décembre 1877 ; *Le Temps*, décembre 1880 et *Le Figaro*, 12 décembre 1888.



CATALOGUE

DES

OBJETS D'ART

ET DE CURIOSITÉ

Faïences anciennes, Grès, Verrerie, Objets de vitrine
Orfèvrerie, Bijoux, Bronzes
de Mène, de Rosa Bonheur, de Barbedienne, Cuivres du XVIe siècle
Étains, Armes orientales, Instruments de musique
Objets variés
Meubles anciens en bois sculpté et en bois de rose

TAPISSERIES DES XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES

Ustensiles d'Atelier

GARNISSANT L'ATELIER

De Feu M. BRISSOT de WARVILLE

ARTISTE PEINTRE

ET DONT LA VENTE AURA LIEU

HOTEL DROUOT, SALLE N° 3

(ANCIENNE SALLE N° 5)

Les Lundi 14 et Mardi 15 Novembre 1892

A DEUX HEURES

Par le ministère de Me Léon TUAL, Commissaire-Priseur
rue de la Victoire, 56

Assisté de M. B. LASQUIN, Expert, rue Laffitte, 12

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE PRÉSENT CATALOGUE

EXPOSITION PUBLIQUE

Le Dimanche 13 Novembre 1892, de 1 heure 1/2 à 5 heures 1/2

PARIS — 1892

[Fig. 10. 32] *Catalogue des objets d'art et de curiosité, faïences anciennes, grès, verrerie, objets de vitrine, orfèvrerie, bijoux, bronzes de Mène, de Rosa Bonheur, de Barbedienne, cuivres du XVIe siècle, étains, armes orientales, instruments de musique, objets variés, meubles anciens en bois sculptés et en bois de rose, tapisseries des XVIIe et XVIIIe siècles, ustensiles d'atelier garnissant l'atelier de feu M. Brissot de Warville, artiste peintre, vente Hôtel Drouot, salle 3, les lundis 14 et mardi 15 novembre 1892 à deux heures, commissaire-priseur Me Léon Tual*, Paris, Chez B. Lasquin (expert), 1892.

Dernières traces de cette circulation des modes via le monde des artistes et en particulier des peintres, les ventes aux enchères. On a vu le rôle que l'hôtel Drouot joue dans la fabrication des modes et la place qu'il gagne à la fois dans l'imaginaire bourgeois urbain et dans le commerce des objets anciens – du meuble à la tenture – et des objets de curiosités.

La vente des antiquités de Victor Hugo, quelques semaines après l'inauguration de l'hôtel, ouvre une longue période où les ventes aux enchères d'intérieurs d'écrivains et d'artistes attirent la bourgeoisie. Quelques mois après la vente Hugo, la vente de l'atelier du peintre orientaliste Alexandre-Gabriel Decamps apparaît essentielle tant elle inscrit la pratique de ces ventes spectaculaires d'atelier dans la vie mondaine et le commerce. La vente des « objets d'atelier », préalablement exposés une semaine, se déroule à Drouot en avril 1853, organisée par le commissaire-priseur Charles Ridel et l'expert Petit[222]. Annoncée à grand renfort de publicité – affiches et catalogue – et largement relayée dans la presse mondaine et artistique – notamment *L'Artiste* –, la vente rencontre un succès considérable[223]. Il faut dire que la décision de Decamps, peintre mondain, de quitter Paris à grands fracas, « dans un accès d'humeur noire », pour le Midi avive l'intérêt du public[224]. Le succès est aussi financier : les tableaux se vendent en moyenne 4 000 francs et les esquisses 2 500 francs. Les milliers d'objets d'atelier, d'objets de curiosités et d'art beaucoup plus accessibles – entre 100 et 1 000 francs – trouvent tous preneurs. La population des acheteurs, outre quelques grands antiquaires et marchands de curiosités, est constituée des grands collectionneurs de l'époque et de quelques peintres : on trouve le marchand de curiosités Alibert qui emporte pour 1 150 francs une « petite étagère en bois de rose » ancienne, Greffulhe, les peintres-collectionneurs Moreau, rue des Mathurins, le peintre belge Alfred Stevens, et Henri Lehmann, le collectionneur de pièces archéologiques Damour Fau, James de Rothschild, 19 rue Laffitte. Quant à Goupil, il achète des œuvres que l'on devine destinées à être reproduites par les presses lithographiques de la maison Goupil et Cie[225]. Pour les objets, le public est plus large et si les collectionneurs comme Moreau achètent des dizaines d'armes anciennes, des amateurs plus modestes emportent des objets à l'instar de l'avocat Paul Dalloz qui acquiert un yatagan en argent, du docteur

222 AP, D42E3 / 26, Charles Ridel, Vente Alexandre-Gabriel Decamps, 21, 22 et 23 avril 1853.
223 *Catalogue des tableaux, dessins, armes, meubles, costumes composant l'atelier de M. Decamps. Vente à Paris, le 21, 22 et 23 avril 1853, Charles Ridel, Petit expert,* Paris, Imprimeurs réunis, 1853.
224 Félix Mornand, *La vie de Paris*, Paris, Librairie nouvelle, 1855, p. 118.
225 AP, D42E3/26, Charles Ridel, Vente Alexandre-Gabriel Decamps, 21, 22 et 23 avril 1853. À la liste des principaux acheteurs, il faut ajouter les collectionneurs Mirés, Thénard, Duchâtel, Gaillard, d'Hertford, Michel, de Beaulieu, Thibaudeau.

Becker, collectionneur de médailles, qui emporte pour 130 francs un « gobelet du XVIe siècle » ou encore l'amateur dijonnais Delaloge qui achète une « petite encoignure en laque de Chine » pour 310 francs. Les bourgeois, relatent les chroniqueurs, se pressent pour voir ces objets dignes de la « caverne d'Ali-Baba »[226]. La vente fait date, il est vrai, par la quantité d'ouvrages sur l'Orient et d'objets de curiosités proposés : plusieurs centaines d'armes – du fusil albanais ou kabyle à l'arquebuse en passant par des épées médiévales –, de bibelots – poteries, lampes à huile, etc. – et de costumes – chinois comme ottomans[227].

Cette vente – on en trouve quantité d'autres – démontre la nouvelle inscription des peintres dans le paysage de la collection et au-delà des modes et de la culture matérielle bourgeoise. Quelques mois après l'inauguration de la nouvelle salle des ventes de Drouot, cette vente amorce pour toute la seconde partie du siècle une fréquentation intensive des ventes d'atelier d'artistes.

À la mort de Decamps en 1860, le reste de sa collection est dispersé à Drouot. Là encore, l'exposition dans l'annexe, 26 boulevard des Italiens, reçoit une foule variée et nombreuse qui vient voir et acheter « de précieux croquis, des fusains [et sa] formidable collection d'objets d'art et de curiosité »[228]. Ce succès accompagne des ventes dorénavant beaucoup plus fréquentes. Pour la période 1850-1865, le nombre de ventes d'objets d'ateliers, de collections réalisées par des artistes voire d'ameublements d'artistes ne cesse de croître. Il passe d'une dizaine par an pour les années 1850 à plus de vingt pour les années 1860-1865[229]. Cependant, ces ventes semblent fréquentées par un public encore choisi : grands antiquaires et experts – Oppenheim, Mannheim, Feuardent, Alibert, Dahan – et les collectionneurs de haut niveau – Nieuwerkeke, Michel, les frères Rothschild, les frères Pereire…[230] Le milieu des années 1870 apparaît comme un tournant : à côté des ventes des tableaux modernes, les commissaires-priseurs dispersent des collections et des « objets d'atelier » d'artistes. Il reste difficile de mesurer le

226 Théophile Silvestre, Loudolphe de Virmond*, Histoire des artistes vivants français et étrangers, études d'après nature*, Paris, 1856, p. 149-171.

227 Les archives de la vente montrent un foisonnement vertigineux : « Fusil kabyle à capucines d'argent, et son étui. Autre fusil de chef, incrusté avec demi-étui et mesure à charger. Fusil albanais, garniture d'argent. Fusil anglais à canons superposés. Carabine navaraise. Carabine de chasse à silex. Carabine à piston. Canardière garnie en argent, époque Louis XIV. Canardière anglaise, à rouet, mesure de charge et clé, époque de Charles I. Fusil de dame, à rouet, et une petite poire à poudre assortie, époque de François Ier. Arquebuse allemande, incrustée de cuivre, à rouet, avec poire à poudre. Arquebuse à rouet, incrustée de nacre et d'ivoire, époque de Charles IX, avec poire à poudre et clé. Arquebuse allemande, à rouet, avec poire à poudre en ivoire. Arquebuse à rouet, garnie d'ivoire gravé. Arbalète de chasse avec ivoire gravé. Arbalète italienne, propre à lancer des balles. Arbalète de rempart, avec un casque. Arbalète garnie de cuivre, avec un casque. Paire de pistolets à rouet, époque de Charles IX, avec poire à poudre et clé. Arquebuse allemande, à rouet, avec poire à poudre en ivoire. Arquebuse à rouet, garnie d'ivoire gravé. Arbalète de chasse avec ivoire gravé. Arbalète italienne, propre à lancer des balles. Arbalète de rempart, avec un casque. Arbalète garnie de cuivre, avec un casque. Paire de pistolets à rouet, époque de François Ier. Paire de pistolets albanais, garniture d'argent. Pistolet à rouet et deux éperons anciens. Paire de pistolets, époque Louis XIV. Gaine à pistolets. Modèle de canon, époque Louis XIV. Modèles de pièces à pivot et de mortier. Modèle de canon. Modèle de fourgon. Pièce de rempart, modèle anglais. Pièce, ancien modèle. Forge et tombereau, jolis modèles. Petit modèle de canon, système de l'Empire. Yatagan grec, fourreau d'argent avec chaîne. Yatagan de Tunis. Yatagan ancien, fourreau d'argent. Petit yatagan grec et poignard de Mameluck. Poignard circassien. Poignard, lame indienne. Poignard. Poignard à manche en vache marine. Petit poignard de Couteau de femme, avec virole d'or et fourreau en vermeil. Couteau turc, poignée en jade. Couteau turc. Couteau de chasse, époque Louis XV. Cric malais et coutelas indien. Kandgiar persan. Sabre de Mameluck. Sabre persan. Sabre turc. Sabre turc. Sabre de Mameluck. Sabre de cavalerie, casque et cuirasse. Épée de chevalier, très-ancienne. Grande épée norvégienne. Deux grandes épées. Epée, acier ciselé, époque Louis XV. Epée écossaise, gantelet. Hallebarde. Cotte de mailles et deux vieux casques. Étriers turcs et étriers tartares. Selle turque. Bride turque en soie, avec sou mors argenté. Housse persane brodée. Camail doté, caparaçon, étriers. Cartouchière et sabre. Costume de femme mauresque, culotte, babouches, etc., etc. Pelisse kurde, coiffure syrienne, manteau valencien, deux écharpes, veste turque. Écharpe tunisienne. Diverses pièces de costumes italiens, Costume albanais (complet). Costume or et argent. Machelak, un burnous. Costume de Mauresque, veste, caleçon, ceinture et chemise. Écharpe et riche coiffure arabe. Costume chinois (mandarin militaire), robe, caleçon, bonnet, souliers, jambiers et ceinture. Portière en soie brochée d'or de Brousse. Deux ceintures, un turban. Costume de femme juive d'Orient avec le sarma eu argent, coiffure brochée d'or. Costume de bédouine (complet). Chemise et caleçon de soie. Deux vestes turques, dont une de femme, une chemise de soie et une ceinture de mousseline brodée. Veste, caleçon, paire de babouches turques pour femme. Robe de femme égyptienne avec le voile, chemise de fellah et babouches. » Il faut ajouter à cela des dizaines de petits meubles, « lampes à huile », « poteries » – venues essentiellement d'Algérie – et quelques objets chinois. AP, D42E3/28, Charles Ridel, Vente Alexandre-Gabriel Decamps, 21, 22 et 23 avril 1853.

228 Philippe Burty « Ventes », *Gazette des beaux-arts*, décembre 1860, p. 317.

229 Voir le recensement des catalogues par Georges Duplessis, *Essai d'une bibliographie générale des Beaux*-Arts, Paris, Rapilly, libraire et marchand d'estampes, 1866.

230 Voir la vente des « tableaux et objets d'art provenant de l'atelier [du peintre] Narcisse Virgilio Díaz », les 4 et 5 avril 1861 à Drouot. Voir les ventes Escribe (successeur de Ridel) entre 1860 et 1866 (AP, D42E3/40-49).

volume des objets vendus mais l'analyse d'un échantillon de huit ventes entre 1876 et 1892 montre l'apparition d'un public toujours plus bourgeois et plus large. À côté des grands collectionneurs réguliers ou de leurs intermédiaires, et des antiquaires et marchands de curiosités, on voit apparaître de plus en plus de rentiers, docteurs, fonctionnaires – des professeurs et plus nombreux encore des militaires – ou industriels qui achètent de façon plus modeste et parcimonieuse. Flambeaux, chenets, éventails, jardinières, étoffes anciennes, bahuts, tables de salon, cartels, bref, tous les « objets d'art et d'ameublement » imaginables défilent dans ces ventes et sont dispersés dans la société parisienne. Les colonnes en plâtre ou en papier mâché, chevalets, trépieds et costumes militaires, objets spécifiques des ateliers, séduisent[231]. Au-delà de la vente elle-même, une forte publicité diffuse ces modèles : les catalogues de plus en plus détaillés ainsi que la presse qui tient la chronique de ces ventes d'atelier : *La vie parisienne* ou le *Figaro* mais aussi *La chronique des arts et de la curiosité,* le supplément à succès de la *Gazette des Beaux-Arts* dirigé par Philippe Burty. Les chroniques annuelles, *L'année artistique, L'Hôtel Drouot et la curiosité* de Paul Eudel ou encore *La vie à Paris* de Jules Claretie font la chronique de ces ventes qui tiennent de la rubrique nécrologique, de la chronique mondaine et du catalogue d'ameublement.

Dans les années 1880, le nombre des ventes d'ateliers n'augmente pas mais leur succès va croissant[232]. Quelques exemples suffisent à le montrer. En 1881, la vente Jules Jacquemart, peintre-lithographe et graveur, notamment des grandes collections de Soltikoff, Pourtalès, Rothschild, Dutuit, Greffuhle et de Luynes, « fut un grand succès »[233]. Paul Eudel écrit à propos de Jacquemart : il « aimait les armes exotiques. Il en avait une fort belle réunion, qui aurait été digne de la salle d'ethnographie du musée d'artillerie aux Invalides. Rien que des pièces de choix dans ses panoplies. Tout l'arsenal d'Orient était là représenté. […] Jacquemart aimait passionnément collectionner ce qui nous arrivait de l'extrême Orient. […] Que de belles choses dans cette collection maintenant dispersée ! ». La vente dirigée par Charles Pillet attire, à côté des habituels marchands, quantité de petits acheteurs, commerçants, dentistes, médecins, militaires en nombre sans doute attirés par les armes et rentiers[234]. Le constat est le même sept ans plus tard concernant le public de la vente de l'académique et orientaliste Gustave Boulanger dirigée par Escribe[235].

Le patron lillois Jules Émile Scrive se déplace pour la vente de l'atelier du peintre académique Jehan Georges Vibert. Le mercredi 20 avril 1887, il note : « Temps superbe […]. Je vais faire une

231 Études Charles Pillet (Chevallier à partir de 1881) pour les années 1875, 1880 (AP, D48E3/65) ; la vente du 5 mai 1886 de l'atelier, rue Brémontier, d'Alphonse de Neuville (avec la Galerie Georges Petit) et notamment des « armes de guerre provenant de l'atelier A. de Neuville » (AP, D48E3/74) et la vente des « tableaux, esquisses, objets d'art et de curiosités, meubles garnissant l'atelier » d'Élie Delaunay des 14,15 et 16 décembre 1891 (AP, D48E3/77).

232 Voir notamment : *Catalogue des objets d'art, tableaux, etc. provenant de l'atelier de M. P*** [Claudius Popelin], artiste peintre, vente 11 mai 1883, Me Renou,* Paris, Renou, 1883 ; *Vente de l'atelier de Louis Leloir, oeuvres posthumes et objets d'art et de curiosité, vente Hôtel Drouot, du 28 Mars au 3 avril 1884,* Paris, Impr. Jouaust et Sigaux, 1884 ; *Vente de tableaux, esquisses et dessins, tableaux par divers, eaux-fortes anciennes & modernes de Henriquel Dupont, Martinet, Roger, Dien, Castan, Vibert, Forster, etc., etc., eaux-fortes originales de J.-P. Norblin, livres et objets d'atelier, objets divers : vente, par suite du décès de M. Sébastien Norblin, prix de Rome 1825, Hôtel Drouot, salle 9, le samedi 14 février 1885 à 2 heures, commissaire-priseur Me Léon Tual,* Paris, Gandouin, 1885 ; *Catalogue des tableaux, études et objets d'art et de curiosités laissés dans son atelier par feu J. Bastien-Lepage : Vente à Paris, Galerie Georges Petit les 11 et 12 Mai 1885*, Paris, Petit, 1885 ; *Tableaux anciens et modernes : aquarelles, dessins, gravures, cadres anciens, accessoires d'atelier, vente pour cause de départ : vente, Paris, Hôtel Drouot, salle 3, 12 novembre 1887, commissaire-priseur, Me Paul Chevallier,* Paris, Lasquin, 1887 ; *Tableaux, aquarelles et dessins, objets d'art et de curiosité garnissant l'atelier de Dantan jeune, sculpteur : ventes aux enchères publiques par suite de décès, Hôtel Drouot, salle 5, les vendredi 24 et samedi 25 mai 1889, à deux heures, commissaire-priseur Me Nottin,* Paris, A. Salès, 1889.

233 Paul Eudel, *L'hôtel Drouot en 1881…*, *op. cit.*, p. 101.

234 AP, D48E3/69, Vente du 4 au 8 avril 1881 de l'atelier de Jules Jacquemart, Drouot, étude Charles Pillet. Voir en complément, Victor Champier, *L'Année artistique,* 1882, p. 128.

235 AP, D42E3/73. Voir en complément le catalogue : *Vente après décès de Gustave Boulanger. Tableaux et esquisses de Gustave Boulanger et des objets d'art de l'Orient et de l'Occident, tapisseries, tapis, étoffes, costumes, armes, meubles, livres, etc. garnissant son atelier, vente, Hôtel Drouot, salle 1, les jeudi 14, vendredi 15 et samedi 16 mars 1889 à deux heures, commissaires-priseurs Me Escribe et Me Lémon,* Paris, Paris, Bernheim jeune, A. Bloche, 1889.

promenade au Palais Royal, rue Lafayette (antiquités), à l'Hôtel Drouot (vente Vibert) »[236]. La foule se presse pendant les six jours d'exposition pour voir plus que pour acheter l'ensemble de cet atelier, « tableaux, études, esquisses, dessins, costumes, étoffes et bibelots artistiques », mis en vente suite au divorce du peintre, « un des peintres les plus spirituels et les plus goûtés du public »[237]. La vente propose « le mobilier artistique, les curiosités, les tapisseries et les objets d'art qui meublaient l'hôtel de l'artiste, […] rue Ballu ». Celui « connu de tous » dont les œuvres ont été « popularisées » par « la gravure » attire la foule par ses toiles de genre comme par le « mobilier, [et les] objets d'art qui servaient autant à la décoration de la maison de l'artiste qu'aux renseignements dont il avait besoin pour ses travaux. » C'est bien les bibelost et curiosités vues dans les toiles reproduites en gravure par Goupil que le public vient observer et parfois acheter.

Les années 1890-1914 voient se renforcer cet appétit pour les intérieurs d'artistes, ces « débris d'atelier »[238]. Cet engouement fait dire à Paul Eudel à l'occasion de la vente d'un « atelier complet de paysagistes » que les « bourgeois » sont attirés par les effluves de térébenthine[239]. Parmi les quelque 180 qu'on peut dénombrer sur cette période[240] – les héritiers conservant sans doute plus volontiers les œuvres que l'ensemble des objets des ateliers –, une vente apparaît exemplaire des ateliers d'artistes de la fin du siècle, tant par les objets qui y sont vendus que par le public qui s'y presse, celle du peintre d'animaux et de scènes champêtres et paysannes, Félix Saturnin Brissot de Warville[241]. Quelques mois après sa mort en 1892, le commissaire-priseur Tual et l'expert Lasquin dispersent son atelier[242] qui renferme une collection modeste mais éclectique constituée sur près de cinquante ans. Sont ainsi proposés au nombreux public des centaines d'objets exotiques et d'antiquités des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles et l'incontournable « divan garni d'un tapis oriental » et, enfin, des « ustensiles d'atelier, chevalets, porte-carton, modèles en plâtre et une collection d'animaux empaillés dont un lion[243]. Le caractère éclectique de cette collection est évident tout comme l'absence notoire de

236 Jules Émile Scrive, *Carnets d'un patron lillois, 1879-1891. Représentations du quotidien*, texte édité par Claudine Wallart et Didier Terrier, Lille, Presses universitaires du Septentrion, à paraître. Mes remerciements à Didier Terrier qui m'a communiqué ce document bien avant sa publication.

237 Paul Eudel, *L'hôtel Drouot et la curiosité en 1887*, Paris, Charpentier, 1888, « 22-28 avril », p. 181-182.

238 « Vente après décès d'une jeune peintre, écrit Paul Eudel : Max-Etienne Vallée, élève de M. Péquégnot. […] les débris d'un atelier sont comme les décors d'un théâtre ! Les volumes […] puis tous les accessoires inévitables, la cuirasse, l'épée à coquille, la cotte de mailles indispensable pour peindre les guerriers du moyen âge, un bout d'étoffe pour trouver le ton d'une draperie […] les robes fournies par la marchande de toilette qui servent à habiller les modèles, la guitare, les rubans, les morceaux de verdure pour les fonds ». Paul Eudel, *L'Hôtel Drouot et la curiosité en 1881, op. cit.*, p. 343.

239 Paul Eudel, *Balades dans Paris. Au Moulin de la Galette, à l'hôtel Drouot, sur les quais, au Luxembourg, notes inédites*, Paris, Imprimé pour les Bibliophiles contemporains, 1894, p 58-59.

240 AP, D1E23-68, registre des ventes de la compagnie des Commissaires-priseurs, 1890-1914.

241 Il semble qu'il ait été un temps aussi régisseur du château de Compiègne.

242 Voir le catalogue : *Catalogue des objets d'art et de curiosité, faïences anciennes, grès, verrerie, objets de vitrine, orfèvrerie, bijoux, bronzes de Mène, de Rosa Bonheur, de Barbedienne, cuivres du XVIe siècle, étains, armes orientales, instruments de musique, objets variés, meubles anciens en bois sculptés et en bois de rose, tapisseries des XVIIe et XVIIIe siècles, ustensiles d'atelier garnissant l'atelier de feu M. Brissot de Warville, artiste peintre, vente Hôtel Drouot, salle 3, les lundis 14 et mardi 15 novembre 1892 à deux heures, commissaire-priseur Me Léon Tual*, Paris, Chez B. Lasquin (expert), 1892. L'exposition publique a lieu le dimanche 13 novembre. Le catalogue conservé au département des estampes de la BnF est largement annoté.

243 On peut noter la présence de « verrerie de Venise et de Bohème », des « objets de vitrine : petite vidrecome de l'époque Louis XIII en vermeil repoussé représentant les saisons sous des figures d'enfants, vidrecome du XVIIe siècle en vermeil repoussé à bossage monté sur un pied élevé et composé d'ornements ajourés, éventail Louis XVI à feuilles en soie peintes à la gouache et orné de paillettes, cuillers et fourchettes Louis XIII en argent, couverts Louis XIII en fer damasquiné, bijoux ornés de strass, croix, boucles d'oreilles, boucles de ceinture, petit boîtier de montre Louis XVI en cuivre émaillé […], plateau à bords festonnés en émail de Chine à décor bleu, petit cabinet en laque Louis XV décoré de figures chinoises intérieur garni de tiroirs, petit coffret vénitien incrusté d'ivoire le dessus forme un jeu de tric-trac, mandoline ancienne incrustée de nacre, guitare ancienne, armes orientales », quantité de groupes en bronze de Barbedienne, des bronzes d'âne d'Afrique, de renard, brebis, agneau, moutons et d'une chasse au lion, etc., « petit mortier du XVIe siècle, deux coupes de style grec en bronze moderne, petit pendule porte-montre Louis XVI en bronze doré », un grand nombre de bronzes Louis XIV, une « aiguière et son bassin en cuivre gravé de travail oriental, bouilloire ancienne en forme de vase en cuivre rouge munie de trois robinets, […] cafetière Louis XIV en cuivre argenté […] », un « bahut flamand en chêne sculpté portant sur un cartouche la date de 1651 », des meubles Louis XIII, le « corps supérieur d'une crédence renaissance », de petits meubles « de style gothique », Louis XIII et Louis XIV, une « table Louis XIII à quatre pieds en torsades reliées par un entrejambe en X en bois découpé et supportant un vase, petit meuble à couleurs formé de panneaux et montants Louis XIII avec adoration des Mages », des dizaines de chaises dépareillées, généralement « garnies de tapisseries anciennes à fleurs et feuillages », un rouet,

tableaux. On peut penser que les clients de Drouot affluent pour acheter les objets d'un homme de l'art, peu importe son œuvre. Le caractère relativement modeste des objets – de nombreuses copies voisinent avec des épaves d'antiquités – et la grande quantité de petits bibelots – fourchette comme éventail – font le succès de cette vente. Aucun des grands collectionneurs de la fin du siècle n'apparaît dans les acheteurs ; la clientèle est ici constituée du monde des affaires et de fonctionnaires[244]. Autre fait notable, les acheteuses sont en grand nombre pour des bibelots relativement bon marché, vendus entre 20 et 100 francs.

La présence accrue à Drouot de la bourgeoisie est doublée par de nombreuses ventes qui se tiennent *in situ*, dans les ateliers. Un dernier cas, également exemplaire, montre le rôle des artistes dans cette économie du bibelot. Il s'agit de la vente du très académique et médaillé peintre Jehan-Georges Vibert, juste après sa mort en 1902. Son atelier, déjà dispersé par ses soins en 1887, est à nouveau garni de milliers d'objets. Ses « objets d'art et d'ameublement européens et de l'Extrême-Orient » sont vendus dans son atelier, 18 rue Ballu, entre la place Clichy et la rue Blanche[245]. La chronique mondaine le souligne : la foule bourgeoise et les nombreux amateurs américains viennent autant pour voir que pour acheter[246]. À la fin du siècle, visite d'atelier et achats des bibelots se trouvent intimement et matériellement réunis.

Conclusion chapitre 10

Les indices comme les traces matérielles de la circulation des modèles de consommation comme des objets permet de voir l'émergence aux marges de la bourgeoisie de nouveaux prescripteurs en matière d'ameublement et d'architecture privée : les artistes et en particulier les peintres. Au XVIIIe siècle, ils jouent un rôle de second plan[247]. Mais dans la reconfiguration sociale du XIXe siècle, ils se placent désormais au cœur de la fabrication des modes. C'est vrai à toutes les échelles où se fabrique la culture matérielle. À l'échelle de la ville, ils apparaissent tantôt comme des agents « gentrifieurs », tantôt comme des pionniers, ouvrant la voie, dans les deux cas, à la conquête d'espaces urbains par la bourgeoisie. La proximité avec ce monde attrayant par sa marginalité maîtrisée et convenue est dorénavant recherchée tant elle est signe d'appartenance au monde du goût. Rencontrant le goût des arts d'amateurs, cette proximité d'avec le monde des artistes à l'image bohème – peintres et photographes – fait que la bourgeoisie s'empare de la forme d'aménagement de l'espace qu'est l'atelier. Se multiplient alors dans les intérieurs, et jusque dans les intérieurs de la plus petite bourgeoisie, des simulacres d'ateliers, tantôt dédiés à l'exposition de collections et aux réunions mondaines, tantôt dédiés aux pratiques d'amateurs. Le

des tapisseries d'Aubusson reproduisant des Boucher, des bribes de tapisserie du XVIe siècle.

244 Plusieurs noms se retrouvent dans *l'Annuaire…* de Ris-Paquot ; on trouve par exemple Albert Domange, industriel, 60 rue Monceau ; Paul Helbronner, ingénieur géographe, 46 avenue Kléber ; Louis Macon, officier de l'Instruction publique, 6 rue Gounod ou encore M. Meyer-Heine, négociant, 4 rue Brunel.

245 Voir le très complet catalogue de 91 pages : *Vente après décès. Catalogue des tableaux, esquisses, aquarelles, dessins, objets d'art et d'ameublement européens et de l'Extrême-Orient, […] atelier de Jehan-Georges Vibert, vente en son hôtel [18 rue Ballu], les 25 et 26 novembre 1902*, Paris, Imprimeurs réunis, 1902.

246 *Le Bulletin de l'art ancien et moderne*, 1902.

247 Ils sont par exemple très marginaux dans le « Beau Monde ». Voir à ce sujet, Hannah Greig, « Leading the Fashion : The Material Culture of London's Beau Monde », dans John Styles and Amanda Vickery, *Gender, Taste, and Material Culture in Britain and North America, 1700-1830*, New Haven & London, Yale University Press, 2006, p. 293-314. Il en va de même pour la France.

fouillis pittoresque des artistes devient acceptable dans cet espace ou ce coin de salon et affiche le goût des maîtres de maison pour les arts en même temps qu'une originalité certaine mais acceptable car partagée par tous.

Si les ateliers fascinent tant, c'est qu'ils sont les antres des hommes de goût par excellence que sont les peintres. Avec l'ouverture progressive des ateliers au public à partir des années 1850 puis l'efflorescence des ateliers ouverts – et des ateliers de photographes – à partir des années 1880, l'ensemble de la bourgeoisie peut fréquenter ces lieux si originaux. Ils jouent dans cette configuration un rôle central dans la diffusion du goût pour la collection, la curiosité exotique et les antiquités. Car l'artiste et singulièrement le peintre sait élire les objets, non par l'argent mais par le goût et par sa sensibilité hors du commun, ce que cherche les consommateurs bourgeois. À la marge de la vie bourgeoise et vivant des subsides qu'elle lui donne, l'artiste se doit d'inventer en permanence de nouveaux motifs d'ameublements. Il apparaît ainsi comme une figure suffisamment périphérique pour être autorisé à réinventer en permanence les modes et dans le même temps comme une figure suffisamment intégrée à la vie bourgeoise pour être un législateur du goût. Double fonction donc : inventeur – électeur pourrions-nous dire – d'objets d'ameublements nouveaux et législateur et vecteur de ces nouveautés. Car si la visite à l'atelier devient un rite de la vie bourgeoise, le fait que les « objets d'atelier » – l'ameublement original des ateliers – soient des objets servant de modèles dans les toiles notamment de la peinture académique est essentiel : d'une part, ces œuvres artialisent les objets, d'autre part, reproduites et exposées, elles diffusent le goût de ces objets porteurs de couleur locale. Dès lors, on comprend mieux la grande proximité et les associations commerciales entre peintres et marchands de curiosités et antiquaires et le fait que de très nombreux antiquaires et marchands de bibelots soient à l'origine des peintres. Ainsi, ces objets désignés par le goût et la sensibilité des peintres et consacrés et promus par l'image deviennent avidement recherchés. Pour la petite bourgeoisie, ce sont des fournitures pour artistes qui entrent, comme substitution, dans le commerce de l'ameublement. Pour la bourgeoisie plus aisée, c'est à Drouot que l'on trouve dans des ventes à grand succès, les « débris d'atelier » qui transformeront un banal intérieur bourgeois en un original séjour. Mais là encore, on l'aura compris, l'originalité – soit l'écart à la norme –, selon la formule d'Edmond Goblot, rencontre un succès d'autant plus grand qu'elle est collectivement consacrée par la figure nouvelle du peintre, par l'atelier comme nouvelle scène urbaine de la mode, et enfin, par l'image qui assure une publicité et une consécration nouvelle à ces originalités échappées de la marge.

Chapitre 11
De la publicité du privé au mobilier en scène : le monde dramatique et les modes

Introduction

Questionner les modes au XIXe siècle passe par l'étude de ce qui se trouve sous les feux de la rampe. Nous avons vu à quel point le théâtre – comédies, drames et vaudevilles – était l'écho des changements matériels et techniques dans l'espace privé. Nous voudrions ici ne pas considérer le monde théâtral comme un simple reflet de la vie bourgeoisie parisienne mais comprendre son rôle dans la fabrication des modes et leur diffusion. Les travaux de Christopher Breward évoquent succinctement ce média de premier plan au XIXe siècle dans la construction des modes mais laisse largement dans l'ombre les mécanismes sociaux et marchands qui font qu'au-delà d'un « air du temps », les modes se cristallisent[1]. Or, le monde théâtral dans son ensemble qui inclut actrices, acteurs, directeurs, décorateurs… joue un rôle considérable dans les modes dans la seconde partie du siècle. À côté des peintres et des artistes en général, hommes de goût par profession, émergent, du monde du théâtre, des actrices dont le goût est scruté par toute la société bourgeoise.

L'hypothèse de départ est donc sensiblement la même que celle exposée pour les peintres et leurs ateliers : les législateurs et les vecteurs de la mode existent par et grâce à des espaces singuliers dans la ville. Le monde dramatique, tout comme le monde des arts, propose un système double : d'une part, des législateurs des modes – les comédiennes en particulier – et d'autre part, des espaces où ces modes se donnent à voir – notamment la scène de théâtre, lieu exposé s'il en est. Il faut rappeler que Paris est, avec Londres, la capitale des théâtres. Toute la seconde partie du siècle, près de 41 théâtres proposent plus de 35 000 places et les pièces à grand succès sont vues par plus de 100 000 spectateurs. Cette vertigineuse promotion du théâtre par la bourgeoisie parisienne répond aussi à une demande de modèles moraux et de modèles en matière de modes. Comprendre cet espace publicitaire nouveau qui se construit nécessite donc une double attention : aux comédiennes et à la façon dont elles sont promues comme législatrices et vecteurs du goût, à la scène, espace de présentation de costumes, de décors et d'accessoires autant qu'espace dramatique, qui devient un espace publicitaire.

1 Christopher Breward, « The actress and her style » in *Fashioning London. Clothing and the Modern Metropolis*, Oxford, New York, Berg, 2004, p. 87-95. Il note qu'elles deviennent des icônes de la mode (icon of fashionability) ; voir aussi « Ambiguous role Models: Fashion, Modernity and the Victorian Actress » in Christopher Breward et Caroline Evans, Fashion and Modernity, Oxford, New York, Berg, 2005, p. 101-119. Joel H. Kaplan et Sheila Stowell dans Theatre and Fashion: Oscar Wilde to the Suffragettes (Cambridge, Cambridge University Press, 1995) abordent cette question de la médiatisation de la mode par les actrices et la scène à Londres à la fin du siècle.

I. Publicités du privé et artistes dramatiques

I.a. L'invention d'une législatrice des modes : vedettes et caprices du goût

Demi-mondaines et actrices : l'attirante marginalité

Nous avons vu avec les peintres que la bourgeoisie cherche dans ses propres marges des législateurs du goût. À la figure du peintre bohème dont la consommation changeante est l'affirmation d'un primat du goût sur l'argent, s'adjoint celle de la demi-mondaine et de l'actrice. C'est leur rôle dans les mouvements des modes que nous voudrions comprendre ici.

Avant la fin des années 1840, leurs vies sont peu exposées et les salons tenus par l'actrice Rachel ne reçoivent qu'une société réduite d'artistes, d'intellectuels et d'aristocrates[2]. En 1857, Nestor Roqueplan, frère du peintre Camille Roqueplan, accorde une place de choix aux femmes du demi-monde dans la chaîne des modes qu'il imagine. À propos du goût nouveau pour les antiquités, il note que, « sorti […] de peintres fureteurs et antiquaires, il est descendu chez les gens du monde, chez les femmes qui ont ruiné leurs maris et leurs amants en pâte dure, en pâte tendre, en craquelé, en Coromandel, en biscuit, en céladon, en burgau [coquillage nacré], en marcassite [pierre fine], en jargon [pierre fine, faux diamant], en faenza, en damas, en brocatelle et autres drogues […]. Puis, de degré en degré, le « rococa » est descendu encore plus bas. Il a orné les arrières-boutiques, des chambres de commis, et ne s'arrêtera plus. »[3] Roqueplan, successivement administrateur de l'Opéra, de l'Opéra-Comique et du théâtre des Nouveautés, a pu observer le monde des actrices et des demi-mondaines. Ces femmes qui ruinent leurs « amants » sont, pour le lecteur du Second Empire, une évocation claire des demi-mondaines.

On peut s'étonner de la confusion opérée entre le monde dramatique – les actrices – et les demi-mondaines ou courtisanes – femmes entretenues. En réalité, des années 1840 aux années 1880, il est impossible de distinguer demi-mondaines et actrices. La demi-mondaine mise en scène par Zola ne se sert-elle pas du théâtre comme moyen de conquérir de nouveaux amants-protecteurs ? En retour, son protecteur ne la lance-t-il pas dans de nouvelles pièces – des féeries – malgré son médiocre talent ? On pourrait imputer cette confusion au désir de Zola de caricaturer le monde des parvenus. Mais tout indique qu'actrices et demi-mondaines se confondent. Sous le Second Empire, le phénomène inquiète. La proximité d'aristocrates et de quelques bourgeois avec les demi-mondaines fait craindre que des fils de famille ne créent des scandales, non en ayant recours à l'amour tarifé ou en entretenant des amantes mais en affichant ces liaisons sur la place publique, avec le risque de les voir se marier avec ces demi-mondaines ou de se ruiner pour elles. Cette inquiétude est telle que la Préfecture de police surveille ces femmes à partir de 1856 et ne s'arrête de le faire qu'en 1876[4]. L'enquêteur – resté anonyme – a pour mission d'observer avec soin le demi-monde, tâche qu'il remplit en créant un registre de 795 fiches. Si environ un quart des femmes identifiées dans ce fichier sont des prostituées, pour le reste il s'agit de demi-mondaines qui trouvent dans l'aristocratie des protecteurs. Dans leur immense majorité, elles sont dans le même temps des actrices, lancées par ces protecteurs ou, à l'inverse, ils s'en sont épris à l'occasion de représentations théâtrales. Quelques exemples de demi-mondaines actrices au milieu

2 Voir Anne Martin-Fugier, *La vie élégante ou la formation du Tout-Paris*, Paris, Fayard, 1990. Pour les grandes courtisanes, le phénomène émerge au XVIIIe siècle mais il est très différent dans la mesure où elles sont alors en lien avec la Cour et n'apparaissent pas comme de nouvelles figures du goût mais comme des figures de diffusion ; voir Kathryn Norberg, «Goddesses of Taste: Coutresans and their Furniture in Late-Eighteenth-Century Paris», in Kathryn Norberg et Dena Goodman, *Furnishing the Eighteenth Century: What Furniture Can Tell us About the European and American Past*, New York, Routledge, 2007.

3 Nestor Roqueplan, *La vie parisienne. Regain, Nouvelle édition* (revue et augmentée ; première édition 1857), Michel Lévy frères, Paris, 1869, Chapitre XX « Le Bric-à-brac », p. 161.

4 Archives de la Préfecture de Police (APP), registre BB1 1856-1876.

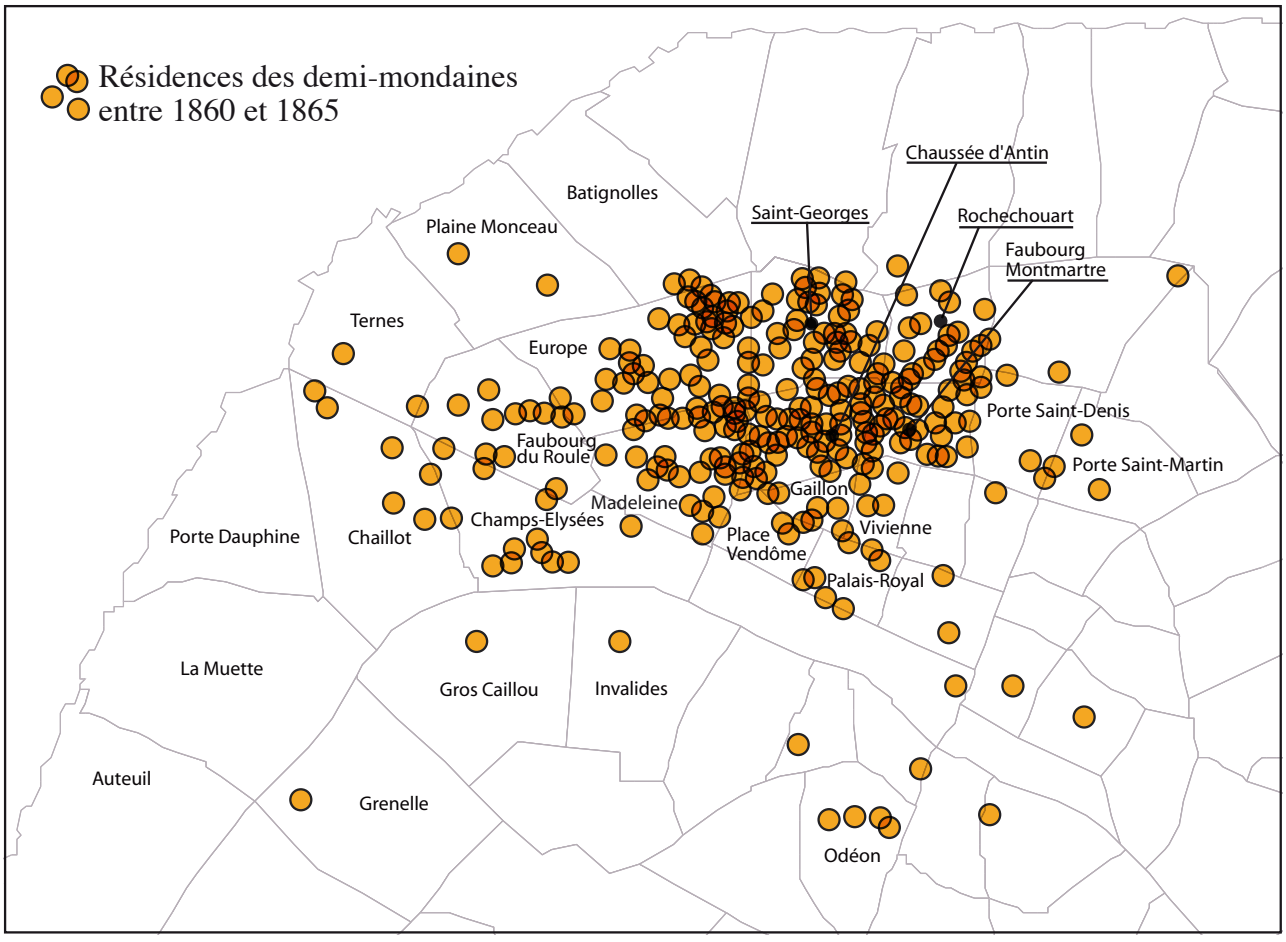
des années 1860, relevés par le très scrupuleux agent, suffisent à le montrer : Blanche d'Antigny, l'un des modèles de Nana, joue aux Folies-Dramatiques et notamment dans les opéra-bouffe d'Offenbach ; Thérésa Valadon joue au Théâtre de la Porte Saint-Martin[5] ; Alice Regnault au Théâtre du Palais-Royal ; Quérette au Menus-Plaisirs[6] ; Marguerite Blum au Théâtre des Nouveautés[7] ; Adrienne Buisseret au Théâtre de la Porte Saint-Martin[8] ; Sylvia de Asportas au Théâtre du Palais-Royal[9] ; Gogien et Carabin sont danseuses à l'Opéra[10]… Au final, deux tiers des demi-mondaines sont des actrices et plus de la moitié dans les théâtres du centre de Paris. Cela s'explique par le statut même de ces femmes – comme des hommes au demeurant. Longtemps, en effet, elles sont privées des sacrements et échappent de fait à l'emprise de l'Église. Parias, selon l'expression choisie par Frederick W. J. Hemmings, elles sont à la marge de la société[11]. Les mémoires qu'elles publient – et en premier lieu celles de Sarah Bernhardt – revendiquent clairement cette liberté de mœurs et rappellent que cette marginalité forcée des comédiennes était aussi le moyen d'échapper aux mariages arrangés – forme de prostitution bourgeoise selon Cora Pearl[12].

Leurs parcours sociaux, racontés à longueur d'articles, fascinent. Venues pour leur grande majorité de la petite bourgeoisie voire de milieux très populaires, elles accèdent par leurs talents et leurs charmes aux plus hautes sphères de la société[13]. Si l'on condamne ces actrices parvenues par des moyens que la morale réprouve, il n'en demeure pas moins qu'elles exercent un pouvoir de fascination réel. Avec la mutation du monde dramatique dans les années 1850-1860, un double mouvement s'amorce[14]. La multiplication des théâtres et des rôles permet à de nombreuses jeunes filles de se lancer et dans le même temps le public bourgeois toujours plus étendu découvre sur scène ces femmes sulfureuses. L'association entre actrices et demi-mondaines attire ; déshabillés et nus intégraux – en réalité sous un maillot de caoutchouc – expliquent le succès des théâtres privés qui se multiplient dès les années 1850 et plus encore après la loi de 1864 qui desserre l'étau de la censure. Les immenses succès dramatiques de pièces qui mettent en scène des demi-mondaines, jouées par des demi-mondaines, attestent de cette attraction. Le cas le plus exemplaire est celui de *La Vie parisienne*, immense succès – 250 représentations – d'Offenbach, aidé de Meilhac et Halévy, jeunes auteurs tout entier consacrés au nouveau théâtre des boulevards du centre et de l'ouest[15]. L'opéra-bouffe qui se déroule dans le Paris contemporain est joué par Zulma Bouffar dont la vie privée est en permanence exposée par la presse. Les succès précédents de *La Dame aux Camélias* d'Alexandre Dumas qui met en scène la vie de la courtisane Marie Duplessis dit aussi ce désir du public de voir exposées ces vies marginales. Fort de son succès, Alexandre Dumas reprend le motif dix ans plus tard, en 1856, avec *Le Demi-monde* sur la scène du Gymnase [16]. Cette exposition par le théâtre – et le roman bien avant Nana[17] – construit

5 APP, BB1, fiche n°325.
6 APP, BB1, fiche n°252.
7 APP, BB1, fiche n°248.
8 APP, BB1, fiche n°148
9 APP, BB1, fiche n°111.
10 APP, BB1, fiche n°309.
11 Frederick William John Hemmings, *The Theatre Industry in Nineteenth-Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, « A pariah profession », p. 135.
12 Anne Martin-Fugier évoque – rapidement – la question : « Les comédiennes : la frontière floue entre théâtre et prostitution » in *Comédiennes, de Mlle Mars à Sarah Bernhardt*, Paris, Le Seuil, 2001, p. 316-329.
13 Gabrielle Houbre a récemment publié ces archives ; elle n'en propose malheureusement pas une histoire sociale, histoire qui reste à faire et qui permettrait de mieux saisir les ambitions sociales notamment féminines. Gabrielle Houbre, *Le livre des courtisanes*, Paris, Taillandier, 2006.
14 Voir Christophe Charle, « Le siècle des théâtres » in *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, Paris, Albin Michel, 2008.
15 Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach ou le secret du Second Empire*, Paris, Le promeneur, 1994 [1937].
16 Alexandre Dumas, *Le demi-monde, comédie en cinq actes, en prose*, 1856.
17 *Nana* est publié en 1880 ; Théodore Faullain de Banville publie *La vie d'une comédienne, Minette* en 1855 ; Émile Augier les

la figure de ces femmes, à la limite entre deux mondes et dont le succès se traduit par la possession matérielle. Le succès comme législatrice des modes n'est pas indifférent à la forte érotisation de cette figure. En marge de toutes les conventions bourgeoises, leurs vies privées sont scrutées avec effroi et passion. Le journaliste de la revue *La Vie parisienne,* à l'occasion de la reprise de la *Dame aux Camélias* en 1872 se souvient des raisons du succès : « Soyons franc, le succès de cette pièce a été dû d'abord à l'exhibition sur le théâtre d'un monde qu'on ne connaissait guère et que beaucoup de femmes ne connaissaient même pas du tout. Aussi quel empressement à aller voir les courtisanes chez elles, entre elles »[18].

Nous avons déjà vu concernant les peintres le pouvoir attractif de cette double excentricité – excentricité sociale mais aussi excentricité des mœurs et les goûts – sur la bourgeoisie en matière de consommation et de modes. Il faut préciser que la réussite des demi-mondaines se traduit essentiellement par leurs toilettes, leurs bijoux et l'ensemble de leurs ameublements[19].



[Fig. 11. 1] Carte. Localisation de 457 demi-mondaines entre 1860 et 1865 d'après le registre BB1 des Archives de la Préfecture de Police. Sur 708 fiches, nous n'avons conservé que les demi-mondaines entretenues ou dont les appartements sont décrits en détail.

Leur position dans la ville dit cette ambiguïté entre excentricité et attraction. Tout comme les peintres, elles font à l'échelle de la ville la démonstration de leur pouvoir d'invention et de leur originalité. La carte des demi-mondaines et actrices entre 1856 et 1876 montre leur implantation dans tous les beaux quartiers, en particulier pour la décennie 1865-1875. Elles demeurent le long des boulevards, lieu

Lionnes pauvres en 1858 et *L'Aventurière* en 1866, Arsène Houssaye, *Princesses de comédie et déesses d'opéra : portraits, camées, profils…* en 1860, Jules Claretie, *Les Femmes de proie. Mademoiselle Cachemire*, en 1867.

18 *La Vie parisienne*, 21 décembre 1872, p. 812.

19 Plus du tiers des fiches contenues dans le registre BB1 de la Préfecture de Police indiquent l'achat de meubles par les « amants » ou « protecteurs ».

des modes mais aussi des théâtres, le métier de comédiennes nécessitant une présence de tous les instants. D'autres espaces plus singuliers apparaissent cependant qui disent cette excentricité devenue attractive, en particulier le quartier Saint-Georges. La grande majorité des demi-mondaines encore présentes dans le quartier dans les années 1860 est à la retraite à l'instar de Carmen qui, âgée de 40 ans, s'est retirée de la scène et s'y est installée dans les années 1850[20]. Elles sont en effet à l'origine, avec les peintres comme nous l'avons vu, de la conquête de ce quartier dans les années 1840-1850, au moment même où elles surgissent dans l'espace des modes. En 1867, Philippe Burty se souvient du processus de conquête de ces « régions excentriques » : « ce sont […] des artistes dramatiques, Tulma, mesdemoiselles Mars et Duchesnois, qui ont étendu les limites du quartier en construisant des hôtels dans ce qu'on appela quelque temps la *nouvelle Athènes* […]. Enfin, à une époque plus récente encore, la spéculation, s'emparant des terrains inhabités au delà de l'église Notre-Dame-de-Lorette, y construisit des maisons où une certaine élégance et le bon marché des loyers attirèrent les sectatrices de l'amour facile et vénal qui reçurent et acceptèrent le nom de *Lorettes* […]. L'art et les lettres partagent encore ces hauteurs avec la galanterie de deuxième ordre. »[21] Les emi-mondaines participent aussi à la promotion de la Plaine Monceau. Aux côtés des artistes, de nombreuses actrices s'y installent à l'image de Sarah Bernhardt faisant construire son hôtel-atelier rue Fortuny[22] et lorsque Nana trouve un protecteur dans le comte de Muffat, Zola l'installe dans le quartier.

Naissance et présence des vedettes dans l'espace urbain

Les années 1860-1870 amorcent un profond changement dans la place qu'occupent les demi-mondaines et plus encore les actrices dans la fabrication des modes. La libéralisation des théâtres en 1864, l'extension considérable du public et l'avènement croissant d'actrices qui délaissent la galanterie font lentement entrer les comédiennes dans le giron de la haute société[23]. La fin de la condamnation par l'Église des comédiens et des acteurs rend peu à peu cette figure plus extravagante que choquante[24]. La mort de Rachel – l'une des premières actrices à n'avoir pas débuté dans la galanterie – en 1858 ouvre un culte avoué des comédiennes jusque dans la moyenne bourgeoisie. Les bustes de Rachel en plâtre, bronze et même en ruolz se vendent partout et dès le début des années 1860, la maison Barbedienne en propose de cinq tailles différentes[25]. Rien d'étonnant à ce que l'on trouve dans le salon style Louis XV de la très convenable Mme Delpit, veuve d'un capitaine de vaisseau et installée,16 rue Malesherbes, « deux figurines en bronze de Rachel » encadrant un buste en marbre de Napoléon Ier[26]. La société bourgeoise se passionne pour ces femmes de théâtre. Les formidables succès des opéra-bouffes d'Offenbach, des vaudevilles, comédies et drames de Mailhac, Sardou, Labiche, Duru… promeuvent

20 APP, registre BB1 fiche n°272, « Lambisto Catherine dite Carmen, âgé de 40 ans née à Saint Sébastien (Espagne). Elle demeure rue Saint Georges n ° 31. C'est une femme galante qui affiche un certain luxe et qui malgré son âge est assez recherchée. Elle a actuellement deux ou trois amants qui l'entretiennent très richement et elle vient de faire meubler son appartement avec beaucoup de luxe ». On en dénombre encore plus de 45 dans le quartier entre 1865 et 1875.

21 *Paris-Guide, par les principaux écrivains et artistes de la France*, Deuxième partie, *La Vie*, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1867, p. 1440.

22 Voir Paul Belon et Georges Price, « À travers les ateliers – Intérieurs d'artistes » dans *Paris qui passe*, Paris, Nouvelle Librairie parisienne, 1888, p. 51.

23 Christophe Charle, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, Paris, Albin Michel, 2008 situe la rupture dans les années 1860 – après 1864, p. 9 et sq.

24 Voir Gaston Maugras, *Les comédiens hors la loi*, Paris, Calmann Lévy, 1887, p. 481. Il note : « Le concile de Soissons, en 1849, modifia définitivement et officiellement la discipline de certains diocèses : « Quant aux comédiens et aux acteurs, dit le concile, nous ne les mettons pas au nombre des infâmes ni des excommuniés. Cependant, si comme cela arrive presque toujours, ils abusent de leur profession pour jouer des pièces impies on obscènes, de manière qu'on ne puisse s'empêcher de les regarder comme des pécheurs publics, on doit leur refuser la communion eucharistique. »

25 AN, 368AP-2, fonds Barbedienne, catalogue *Bronzes d'art de F. Barbedienne, 30 boulevard Poissonnière*..., vers 1860.

26 AN, ET/LX/950, Notaire Pourcelt 46 rue de l'Université, Inventaire après décès de Mme Delpit, 1877, 16 rue Malesherbes, prisée du mobilier.

ces figures et les installent comme des composantes incontournables de la vie parisienne. En outre, la nouvelle génération qui monte sur les planches dans les années 1860-1870 vient de plus en plus des milieux petit-bourgeois[27].

Ce culte naissant de la « vedette » – le terme « être en vue » né de l'inscription de son nom en gros caractères en haut des affiches entre dans la langue dans les années 1840-1850 – est le fruit de plusieurs facteurs[28]. Le caractère apparent de saturnales des pièces présentées où acteurs et actrices se jouent des codes sociaux peut laisser penser que les vedettes pallient la « désacralisation des autorités sociales, politiques et religieuses » de l'Ancien Régime[29]. Le caractère sulfureux de ces figures, produit de la confusion évoquée plus haut, prend aussi une part essentielle. La très forte érotisation transforme le spectacle en voyeurisme – les lorgnettes l'attestent – qui nourrit un désir grandissant de découvrir la vie privée des actrices. « La liberté s'empare aussi de l'inconscient le plus refoulé de ce siècle réputé prude, écrit Christophe Charle. Les nouvelles reines de la scène sont des femmes-objets, de plus en plus érotisées »[30]. Tout vise à confirmer cette « tension sexuelle » : le premier triomphe de Sarah Bernhardt n'est-il pas dans la Dame aux Camélias ? On peut y voir aussi le fruit – et la proposition n'est en rien antinomique – d'un désir grandissant de modèles – modèles de distinction, de gestuelles, modèles vestimentaires, etc. pour expliquer le succès de ces figures dans l'ensemble de la société, masculine comme féminine. Les chroniques théâtrales et mondaines décrivent autant les toilettes des actrices sur scène et en ville que leur jeu. La naissance de ce star-system observé par Lenard R. Berlanstein repose sur l'imitation, l'apprentissage par le truchement de nouvelles figures[31]. De la même façon que le roman fournit dès la Monarchie de Juillet des grilles de lecture de la réalité sentimentale et sociale, les actrices par leur double exposition, sur scène et dans l'espace urbain, deviennent des modèles[32].

Modèles à la ville comme sur scène, les actrices gagnent les faveurs d'un public nouveau et une audience sans précédent pour qui pulsion et attirance ne cessent de se mêler. L'agent de la Préfecture de Police note par exemple que Marie Dubreuil « Dite Fatma, dite Cléopâtre de Charny, dite Cléopâtre Tallandiéra, âgée de 28 ans » « vient de débuter au théâtre du Gymnase dans la Princesse Georges, sous le nom de Cléopâtre Tallandière ». Le public est conquis mais dans le même temps, « son talent et même sa vie privée sont très critiqués par le presse parisienne »[33]. Méthodique, l'agent n'hésite pas à faire la revue des journaux qui suivent la vie dramatique mais aussi privée des comédiennes[34]. Il faut ajouter qu'elles sont en liaison avec le monde de la presse, à l'instar de la comédienne Zélie Reynold, actrice aux Théâtre du Palais-Royal et amante du « rédacteur du Journal l'Éclair, Mr Miranda »[35].

Par cette exposition permanente, les actrices sont au coeur des modes, notamment vestimentaires. Octave Uzanne, contempteur de l'Empire, s'essayant à une histoire des modes en France, désigne le

27 Christophe Charle, « Des artistes en bourgeoisie. Acteurs et actrices en Europe occidentale au XIXe siècle », in « La Bourgeoisie : mythes, identités et pratiques », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n° 34, 2007, avec Judith Lyon-Caen, Sylvie Aprile et Manuel Charpy, p. 71-104.
28 Alain Rey, « Vedette » in *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert.
29 Christophe Charle, *op. cit.*, p. 295.
30 *Ibid.*, p. 13.
31 Lenard R. Berlanstein, *Daughters of Eve: A Cultural History of French Theater Women from the Old Regime to the Fin-De-Siecle*, Cambridge, Harvard University Press, 2001 et notamment les pages 175-181 sur la naissance d'un « star-system ».
32 Voir Judith Lyon-Caen, *La lecture et ma vie. Les usages du roman au temps de Balzac,* Paris, Tallandier, 2006.
33 APP, BB1 fiche n°287, « Dubreuil Marie, Dite Fatma, dite Cléopâtre de Charny, dite Cléopâtre Tallandiéra, âgée de 28 ans et née à Paris », 16 octobre 1874, p. 287
34 APP, BB1 fiche n°210, « Massin Léontine Louis née le 28 février 1848 actrice au théâtre du Palais-Royal demeurant rue Sainte-Anne n ° 51 bis [Août 1865] […] Elle occupe un très joli appartement d'un loyer annuel de de 1800 francs mais elle vit modestement jusqu'à présent et n'a qu'une seule domestique. […] Mai 1874 […] Elle a son domicile rue Chaillot n°94 mais elle habite pendant la belle saison une propriété qu'elle a louée à Bois-Colombes rue des Carbonet n°96. » L'agent note que le Tintamarre relate les péripéties de sa vie privée.
35 APP, BB1, fiche n°226, Zélie Reynold, âgée de 26 ans. Siegfried Kracauer relève le phénomène à propos du public d'Offenbach : « Courtisanes, viveurs et journalistes » in *Jacques Offenbach ou le secret du Second Empire*, Paris, Le promeneur, 1994 [1937], p. 224-239

Second-Empire comme le temps où « Mondaines et Cocodettes » prennent l'ascendant[36]. Elles sont de fait intégrées dans l'aristocratie et la grande bourgeoisie. La carte des demi-mondaines entre 1860 et 1865 met en évidence ce glissement avec le partage des espaces urbains de la bourgeoisie, le Ier, le VIIIe et le IXe arrondissements, les Champs-Elysées, la rue de Rome – mise à la mode par Sarah Bernhardt –, les nouveaux boulevards, notamment Haussmann, la rue de Prony…[37] Octave Uzanne, attentif à leur place dans la société, note que « Dans les couloirs des Folies-Bergères, de l'Olympia, du Pôle Nord et de la Scala, il y a des quantités de femmes du monde qui circulent, attirées par le bruit fait autour des aventures érotiques de Mlle d'Alençon, des décolletages de Rose de Mai ou des déshabillés de Mlle Anna Held. De même, ces dames ne négligent point d'élire pour y tenir leurs assises les quartiers les mieux choisis, et les Champs-Elysées, la rue de Rome, les nobles faubourgs, les boulevards d'Auteuil sont devenus les lieux de retraite de plus d'une horizontale lancée. »[38] Attraction sexuelle et géographie des quartiers à la mode se rencontrent ici. Cette évolution de la périphérie – le quartier Saint-Georges des années 1850 devenu un quartier à la mode dans les années 1860 – vers les nouveaux centres aristocratiques et bourgeois dans le courant des années 1860 signent leur avènement dans la bonne société. Il convient d'ajouter que leur très grande mobilité à l'échelle de la ville – du fait des succès fulgurants et des revers qui le sont tout autant – favorise des engouements de courte durée[39]. Leurs appartements deviennent des centres des mondanités : Zola comme son pendant policier relèvent la présence de toute la bonne société, parfois jusqu'à « cinquante ou soixante invités », dans leurs salons[40].

Aux yeux du public, deux figures distinctes se construisent alors : les grisettes d'une part, qui essuient les plâtres – c'est-à-dire qui logent dans les immeubles fraîchement achevés et dont les murs exsudent de l'humidité, les logements étant restitués une fois secs – et qui sont assimilées à des prostituées[41]. Les actrices-vedettes, d'autre part, qui, si elles sont bien souvent encore des demi-mondaines, deviennent des figures brillantes des beaux quartiers.

Années 1880-1914 : le temps des vedettes bourgeoises

Avec les années 1880 et jusqu'à la Première Guerre mondiale débute une nouvelle période pour les actrices et leur rôle dans les modes. Leur normalisation sociale s'accélère et si demi-mondaines et actrices se confondent encore, la plupart des actrices qui débutent dans les années 1880 ayant une formation, elles ont moins besoin de protecteurs[42]. La figure de la comédienne respectable s'impose alors. Si Édouard Charton notait dans son *Guide pour le choix d'un état ou dictionnaire des professions* de 1880 la possibilité nouvelle de faire carrière pour un enfant de la bourgeoisie comme « peintre »,

36 Octave Uzanne, *Les Modes de Paris, Variations du goût et de l'esthétique de la femme*, 1797-1897, Paris, Société française d'édition, 1898., p. 165-190. Il note que si partout, sur les boulevards, aux bains, aux courses, etc. on observe leur mise, la presse est attentive à leurs intérieurs.

37 AP, Calepins du cadastre, D1P4, boulevard Haussmann, rue de Prony et rue de Rome, 1876. En complément, voir Émile Zola, « Quartier Haussmann et rue de Prony », in *Carnet d'enquêtes, Une ethnographie inédite de la France,* édité par Henri Mitterand, Paris, Terre Humaine/Plon, 2001, p. 311.

38 Octave Uzanne, *Les Modes de Paris…, op. cit.*, p. 231.

39 Une grande partie du travail de l'enquêteur de Police consiste à enregistrer leurs multiples déménagements. Voir, par exemple, APP, BB1 : « Madeleine Douau […]. Elle est actrice au théâtre lyrique et elle habite rue d'Antin n° 12, mais elle doit prochainement quitter ce logement pour aller en habiter un autre qu'elle a loué aux abords de la place du Châtelet. […] » Certaines changent jusqu'à six fois d'adresses en 15 ans. Notons en outre que les très nombreux « incendies » signalés forcent une plus grande mobilité.

40 AN, BnF MS 10313, notes d'Henri Céard, « Chez une grue. Cinquante ou soixante invités. Rue Monnier. »

41 Le lendemain, à dix heures, Nana dormait encore. Elle occupait, boulevard Haussmann, le second étage d'une maison neuve, dont le propriétaire louait à des dames seules, pour leur faire essuyer les plâtres. Un riche marchand-de Moscou, qui était venu passer un hiver à Paris, l'avait installée là », Émile Zola, *œuvres complètes*, tome 9, Paris, Fasquelle, 1906, Chapitre II. *Le petit citateur : notes érotiques et pornographiques : recueil de mots et d'expressions anciens et modernes sur les choses de l'amour, etc.* par J.-Ch-X (Paris, Paphos, 1881) note : « Essuyer les plâtres : Expression qui, à Paris, signifie habiter un appartement neuf, ou nouvellement réparé. »

42 Christophe Charle, « Les vedettes et leur public », *op. cit.*, p. 291.

il se livre à un véritable mea-culpa à la rubrique « comédiens » : « Depuis l'époque où a paru la première édition de ce livre (1842), un mouvement d'opinion s'est opéré touchant la profession de comédien ; cette profession ne se heurte plus autant qu'autrefois à des préjugés généralement répandus, et que nous-mêmes nous avons alors signalés. L'Église, en premier lieu, n'a pas cru devoir maintenir l'excommunication que, selon l'archevêque de Paris, Mgr Affre, elle faisait à tort, depuis Molière […]. Sans doute cette profession a encore des bas-fonds qui affligent la plupart de ceux qui la cultivent ; mais le niveau s'est élevé. L'éducation, l'instruction plus générale, la vie de famille ont contribué à ce résultat. » Charton, véritable cicérone du nouveau monde social, met cependant encore en garde : « Est-ce à dire que nous poussons la jeunesse à tourner ses vues du côté de cette profession si attrayante, et que l'on croit si facile ? Non pas. » Les préjugés, ajoute-t-il, n'ont pas « entièrement disparu » et en cas d'échec, le comédien devient un « fruit sec » et « quant à la jeune fille, Dieu sait hélas ! Le sort qui l'attend ». Mais Charton souligne que dorénavant la profession a ses écoles – en premier lieu le Conservatoire – ce qui la rend acceptable mais toujours imprévisible : « C'est aux pères et aux mères de famille de décider s'il leur convient de choisir pour leur enfant une carrière qui expose une jeune fille à toutes les séductions qu'on rencontre au théâtre » conclut-il en forme de mise en garde. Séduction de la profession et risque de séductions : l'ambivalence soulignée par Charton explique largement la séduction opérée par les vedettes sur le public. Il souligne au passage dans son article, le rôle essentiel de la « grâce ». Si le peintre fait la mode car il est homme de goût, l'actrice la fait par la grâce, nécessairement « naturelle », soit ce que la bourgeoisie travaille en permanence à acquérir. Pragmatique, Charton enregistre le rôle de législatrice de mode des actrices et leur obligation de paraître : « [Ces activités] demandent des toilettes mondaines, on connaît celles qui s'étalent maintenant sur nos théâtres, et l'on sait quel en est le prix [et] c'est sur les appointements mêmes de l'artiste que les toilettes se payent »[43]. L'embourgeoisement de la profession reste très relatif mais elle n'est dorénavant plus assimilée uniquement au monde de la galanterie[44]. A contrario, les ascensions vertigineuses de familles modestes de province pour réussir, de façon éclatante, dans la haute société parisienne, fascinent toujours ; véritables « contes de fées » écrit le *Figaro*[45]. En 1890, Gabriel Tarde relève ce phénomène qui voit s'affirmer « cette aristocratie de situations enorgueillissantes, cette estrade de sièges ou de trônes lumineux », promue par le « suffrage universel ». « À mesure que s'accroît le nombre des spectateurs au parterre, en train d'applaudir […], la quantité de gloire à répartir entre les acteurs augmente d'autant, et l'intervalle s'accroît, par suite, entre l'homme le plus obscur de la salle et le comédien le plus acclamé sur la scène. »[46] Respectabilité nouvelle, distance accrue et médiatisation sans précédent : tout participe à faire des actrices des modèles[47].

Alors que les peintres largement issus de la bourgeoisie fascinent par leur capacité à gaspiller et à choisir le déclassement social au nom du goût et de l'art, les actrices font le chemin inverse et tout aussi improbable dans l'ascension sociale.

43 Édouard Charton, *Guide pour le choix d'un état ou dictionnaire des professions,* Paris, Hachette, 1880. Charton note que les appointements vont de 12 000 à 25 000 francs dans les bons théâtres parisiens (Odéon, Vaudeville, Gymnase, Palais-Royal, Variétés, Porte Saint-Martin), p. 119.

44 Christophe Charle, *op. cit.,* p. 117. Actrices et acteurs viennent massivement de la « petite-bourgeoisie et classes populaires » : 36 % (entre 1860 et 1900).

45 *Le Figaro* 21 mai 1874 à propos de Mlle Carabin.

46 Gabriel Tarde, *Les lois de l'imitation,* 2e édition 1895 [1890], reprint Paris, Kimé Éditeur, 1993, tome 2, p. 35.

47 Sur ces représentations et surtout les « multiples » des comédiennes véhiculés par la presse, voir : Sylvie Jouanny, *L'Actrice et ses doubles. Figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIXe siècle*, Genève, Droz, 2002.



[Fig. 11. 2] Publicité du magasin d'ameublement J.-G. Lazard, 126 rue de Rivoli, 1902, BHVP, série actualités « meubles ».



[Fig. 11. 3] Exemple de commercialisation de portraits d'artistes dramatiques et des scènes de théâtres, publicité dans *Le Figaro*, 1876.

Les caprices des actrices : publicité et inconstance nécessaire aux modes

Il faut ici noter que la presse joue un rôle essentiel dans la médiatisation de ces vedettes, à la ville comme à la scène. Les journaux de critique dramatique se multiplient dans les années 1860, accompagnant en cela la libéralisation du théâtre[48]. Au-delà de la presse généraliste, tous les grands quotidiens comme les revues tiennent la chronique de la scène théâtrale, du *Figaro* au *Temps* en passant par la *Revue des Deux Monde*s. La fin des années 1870 avec l'avènement des vedettes s'accompagne d'une multiplication des chroniques dramatiques, à l'instar des *Annales du Théâtre et de la Musique* lancées en 1875, qui ne s'arrête qu'avec la Première Guerre mondiale. Revues et chroniques mondaines s'ouvrent elles aussi largement à la vie des théâtres comme le fait Arnold Mortier dans ses Soirées parisiennes publiées en feuilleton entre 1874 et 1884[49]. Les revues illustrées elles-mêmes, comme l'a montré Jean-Claude Yon pour *La Vie parisienne*, exposent largement par la gravure la scène théâtrale parisienne[50]. Cette médiatisation très large ne repose pas uniquement sur les pièces elles-mêmes, loin s'en faut. Après les années 1870, les considérations sur les costumes, le décor, le public, les coulisses et la vie privée des comédiennes apparentent largement ces textes à des chroniques mondaines[51]. Exister comme comédienne, c'est dorénavant exister aussi dans ces chroniques mondaines.

Si la profession se normalise progressivement, l'existence de vedettes réclame des écarts permanents à la norme, condition même de leur exposition publique par la presse. Les demi-mondaines et les actrices sont partout décrites comme capricieuses et changeantes selon la misogynie du siècle qui associe féminité et inconstance. Les actrices le savent qui en retour entretiennent en permanence des excentricités de goût et des frasques qui assurent leur publicité. Le très bourgeois enquêteur de la Préfecture de Police relève ainsi au quotidien ces consommations hors du commun : bijoux hors de prix, garde-robes infinies et ameublement riche, composé de bibelots rares et exotiques. Si les peintres possèdent le goût par l'étude longue de l'histoire et la culture d'une sensibilité hors du commun, ces femmes ne cessent ainsi de traduire ce que l'agent nomme des « caprices » en gestes de consommation ostentatoires mais surtout toujours originaux, inédits. Ici s'enracine l'influence de ces femmes sur la mode bourgeoise, dans leur capacité à renouveler en permanence les modes, renouvellement intrinsèque et nécessaire au système des modes. Ces inventions en termes de consommation, nommées « écarts de fantaisie » par Félix Mornand, sont constamment relayés par la presse[52] et c'est par leur marginalité même que demi-mondaines et actrices deviennent, à partir des années 1850, sous les feux de la rampe et de la presse, de nouveaux modèles de consommation. Eugène Pelletan, qui voit le Paris haussmannien comme la « nouvelle Babylone » écrit : « Depuis que l'orgie financière, qu'on a bien voulu surnommer la prospérité publique, pendant un moment, a semé l'or à la volée ; depuis que l'invention de la vapeur a réalisé ce proverbe : que tout chemin mène à Rome, c'est-à-dire à Paris, […] depuis ce temps-là enfin, c'est la lorette qui donne le ton, c'est elle qui dicte la mode, c'est elle qui a inventé la crinoline, c'est elle qui la perfectionne de jour en jour, c'est elle enfin qui règne ; son esprit

48 Voir Mariane Bury and Hélène Laplace-Claverie (dir.), *Le Miel et le Fiel. La critique théâtrale en France au XIXe siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008.

49 Arnold Mortier, *Les soirées parisiennes,* Paris, Dentu, 1874-1884. Voir Romain Piana, « La rubrique de soirée » in Mariane Bury and Hélène Laplace-Claverie (dir.), *Le Miel et le Fiel… op. cit.* Il souligne que sous le Second Empire la « rubrique de soirée », rubrique mondaine, remplace la chronique dramatique.

50 Jean-Claude Yon, « La critique au crayon. Discours critique en images dans *La Vie parisienne* 1865-1867 » in Mariane Bury and Hélène Laplace-Claverie (dir.), *Le Miel et le Fiel… op. cit.* Il faut ajouter dans ces chroniques illustrées du monde dramatique celles de Charles Monselet pour *Le Monde Illustré.*

51 Voir Edouard Noël et Edmond Stoullig, *Les Annales du Théâtre et de la Musique*, Paris, Charpentier, 1876-1912. Les chroniques mensuelles sont reprises annuellement en recueil. On peut évaluer à la moitié du texte les considérations qui relèvent directement de ce qui se déroule sur scène. C'est aussi le cas de la revue *Le Monde artiste. Théâtre, musique, beaux-arts, littérature* publié de 1862 à 1914.

52 Félix Mornand, *La vie de Paris*, Paris, Librairie nouvelle, 1855, p. 114.

remonte de temps à autre dans la bonne société. »[53] Zola dans ses carnets d'enquêtes relève comme un trait saillant de ce monde les « coups de caprices continuels »[54]. Dans *Nana*, la demi-mondaine-actrice qui « étonnait l'architecte par les idées qu'elle lui donnait » est impulsive dans ses consommations : « Elle ne pouvait voir quelque chose de très cher sans en avoir envie, elle faisait ainsi autour d'elle un continuel désastre de fleurs, de bibelots précieux, d'autant plus heureuse que son caprice d'une heure coûtait davantage. »[55] Dans les années 1880, Octave Uzanne, étudiant les « caprices » des modes se désole à demi-mot de cette influence qui fait que le sentiment prend le pas sur le goût mesuré appuyé sur l'histoire : « Ces jardinières en bois de bambou, ces étagères de marqueterie aux couleurs et à la fragilité de roseaux, ces cadres vernis et blancs, cette invasion des fauteuils de jardins dans les appartements d'hiver, ces rockings-chairs, ces faïences et ces porcelaines présentent autant de symptômes d'influences étrangères. Chez la plupart de nos mondaines domine ce goût hétéroclite qui les fait s'apparenter aussi bien à Miss Helyett [opérette d'Adran et Boucheron qui rencontre un grand succès aux Bouffes] qu'à Madame Chrysanthème [héroïne du roman de Pierre Loti]. Avec cela, un attrait bien nettement marqué pour les trumeaux, les dessus de portes, les éventails, les pastels et les tapisseries éteintes introduisit de toutes parts cette note indéfinie et chiffonnée du XVIIIe siècle. Il y eut dans toute maison nouvelle de la Parisienne de cette grâce agaçante et multiple qui tient à la fois de celle du Trianon, du cottage et de la Maison-Verte. »[56] Les actrices entretiennent savamment cette extravagance que le public attend d'elles. Vers 1900, Mistinguett écrit à propos de sa vie privée : « Les actrices ont toutes besoin de publicité. De n'importe quelle façon, il nous faut d'abord attirer l'attention sur nous ! »[57] Cela est d'autant plus vrai dans un contexte de concurrence accrue : 4 000 acteurs et actrices en 1851, 8 000 en 1878 et plus de 10 000 en 1906[58]. Tenues extravagantes, achats spectaculaires à Drouot ou lors des salons sont des moyens d'exister dans l'espace public. Sarah Bernhardt le sait qui fait connaître tous ses engouements, toujours « inattendus » comme ses tortues algériennes qu'elle fait incruster de diamants[59]. L'agent de la Préfecture en 1874 colporte ce qui se dit partout à propos de cette nouvelle vedette : « Ainsi, elle aurait chez elle un cercueil en palissandre, capitonné, dans lequel elle se couche parfois. Elle aurait en outre dans son salon, une tête de mort qu'elle aurait rapportée de Champigny, laquelle serait placée dans un plat d'argent [et] elle aurait aussi des tentures sur lesquelles on voit des têtes des larmes et des têtes de mort qu'elle se propose de faire poser dans son nouveau logement »[60]. Mêmes extravagances savamment médiatisées avec Cécile Sorel qui, vers 1900, meuble son appartement quai Voltaire avec « une table de marbre de la salle à manger venant du Château de Versailles », « le lit de Mme du Barry en bois doré », une « salle de bain de style antique » avec « un sarcophage gréco-romain recouvert d'une mosaïque d'or en guise de baignoire »[61]. Ainsi, l'excentricité attendue et demandée par le public fait les modes.

Pour expliquer le succès de cet arbitraire du goût, observé par toute la bonne société, les Goncourt se souvenant de l'installation des demi-mondaines aux « rênes » des modes dans les années 1860 donnent l'explication suivante que tout concourt à accréditer : « Elles tranchent sur la monotonie, la correction,

53 Eugène Pelletan, *La Nouvelle Babylone*, Paris, Pagnerre, 1863, p. 311.
54 Émile Zola, *Carnets d'enquêtes…, op. cit.*, p. 313.
55 Émile Zola, *Nana* in *Œuvres complètes*, volume 4, Paris, Gallimard, 1966, p. 304.
56 Octave Uzanne, *op. cit.*, p. 220.
57 Citée par Anne Martin-Fugier, Comédiennes… *op. cit.,* p. 239. L'auteur souligne la permanente publicité organisée par les actrices autour de leur personne et de leur vie privée.
58 Christophe Charle, *Op. cit.,* p. 107 et sq. L'auteur note en outre un processus de féminisation.
59 Sarah Bernhardt, *Ma double vie,* Paris, Phébus, 2000, Chapitre XXX.
60 APP, BB, fiche n°158.
61 Anne Martin-Fugier, *Comédiennes…, op. cit.,* p. 195.

l'ordre de la société, sur la sagesse et la règle. Elles mettent un peu de folie dans le monde. Elles soufflettent le billet de banque sur les deux joues. Elles sont le caprice lâché, nu, libre et vainqueur, à travers un monde de notaires et des joies d'avoués »[62]. À l'heure de l'industrie, ce « requiescat de la fantaisie », et de la « terne confection pour tous » selon Octave Uzanne, la quête de l'originalité est plus forte que jamais[63]. Les caprices largement médiatisés des vedettes répondent aux désirs paradoxaux de la bourgeoisie d'accéder à l'originalité tout en ne débordant pas les conventions, c'est-à-dire en y accédant collectivement. Les études sur les phénomènes de modes qui tentent de trouver une logique ou d'interpréter les revivals successifs peinent à penser cette inconstance, pourtant au coeur des phénomènes de modes qui s'élaborent au XIXe siècle. C'est en effet le changement lui-même qui fait sens dans la mesure où il produit de la distinction et de l'imitation à une fréquence suffisante pour pouvoir différencier ceux qui sont à l'origine d'une mode, ceux qui possèdent l'information et ceux qui ne la possèdent pas. Dans ces phénomènes, demi-mondaines exposées et actrices-vedettes fournissent en permanence de nouveaux modèles à suivre, fruit d'un arbitraire qu'elles se doivent d'afficher, d'autant plus attirant qu'il est nimbé de sentiment et d'érotisme.

I.b. De la loge aux appartements : la promotion des bibelots

Ce qui fascine dans la vie de ces femmes est le caractère public, sur scène comme dans la presse, de leur vie privée. Si elles jouent des frontières sexuelles, elles jouent aussi des frontières entre le privé et le public patiemment et matériellement construites tout au long du siècle. En assurant la publicité de leurs espaces privés, elles brisent un tabou, acte nécessaire pour devenir des modèles. Pour autant, si leurs toilettes s'affichent partout en ville, sur les boulevards, aux champs de course ou dans les salles de théâtre et à l'Opéra, leurs intérieurs n'en demeurent pas moins accessibles qu'à un nombre très réduit de visiteurs. Aussi, actrices et directeurs de théâtres répondent à l'attente du public en créant des espaces de substitution qui dévoilent un aspect de leur vie privée : les loges[64].

La loge et les collections de cadeaux et de souvenirs

Longtemps reléguées dans les recoins et les mansardes, les loges d'actrices sont prises en charge à partir des années 1860 comme une composante du théâtre[65]. Les directeurs des théâtres mettent en place un système dans les années 1860 pour répondre à l'attente du public. Les abonnés – le système est inauguré par le Théâtre-Français – ont le privilège de pouvoir visiter les loges. Au Théâtre des Variétés, Bordenave et le comte Muffat se pressent ainsi dans la loge de Nana dès sa sortie de scène. L'ameublement des loges ne doit pas décevoir. Les directeurs laissent donc le soin aux actrices elles-mêmes de meubler leur loge, de la même façon qu'elles doivent sur leurs honoraires financer leurs toilettes de scène et de ville. Les vedettes ou les sociétaires ont droit aux plus grandes loges. Sachant ces espaces essentiels à leur publicité, elles font assaut de luxe au point que ces loges constituent un capital : à leur départ, les comédiennes les revendent aux actrices qui arrivent[66].

Les Goncourt expliquent ce qui attire le public dans ces loges au début des années 1870 : « Elles sont, ces loges, un curieux symptôme du goût, du mobilier et du rococo des années présentes […].

62 Edmond de Goncourt et Jules de Goncourt, *Journal : mémoires de la vie littéraire*, tome 1, Paris, Charpentier, 1891 [1888] p. 19.
63 Octave Uzanne, *op. cit.,* p.163.
64 Émile Blavet, « Les loges » in *La vie parisienne : la ville et le théâtre (1884),* Paris, Ollendorf, 1885.
65 Amédée de Jallais, « III Les loges d'actrices » in *Sur la scène et dans la salle : miroir des théâtres de Paris*, Paris, Jules Dagneau, 1854, p. 36. « Savez-vous de quoi se compose une loge d'actrice ? note l'auteur. D'un espace de six pieds carrés ! »
66 Béatrix Dussane, *Premiers pas dans le temple…*, citée par Anne Martin-Fugier, *Comédiennes… op. cit.,* p. 223.

C'est la loge de Mlle Lloyd avec son apparence de boudoir de cocotte, sa cheminée aux petits chenets dorés et ayant comme milieu une terre cuite, son plafond d'amours peint par Voillemot, les assiettes de Chine accrochées sur la tenture et son petit cabinet de toilette aux parois et au plafond de glace. C'est la loge de la petite Samary où il y a de la femme bohème, avec son plafond fait d'éventails japonais, attachés sur le châssis blanc, ses croquis de Forain […]. C'est la loge de Croizette avec son sérieux luxe, ses beaux meubles de toilette plaqués de bronze doré, ses tentures et ses portières de soie aux tons tout nouveaux, introduits par les grands tapissiers de goût. »[67] Zola note pour sa part que le désir de visiter ces espaces est attisé par la nudité qui peut y surgir et par la confusion que font les visiteurs entre l'actrice et ses rôles[68]. Enfin, en pénétrant dans une loge, les visiteurs ont le sentiment de découvrir un espace de l'intime, à mi-chemin entre le cabinet de toilette et le boudoir.

Les chroniqueurs de théâtre, pour répondre à l'attente du public qui ne se contente pas d'une relation critique des pièces, poussent eux aussi la porte des loges. En 1875, Arnold Mortier, chroniqueur des soirées parisiennes, rêve la loge de l'actrice Théo qui rencontre alors un large succès dans La Belle parfumeuse[69] : « Un boudoir, mieux qu'un boudoir ; un nid, mieux qu'un nid ; un temple ! Les murs tendus de satin bleu et rose, aux plis harmonieux ; par terre, un tapis de haute laine étouffant discrètement le bruit des pas ; des fleurs dans de riches vases du Japon ; une délicieuse toilette Louis XV entièrement encadrée de guipures et de dentelles, sur laquelle des bibelots de prix sont jetés au milieu des flacons en cristal ciselé. […] Sur la cheminée, une charmante petite garniture en bronze doré avec bas-reliefs en émail : des amours tressant des couronnes de fleurs. Tout autour de la loge un divan capitonné. Au pied du divan, une splendide peau de tigre royal. Sur une table, une coupe en vieux Sèvres dans laquelle des cartes de visite sont jetées pêle-mêle. Partout des lumières que reflètent les glaces et ce parfum enivrant »… Les loges sont toujours séduisantes, charmantes, « curieuses » parce que le sentiment y règne[70].

L'aspect sentimental et bibelotier est accusé par l'accumulation de cadeaux, autant de souvenirs doublement attirants aux yeux du public dans la mesure où ils ont été offerts par d'autres comédiennes et admirateurs prestigieux, princes, ambassadeurs, hommes de lettres… En accumulant ces présents dans leur loge qu'elles ont à charge de meubler, les actrices ne font qu'entretenir leur statut. Ces cadeaux trouvent logiquement leur place dans les chroniques mondaines et théâtrales. En 1884, Arnold Mortier décrit les loges « d'étoiles » et les bibelots qui s'y accumulent à l'occasion des étrennes de janvier[71] et sa chronique mondaine s'apparente à une prisée notariale. Dans la loge de Sarah Bernhardt, il relève : « Une épingle à cheveux […] en diamants ; […] Une ombrelle avec manche ancien incrusté d'or et orné d'un superbe cabochon saphir étoile ; Un monstre japonais, tout ce qu'il y a de beau en fait de monstre […] ; Une guitare du quinzième siècle […] ; Une carafe byzantine […] ; De Russie, la tragédienne a reçu un beau service ; thé enrichi d'émaux russes anciens ». La loge de Mlle Loyd, au Théâtre-Français, est saturée de « vieilles dentelles, [de] bibelots et d'objets d'art », de tableaux,

67 Notes préparatoires à *La Faustin*, Les Goncourt, *Journal, tome II, op. cit.,* tome 2, p. 897.

68 . Voir Émile Zola, *Carnets d'enquêtes… op. cit, p. 313* (BnF MS 10313). Dans *Nana*, Zola propulse le comte de Muffat dans la loge de Nana : « Et, brusquement, on le jetait dans cette loge d'actrice, devant cette fille nue. Lui qui n'avait jamais vu la comtesse Muffat mettre ses jarretières, il assistait aux détails intimes d'une toilette de femme, dans la débandade des pots et des cuvettes, au milieu de cette odeur si forte et si douce. Tout son être se révoltait, la lente possession dont Nana l'envahissait depuis quelque temps l'effrayait, en lui rappelant ses lectures de piété, les possessions diaboliques qui avaient bercé son enfance. Il croyait au diable. Nana, confusément, était le diable, avec ses rires, avec sa gorge et sa croupe, gonflées de vices. Mais il se promettait d'être fort. Il saurait se défendre. »

69 Arnold Mortier, *Soirées parisiennes*, tome 4, Paris, Dentu, 1875. Voir en outre l'article du *Figaro* du 1874 cité par l'agent de la Préfecture de Police, APP, BB1 fiche n°230.

70 Zola relève dans ses notes que la loge de la jeune Judic est « très curieuse aux Variétés ». *Carnets d'enquêtes… op. cit.,* p. 313 (BnF MS 10313).

71 Arnold Mortier, « Janvier, Étrennes d'étoiles » in *Soirées parisiennes*, volume 11, Paris, Dentu, 1884.

de services d'orfèvrerie en bronze, « tous plus anciens les uns que les autres » qui vont « augmenter notablement sa collection ». Mlle Suzanne Reichemberg, elle, a constitué « un véritable musée de porcelaine de Saxe ». Mme Judic, « 4 potiches anciennes ; 1 vase de Chine ; 1 groupe en vieux Sèvres ; 1 boite en vieux Saxe ; 1 cabinet ancien ; 1 soupière vieux Delft ; 1 tableau Corot (authentique) ; puis des fleurs, des bouquets, des corbeilles […] ; n'oublions pas une immense poupée costumée ». Pour Rausita Mori, de l'Opéra : « De nombreuses miniatures, très fines et très anciennes », « une cage japonaise pleine de petites poules qui font cocorico quand on presse sur la boîte », « une jardinière en bronze japonais ancien, toute garnie de muguets et de roses ». Chez Théo, la loge est devenue « une véritable serre ». Chez Mme Boniface, à côté des bijoux, « un tapis ancien, en satin crème, brodé comme ceux qui sont si souvent décrits dans les *Mille et une Nuits* […], un coffret Louis XV ; des statuettes en faïence ». Enfin, chez « Van Zandt « sur un très beau cabinet incrusté — travail indien merveilleux — une barque dorée pleine de fleurs exotiques originaires de l'Inde ; une montre en émail Louis XIV […] ; une délicieuse bonbonnière Louis XVI ; un album de ravissants portraits de bébés, en souvenir de la façon dont elle a chanté les *Enfants* ; un bronze indien, hommage de [Léo] Delibes ; […] un parapluie absolument artistique. » « Voilà l'inventaire fait. J'ai dû le borner à quelques artistes seulement. Mais dans tous les théâtres, [elles] ont été comblées de cadeaux variés, et on cherchera vainement le statisticien qui pourra fixer la somme d'argent dépensée en étrennes pour les actrices de Paris. » Cet inventaire montre un fourmillement d'objets sentimentaux, toujours attachants car marqués par le sentiment.

Demi-mondaines et actrices jouent à l'évidence un rôle central dans la promotion d'un bibelotage d'objets modestes mais « touchants » mis en scène dans les loges. Dès 1858, les aristocratiques Goncourt notent avec écœurement ce déballage sentimental chez l'actrice Eugénie Déroche, alors installée rue de la Ville-l'Evêque : « Quelques vieux Saxes, bien peu, égarés parmi les masses de Saxes modernes, ces Saxes spéciaux aux filles. Des petits candélabres, tout chargés de fanfreluches de porcelaine. Des masses de portraits en pied, en buste, en costume, en Déjazet[72], à cheval, en France, en Angleterre […] Guéridons à vitrines pleines de bijoux rapportés ; des vitrines pleines de toutes sortes de choses, des souvenirs, des pantoufles de Constantinople, des peignes garnis de camées, des rivières de corail rose, des gondoles de Venise en filigrane. Des masses de grandes gravures anglaises… ». Ils relèvent encore partout des copies de tableaux de Boucher et Fragonard et les initiales E.D. gravés, sur les stores comme sur les couverts[73]. L'esthétique de la demi-mondaine devient synonyme de cet investissement sentimental du bibelot qui, on l'aura compris, est aussi censé trahir ses origines modestes. En 1883, Guy de Maupassant relève le phénomène : « Les actrices ont presque toutes la rage de bibeloter ; tous [leurs] hôtels particuliers semblent des musées encombrés de saletés séculaires »[74]. Zola fait de ce goût du bibelot un des traits qui rattache Nana au demi-monde : elle s'arrête devant les vitrines du passage des Panoramas, à la gêne du noble Muffat, pour admirer les articles de Paris, objets « en zinc doré, le carton jouant le cuir, […] nécessaires dans des coquilles de noix, […] hottes de chiffonnier pour les cure-dents, […] colonnes Vendôme et […] obélisques portant des thermomètres. »[75]

Cette fétichisation des objets accumulés par les actrices est relayée dans l'espace public jusque dans les expositions universelles. Lors de celle de 1889, la galerie consacrée au théâtre présente une vaste vitrine où tous les « souvenirs » de comédiens et de comédiennes sont exposés ; il s'agit

72 Il s'agit de Virginie Déjazet, comédienne de la première partie du siècle.
73 Les Goncourt (Journal 1858-1860) cités par Anne Martin-Fugier, *Comédiennes… op. cit.,* p. 196.
74 Guy de Maupassant, *Le Gaulois,* 22 mars 1883.
75 Émile Zola, *Nana, op. cit.,* p. 131.

autant d'accessoires de théâtre que de cadeaux reçus ou de collections[76]. Dans le même temps, on se passionne pour l'immense collection de jouets anciens accumulés par Mlle Agar, la vedette du Théâtre de l'Ambigu et de la Comédie-Française[77].

Après les visites par les abonnés et par le texte – la presse, des séries de portraits édités en feuilleton et des romans[78]–, le modèle des loges est colporté par l'image, devenue omniprésente dans l'édition. La publication la plus exemplaire est *Loges d'artistes* est celle de Louis Germont en 1889. Chroniqueur de modes sous le pseudonyme de Rose-Thé, il publie un in-folio accompagné de plus de cinquante gravures. Volontairement ambiguë, la préface annonce qu'« à présent tout a changé. Les voilà dames et bourgeoises, du moins pour la plupart [et] quand elles ont un béguin elles divorcent »[79]. Les gravures, accompagnées de descriptions précises, soulignent toutes les « fantaisies charmantes » de ces actrices. Le texte qui s'étale sur près de 500 pages s'apparente en tout point au texte des revues de modes et le détail de la décoration est donné pour faire modèle. La loge de Mlle Broissat, qui débute avec Sardou dans *La maison neuve* peut donner quantité d'idées aux lectrices : « Ce quatrième côté est tout bonnement formé par une immense portière tenant toute la largeur et toute la hauteur de la pièce et qu'un système de coulisses sert à relever des deux côtés. Cette opération faite, on se trouve dans la véritable loge, gracieuse et coquette comme [un] boudoir. Les murs sont tout entiers tendus d'une cretonne crème à fleurs, une délicate imitation des choses si gaies à l'œil qu'on aimait au siècle passé. Les angles des murs, la corniche du plafond, sont marqués, mis en saillie par des bandes d'étoffe rouge dont la couleur plus sombre ressort violemment sur l'ensemble lumineux. […] À terre, dans toute la loge, court un épais tapis à fond rouge dont les ramages sont en harmonie avec ceux des murs et des portières. La toilette, — le meuble essentiel de toute loge d'artiste, — est placée contre la cloison de droite. Elle est large et fort belle, garnie de tout un nécessaire, élégant et complet, marqué au chiffre de Mademoiselle Broisat. Au-dessus de la table et jusqu'au plafond, monte un clair miroir, qui réfléchit, avec les traits de l'actrice, la lumière de petites lampes électriques, système Edison, placées de chaque côté. »[80] Les descriptions des 35 loges se répètent à l'envi, toujours détaillées : ces espaces de l'intime sont de style « Louis-le-Bien-Aimé » ou remplis de chinoiseries. C'est le cas, parmi des dizaines, de la loge de Judic : autour d'une poupée grandeur nature de l'actrice, « à droite de la porte, un canapé est placé dans le coin de la pièce et les sièges se dispersent partout, invitants et moelleux. Les murs disparaissent sous un fouillis de japonaiseries, disposées avec un goût exquis, de façon que les couleurs vives des éventails et des écrans, les figurines bizarres, les personnages qui peuplent les lés des parasols ouverts ou fermés, s'harmonisent en un ensemble des plus réjouissants, faisant sur la muraille comme un peuplement d'êtres exotiques et de monstres nés du rêve. Des glaces s'accrochent un peu partout, avec des aquarelles, des photographies vivement éclairées par la lumière électrique que distribuent de petites lampes Edison. »[81] L'usage de l'éclairage électrique, très rare dans les espaces intimes et notamment dans les cabinets de toilette comme l'ensemble de l'ameublement font modèles aux boudoirs et cabinets de toilettes des lectrices.

Ces espaces, formes d'extension du privé dans l'espace public, s'exposent concrètement par la visite ou par l'imprimé. Visiteurs abonnés ou lectrices apprennent de visu ou par la gravure les voluptés d'accumuler ces milles objets sentimentaux – objets bibelotés, offerts ou souvenirs de soi.

76 Arthur Pougin, *Le théâtre à l'Exposition universelle de 1889 : notes et descriptions*, Paris, Fischbacher, 1890, p. 27-29.
77 Voir Paul Eudel, « Les jouets de Mme Agar » in *Collections et collectionneurs*, Paris, Charpentier, 1885 p. 67.
78 Henry Buguet et Georges d'Heylli, *Foyers et coulisses ; histoire anecdotique des théâtres de Paris, v*olume 1, Paris, Tresse, 1875. La série en 10 volumes présente les actrices – avec photographies sur papier albuminé – par théâtre. Les loges deviennent par ailleurs des lieux communs de la littérature mondaine : voir par exemple Émile Marcelin, *Souvenirs de la Vie parisienne,* Paris, Victor Havard, 1888 p. 61
79 Louis Germont (Rose Thé), *Loges d'artistes,* (dessins de Félix Fournery), Paris, Dentu, 1889.
80 *Ibid.,* p. 65.
81 *Ibid.,* p. 140.



Deux canapés se font face de chaque côté de la cheminée, devant laquelle une petite table supporte des bibelots, entre autres une jolie guitare ornée de fleurs et de rubans. Un peu partout, au hasard, sont placés des bustes, des statuettes, terre cuite ou bronze. La plupart sont des hommages offerts par les auteurs à leur charmante interprète ; la voici en *Petit Mousquetaire*,

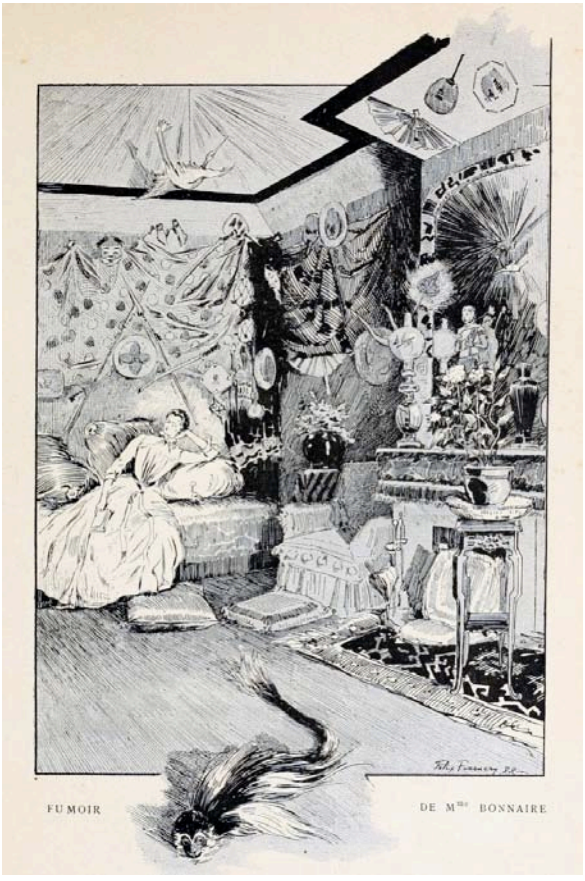


LOGE DE MADAME JUDIC

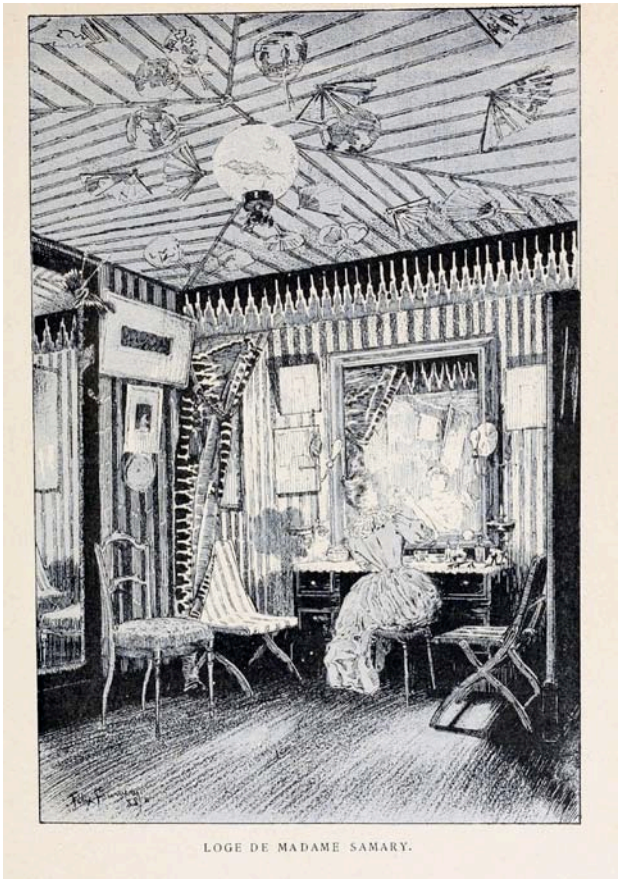


Il en est de même des artistes.

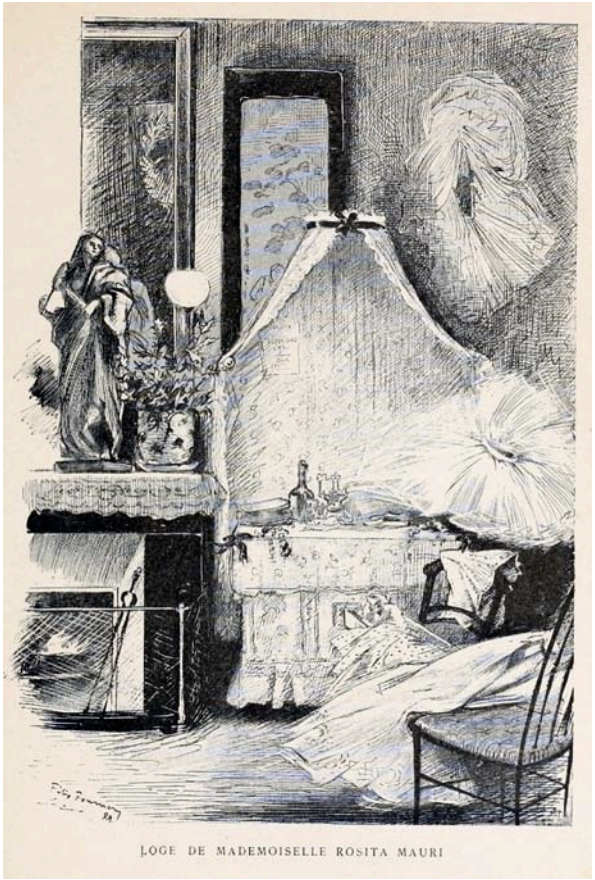
Un soir de veine, ils voient tout à coup monter vers eux des nuages d'encens : cela dure ce que



FUMOIR DE Mme BONNAIRE



LOGE DE MADAME SAMARY.



LOGE DE MADEMOISELLE ROSITA MAURI



LOGE DE MADEMOISELLE DESCHAMPS



LOGE DE MADEMOISELLE JEANNE GRANIER





[Fig. 11. 4] Planches extraites de Rose-Thé (pseudonyme de Louis Germont), *Loges d'artistes,* (dessins de Félix Fournery), Paris, Dentu, 1889.

« Nos actrices chez elles »

Ce désir de franchir le seuil entre l'espace public et la vie privée des actrices va au-delà des loges. Si les guides donnent à partir des années 1880 la liste des adresses des grandes actrices, c'est davantage pour admirer leurs hôtels que pour découvrir leurs intérieurs protégés[82]. Il faut rappeler ici que les pièces à succès attirent entre 100 000 et 300 000 spectateurs. Fort de cette demande, la presse puis l'édition proposent des visites de substitution, par le texte et par l'image.

Dès 1850, alors que Rachel triomphe, son intérieur est médiatisé. *La chronique de Paris* le dépeint à ses lecteurs, entre la rubrique financière et les publicités : « C'est une retraite mystérieuse et calme [entre] la Madeleine et […] la Chaussée-d'Antin. […] Tirez doucement ce bouton de cuivre poli [vous y trouverez] des tapis moelleux couvrant d'inutiles mosaïques », « des magnifiques vases remplis de fleurs naturelles », « une charmante coupole de verre dépoli, enrichie de délicieuses arabesques dans le goût de l'Alhambra, [qui] ne laisse filtrer dans l'intérieur des appartements qu'une lumière mate et doucement tamisée. » « Le « *comfort* », note le journaliste enthousiaste, le plus exquis règne – nous sommes bien obligés d'emprunter ce terme à nos voisins d'Outre-manche – dans ce petit salon d'attente, pièce interdite aux profanes. Les divans sont discrets, les fauteuils ne crient pas, les tentures sont épaisses. On remarque sur une longue table d'ébène une collection étrange de poignards dont pas un n'affecte la forme classique ». Partout des objets curieux et bizarres, « une pendule énorme figurant le globe terrestre », « une peau d'ours d'éclatante blancheur ». Enfin, le journaliste salue cette « activité », cette « intelligence », cette « sagacité » pour faire bâtir et meubler cet hôtel. »[83] Comme dans les loges, c'est la profusion des bibelots qui séduit et étonne Félix Mornand : « Mais qui pourrait compter le nombre de flacons, figurines, émaux, potiches, céladons, bibelots demandés à toute la nature […] ? On nomme bibelots, en style d'amateur […] cet inimaginable amas de bronzes, chinoiseries, filigranes, ivoires, Saxe, Sèvres, bonbonnières, médaillons, éventails, cassolettes, écaille, laque, nacre, cristal, jade, lapis, onyx, malachite, marcassite, poignards, kangiars, bijoux, joujoux, qui doivent nécessairement orner, j'ai voulu dire encombrer, les étagères en bois précieux et ciselé d'une femme posée dans le monde par sa célébrité ou sa beauté. […] Toutes ces dames du quartier Breda ont du bibelot ; les danseuses en ont, cela va trop sans dire. Ma portière en possède aussi. C'est qu'il y a bibelot et bibelot : celui qu'on gagne à la fête de Saint- Cloud et celui que cent capitaines de navires ont à grands frais, — ou grand fret, — rapportés de toutes les mers, de toutes les rives, de toutes les îles connues ou non connues. […]. Rien ne saurait se comparer à l'asiatique fouillis de richesses condensées en un petit volume, de choses brillantes et charmantes, qui pare son salon de conversation. Il faut renoncer à décrire tant de trésors amassés autour d'elle par des mains royales, princières, célèbres ou tendres. » Tout est décrit dans le moindre détail : les tableaux de Boucher, Diaz, Tony Johannot, Isabey, Meissonnier, le bahut-bureau couvert de guipures, un « cerf-crucifix », des bronzes de Denière, des panneaux de Muller, un buste de Napoléon par Canova… L'entrée dans la chambre à coucher est naturellement pour la fin de l'article : « Cette partie délicate de la distribution générale est située de l'autre côté du salon d'attente blanc et or. Là encore, et surtout, impossible de décrire ou seulement de nombrer les merveilles qui frappent à l'envi le regard. »[84]

Tous les journaux consacrés à l'art dramatique comme la presse généraliste ouvrent leurs colonnes

82 « Notoriétés du théâtre », *Paris-Parisien 1898. Ce qu'il faut voir ; ce qu'il faut savoir ; Paris usages ; Paris pratique*. 3e année, Paris, Ollendorff, 1898, p. 305-315. On trouve 67 adresses dont seulement 16 hommes.
83 *Chronique de Paris*, 1850-2, « L'hôtel de Rachel », p 382. « Cet hôtel, note le journaliste, appartenait au comte Welewski. Mlle Rachel l'a changé de fond en comble, et cela ne lui a coûté que la modique somme de 300 000 francs. »
84 Félix Mornand, *La vie de Paris… op. cit.*, 1855, p. 114.

à des descriptions d'intérieurs d'acteurs et de chanteurs, le plus souvent reprises en albums ou livres. Dans les années 1850, *Le Musée des Familles*, dirigé par Pitre-Chevalier, se livre uniquement à ces descriptions. En 1858, alors que la vogue des antiquités se répand à peine dans la société, la description promeut déjà ce goût naissant : « Une des plus riches et des plus belles collections de curiosités qu'il y ait à Paris est, sans contredit, celle de M. Roger, notre illustre chanteur […]. M. Roger a bien voulu autoriser notre dessinateur à reproduire quelques bijoux artistiques de son hôtel de la rue Turgot, – bijoux qu'aucun recueil illustré n'a publiés encore, et sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir, quand nous donnerons le portrait et la notice de ce maître impérial. Ce lit gothique – renaissance, ces meubles aux ciselures exquises, ces tableaux et ces médaillons avec leurs cariatides, cette cheminée à la fois délicate et monumentale, ces porcelaines et ces cristaux d'une finesse si rare n'ont pas besoin de commentaires et parlent d'eux-mêmes, sous le burin du graveur. »[85]

La série des *Actrices de Paris* publiée par Savard donne à partir de 1867 une peinture détaillée de tous les intérieurs d'actrices[86]. Ce désir de découvrir ces intérieurs se retrouve jusque chez l'agent en charge de surveiller actrices et demi-mondaines. Débordant largement ses attributions, il se lance à plusieurs reprises dans des descriptions qui tiennent autant du notaire et du tapissier que de l'agent de la Préfecture. En juin 1874, il livre à ses supérieurs l'intérieur de Miss Blackford, demi-mondaine qui a pris en 1868 le surnom de Fanny Lear, suite à la production de la pièce éponyme par Meilhac et Halévy qui met en scène une demi-mondaine [87]. Issue des bas-fonds new-yorkais, après avoir épousé puis quitté un industriel anglais, elle devient l'amante d'un prince russe qui l'installe au Grand Hôtel où elle « dépense en moyenne 200 francs par jour ». Elle s'installe enfin dans un entresol, 16 rue Chauveau-Lagarde et l'enquêteur note : « Son appartement est ainsi composé : Une antichambre, un grand salon, un petit salon, une salle à manger ; deux chambres à coucher et leurs cabines de toilette, un boudoir, un fumoir, et trois chambres de domestiques. Dans l'antichambre, on remarque notamment, une grande torchère italienne en bois sculpté représentant un singe enchaîné portant un plateau puis trois grandes jardinières en bois de thuya et porcelaine. Les murs sont ornés de gravures anglaises encadrées. […] Le grand salon est garni de meubles également très luxueux, huit fauteuils capitonnés en satin blanc, six chaises en bois doré et satin bleu, des cousins en satin rose, des canapés de même couleur ; un guéridon Italie supporté par un esclave nègre ; un bureau de dame Louis XIII, en laque doré, et orné de peintures représentant des scènes de l'Enfer de Dante ; une jolie petite table à ouvrage en bois sculpté et doré, avec dessus en cristal biseauté, deux magnifiques glaces de Venise gravées et ornées de fleurs ; une grande corbeille en porcelaine de Saxe ; une pendule et deux candélabres de la même fabrique ; des flambeaux, boîtes à ouvrage, cariatides, puis des potiches en porcelaine du Japon, des coupes en bronze, en argent, de tous les pays et enfin un beau lustre de 18 lumières et en porcelaine de Saxe, composent l'ameublement de ce salon, qui, avec les tentures et les tapis, présente un très beau coup d'œil. » Toutes les pièces, jusqu'à la chambre à coucher, sont ainsi décrites avec minutie[88]. Il faut dire que tout au long des 795 fiches de l'agent préfectoral, les descriptions précises des décors et mobiliers

85 « Curiosités et bric-à-brac », in *Musée des familles, lectures du soir,* XXVe année, 1858. p. 225-230.

86 Félix Savard, *Les actrices de Paris*, Paris, Librairie centrale, 1867, p. 40 Léonide Leblanc, par exemple, habite « un palais en miniature. Petit hôtel coquet, discret, d'un luxe merveilleux et d'un goût parfait. De l'art, jusque dans le moindre bibelot. Des meubles sculptés du bon temps et du bon faiseur. Tapis sur tapis. Un boudoir bleu de la plus douce élégance. Une superbe bibliothèque où s'alignent les bons livres et les belles reliures. » Savard propose ainsi 17 portraits.

87 APP, BB1 fiche n° 542, dossier Blackfort, janvier 1874. « Miss Blackfort dite Phanix, Phénix, dite Fanny Lear. Âgé de 28 ans, née à New York (Amérique). Son véritable nom est Ely Fanny. »

88 Voir ses mémoires, volontiers provocatrices, – *Le Roman d'une Américaine en Russie* – distribué par Lacroix, qui font un retentissant scandale. Censuré, le livre est saisi et la jeune femme contrainte fin 1875 de quitter la France. La fin enregistrée par l'agent de la Préfecture de Police est sans surprise : « 5 décembre 1875 : On a vendu ses chevaux et ses voitures il y a quelques jours, note l'enquêteur ; aujourd'hui et demain son mobilier sera vendu à l'hôtel Drouot par les soins de Me Baubigny, commissaire-priseur. »

permettent d'évaluer la fortune des actrices et demi-mondaines et de dépeindre le milieu dans lequel elles évoluent. Les pratiques sexuelles qui apparaissent étranges à l'enquêteur sont associées à des décors et à des meubles extravagants : l'enquêteur présente ces ameublements comme des machines à piéger les amants et des décors de fantaisie dans lesquels la sexualité peut se débrider.

Cette association entre décors étranges et vie hors norme a cours dans toute la presse. L'érotisation de ces intérieurs avive le désir de les découvrir, particulièrement avec la multiplication des vedettes dans les années 1880. Dans *La Vie parisienne : la ville et le théâtre* publié en 1884, Émile Blavet fait visiter les intérieurs des actrices à la mode. Il profite de la mise en vente de l'hôtel de Mlle Judic pour « livrer aux profanes le mystère de son intimité » : « Le « home » est le coin de la vie où l'être humain, la femme surtout, met le plus profondément son empreinte, où sa personnalité se révèle le mieux. […] On retrouve, dans les plus menus détails, l'exquise fantaisie et la capricieuse imagination de l'artiste. Elle a collaboré, des assises au faîte, avec son architecte, M. Drevet […] Je l'ai visité comme tout le monde depuis hier […]. Le seuil franchi, nous sommes en pleine Renaissance. Au vestibule pavé de mosaïque aboutit un escalier rond en bois sculpté, tournant dans une cage éclairée par de vieux vitraux français du XVIe siècle, où se déroulent d'admirables tapisseries de Felletin, qui forment une série continue du premier au quatrième étage. À l'entresol, […] commence l'orgie des bibelots, les faïences surtout, dont madame Judic est fanatique. C'est un éblouissement de plats de Ginori, d'Urbino, d'étains gravés qui valent une précieuse argenterie ; un entassement de bahuts splendides, dont un seul, qui sort de chez Recapey, est estimé trente mille francs ! Au premier, c'est le hall et la galerie de tableaux. […] Au fond, sur la rue, un vitrail d'église, signé Champigneulle, le premier verrier de Paris. Le plafond est en pierre, rechampi de bleu et d'or, et, à la hauteur de trois mètres, s'arrondissent des loggias à l'italienne, où l'on peut s'accouder nonchalamment pour causer avec les visiteurs du hall. Un ressouvenir de Véronèse. Tentures sombres, meubles sévères, hormis le piano d'Erard caché sous un vieux velours de Gênes. […] Aux murs, des tableaux ; sur les socles, des bronzes ; et, dans les vitrines, tous les souvenirs que Judic a rapportés de ses voyages, les objets rares qu'elle a dénichés chez les antiquaires dont elle est la cliente adorée : vieilles dentelles, guipures du temps d'Henri III, bijoux anciens, dont le récent inventaire a révélé la valeur à l'artiste, qui ne la soupçonnait pas ; ivoires japonais d'un prix inestimable ; Saxes sans rivaux ; infinie variété d'orfèvrerie russe ; miniatures dont la plupart sont signées par les maîtres du dix-huitième siècle ; cristaux de roche, etc., etc. C'est l'apothéose du bibelot. […]. Un corridor à franchir, et nous voici dans le jardin d'hiver, en pleine flore tropicale. Pour tous meubles, des sièges bas, un métier à tapisserie, un échiquier et l'indispensable piano. La lumière tombe, du plafond à ciel ouvert, tamisée par un immense vélum en soie des Indes. Maincent a jeté sa fantaisie charmante sur les murs, où les panoramas de Saint-Germain, de Bougival et de Chatou forment une succession de frais paysages, et donnent l'illusion de la campagne au coeur de Paris. C'est dans la chambre à coucher que Judic a mis le plus d'elle-même. Des boiseries sombres encadrent des tapisseries, au point, qu'elle a brodées de sa propre main. […] Le reste de la tenture est rouge. Le lit, à colonnes, est en noyer, avec lambrequin à vieille dentelle de Venise. […] Le reste à l'avenant, même dans les chambres réservées aux petits. Celle du garçon est copiée sur un dessin du château de Pau ; celle de la fillette est du plus pur Louis XVI. »[89]

Les actrices elles-mêmes se livrent à l'exercice de la publication, exposant par le texte le détail de leurs intérieurs, rattachant à chaque objet anecdotes et histoires. C'est le cas de Sarah Bernhardt ou encore de Félia Litvinne qui publie en 1905 Ma vie et mon art, véritable ouvrage d'autopromotion. Elle décrit sur plus de vingt pages chaque objet de son « délicieux appartement » boulevard de Cichy, racheté

89 Émile Blavet, « Intérieur d'artiste, 12 décembre 1884 » in *La vie parisienne : la ville et le théâtre… op. cit.,* p. 409 et sq.

au peintre Gérôme, et souligne toutes ses fantaisies : boudoir-véranda, la salle à manger avec un lit chinois converti sur ses ordres en argentier, des masques chinois avec « de petites lampes électriques », dans toutes les pièces des fruits et légumes en verre, des chimères… « J'aime les demeures fantastiques, écrit-elle, la mienne m'a fait vivre dans une féerie ». Brisant le « protocole », elle invite le lecteur à « pénétrer dans la chambre à coucher » remaniée « sous son inspiration » par « un décorateur d'art »[90] Les actrices satisfont la curiosité du public ; l'exposition de leurs intérieurs est la condition pour rester dans la lumière.

Les revues d'art décoratif et d'architecture apparaissent en la matière très en retrait. Détentrices du savoir et du bon goût, à l'instar de la construction moderne, elles ne relatent que la construction d'hôtels particuliers par des architectes. Ces intérieurs fantaisistes qui négligent délibérément les convenances historiques ne peuvent être érigés en modèles. Dirigées par des hommes, ces revues manifestent un dédain certain pour ce goût qu'on juge alors tout féminin. Il faut attendre les années 1900 pour qu'elles ouvrent leurs colonnes à ces « intérieurs d'artistes »[91].

Dans la presse dramatique et généraliste comme dans l'édition, l'image prend une place considérable et ces intérieurs sont vite transcrits en images. Si Loges d'artistes de Louis Germont présente essentiellement des loges, il livre aussi par la gravure et le texte une vingtaine d'intérieurs – essentiellement dans les quartiers de la Plaine Monceau et dans le VIIIe arrondissement – à ses lectrices [92]. L'auteur, toujours enthousiaste, se passionne pour l'appartement de Mlle Bartet, 210 rue de Rivoli : c'est « un musée du XVIIIe siècle ! […] Au troisième, vous apercevez devant une porte un tapis de fourrure noire, c'est là chez Mademoiselle Bartet. La sonnette tinte encore que la porte est ouverte par une femme de chambre souriante qui vous invite à entrer. Alors commence l'illusion. L'antichambre est meublée très simplement, mais du plus pur style Louis XV. Vous traversez la salle à manger, et commencez à vous frotter les yeux. Voyons, nous sommes bien en 1889 ? Où donc alors est la banale salle à manger Henri II en noyer ciré, les chaises de cuir et les panneaux en tapisserie ? […] Tout cela est remplacé par des sièges et des dressoirs Louis XV. […] Mais une autre porte s'ouvre, nous voici au salon. Des soies pâles à fond bleu encadrent les portes et les fenêtres, les boiseries sont blanches, les dessus de portes ornés de peintures signées de noms célèbres au XVIIIe siècle. […] Les murs disparaissent sous les tableaux de prix, mais aucun n'est moderne. »[93] Chaque meuble de chaque pièce est ensuite décrit avec minutie.

La conjonction de la reproduction des photographies par l'imprimerie à partir des années 1890 et le développement des éclairages artificiels au magnésium permet d'exposer les intérieurs[94]. *Nos Actrices chez elles*, publié par Fayard en fascicules à partir du milieu des années 1890, met en scène les actrices, dans leurs appartements. La publicité du fascicule proclame : « Photographies de Eugène Pirou obtenues instantanément par la lumière artificielle. Nouveau procédé breveté permettant de photographier instantanément, la nuit et le jour, à domicile. »[95]. Le texte de présentation est clair sur la raison et l'usage de ces images : « Jamais les femmes qui, par le talent et la beauté, triomphent au

90 Félia Litvinne, « Chapitre VI, Repos à Paris » in *Ma vie et mon art,* 1933, cité par Anne Martin-Fugier, *Comédiennes…, op. cit.,* p. 145-147.

91 *Art et décoration : revue mensuelle d'art moderne*, 1905-2, p. 180 et sq. Quelques pages sont consacrées ainsi à l'hôtel de Sarah Bernhardt, Mlle Judic…

92 Louis Germont, *Loges d'artistes… op. cit.*

93 Louis Germont, *Loges d'artistes… op. cit.*, p. 27-32.

94 Voir Josef Maria Eder, Willy, *La photographie à la lumière du magnésium*, Paris, s. e., 1890.

95 *Nos Actrices chez elles, Photographies de Eug. Pirou obtenues instantanément par la lumière artificielle (Nouveau procédé breveté)*, Paris, Fayard, vers 1895. La série est distribuée en six livraisons au format 34 x 28 cm. Notons que Pirou, en tant que cinéaste, est un des premiers à réaliser un film érotique (*Le Coucher de Marie*, 1896).

théâtre n'ont obtenu plus de place qu'aujourd'hui. […] on pourrait croire la curiosité publique satisfaite à leur endroit. En vérité, il n'en est rien. On regrette de ne connaître que par des portraits officiels et des articles de journaux les actrices les plus en vue. On voudrait les voir dans l'intimité de leur vie, dans le cadre où leur véritable personnalité se dégage, leur esprit se révèle et leurs goûts se devinent. Frappés d'un désir si généralement répandu, nous entreprenons ici la publication d'un album sans précédent […] Chacun va pouvoir pénétrer chez les reines du jour, devenir un instant le familier de leur "home" et y découvrir des merveilles d'ameublement propres à suggérer d'excellentes idées de confort et de goût. » Les légendes, succinctes, sont confiées à l'écrivain à « l'esprit original » Henri de Noussane. Les actrices posent au milieu de leurs intérieurs qui font modèles.



MADEMOISELLE BLANCHE DUFRESNE



MADEMOISELLE YAHNE



MADEMOISELLE AIMÉE MARTIAL



MADEMOISELLE AIMÉE MARTIAL



[Fig. 11. 5] Photographies (héliogravures) extraites de *Nos Actrices chez elles, Photographies de Eugène Pirou obtenues instantanément par la lumière artificielle (Nouveau procédé breveté)*, Paris, Fayard, s. d. [1895].



[Fig. 11. 6] « Miss Maud Gonne » [actrice anglaise résidant à Paris], *Femina*, n°28, 1902.

La presse féminine et en particulier le magazine *Femina*, attentif à la demande du public, expose ces intérieurs grâce à la photographie soit à l'occasion de portraits d'actrices, soit en séries[96]. Se construit ainsi une image de l'actrice environnée des bibelots-souvenirs accumulés par milliers. De fait, à côté des grandes vedettes, toutes les actrices développent des collections de souvenirs, qui souvent modestes, ont une valeur parce qu'elles racontent un goût, des histoires, l'histoire d'une vie. Les inventaires après décès confirment les descriptions publiques. L'appartement de Mlle Guilbem du 34 rue Saint-Lazare, compte six vitrines. L'une est garnie de « deux statuettes en Sèvres, trois autres en porcelaine, une jardinière en verre, une petite potiche porcelaine, une boîte poudre de riz, deux chiens et une petite coupe en bronze, une boîte à gants en cuivre émaillé, un chinois en porcelaine, une petite boîte bois noir et nacre, un coffre en galvanoplastie, une petite coupe porcelaine de Sèvres, montures en bronze, un encrier en bronze », le tout prisé pour à peine 70 francs[97]. La collection ne relève plus d'un ordre savant ni même de la rareté et peut faire modèle.

L'attraction pour les vedettes et leur vie privée donne naissance à un système qui instaure une publicité de l'espace privé. C'est d'abord le cas de la loge, espace intermédiaire, entre public et privé, entre vie réelle et théâtre. Visitées par les abonnés et médiatisées, elles sont des expositions du goût des actrices à destination du public. Les appartements eux-mêmes s'ouvrent lentement à la presse. Tenues de vivre dans un espace qui affiche sa féminité et sa fantaisie, les actrices jouent de l'exposition de leurs espaces privés, tant par le texte que par la gravure puis la photographie. Dans ces espaces parents, réunis par le goût des actrices, les bibelots règnent : souvenirs personnels, cadeaux, objets de fantaisie… Vedettes comme actrices plus modestes promeuvent ainsi dans la société parisienne une pratique de la collection détachée de toute contrainte d'érudition. Exposés en modèles, ces intérieurs participent à l'avènement du bibelot dans les intérieurs et à l'affirmation d'un goût féminin où le sentiment a droit de cité.

96 « Miss Maud Gonne », *Femina*, n°28, 1902.
97 AN, ET/LXXXVII/1976, 8 avril 1891, inventaire après décès de Mlle Guilbem dite Derson, 34 rue Saint-Lazare, 8 avril 1891.

I.c. Ventes à succès. Publicité et commerce des mobiliers de demi-mondaines et d'actrices

L'intérêt pour ces intérieurs fait rechercher les objets qui les meublent. La circulation des modèles trouve encore une fois une traduction concrète. Les ventes aux enchères dont nous avons établi le rôle central dans la construction des modes et des valeurs collectives sont ici essentielles, comme elles le sont pour les « objets d'atelier ».

Dépouilles d'intérieurs : le succès des ventes après décès d'actrices

En février 1847, boulevard de la Madeleine, le commissaire-priseur Ridel propose « un riche et élégant mobilier, meubles en marqueterie, bois rose, bois sculpté et palissandre, objets de curiosité, porcelaines de Sèvres et de Saxe, beaux bronzes, riches garnitures de cheminée, coffres et coffrets, objets de petit Dunkerque, tableaux, pastels et dessins, livres »[98]. Dumas en fait la scène d'ouverture de son roman, transposé au théâtre dès 1852[99]. Le récit d'un auteur « n'ayant pas encore l'âge où l'on invente » montre la fascination du public pour ces objets. « L'affiche portait […] que l'on pourrait, le 13 et le 14, visiter l'appartement et les meubles. J'ai toujours été amateur de curiosités. Je me promis de ne pas manquer cette occasion, sinon d'en acheter, du moins d'en voir. Le lendemain, je me rendis rue d'Antin, n°9 [en réalité boulevard de la Madeleine]. Il était de bonne heure, et cependant il y avait déjà dans l'appartement des visiteurs et même des visiteuses ; qui, quoique vêtues de velours, couvertes de cachemires et attendues à la porte par leurs élégants coupés, regardaient avec étonnement, avec admiration même, le luxe qui s'étalait sous leurs yeux. Plus tard je compris cette admiration et cet étonnement, car m'étant mis aussi à examiner, je reconnus aisément que j'étais dans l'appartement d'une femme entretenue. Or, s'il y a une chose que les femmes du monde désirent voir, et il y avait là des femmes du monde, c'est l'intérieur de ces femmes, dont les équipages éclaboussent chaque jour le leur, qui ont, comme elles et à côté d'elles, leur loge à l'Opéra et aux Italiens, et qui étalent, à Paris, l'insolente opulence de leur beauté, de leurs bijoux et de leurs scandales. Celle chez qui je me trouvais était morte : les femmes les plus vertueuses pouvaient donc pénétrer jusque dans sa chambre. […] Elles avaient lu des affiches, elles voulaient visiter ce que ces affiches promettaient et faire leur choix à l'avance ; […] ce qui ne les empêchait pas de chercher, au milieu de toutes ces merveilles, les traces de cette vie de courtisane dont on leur avait fait, sans doute, de si étranges récits. […] Du reste, il y avait de quoi faire des emplettes. Le mobilier était superbe. Meubles de bois de rose et de Boule, vases de Sèvres et de Chine, statuettes de Saxe, satin, velours et dentelle, rien n'y manquait. Je me promenai dans l'appartement et je suivis les nobles curieuses qui m'y avaient précédé. Elles entrèrent dans une chambre tendue d'étoffe perse, et j'allais y entrer aussi, quand elles en sortirent presque aussitôt en souriant et comme si elles eussent eu honte de cette nouvelle curiosité. Je n'en désirai que plus vivement pénétrer dans cette chambre. C'était le cabinet de toilette, revêtu de ses plus minutieux détails, dans lesquels paraissait s'être développée au plus haut point la prodigalité de la morte. […] C'était là une magnifique collection ». Interrogeant le concierge sur la raison de cette exposition, pratique encore rare à la fin des années 1840, Dumas découvre un nouveau système qui s'élabore : « Les créanciers ont pensé que cela ne pouvait que faire monter la vente. Les personnes peuvent voir d'avance l'effet que font les étoffes et les meubles ; […] cela encourage à acheter. » La vente de Marie Duplessis est un événement fondateur dans la mesure où Alexandre Dumas fils,

98 Catalogue publié par Me Ridel en février 1847 suite au décès de Mlle Plessis.
99 Alexandre Dumas, Chapitre I, *La Dame au Camélias*, Paris, Michel Lévy, 1848.

présent, lui donne un écho considérable par la *Dame aux Camélias*. À partir des années 1850 et la restructuration des ventes aux enchères, les ventes après décès des demi-mondaines et des actrices, souvent sans descendants ou endettées, deviennent de véritables événements mondains. La vente après décès de Rachel en 1858 l'atteste : tous les journalistes en profitent pour pénétrer dans cet espace à l'occasion de l'exposition publique qui dure trois jours à son domicile, 9 place Royale. Les trois catalogues diffusés par le commissaire-priseur Hayaux du Tilly annoncent la vente des objets « à l'usage de Mlle Rachel »[100]. Pour exemple, *L'Artiste,* encore surpris par la pratique, consacre un long article à la vente de « tous ces mille riens qui sont tout dans la vie d'une femme élégante »[101]. Le journaliste est froissé par la façon dont les antiquaires et les marchands de curiosités s'arrachent « ces prétendus souvenirs », « ces soi-disant reliques » qui sont après revendues à prix fort dans les nouvelles boutiques du quartier du Palais-Royal. Là encore, le ressort du voyeurisme est décisif : « Dans ces beaux salons *qu'elle* avait aimés se pressait une foule avide, curieuse de voir comment se logeait, s'ameublait, s'habillait une comédienne. […] Quelles réclames ! quelles indiscrétions ! quel bruit scandaleux autour de son cercueil ! Enfin, et heureusement, la famille inconsolable retire de cette profanation quelques faibles dédommagements, car *la vente a réussi. »* Les objets devenus souvenirs s'arrachent : « une tasse à déjeuner et sa soucoupe, provenant de mademoiselle Clairon, 100 francs », « un très-beau coffre en malachite et bronze doré, offert par l'impératrice de Russie, en 1854, 500 francs » « deux coupes en argent ciselé et doré, avec inscriptions commémoratives, offertes à Rachel en 1854, par la jeunesse moscovite, 1 200 francs », « une garniture de toilette en porcelaine du Japon, 700 francs », la guitare de son enfance, l'argenterie… Quelques « riches amateurs lord Hertford, Rothschild, M. Seillière, etc. » sont présents tout comme une foule de bourgeois et « tout a été chaudement disputé et bien payé »[102]. Tout au long de la seconde partie du siècle, les ventes après décès attirent une foule d'acheteurs et plus encore de curieux. Edmond de Goncourt met en scène dans la Faustin « l'exposition du mobilier après décès d'une grande actrice »[103]. Au milieu des « reliques dramatiques », costumes de théâtre abandonnés assimilés à des vanités, du « fouillis des objets » et de « l'éparpillement sur tous les meubles de morceaux de dentelle », « la badauderie d'une foule indifférente, ahurie, irrespectueuse » guidée par des crieurs de Drouot. En 1885, Henry Havard relève encore le succès de ces ventes : « L'empressement que marquent, au grand scandale de la presse bien pensante, les dames du meilleur monde à assister aux ventes d'actrices et à visiter leurs hôtels somptueux n'approche certes pas de celui que marquaient leurs élégantes bisaïeules. »[104] Les chroniques mondaines et celles des ventes montrent que le succès des ventes après décès ne se dément pas jusqu'à la fin du siècle. Les archives des commissaires-priseurs indiquent la large publicité qui est donnée à ces ventes, en particulier par voie de presse et attestent la certitude d'avoir un public nombreux, bien au-delà des grands collectionneurs[105]. À l'occasion de la mort des actrices Dica Petit et Marie Heilbronn, le journaliste Émile Blavet annonce : « On va se ruer à l'Hôtel Drouot.

100 Succession de Mlle Rachel, Catalogue du linge, de la garde-robe, des guipures et des dentelles ; Catalogue du mobilier ; Catalogue des tableaux et des livres.

101 « Vente de Mademoiselle Rachel », *L'Artiste*, 1858, p. 303-304.

102 La même année, le journaliste de *L'Artiste* note : « Jeudi et vendredi derniers a eu lieu, à l'Hôtel Drouot, l'exposition de la collection de Lablache. À l'attrait des belles choses réunies par le collectionneur se joignait l'intérêt que l'artiste et l'excellent homme avait su éveiller chez tous ceux qui ont eu le plaisir de l'approcher. Lablache avait le goût des belles choses et aimait s'entourer de toutes les élégances que lui permettait de se donner un des plus magnifiques talents qui aient illustré la scène lyrique. Tableaux, bronzes, chinoiseries, argenterie richement ciselée, bijoux, boites et tabatières de toute espèce, telles sont les principales divisions du catalogue de cette vente, rédigé par M. Mannheim avec cette sûreté de goût et cette réserve que j'ai déjà eu occasion de signaler et de louer. » *L'Artiste,* 1858, p. 305.

103 Edmond de Goncourt, *La Faustin*, Charpentier, 1882, p. 278-281.

104 Havard, Henry, *L'art dans la maison*, Paris, Rouveyre, 1885, tome 1, p. 40-44.

105 Voir notamment AP, D42E.

Ces choses mortes y ont l'attrait des choses vivantes. Il semble que, détachées des chairs exquises dont elles étaient la parure, elles aient gardé comme une suprême palpitation, et qu'à travers leur transparence lumineuse on verra resplendir la blancheur nacrée des épaules et le sang rose courir sous la peau. »[106] Objets de goût et reliques, ces objets de défuntes, même banaux, s'arrachent aux enchères[107].



D42E3/

VENTE

Aux Enchères Publiques,

PAR SUITE DE FIN DE BAIL,

D'UN BEAU ET ÉLÉGANT

MOBILIER

MODERNE

OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ

Meubles en marqueterie, bois rose, bois sculpté et doré, palissandre et acajou sculptés,

Piano droit en palissandre, belles Glaces anciennes, Tableaux, Pastels, Livres, Bronzes, Lustres, belles Pendules, Objets de fantaisie, Rideaux en soie, Tentures, Tapis, Plaqué, Porcelaines, Cristaux, Cachemires des Indes, Crêpes de Chine, etc.,

Et généralement tout le Mobilier garnissant l'Appartement de Mme **OCTAVE**, *Artiste-Dramatique*,

RUE SAINT-MARC-FEYDEAU, 24

PRÈS LA RUE RICHELIEU.

Les Jeudi 2 et Vendredi 3 Octobre 1856, à midi précis.

Par le ministère de **Me A. POUCHET**, commissaire-priseur, successeur de M. RIDEL,

Rue Saint-Honoré, n. 217.

CHEZ LEQUEL SE DISTRIBUE LE CATALOGUE.

EXPOSITION PUBLIQUE

Le Mercredi 1er Octobre 1856, de midi à quatre heures.

DÉSIGNATION SOMMAIRE.

Porcelaines et cristaux de table et d'ornement, services complets de dessert, cabarets, caves à liqueurs, etc.

Plaqué : cloches, réchauds, plateaux de service et autres, ménagères, et autres objets en plaqué.

Objets de fantaisie et d'étagère, coffrets, petits vases, petits bronzes, baguiers, cristaux de Bohême, coussins en tapisserie, etc.

Objets de curiosité : beaux vases formant candelabres en porcelaines décorées montés en bronze doré, grandes jardinières, lampes, coupes, figures et autres objets.

Tableaux et pastels modernes, par divers artistes, richement encadrés.

Livres : 250 volumes très bien reliés, dont les œuvres de Voltaire, œuvres de Bossuet (édition Olivier Fulgence, 1843), ouvrages d'histoire, romans, etc.

Bronzes : beaux lustres, candelabres, bras, feux, flambeaux, galeries et garnitures de cheminées en bronze et dorure de divers styles. **1 lustre** d'Allemagne à fleurs et fruits en émail monté en bronze.

Belles pendules en porcelaine décorée, marbre et bronze doré, à sujets et figures, styles Louis XV et Louis XVI, une pendule avec socle en marqueterie de cuivre et écaille.

Glaces anciennes à biseaux dans de riches cadres en bois sculpté et doré.

1 Beau piano droit en palissandre sculpté, à 7 octaves, de la fabrique de Gaudefroy, à Paris.

Rideaux et Tentures de salon, boudoir et chambre à coucher, en soie et brocatelle de diverses couleurs.

Bons Tapis en Aubusson et moquette, garnissant toutes les pièces de l'appartement.

Cachemires des Indes, crêpes de Chine, etc.

MEUBLES.

1 Meuble de salon en ancien bois doré, couvert en brocatelle rouge, composé de 1 canapé, 1 chaise longue, et 6 fauteuils.

1 Meuble de chambre à coucher entièrement couvert en damas de soie bleue, composé de 1 chaise longue, 1 fauteuil confortable avec tabouret et 4 fauteuils divers.

Fauteuils confortables, pouf, chaises de salle à manger et sièges de fantaisie en bois divers, couverts en soie.

1 Grand Lit avec baldaquin, entièrement capitonné et garni en soie verte avec rideaux en même étoffe.

Bibliothèque, beaux meubles à hauteur d'appui formant armoires, tables de salon, de jeu et de travail, grande armoire, chiffonnier, bonheur-du-jour, guéridons, jardinières, buffets à étagères, table de salle à manger sur un seul pied et autres beaux et bons meubles en marqueterie de cuivre et écaille, bois rose avec ornements en bronze, bois sculpté et doré, palissandre et acajou sculptés.

Quelques Meubles courants en acajou.

AU COMPTANT.

NOTA. — *Les acquéreurs paieront, en sus des adjudications, 5 centimes par franc, applicables aux frais de vente.*

106 Émile Blavet, *La vie parisienne : La ville et le théâtre, 1887*, Paris, Paul Ollendorf, 1888, p. 10.

107 *Gazette anecdotique, littéraire, artistique et bibliographique,* 1887, p. 38. Le journaliste anonyme relève dans le détail les objets et le montant des « enchères obtenues à la vente de Marie Heilbronn ».


Etude de Me ESCRIBE, Commissaire-Priseur
Rue Saint-Honoré, 217.
VENTE
Aux enchères publiques, après décès de Lady BERESFORD
D'UN TRÈS-ÉLEGANT
MOBILIER
MODERNE
BEAUX MEUBLES EN BOIS LAQUE, BIS BLANC ET OR, ET EN ACAJOU
Pendules a bronze a porcelaine décorée. Lustres, Bras, Galerie, Flambeaux, Lampes, 11 belles Glaces.
500 Objets d'Etagère en porcelaine décorée. Nécessaires, Boites à ouvrage et à odeur. Objets de Fantaisie, Éventails,
TAPIS EN MOQUETTE, PRESQUE NEUFS; RIDEAUX EN VELOURS, MOUSSELINE ET AUTRES ETOFFES, LITERIE
Nombreuse Garde-Robe de Femme
ROBES EN SOIE, DENTELLES, FOURRURES, LINGE DE CORPS ET DE TABLE, COUPONS D'ÉTOFFES POUR ROBES
Plaqué anglais, Services de table, Couteaux, Porcelaines, Cristaux, Batterie de Cuisine,
2 GRANDES VOITURES DE VOYAGE
4 kilogrammes d'argenterie et vermeil, Bijoux en or, Montres anglaises, Chaines, etc.,
EN L'HOTEL DE LADY BERESFORD
RUE DE LA VILLE-L'ÉVÊQUE, 45
Les Mardi 27, Mercredi 28 et Jeudi 29 Janvier 1863.
A MIDI PRÉCIS, LES VACATIONS ETANT TRÈS-CHARGÉES.
Par le ministère de Me ESCRIBE, commissaire-priseur à Paris
RUE SAINT-HONORÉ, N. 217, CHEZ LEQUEL SE DISTRIBUE LE CATALOGUE.
EXPOSITION PUBLIQUE le Lundi 26 Janvier 1863, de midi à quatre heures
ORDRE DE LA VENTE.
Mardi 27 Janvier. — Objets de fantaisie et d'étagère, Coffrets, Boites à ouvrag, Bibles, Livres de prière, Éventails, Plaqué anglais, Services à découper, A 2 heures, 4 kilogrammes d'Argenterie et Vermeil anglais, Bijoux, Montres. — A 3 heures, Voitures de voyage, Ustensiles d'écurie.
Mercredi 28 Janvier. — Linge, Garde-Robe, Soieries, Dentelles, coupons d'Etoffes, Fourures, Objets de fantaisie et de toilette, quantité de Rideaux.
Jeudi 29 Janvier. — Batterie de cuisine, Porcelaines, Cristaux, Bronzes, Lustres, Bas, Pendules, Glaces, Tapis, Rideaux en velours et mousseline, literie, meubles, etc.
AU COMPTANT. — Les acquéreurs paieront, en sus des adjudications, cinq centimes par franc applicables aux frais.
Nota. — L'HOTEL est A LOUER

[Fig. 11. 7] Ventes d'actrices et demi-mondaines. Ventes de l'actrice Mme Octave [mention au centre de l'affiche], 1856 et de la demi-mondaine Lady Beresford (pseudonyme), 1863. Étude Pouchet puis Escribe, D42E3.

Les ventes volontaires d'actrices et de demi-mondaines : publicité et circulation des objets

Spectatrices de ces succès et fortes de leur nouvelle exposition, demi-mondaines et actrices s'emparent du système des ventes aux enchères. Dès 1847, Rachel, avant une longue tournée internationale organise une grande vente. La chose apparaît nouvelle aux chroniqueurs, incongrue : « Mlle Rachel, note le chroniqueur de *l'Artiste*, partira dimanche pour Liège où elle va donner des représentations. […] Avant son départ Mlle Rachel a présidé à la vente de son mobilier. Tout fait espérer que dorénavant Mlle Rachel joindra désormais à son art le commerce des meubles, qu'elle vient d'entreprendre avec un grand bonheur : sa première vente a été fort productive. Plusieurs objets ont été poussés par l'enchère à des prix très élevés. Ce qui ajoutait un grand intérêt à la vente, c'est que Mlle Rachel livrait aux amateurs, en même temps que les pièces de son mobilier, un grand nombre de curiosités qu'elle avait reçues en cadeau, et qui prenaient beaucoup de prix du nom de leurs donateurs. Le bric-à-brac n'avait jamais assisté à une pareille solennité. » Le chroniqueur s'étonne de ce mélange des genres et de la nature des objets : « Pour peu que Mlle Rachel le voulût, ses ventes deviendraient des représentations à bénéfice fort curieuses. […] L'on prendrait des billets pour entrer à la vente, et le prix des billets serait remboursé en consommation, c'est-à-dire en curiosités, statuettes, couronnes de laurier et autres objets de Petit-Dunkerque. »[108] Huit ans plus tard, Félix Mornand se souvient encore de ce geste surprenant : « Une princesse du Vaudeville opéra brusquement […] une liquidation en masse des présents d'Artaxerce et autres satrapes qu'une raisonnable carrière, bien fournie, lui avait procuré le plaisir de ne point repousser »[109].

Avec l'avènement de Drouot au milieu des années 1850, les ventes de mobilier, garde-robes et bijoux par les demi-mondaines –souvent leur seul capital – et actrices deviennent courantes. Connaissant la puissance d'attraction de leurs intérieurs, elles organisent des expositions à leur domicile avant une vente à l'hôtel Drouot. C'est par exemple le cas de la vente de Madame Octave qui, lancée par son triomphe en « tenue d'Ève » au Théâtre du Vaudeville en 1848 dans la pièce de circonstance *La*

108 « Rachel », *L'Artiste,* 1847, p. 208.
109 Félix Mornand, *La Vie de Paris… op. cit.,* p. 118.

propriété c'est le vol[110], procède en 1856 à l'exposition publique de son mobilier, 24 rue Saint-Marc-Feydeau [rue Saint-Marc], entre la Bourse et les boulevards. L'actrice, applaudie pour ses charmes plus que pour sa proximité avec les thèses de Proudhon, parvient à attirer, comme le montre la minute de la vente, un public mêlant grands collectionneurs, médecins, dentistes, hauts fonctionnaires, avocats…[111] Les archives de ventes ne permettent pas de connaître la proportion de femmes – le nom de famille étant, et encore rarement, seul mentionné. Tous les témoignages soulignent cependant une féminisation du public, déjà observée pour l'ensemble des ventes. En 1863, Eugène Pelletan chronique sous la rubrique « Paris matériel » l'une de ces ventes. Devant l'immeuble, « une longue file de voitures stationnait devant la porte […]. Qu'était-ce ? Probablement une exposition. Quelle exposition, cependant ? De peinture ? Mais la foule titrée n'aime la peinture qu'au Palais de l'Industrie. […] Qu'était-ce donc ? Un spectacle curieux […], c'était l'exhibition du mobilier d'une lorette qui voulait quitter le monde pour prendre l'état réglé du ménage et mettait son fonds de commerce à l'encan. L'élite de la société parisienne avait voulu visiter en passant les lieux saints de la galanterie et en faire en quelque sorte une partie de débauche platonique en interrogeant, d'un œil plus ou moins impartial, les mystères de la vie de courtisane. J'entrai, avec la foule, dans l'antre de la déesse ; je crus d'abord marcher dans un rêve des *Mille et une Nuits* […]. Il y avait dans la salle à manger, décorée d'ailleurs et meublée avec le goût d'un tapissier de mérite, une montagne d'argenterie […], elle possédait pour le moins un kilomètre de cuillers et de fourchettes, sans compter les surtouts, les réchauds, les seaux à vin de Champagne. La chambre à coucher resplendissait de satin blanc, comme la robe d'une mariée » Au milieu des chaises et des très nombreuses vitrines, « tous ses souvenirs ». Alors qu'ils sont encore très rares et négligés, les cabinets de toilette des demi-mondaines frappent par leur luxe : « On y voyait deux lavabos, deux robinets d'argent ». La vente produit 500 000 francs[112].

Il faut ici souligner la césure très nette qui s'opère alors entre comédiennes et comédiens et qui reflète une partition du goût ancrée dans toute la société. Si les ventes de comédiennes et demi-mondaines sont recherchées, c'est pour les « caprices du goût » qu'elles proposent. Pour les comédiens, à l'instar des peintres, ce sont des objets de qualité et de goût accumulés grâce à un savoir. La vente de « l'artiste dramatique » Vernet en 1858 est un succès et participe sans aucun doute à la diffusion du goût naissant pour les objets exotiques importés comme à la culture de la collection. Mais ici aucun bibelot-souvenir ; les acheteurs viennent chercher des objets choisis par un homme de goût, certes fantaisiste avec ses milliers d'objets indiens, mais collectés avec science. La luxueuse collection de « tabatières Louis XV et Louis XVI » tout comme l'immense « collection d'armes orientales » du « Gange et de l'Indus » répond à la logique de la collection savante[113]. Toutes les ventes de comédiens s'apparentent à des ventes d'amateurs où se mêlent galerie de tableaux, objets anciens authentiques et collections sérieuses[114]. Ils font partie des amateurs, au même titre que les collectionneurs de

110 « Madame Octave » *La Semaine,* 14 janvier 1849. Le journaliste note « Enfin, si Mme Octave n'était pas le plus gracieux ornement du paradis terrestre, situé place de la Bourse, on ne lui eut pas dédié cette strophe anacréontique : […] Cette création d'Ève dans la *Propriété c'est le vol*, a placé Mme Octave au rang des actrices d'avenir. Dans ce rôle, aux allures provocantes, et tout frémissant d'égrillardise, elle a su conserver une retenue qui en a singulièrement augmenté le charme. C'était un écueil difficile à tourner, elle y a complètement réussi, et le public tout aussi friand que le serpent, des grâces appétissantes de cette nouvelle Ève, lui a décerné la pomme au milieu d'un concert d'applaudissements. »

111 AP, D42E3.

112 Félix Mornand, « Paris matériel » in *La Vie de Paris… op. cit.*, p. 308.

113 « Vernet. Vente d'artiste dramatique », *L'Artiste,* 1858, p. 216. La revue donne le détail des objets exotiques ainsi que leurs côtes.

114 *L'Année artistique* chronique ces ventes avec soin : « Dressant, l'excellent comédien, après avoir pris sa retraite comme pensionnaire du Théâtre-Français, et forcé par la maladie de se retirer en province, s'est décidé à livrer aux enchères les quelques tableaux, meubles ou bibelots réunis par lui durant sa carrière dramatique. On remarquait dans cette collection tout intime d'excellentes toiles du peintre Bonvin qui se sont fort bien vendues, et dont quelques-unes portaient d'amicales dédicaces, des souvenirs divers, bijoux, meubles, bronzes, recueillis par un homme de goût ou rapportés de divers voyages » (Victor Champier, L'année artistique 1882 Chapitre III. L'hôtel Drouot. Vente Bressant, 24-

l'aristocratie ou les peintres. Paul Eudel note à l'occasion de la vente Ravel du Théâtre de la Porte-Saint-Martin qui prend sa retraite en 1881 que « c'était un amateur d'objets d'art, lui aussi, comme ce pauvre Gil Pérez dont la vente a eu lieu l'année dernière, comme beaucoup d'artistes de notre époque, Dupuis du Vaudeville et Dupuis des Variétés, Lassouche du Palais-Royal, Berthelier des Fantaisies-Parisiennes, Coquelin des Français, que je coudoie sans cesse dans les couloirs de l'hôtel. »[115] Seule concession à leur statut de vedettes, quelques-uns procèdent à la vente d'accessoires de scène et de costumes, destinés aussi à orner des salons[116].

Les années 1870-1880 voient les ventes d'actrices et de demi-mondaines se multiplier. Cora Pearl, est une grande courtisane à la mode dont la presse suit les moindres frasques et notamment son apparition au théâtre dans Orphée aux enfers [de Crémieux et Offenbach]. « Les journaux ont pour la plupart blâmé ce début qu'ils trouvent immoral », note l'agent qui relève en même temps le succès mondain des représentations[117]. Celle qui a fait meubler son appartement du 61 rue de Ponthieu « avec un luxe princier » que « toutes les femmes galantes à la mode sont admises à […] visiter », organise de grandes ventes à Drouot[118]. En 1877, elle procède à la vente de son mobilier à son nouveau domicile, 101 rue de Chaillot. La publicité, organisée par le commissaire-priseur Charles Pillet et le très recherché expert Charles Mannheim, est considérable[119]. Après deux jours d'exposition – l'une « particulière », l'autre « publique » –, la vente se déroule sur deux jours[120]. Le catalogue contredit les habitudes des ventes aux enchères et propose un cheminement dans les pièces au lieu de ranger les objets par catégories. Le lecteur traverse ainsi le rez-de-chaussée, la salle de billard, l'escalier, le palier, la salle à manger, le grand salon, le petit salon, l'antichambre, le boudoir pour finir comme il se doit dans la chambre à coucher. Pour chaque pièce, les centaines d'objets sont décrits avec d'infinies précisions[121]. Si le « plaqué » est bien présent et quelques tableaux sont du « genre Teniers », on rencontre tous les objets à la mode : peinture contemporaine et ancienne de Hollande, antiquités, curiosités exotiques de la Chine et du Japon, meubles de tapissiers à la mode et orientaux. La publicité fonctionne et le public est nombreux à se presser pour acheter les quelque mille objets proposés et sans doute plus encore à visiter l'hôtel et à assister à la vente[122]. Ici, les objets montrés dans leur environnement gagnent en valeur et ces ventes font les modes à double titre : par l'exposition publique du privé et par la mise en circulation de ces objets. Ces ventes se poursuivent tout au long du siècle et rencontrent toujours un

25 novembre 1880. Charles Pillet commissaire-priseur). Suit une liste de centaines de yatagans, de meubles et pendules Louis XIV, des objets de Chine et d'Inde, des tableaux de Meissonnier, Daubigny… Le même auteur note en 1881 : « L'acteur Ravel, du Palais-Royal, possédait quelques œuvres d'art, tableaux, marbres, divers objets d'argenterie, des porcelaines du Japon, des costumes de théâtre, dont la vente a produit une somme de 11,777 fr. » (Victor Champier, L'année artistique, 1882, p. 130, « Vente Ravel, 9 avril 1881, Me Charles Pillet »).

115 Paul Eudel, « 15 avril 1881 » in *L'Hôtel Drouot en 1881*, Paris, Charpentier, 1882, p. 107.

116 « On vendait hier les tabatières, les bijoux, les lorgnons 1840, les épées de cour, les boutons et les boucles de strass» les épingles de cravate et les cannes Louis XV à pommeau de saxe qui formaient les accessoires de ses principaux rôles. On mettait aux enchères les costumes de Pasquin, de Figaro, de Sganarelle, du marquis de La Seiglière, sans compter les indescriptibles robes de chambre de l'acteur, taillées dans ce lampas vert et blanc, ou dans ce cachemire à tond de palmes jaunes invraisemblables, qui faisaient accueillir son entrée en scène d'une bordée d'applaudissements. » Paul Eudel, *L'Hôtel Drouot en 1881… op. cit.*, p. 107 et sq.

117 APP, BB1 fiche n°183. L'agent de la Préfecture de Police relève ainsi dans le *Figaro* du 18 décembre 1873 « On se figure mal ce que coûte le coiffeur à certaines femmes. Plusieurs d'entre elles, depuis la mode des perruques, dépensent jusqu'à 2000 francs pour leur coiffure. Ainsi, Cora-Pearl doit en ce moment 6000 francs à Léon Hugot, le célèbre praticien du boulevard Malesherbes. » Cependant les « gandins ont payé les places jusqu'à soixante francs » note encore l'agent de le Préfecture de Police qui précise toutes les personnalités présentes.

118 APP, BB1, septembre 1865, « Cruch Emma dite Cora-Pearl, dite Plat du Jour, demeurant rue de Ponthieu n°61 ».

119 AP, D42E3

120 *Catalogue du mobilier de Mlle Cora Pearl garnissant son Hôtel 101 rue de Chaillot, Me Charles Pillet, commissaires-priseurs, 10 rue Grange Batellière, M. Charles Mannheim expert 7 rue Saint Georges [éditeur et distributeur du catalogue], Hôtel où la vente aura lieu les jeudi 24 et vendredi 25 mai 1877, Exposition particulière le mardi 22 mai 1877 ; Exposition publique le mercredi 23 mai 1877.*

121 Voir le catalogue complet en annexes.

122 AP, D40E3, étude Oudard, vente Cora Pearl, 1er octobre 1886. La vente remporte un grand succès et les acheteurs sont plus de 76 ce qui indique une grande présence, à côté des marchands, du public. Voir *Vente après décès les jeudis 30 septembre et Vendredi 1er octobre 1886, à deux heures, Hôtel Drouot, salle n°3 Bon mobilier Porcelaines et faïences, bronzes, objets d'art et de curiosité, tableaux et aquarelles, le tout dépendant de la succession de Mlle E. Crouch, dite Cora Pearl. Exposition les mercredi 29 septembre de 1 heure 1/2 à 5 heures Me Henri Oudard, commissaire-priseur, 57 rue Saint-Anne M. E. Van Hoeserlande, expert, 34 rue Taitbout.*

grand succès relayé par la presse[123].

La fétichisation de ces objets et la construction sociale de ces figures en vue font que même les expositions-ventes à Drouot rencontrent le suffrage du public. Sans leur environnement, les objets conservent leur rareté et leur pouvoir d'évocation et ces ventes sont des événements et sur un plan commercial, des réussites, qui seraient impossibles en traitant directement avec des tapissiers ou des antiquaires. L'agent de la Préfecture de Police en relève 78[124]. Un exemple montre le mécanisme à l'œuvre. L'actrice Alice Ozy vend en avril 1867 ses bijoux, robes et mobiliers. La vente a attiré, note le journaliste du *Mousquetaire*, « un public assez nombreux. Une actrice se défaisant de sa garde-robe et de ses meubles par la voie du commissaire-priseur excite toujours une certaine curiosité ». Alice Ozy elle-même prend « soigneusement note avec un crayon des prix de vente de chaque objet. »[125] et sa présence stimule les ventes. Lors de la vente de Juliette Beau[126], lancée par Meilhac, le public des badauds venus des boulevards envahit les salles pour voir la « brillante réunion d'objets d'art et d'ameublement Louis XVI, de tableaux, etc. » La presse donne les prix de chaque objet et mentionne les noms des quelques acheteurs prestigieux[127]. Double publicité donc comme le permet Drouot où acheteurs et vendeurs accèdent à la notoriété. En 1881, Paul Eudel, chroniqueur assidu de Drouot, est frappé par l'immense succès de la vente volontaire des meubles et bijoux d'Hortense Schneider, comédienne lancée par Offenbach. « Hier, foule compacte à la première de l'exposition d'Hortense Schneider. Muni de mon catalogue et d'une carte d'entrée, j'ai pu pénétrer dans la salle, ce qui était déjà beaucoup, mais […] impossible de rien voir. On se bat, on se bouscule, on se dispute, on s'injurie presque. […] Des gardiens font tourner lentement une queue empressée de curieux et de curieuses autour des vitrines […]. Les agents ont beau prononcer à chaque instant l'invitation sacramentelle : Circulez, mesdames et messieurs ! la foule reste immobile. Il y a des contemplatrices qui ne se rassasient pas. […] J'essaye vainement de prendre rang dans le manège tournant, on me repousse — sans douceur. Il faudrait presque faire le coup de poing, et je suis trop aimable pour ne pas céder la place aux charmantes actrices, aux demi-mondaines, aux belles petites et même aux grandes dames […]. Je me contente alors, sans rien voir, de noter sur mon catalogue des exclamations qui partent de tous les côtés. »[128] Suit une description des pièces remarquables et notamment des antiquités. La vente produit 445 000 francs. Assimilant comme de nombreux auteurs l'estrade de Drouot aux planches de théâtre – et l'on a vu la théâtralisation des ventes aux enchères après 1850 –, Paul Eudel conclut : « La vente de l'hôtel Drouot sera-t-elle le dernier acte public du répertoire de cette reine de l'opérette ? »[129] La même semaine, Paul Eudel note qu'il faudrait « écrire tous les soirs un feuilleton » pour tenir la chronique des « ventes d'actrices et de demi-mondaines ». À la mort du commissaire-priseur Charles Pillet

123 Voir par exemple, la vente de la comédienne et demi-mondaine Gabrielle-Elluini-Abel qui se défait de son « somptueux mobilier qui garnissait un magnifique hôtel boulevard Pereire ». Paul Eudel, *L'Hôtel Drouot et la curiosité en 1882,* Paris, Charpentier, 1883, p. 161.
124 APP, BB1 fiche n°136.
125 « Vente de Mlle Alice Ozy », *Le mousquetaire*, 18 avril 1867. Voir en complément le récit détaillé de la vente Émile Bergerat, *Souvenirs d'un enfant de Paris,* volume 1, Paris, 1911, p. 331.
126 Le journaliste de la *Revue anecdotique des excentricités contemporaines* note : « Vaudeville. On a beaucoup regardé mademoiselle Juliette Beau ; on l'a même écoutée. » (1861, p. 216).
127 « Vente de Mlle Juliette Beau », *L'Année artistique*, 18-19 février 1878, p. 306-307. « Les deux vacations de cette intéressante vente ont produit la somme totale de 208,227 francs. »
128 Paul Eudel, *L'Hôtel Drouot en 1881…op. cit.* p. 107.
129 L'assimilation entre la scène théâtrale et la scène de Drouot est récurrente. Claretie, à l'occasion du « krach » des mines d'or en 1895 note que la « fièvre jaune, [qui] sévissait volontiers sur les demi-mondaines, le monde du théâtre, auteurs ou comédiennes » finira « à l'Hôtel des ventes […] Vente du mobilier de Mlle F. Catalogue d'une riche cocodec. Tableaux et bibelots. Quand vous lirez des affiches de ce genre sur les murailles de la rue Drouot, dites-vous simplement que c'est le dernier chapitre » Jules Claretie, *La vie à Paris, 1895,* Paris, Victor Havard, 1896, p. 322.

en 1881, le même rappelle que « les demi-mondaines et les femmes de théâtre ont aussi largement usé du marteau d'ivoire : Charles Pillet était leur favori : Mmes Anna Deslions, Adèle Courtois, Alice Regnault, Cora Pearl, Laure Hayman, Constance Reysuche, et tant d'autres »[130]. En 1898, le journaliste de *L'Illustration* qui enquête sur Drouot note encore le public nombreux attiré par une « vente sensationnel d'un mobilier ou des objets d'art ayant appartenu à un personnage connu ou à quelque célèbre courtisane sur le déclin. »[131]

La vente aux enchères devient un lieu commun de la littérature sur les actrices et les demi-mondaines. Elle est une réalité mais aussi généralement le dernier acte, l'épilogue qui comporte la morale : la femme vénale attirée par les feux de la rampe se retrouve ruinée une fois ses beautés évanouies ; elle disperse alors son mobilier et ses robes[132]. Par une circularité vertigineuse dont la société parisienne du XIXe siècle est friande, ces ventes aux enchères se retrouvent sur scène, jouées par des actrices. Dès 1863, les *Mystères de l'hôtel des ventes*, de Wolff et Rochefort, met ainsi en scène une actrice-demi-mondaine, Zénobie, dispersant son mobilier devant un public qui ressemble en tous points à celui du théâtre[133]. Dans les années 1880, le motif ne cesse de revenir, chez Émile Augier, Victorien Sardou ou Albert Wolff qui consacre une pièce entière à cette situation avec *La Vente de Tata*, en 1881. La pièce qui ouvre la saison 1881 au Théâtre des Nouveautés est « un grand succès de folie et de rires »[134]. Les *Annales du théâtre* en donne la situation : « La vente du mobilier d'une cocotte […] est toujours un événement [et] il est facile de comprendre pourquoi. Les unes accourent pour se rendre compte du niveau de luxe d'une rivale ; les autres pour rentrer en possession de quelque souvenir. Ce dernier point fait le fond de la comédie »[135]. Le théâtre, alors vaste chambre d'écho de la vie parisienne, installe ces ventes dans le quotidien bourgeois.

Objets de protecteurs ou fétichisation ? Entre vulgarisation des modes et invention

Le succès de ces ventes qui ne se dément pas tout au long du siècle repose sur un double attrait. Il s'agit d'abord pour beaucoup de voir et d'acquérir des objets venus de l'aristocratie du goût. Le fichier de la Préfecture de Police rappelle un fait essentiel : ces femmes sont meublées par leurs protecteurs ; être courtisane c'est d'abord se faire offrir garde-robe et mobilier. Or, les « protecteurs » sont très majoritairement des aristocrates du goût qui dépensent des sommes considérables à Drouot et chez le tapissier, à l'instar des frères Rothschild, grands collectionneurs, et qui meublent onze demi-mondaines entre 1865 et 1876[136]. Des nobles, notamment étrangers, entretiennent aussi de nombreuses actrices[137]. Il s'agit bien pour les acheteurs d'acquérir des objets exceptionnels – antiquités, objets exotiques, nouveautés de tapissiers et d'ébénistes… – choisis par cette aristocratie du goût. En ce sens, les ventes de demi-mondaines participent à une vulgarisation de ces goûts venus de la haute société et favorisent des processus d'imitation. Les parcours sociaux fascinants de ces femmes, de l'obscurité aux feux de la rampe, facilitent l'identification mais aussi la circulation des objets et des modèles. Demi-mondaines

130 Paul Eudel, *L'hôtel Drouot et la curiosité en 1881… op. cit.*, p. 376.
131 A. Montheuil, « L'hôtel des ventes », *L'Illustration*, 5 mars 1898.
132 Voir par exemple le roman très documenté d'Arsène Houssaye, *Histoire étrange d'une fille du monde*, Paris, E. Dentu, 1876, p. 157. « Le lendemain, raconte-t-il, à deux heures, maître Oudard, qui avait deux ventes ce jour-là, frappa les trois coups de son marteau sur son trône de la salle n° 6 de l'hôtel Drouot, pour annoncer à son public que le spectacle allait commencer. »
133 Henri Rochefort et Albert Wolff, *Les mystères de l'hôtel des ventes, comédie, représentée pour la première fois à Paris, sur le théâtre du Palais-Royal, le 27 juin 1863,* Paris, Michel Lévy frères, 1863.
134 *Gazette anecdotique, littéraire, artistique et bibliographique*, Paris, 1881, p. 181.
135 Edouard Noël et Edmond Stoullig, « 15 Septembre. — Première représentation de la Vente de Tata », *Les Annales du Théâtre et de la Musique*, volume 7, Paris, Charpentier, 1882, p. 396. Voir en complément, Arnold Mortier, *Les soirées parisiennes… op. cit.*, 1884, p. 279.
136 APP, registre BB1.
137 APP, registre BB1.

et actrices apparaissent donc bien comme un maillon essentiel dans la chaîne des modes dans la mesure où elles font la publicité d'intérieurs et d'objets généralement inaccessibles à la bourgeoisie.

Mais cette consommation n'est pas qu'imitation puisque la foule des ventes vient aussi inventer des objets. Par les actrices et les demi-mondaines, une nouvelle catégorie d'objets est consacrée : les bibelots-souvenirs et objets de vitrine, soit des objets qui procèdent de la collection mais d'une collection où sentiment et goût personnel priment sur le savoir.

Enfin, le public vient chercher à Drouot des objets fétiches, dont la valeur repose sur la personnalité même de la propriétaire. Chargés d'érotisme et de sentiments, le moindre colifichet, le moindre bibelot-souvenir passé dans les mains d'une actrice devient digne d'intérêt. Le bibelot s'affiche alors comme pur souvenir. Consacrés par le théâtre puis par le succès de la vente à Drouot, objets de vitrine, peintures et photographies, ustensiles de toilette, curiosités deviennent des valeurs partagées. Les intérieurs sont peuplés non plus de personnages historiques à la façon des amateurs de la première moitié du siècle, mais de ces traces de vedettes. Notons que les années 1880 se passionnent pour ce « fétichisme des objets d'une personne connue », le distinguant des autres pratiques fétichistes jugées déviantes, notamment parce qu'il est pratiqué indistinctement par les hommes et par les femmes[138]. On comprend mieux dès lors la présence d'antiquaires et de tapissiers dans ces ventes : ils viennent à la fois acheter des objets de prix mais aussi des souvenirs qu'ils réintroduiront, habillés de récits, sur le marché.

Cette tension entre imitation et désir d'inventer des modes grâce à de nouveaux législateurs est ici manifeste. Comme dans le cas des peintres, l'espace des ventes aux enchères, qui redouble ici les succès rencontrés sur scène, est l'espace qui permet une consécration collective de ces objets. La présence de publics différents – du monde du théâtre, grands collectionneurs et bourgeois – comme le mélange d'objets de grandes valeurs et des bibelots-souvenirs dont la cohérence tient au propriétaire expliquent le succès de ces ventes.

La spectaculaire transformation du statut des actrices dans la société parisienne – de parias à vedettes – consacre un nouveau groupe social qui, élu par la bourgeoisie, devient central dans le monde des divertissements culturels et en matière de consommations. La présence des actrices et des demi-mondaines dans la ville confirme cette nouvelle place acquise : agents de la gentrification au côté des artistes-peintres, elles s'insèrent dans les nouveaux espaces bourgeois des quartiers Saint-Georges et Notre-Dame de Lorette – lieux par ailleurs où se concentrent les théâtres. Dans le courant des années 1850-1860, les actrices et les demi-mondaines émergent comme un groupe dont les faits et gestes privés, notamment en matière de consommation, sont en permanence exposés dans l'espace public. Leur capacité à exister comme vedettes en dépend et elles répondent avec directeurs de théâtre à ce désir d'une publicité nouvelle et sans précédent du privé. Les loges visitées par les abonnés puis par le texte et l'image sont l'un des éléments de cette publicité qui se poursuit par l'exposition dans la presse généraliste et féminine des appartements de vedettes. Si le dispositif rencontre un succès incontestable c'est qu'il conjugue des espaces de médiatisation – les loges et les appartements exposés au public – et des figures singulières. Au couple artiste/atelier répond celui actrice/loges.

Si les vedettes sont un groupe social réduit – condition même de leur capacité à inventer les modes et

138 Voir notamment Albert Moll, *Les perversions de l'instinct génital…,* Paris, Carré, 1893. Le sexologue allemand évoque le notamment fétichisme des « objets d'une personne connue » (p. 157-158).

à les médiatiser –, elles deviennent des repères incontournables en matière de modes et singulièrement d'espace privé. Elles offrent l'inconstance nécessaire aux phénomènes de modes en faisant reposer leurs goûts sur leurs « caprices » comme se plaisent à l'écrire les chroniqueurs. Condition de leur exposition, ces caprices, extravagances, fantaisies signent l'entrée dans ce que nous pouvons considérer comme un nouveau régime des modes où l'arbitraire est maître du jeu. Les consommations promues, soutenues par une forte érotisation et par une médiatisation sans précédent de vies privées livrées dans l'espace public, s'imposent à toute la société bourgeoise.

Ce nouveau groupe de législateurs et de vecteurs du goût que s'invente la bourgeoisie possède une triple caractéristique. Il participe à la diffusion descendante des modes : meublées le plus souvent par des protecteurs de la haute société, leurs intérieurs font modèles et sont largement commercialisés par le biais des ventes aux enchères. Il revendique un nouveau genre de consommations fondées sur la fantaisie et le « coup de cœur », en apparence hors de toutes les convenances. Enfin, il concerne des femmes. En un sens, l'actrice est la figure complémentaire et opposée à celle du peintre, homme de goût dans la mesure où il a su cultiver une sensibilité par le savoir. Actrices et demi-mondaines désinhibent une consommation fondée sur le sentiment et les souvenirs, dégagent les pratiques de la collection et de l'ameublement de la pesanteur du savoir historique ou artisanal et les rendent ainsi accessibles à une très large frange de la société.

Dès lors, tout est réuni pour que le public bourgeois des théâtres scrute sur scène la nouvelle mise en scène de la culture matérielle contemporaine.

II. L'ameublement médiatisé : quand les scènes théâtrales deviennent des espaces de publicité

Le profond renouvellement de l'historiographie du théâtre du XIXe siècle, essentiellement porté par les historiens de la culture depuis plus de vingt ans, a replacé le théâtre dans le champ des consommations, examinant aussi bien son poids dans la vie culturelle que dans la vie politique, intégrant la question du public, celui turbulent et inquiétant de la première partie du siècle comme ses mutations sociales dans la seconde partie du siècle[139]. Ces travaux ont ainsi redonné au théâtre toute sa place dans la société du XIXe siècle, entreprise amorcée dès l'entre-deux guerres par Siegfried Kracauer qui étudie les liens étroits d'Offenbach avec la société du Second Empire. Ils invitent à considérer la scène théâtrale comme un lieu incontournable de médiatisation de la culture. Par ailleurs, les travaux sur l'histoire des décors, inaugurés par Denis Bablet dans les années 1960 ont rappelé le poids et le sens de leurs mutations matérielles et esthétiques[140]. Ces renouvellements historiographiques relatifs au public, à la production culturelle et aux décors invitent à comprendre la place qu'occupe la scène théâtrale dans l'économie des modes. La conjonction dans la seconde partie du siècle entre l'avènement d'un public nouveau,

139 Voir Hélène Lebel, « Le théâtre à Paris (1880-1914) : reflet d'une société ? », thèse de doctorat de l'université Paris I Sorbonne, sous la direction d'Adeline Daumard, 1996, 2 vol. Elle s'attache en particulier à l'histoire des représentations de la société au travers des compte-rendus, en particulier de la *Revue des deux Mondes* et de *l'Illustration.* Voir en outre Jean-Claude Yon, *Eugène Scribe : la fortune et la liberté*, Paris, Librairie Nizet, 2000 qui s'attache à l'écriture en lien avec le marché des divertissements. Sur un des auteurs à succès de l'époque, voir Pierre Danger, *Émile Augier ou le théâtre de l'ambiguïté : éléments pour une archéologie morale de la bourgeoisie sous le Second Empire*, Paris Montréal, L'Harmattan, 1998. Un des textes fondateurs sur le public est sans doute celui de Maurice Descotes, *Le public de théâtre et son histoire,* Paris, Presses universitaires de France, 1964. Parmi les travaux les plus récents sur le public, sa surveillance mais aussi son rapport à la scène, voir Malincha Gersin, « La vie théâtrale lyonnaise d'un empire à l'autre : Grand-Théâtre et Célestins, le temps du privilège. 1811-1864 », thèse de doctorat de l'Université de Lyon II, 2007, sous la direction d'Olivier Zeller.

140 Denis Bablet, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, Éditions du CNRS, 1965. À notre connaissance ce travail n'a pas eu de suites. Plus nombreux ont été les travaux sur la place concrète des théâtres dans la ville ; voir par exemple : Catherine Naugrette-Christophe, *Paris sous le Second Empire : le théâtre et la ville, essai de topographie théâtrale,* Paris, Librairie théâtrale, 1998.

de nouveaux sujets, de nouvelles conceptions et réalisations du décor et enfin la demande toujours pressante de modèles invitent à s'intéresser à la vie matérielle des scènes plébiscitées par la bourgeoisie.

Les histoires des modes – et singulièrement de la mode – ont largement négligé la scène théâtrale comme espace de diffusion des modes. Si les travaux de Christopher Breward ont noté la place des actrices comme modèles de féminité et d'habillement, ce ne sont que les images qui ont été retenues comme vecteurs des modes[141]. Joel H. Kaplan et Sheila Stowell, dans *Theatre and Fashion: Oscar Wilde to the Suffragettes*, ont souligné l'association scène-actrice-haute-couture dans le Londres des années 1890[142]. Leur évocation de l'association entre Charles-Frederic Worth, par ailleurs installé à Paris, et quelques comédiennes en vue invite à s'attacher davantage d'une part aux rapports qu'entretient le public avec la scène comme espace de la mode et d'autre part aux rapports entre comédiennes et commerce.

Une attention à la dimension matérielle du théâtre peut permettre de comprendre ce que sont la nature et la place des décors et accessoires dans le théâtre de la seconde partie du siècle et enfin la façon dont ils s'insèrent dans la diffusion des modes voire plus concrètement encore dans le marché.

II.a. L'espace privé et ses doubles

« Un salon à Paris de nos jours » : la bourgeoisie en miroir

À partir du milieu du siècle la « société du spectacle » – au sens utilisé par Christophe Charle – prend une place nouvelle dans la bourgeoisie. Cette « société » se recompose : alors que les théâtres se multiplient, ils développent sous la pression de la concurrence un nouveau répertoire qui vise à attirer un public plus étendu, en d'autres termes à conquérir toutes les franges de la bourgeoisie[143]. Vaudevilles, comédies et drames de mœurs prennent le dessus. Dans le courant des années 1850, ils triomphent aux côtés des opérettes. Si le Second Empire promeut l'opérette, notamment d'Offenbach, comme l'a montré Siegried Kracauer[144], il promeut un retour aux sujets contemporains après le succès du théâtre historique sous la Restauration et la Monarchie de Juillet. Le livret de Meilhac et Halévy ne stipule-t-il pas en ouverture que « La scène se passe à Paris de nos jours » ?

La libéralisation théâtrale à partir de la loi de 1864 accélère l'évolution vers un théâtre à destination de tous les bourgeois. Les théâtres se multiplient dans Paris et mettent en place de nouvelles techniques commerciales – notamment la diversification des tarifs – pour conquérir ce public. Les théâtres en activité sont pour l'essentiel rive gauche, en particulier sur les boulevards du Nord et aux alentours du Palais-Royal. Ils proposent près de 30 000 places, sans compter les théâtres populaires de l'Est. Suite à la dépression du début des années 1880, le paysage théâtral se recompose avec des petites salles de 250 à 350 places qui donnent des spectacles plus modestes dans les décors comme dans la distribution

141 Christopher Breward, ''Ambiguous role Models: Fashion, Modernity and the Victorian Actress'' in Christopher Breward et Caroline Evans, *Fashion and Modernity*, Oxford, New York, Berg, 2005, p. 101-119. L'auteur évoque la vente des décors et costumes du Gaiety Theatre lors de sa fermeture en 1903.

142 Joel H. Kaplan et Sheila Stowell, *Theatre and Fashion: Oscar Wilde to the Suffragettes,* Cambridge, Cambridge University Press, 1995. Voir notamment, Chapter one, « The Glass of Fashion ».

143 Sur le rapport au public, voir les réflexions de Malincha Gersin, « La querelle des « débuts » à Lyon au milieu du XIXe siècle : simple loisir théâtral ou expression de la toute-puissance du public ? » in Robert Beck et Anna Mad?uf (dir.), *Divertissements et loisirs dans les sociétés urbaines à l'époque moderne et contemporaine*, Presses Universitaires François-Rabelais, Tours, 2005. L'auteur, en étudiant les débuts des actrices souligne le poids croissant du public.

144 Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach ou le secret du Second Empire*, Paris, Le promeneur, 1994 [1937]. La Vie parisienne est un opéra-bouffe de Jacques Offenbach, livret de Henri Meilhac et Ludovic Halévy, créé au théâtre du Palais-Royal le 31 octobre 1866 en cinq actes, puis remanié en quatre actes le 25 septembre 1873 au théâtre des Variétés. La pièce est reprise 265 fois. Outre les décors, les personnages se veulent des archétypes de la société du Second Empire : demi-mondaines, domestiques, des bourgeois et des aristocrates, des étrangers et des artisans du luxe.

et instaurent les matinées. Les décors et la publicité de plus en plus répandue et sophistiquée sont ainsi mieux rentabilisés. Comme le note Christophe Charle, le prix moyen des places augmente indéniablement entre les années 1880 et 1914[145], preuve d'une domination croissante du théâtre bourgeois dans Paris au détriment des théâtres populaires. Les *Annales du théâtre et de la musique* d'Edmond Stoullig et Édouard Noël qui ne s'attachent qu'aux spectacles de « bon goût » et écartent tous les spectacles populaires tiennent la chronique de plus de 23 salles, outre l'Opéra[146]. Ces théâtres épousent parfaitement la nouvelle géographie bourgeoise haussmannienne : ils sont implantés dans les 21 quartiers où le taux de domestiques par habitant est le plus élevé[147]. On peut estimer que ce Paris des spectacles bourgeois propose plus de 10 000 places chaque soir et, fort d'une moyenne de représentations d'environ 330 par an, avec les matinées, près de 3 millions de places chaque année… Comme le souligne Christophe Charle, les pièces à succès – autour de 250 représentations – sont ainsi vues par 100 000 spectateurs et pour les très gros succès – au-delà des 300 représentations comme les pièces de Dumas, Labiche, Augier, Gondinet ou Sardou – par près de 300 000 spectateurs[148]. Ces chiffres rappellent que le théâtre est un média omniprésent dans le quotidien bourgeois, tout autant voire plus que le roman. D'ailleurs, les romans à succès sont en général transposés sur scène[149].

Cette consommation de loisirs par la bourgeoisie s'accompagne d'un changement profond des spectacles présentés. À l'âge romantique du théâtre historique, succède un « âge bourgeois » où le monde contemporain surgit sur scène[150]. La comparaison entre les pièces jouées à la fin des années 1840 et celles des années 1870 montre cette inflation de pièces contemporaines largement dédiées à la bourgeoisie[151]. De nombreuses salles réorientent totalement leur programmation vers ce nouveau théâtre. C'est le cas du Gymnase créé en 1820, qui, à la fin des années 1840, sous l'impulsion de Montigny, programme des pièces sentimentales et des comédies de mœurs. Le Théâtre du Vaudeville – avec la présentation de la *Dame aux Camélias* en 1852 – ou le Théâtre du Palais-Royal, hérités tous deux de la fin du XVIIIe siècle, en font autant. Les nouvelles salles qui ouvrent dans les années 1860 se consacrent à ce théâtre du contemporain. Ce double mouvement, attachement grandissant à des sujets contemporains et mise en scène croissante de l'aristocratie et de la bourgeoisie, s'accentue encore après 1880, moment où la comédie devient le genre dominant : elle représente 25 % pour la période 1875-1888, 34,6 % pour la période 1889-1899 et 40,4 % pour la période 1900-1913[152]. S'intéressant aux phénomènes d'imitation, Gabriel Tarde écrit : « Voilà peut-être pourquoi, […] dans notre âge beaucoup plus industriel encore que militaire, il ne faut pas s'étonner de voir au théâtre, image de la vie réelle, la tragédie, chaque jour plus négligée, reculer devant la comédie, qui grandit et progresse,

145 Christophe Charle, *op. cit.,* p. 273.

146 Edouard Noël et Edmond Stoullig, *Les Annales du Théâtre et de la Musique*, Paris, Charpentier, 1885. Ils chroniquent les spectacles qui se déroulent dans les salles suivantes : Comédie-Française, Théâtre national de l'Opéra-Comique, Théâtre national de l'Odéon (second Théâtre-Français), Gymnase dramatique, Théâtre du Vaudeville, Théâtre du Palais-Royal, Théâtre des Variétés, Théâtre de la Porte-Saint-Martin, Théâtre de al Gaîté, Théâtre du Châtelet, Théâtre de l'Ambigu-COmique, Théâtre des Nations, Théâtre de la Renaissance, Théâtre des Bouffes-Parisiens, Théâtre des Nouveautés, Théâtre des Folies-Dramatiques, Théâtre de Cluny, Théâtre des menus-Plaisirs, Théâtre du Château d'Eau, Théâtre Déjazet, Théâtre Beaumarchais, et l'Eden-Théâtre. En 1896, s'ajoute le Théâtre de l'Eldorado. Maxime Du Camp en 1873 comptabilise 41 théâtres et 17 autres sur les barrières. Voir Maxime Du Camp, « Les théâtres », *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie*, Paris, Rondeau, 1993 [1879], p. 675.

147 Christophe Charle, *op. cit.*, « La société théâtrale à Paris », p. 272-273. Les quartiers sont les suivants : Vendôme I, Gaillon, I, Saint-Thomas d'Aquin, Invalides, Ecole militaire VII, Champs-Elysées, Faubourg du Roule, Madeleine, Europe VIII, Saint-Georges, Chaussée d'Antin, Faubourg-Montmartre IX, Porte Dauphine XVI, Bassins Chaillot XVI, Plaine Monceau XVII, Saint-Germain-l'Auxerrois I, Monnaie, Odéon, Notre-Dame des Champs, Saint Germain des Près VI, Porte Saint-Denis X.

148 Christophe Charle, *op. cit.,* « Conclusion ».

149 Sur les liens entre théâtre et roman au XIXe siècle, voir Pratima Prasad et Susan McCready (dir.), *Novel Stages : Drama and the Novel in Nineteenth-Century France*, Newark, University of Delaware Press, 2007.

150 Christophe Charle, *op. cit.,* p. 238, « Société en représentation(s) ».

151 Voir Jules Gabriel Janin, *Almanach de la littérature du théâtre et des beaux-arts,* 1859 et *Les Annales du Théâtre et de la Musique* qui répertorient en détails le nombre de pièces et de représentations par salle.

152 Christophe Charle, *op. cit.,* p. 155 « Les auteurs favoris du public » et p. 221.

mais s'attriste »[153]. Les comédies se déroulent très majoritairement dans le monde bourgeois et les pièces à succès – englobées sous le terme de « comédies » – sont dans leur immense majorité des peintures de mœurs. Ainsi, le théâtre se révèle doublement bourgeois, par son public comme par ses sujets. Mais si les stéréotypes dominent en matière de narration, si les trames ne cessent de se répéter, les sujets les plus actuels entrent aussi sur scène. Par exemple, les débats qui précèdent la loi Naquet sur le divorce pour faute en 1884 sont immédiatement transposés sur scène, avec l'un des plus gros succès de Victorien Sardou, Divorçons ! en 1880[154]. Au théâtre, le public va ainsi chercher « une lecture-miroir de la société »[155]. La noblesse y est de moins en moins représentée et quand elle l'est c'est pour moquer son caractère désuet voire anachronique[156]. Car au-delà des sujets d'actualité, c'est tout un ordre social qui est questionné, raillé ou réaffirmé par une peinture des rapports avec les demi-mondaines[157], des prétentions ridicules de parvenus et de leur mauvais goût[158], des stratégies familiales en matière de mariage ou d''adultère. Les auteurs, issus pour l'essentiel de la petite ou moyenne bourgeoisie et parfaitement intégrés à la vie mondaine, produisent un double de la société bourgeoise[159].

Cet effet de « miroir », essentiel pour la question des modes, entre le public et les représentations théâtrales auxquelles il assiste, peut s'interpréter de différentes façons. Pour Christophe Charle, ces pièces rencontrent le succès dans la mesure où elles « libèrent les spectateurs partiellement de leurs inhibitions »[160]. Le public bourgeois viendrait assister à la mise en cause des règles sociales – même si les dénouements des pièces réaffirment en général un ordre moral. Il ne faudrait pas cependant négliger un autre aspect, complémentaire, qui peut expliquer ces succès. Comme l'a montré Judith Lyon-Caen étudiant les pratiques de la lecture à partir des lettres envoyées à Balzac et Eugène Sue, le roman sous la Monarchie de Juillet fonctionne comme un « apprentissage social »[161]. Le lecteur recherche un miroir pour trouver des modèles comme l'attestent les nombreuses lettres de femmes reçues par Balzac après la publication du feuilleton « À trente ans » dans les années 1830. On peut faire l'hypothèse que le théâtre fonctionne de la même façon : le spectateur à partir des années 1850 va au théâtre chercher des modèles moraux qui doivent répondre à ses préoccupations aussi bien sentimentales que sociales[162]. Du Camp, devenu moraliste, écrit dans les années 1870 : « Les mœurs et le théâtre se donnent la réplique et agissent par répercussion »[163]. En matière de culture matérielle et d'espaces privés, tout indique que la scène fonctionne pour le public comme un miroir et comme un guide de savoir-vivre. »

153 Gabriel Tarde, *Les lois de l'imitation,* 2e édition 1895 [1890], reprint Paris, Kimé Éditeur, 1993, tome 1, p. 146.
154 Sur le rapport à l'actualité politique, sociale comme économique de ce théâtre bourgeois, voir Hélène Lebel, « Le théâtre à Paris (1880-1914) : reflet d'une société ? », thèse de doctorat de l'université Paris I Sorbonne, sous la direction d'Adeline Daumard, 1996, 2 vol.
155 Alain Montandon, *L'hospitalité au théâtre*, Université de Clermont-Ferrand II. Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 2003, p. 185.
156 Christophe Charle, *op. cit.,* p. 365.
157 Voir Alexandre Dumas, *La Dame aux Camélias*, 1852 ; Émile Augier, *Les Lionnes pauvres*, 1858, *Tête de Linotte* et *Miss Million*, 1880.
158 Victorien Sardou, *La Famille Benoîton,* 1866 et *Maison neuve* 1867.
159 Christophe Charle, *op. cit.,* p. 173 et sq.
160 *Ibid.,* p. 380.
161 Voir Judith Lyon-Caen, *La lecture et ma vie. Les usages du roman au temps de Balzac,* Paris, Tallandier, 2006.
162 Il ne s'agit pas ici de faire une histoire de la réception de ces pièces, même si par exemple, le matériel épistolaire, reçu par les acteurs notamment reste à étudier.
163 Maxime Du Camp, « Les théâtres », *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie*, Paris, Rondeau, 1993 [1879], p. 680.



[Fig. 11. 8] La mise en scène du privé. Gravure d'une pièce de Meilhac et Halévy, Le Petit Duc, au Théâtre de la Renaissance, *L'Univers illustré*, janvier 1878.



[Fig. 11. 9] La mise en scène du privé. Décor de *Tête de Linotte* au théâtre du Vaudeville, Le *Journal Illustré*, 24 septembre 1882.

Accueilli par des domestiques qui le placent puis rafraîchi par des boissons servies par des garçons de café, le spectateur bourgeois découvre, à la levée du rideau, près d'une fois sur trois un intérieur

bourgeois. Le choix des pièces est quasiment systématiquement le même : le salon, « l'éternel salon à pans coupés » écrit l'auteur de la Machinerie théâtrale en 1873[164]. Moyennant un feu et quelques jouets éparpillés, il figure l'espace familial. Dans un théâtre où l'intrusion – notamment de l'amant – dans l'appartement est le moteur des intrigues, le salon, lieu de sociabilité à la frontière du privé et du public, est la scène par excellence. Quelques autres pièces de l'appartement bourgeois ont les suffrages des auteurs à partir de 1850 comme la salle à manger où les personnages réunis autour d'un repas peuvent échanger les bons mots. En outre, le dimorphisme sexuel de l'appartement est accentué : pour camper un homme, c'est un cabinet de travail, toujours garni de sa bibliothèque, de bibelots anciens et exotiques mais toujours à l'apparence sérieuse et savante, encombré de journaux, de nécessaires à écrire… Pour une femme, un boudoir, encombré de fanfreluches, bibelots sans valeur, collections sentimentales et petits meubles, généralement dans le style rococo, période que les années 1880 rêvent légère et élégante. Les chambres sont rares, plutôt mises en scène pour présenter des intérieurs de femmes légères ; l'exposition de cet espace intime vise à suggérer la confusion coupable entre espace public et espace privé. Les portes du salon entrouvertes suffisent généralement à suggérer ce lieu, sanctuarisé jusque sur scène. En repoussoir, des mansardes crasseuses et des chambres d'hôtels garnis – lieux « quelconques », sans goût[165].

De nombreux auteurs proposent un condensé des appartements bourgeois. À l'image de *La maison neuve*, l'un des premiers grands succès de Sardou au Théâtre du Vaudeville en 1866. L'acte premier s'ouvre sur une « Vieille maison [à Paris]. Haut plafond. Un salon confortablement meublé de meubles anciens, et décoré de portraits de famille. Premier plan à gauche, porte de la cuisine ; pan coupé du même côté, porte qui mène au magasin. Entre les portes, une grande armoire. Au fond, porte de salle à manger. À droite, premier plan porte d'appartement ; pan coupé, porte d'entrée. Entre les deux, un secrétaire à la Tronchin [à plan incliné] ; grand fauteuil à droite. Une vieille horloge au fond. Scène première. Au lever du rideau, et pendant toute la scène, Bastienne [la domestique] tire de la grande armoire de l'argenterie qu'elle nettoie et prépare pour le dîner. – La porte de l'armoire ouverte laisse voir des piles de linge. – On frappe à la porte d'entrée du fond. » L'acte deuxième se déroule dans « Un boudoir très élégant. Au fond, à gauche, porte d'entrée. À droite, la chambre de Claire. Cheminée à droite, premier plan. Une borne au milieu avec jardinière. À gauche, une S. A droite, une chaise longue, un crapaud, etc. » Retour dans un salon « richement décoré ; au fond, autre salon de danse qui communique avec le premier par trois arcades à portières. Des tapissiers achèvent de poser des lustres et des tentures. À droite, à gauche, portes d'appartement. Table, chaises. À gauche, premier plan. Canapé à droite, idem. » Enfin, acte quatrième et dernier, le spectateur franchit les limites de l'intime : « Chambre à coucher de Claire. A gauche, premier plan, porte de cabinet ; deuxième plan, fenêtre avec balcon. Au fond, le cadre d'une alcôve, dont on ne voit que les rideaux fermés. A droite, premier plan, toilette ; deuxième plan porte d'entrée. Au milieu une table et à gauche, canapé ; à droite fauteuil. Un petit sac de voyage ouvert sur le tapis et divers objets à emporter sur le guéridon. » À quelques occasions, les auteurs proposent un parcours dans la ville bourgeoise, à l'image de *La Vie parisienne* où le spectateur voit défiler la gare de l'Ouest, deux hôtels particuliers – l'un bourgeois, l'autre noble – puis le salon du « café anglais »[166]. Même dispositif avec *Voyages dans Paris* à la fin du siècle : « Le 3e tableau : un hall de l'avenue de Villiers. Une superbe installation mondaine. […] D'élégantes draperies pendent le long des colonnes,

164 Georges Moynet, *La machinerie théâtrale : trucs et décors*, Paris, Librairie illustrée, 1893.
165 Arnold Mortier, *Les soirées parisiennes,* volume 6, Paris, Dentu, 1881, p. 45 et sq, à propos de la chambre d'hôtel dans *Nana*.
166 *Jacques Offenbach, La Vie parisienne,* livret de Henri Meilhac et Ludovic Halévy, créé au théâtre du Palais-Royal le 31 octobre 1866 en cinq actes, puis remanié en quatre actes le 25 septembre 1873 au Théâtre des Variétés.

formant des loggias. L'ameublement est somptueux. […] 4e tableau, « le boulevard Montmartre » et le 5e tableau, « le cabinet de travail de Lucien de Rieuze, avec statuettes, meubles à la mode et au fond une vaste ouverture circulaire » qui permet au jeune bourgeois tombé dans la morphine de « regarder au loin »[167]. La réduction des moyens dédiés aux décors dans les années 1880 limite ces tableaux successifs. Afin de conserver cette synthèse des espaces bourgeois tout en réduisant les coûts, auteurs et directeurs proposent des décors composites. *Tête de Linotte*, grand succès d'Edmond Gondinet au Théâtre du Vaudeville pour l'année 1882, présente ensemble un salon et une cage d'escalier, ce qui ouvre des possibilités dramatiques infinies…[168] « Le théâtre est divisé en deux parties, note l'auteur. À droite, un petit salon chez Carpiquel. Au premier plan, porte d'entrée donnant sur le palier. En face, à droite, un placard. À côté, en avant, un tuyau acoustique. Pan coupé à droite, porte de la chambre à coucher ; dans l'autre pan coupé, cheminée surmontée d'une glace. Tableaux et panoplie. Canapé, fauteuil, chaises, table, etc. À gauche, le palier du deuxième étage de la maison. Au premier plan, à gauche, une porte sur laquelle on lit « Modes ». En face, la porte de Carpiquel. Aux deux portes, cordons de sonnettes. Au second plan, un escalier qui vient du dessous, de gauche à droite, et, après le palier, monte à l'étage supérieur. Tapis avec barrettes le long des marches et du palier. »[169]

Ces espaces familiers pour les spectateurs sont aussi ceux où chaque geste, chaque déplacement, chaque objet déplacé est remarqué. Les frontières entre les espaces de service, les espaces féminins et les espaces masculins, comprises par le public, permettent d'autant plus de quiproquos, ressort de toutes les pièces bourgeoises ou presque. Les portes – vitrées, ouvertes, fermées à clefs, entrouvertes, ornées d'un trou de serrure par lequel un oeil observe… – matérialisent ces frontières et deviennent essentielles à la dramaturgie. Les schémas scéniques indiquent qu'elles se multiplient : en 1864, le « boudoir élégant » présenté dans *Les calicots* en compte cinq et le cabinet de travail des *Valets de cœur* quatre[170]. À propos du *Loup et les agneaux*, présenté au Théâtre du Vaudeville en 1868, Jules Barbey d'Aurevilly peut ainsi écrire : « Les portes. Jamais, au théâtre, on n'en vit tant s'ouvrir et se fermer. Quels tireurs de cordon que ces MM. Crisafulli et Stapleaux ! Les portes jouent dans leur pièce un rôle plus actif et plus effectif que les personnages… On sort par une. On rentre par l'autre. On ressort par une troisième. Et coup sur coup ! Et à la file ! C'est un perpétuel tournoiement et cache-cache autour de ce salon à trois portes, qui se rejette par l'une les acteurs entrés par l'autre, nez à nez, et se faisant casse-tête dans le plus ridicule des Colin-Maillards ! Ces portes qui déferlent et claquent, ces portières qui sifflent, tant on les tire fort sur leurs tringles, comme on devrait siffler dans la salle, ont enfin pris aux nerfs les spectateurs »[171]. Le « salon élégant » compte il est vrai trois portes dont une « dérobée »[172]. Les codes établis et incorporés

167 *Voyages dans Paris*, Raoul Troché et Ernest Blum, Édouard Noël et Edmond Stoullig, *Les Annales du Théâtre et de la Musique*, volume 17, Paris, Charpentier, 1891, p. 264-265. Il regarde au loin et oublie sa peine de cœur en s'adonnant à la morphine, le « fatal poison ». E. Konigson (dir.), *Sur la ville, voir Images de la ville sur la scène aux XIXe et XXe siècles,* Paris, Éditions du CNRS, 1991 et pour Londres : Michael R. Booth, « Metropolis on the stage » in H. J. Dyos et Michael Wolff (dir.), *The Victorian City. Images and Realities*, Londres, Routledge, 1973, p. 211-224.

168 La pièce est jouée près de 250 fois en 1882 et 1883, voir Édouard Noël et Edmond Stoullig, *Les Annales du Théâtre et de la Musique*, volume 9, Paris, Charpentier, 1884, p. 145.

169 Théodore Barrière et Edmond Gondinet « Acte deuxième à Paris », *Tête de linotte : comédie en 3 actes*, Paris, Calmann-Lévy, 1886 [1882].

170 Henry Thierry et Paul Evenl, *Les calicots, vaudeville en 3 actes*, joué aux Folies-Dramatiques le 24 mai 1864. L'acte 2 se déroule dans un grand magasin ; l'acte 3, un « boudoir élégant sur trois plans à pans coupés. Portes au fond ouvrant sur un salon illuminé et richement décoré. Toilette. Fauteuil. 3 Chaises. Consoles appliquées au fond. Canapé. 5 Portes » (*L'Arlequin, recueil de mises en scène*, 1864, p. 10). Autre exemple : Anicet Bourgeois, Ponson du Terrail, Blum, *Les valets de cœur,* drame de l'Ambigu-comique, 26 août 1864 : « un cabinet de travail sur cinq plans à pans coupés, 3 portes, fenêtres avec rideaux, bibliothèque, meubles de styles Louis XV recouverts de housses blanches, chaises, guéridons, fauteuils 2, petit pouf, grand fauteuil de malade, table recouverte d'un tapis, caisse encadrée dans la bibliothèque, pots de fleurs devant la fenêtre » ; acte 2, deuxième tableau : « Un élégant fumoir profond de quatre plans à pans coupés ayant vue sur une serre. 4 portes dans les pans coupés fermées par des portières en tapisserie », (*L'Arlequin…op. cit.*, p. 29).

171 Jules Barbey d'Aurevilly, *Théâtre contemporain,* tome 2, Paris, Frinzine, 1892, p. 18.

172 *Les loups et les agneaux, comédie en 5 actes de MM. Crisafulli et Stapleaux*, Paris, Lacroix, 1868.

relativement à la conduite à tenir dans l'espace privé ainsi que l'ordre et la hiérarchie des espaces sont autant de signes repris par les auteurs qui s'en amusent. Machinerie du privé et machinerie du théâtre se confondent.

Les espaces du théâtre voulant être les reflets de l'ameublement du public se doivent d'être saturés d'objets : meubles, tapis, bibelots en tous genres. L'intrigue bourgeoise de *La famille Benoîton,* l'énorme succès de Victorien Sardou en 1867, comporte ainsi un « ameublement de campagne très-élégant », « une fenêtre », une « glace sans tain »[173], « un piano », une « console surmontée d'une glace », « une porte d'appartement », « un meuble très-riche servant de coffre-fort », « une porte d'intérieur », « deux canapés, deux poufs et deux guéridons de salon »[174]. Cette saturation force à une nouvelle appréhension des mises en scène. Chez Sardou, notamment dans *La maison neuve*, les acteurs ne cessent de s'agripper aux meubles, de tomber sur le canapé qu'on devine à ressorts métalliques, de se prendre les pieds dans un tapis qui au final sert à dissimuler un corps[175]. Les circulations et les gestes deviennent nécessairement plus précis pour jouer avec ces objets. On invente, dans les années 1860, des répétitions dédiées non plus aux jeux des décors et à leurs changements mais au mobilier. Le critique Hippolyte Hostein écrit : « On pourrait soutenir que le luxe et la multiplicité des sièges et canapés du répertoire moderne encombrent souvent une comédie […]. Pour utiliser tant de meubles, les metteurs en scène se donnent la torture : ce qu'ils combinent de promenades à travers les chaises et les fauteuils du théâtre est inimaginable. On va, on vient, on se place, on se lève, on se replace ici, là, à droite, à gauche, en avant, au fond, si bien qu'on semble s'occuper tout autant d'asseoir une scène que de la dire. »[176] Cela est si vrai qu'à partir de 1864, moment d'efflorescence des théâtres privés parisiens, *L'Arlequin, recueil de mises en scène* propose en accompagnement des textes des schémas légendés qui permettent de restituer, ligne après ligne, les mouvements des comédiens au milieu de ces intérieurs saturés[177]. [images] Le procédé se généralise après 1880 et, pour ne prendre qu'un exemple, les pièces de Georges Feydeau sont accompagnées de plans qui permettent à la lecture de la pièce de situer chaque personnage[image]. *La Boîte à Bibi* de Duru et Saint-Agnan Choler – deux auteurs à succès des années 1870-1880 – pousse la logique à l'extrême : les meubles deviennent les protagonistes de la pièce, la « boîte à Bibi » étant une grande armoire de salon qui sert, avec l'aide des domestiques, à dissimuler les amants de Madame. L'histoire se compliquant, ce sont « le beau-père, le gendre et le serrurier goguenard qui se fourrent dans les armoires, dans les coffres, sous les meubles, etc. Une partie de cache-cache invraisemblable et inénarrable… Sans chercher à comprendre, le public a ri aux Nouveautés, comme il avait ri, il y a quelques années, au Palais-Royal »[178].

La nouvelle scénographie-chorégraphie qu'instaure ainsi ce théâtre fait modèle. Alors que les manuels de savoir-vivre peuvent consacrer plus de quatre pages à la manière de passer une porte selon le statut des personnes, l'âge, la taille de la porte, de la pièce sur laquelle elle ouvre… et autant de pages à la manière de s'asseoir sur un divan ou un fauteuil, le théâtre propose une véritable pédagogie au premier degré ou par la raillerie des erreurs et des indélicatesses à éviter[179]. Les limites entre les

173 Afin d'éviter les reflets intempestifs vers la salle, tous les miroirs sont sans tain.
174 Victorien Sardou, *La famille Benoîton*, 1866.
175 Victorien Sardou, *La maison neuve*, 1867.
176 Hippolyte Hostein, « « Luxe des mobiliers de scène » in *Historiettes et souvenirs d'un homme de théâtre*, Paris, Dentu, 1878, p. 240-241.
177 *L'Arlequin… op. cit.*, 1864. L'arlequin désigne le cadre composé de deux châssis et frise qui encadrent la scène.
178 « Le Bibelot, Vaudeville » (1888) in Édouard Noël et Edmond Stoullig, *Les Annales du Théâtre et de la Musique*, volume 7, Paris, Charpentier, 1889.
179 Voir, par exemple, Marie de Saverny, *La femme chez elle et dans le monde*, Paris, aux bureaux de la Revue de la mode, 1876 ou encore la Baronne Staffe, *Usages du monde. Règles du savoir-vivre dans la Société moderne*, Paris, Ernest Flammarion, 1891.

espaces sont ainsi soulignées par des franchissements inattendus, la présence incongrue de femmes dans des espaces masculins ou d'hommes dans des espaces féminins, l'absence de concordance entre les personnages et le décor.

On ne sera pas étonné, connaissant la place nouvelle des décors et des accessoires de voir les didascalies enfler et se faire toujours plus précises sur la question du décor et des accessoires. Les sommes éditées par la revue *L'Arlequin* – véritable *vade-mecum* du metteur en scène – et reprises constamment après les années 1870 détaillent par le menu les décors, les accessoires et leurs places.

ACTE DEUXIÈME

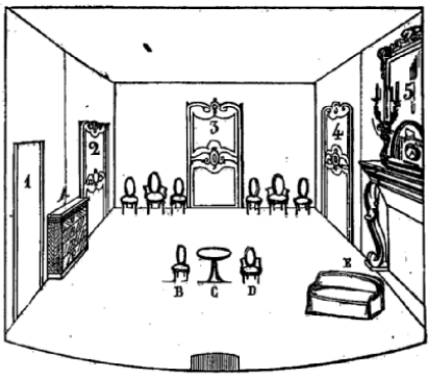
PLANTATION DU DÉCOR

Un salon riche à pans coupés de la profondeur de quatre plans.

1. 2. 4. Portes dans les pans coupés.
3. Porte au fond.
5. Cheminée garnie surmontée d'une glace.

Fond d'intérieur.

Gauche. Jardin.



ACCESSOIRES DE SCÈNE

Meubles en bois de rose recouverts en tapisserie.

A. Meuble console.
B. Chaise.
C. Table ovale avec cave à liqueurs dessus.
D. Fauteuil.
E. Canapé.

Chaises et fauteuils au fond.

Droite. Cour.

TOUTES LES INDICATIONS SONT PRISES DE LA SALLE

TROISIÈME TABLEAU

PLANTATION DU DÉCOR

Un atelier élégant chez Pétrus.

1. Porte au troisième plan.
2. Vitrage tenant toute la largeur du fond.
3. Porte au second plan.

ACCESSOIRES DE SCÈNE

A et C. Tables chargées d'objets d'art.
B. Canapé divan.

Gauche. Jardin.



D et H. Chaises.
E. Boîte à couleurs.
F. Chevalet sur lequel est posé un tableau.
G. Cheminée garnie surmontée d'une glace.
I. Estrade servant pour la pose des modèles.

Tous les meubles sont en chêne sculpté. — Des tableaux, des bustes, des plâtres, des armures, etc., etc., garnissent entièrement l'atelier. Un fauteuil occupe l'estrade.

Droite. Cour.

TOUTES LES INDICATIONS SONT PRISES DE LA SALLE

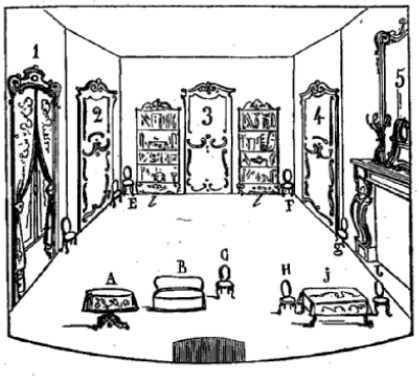
ACTE TROISIÈME — CINQUIÈME TABLEAU

PLANTATION DU DÉCOR

A l'hôtel de Sallendrera, Un salon style Louis XV de la profondeur de cinq plans.

1. Fenêtre au second plan.
2. Porte dans un pan coupé au quatrième plan.
3. Porte au fond.
4. Porte latérale.
5. Cheminée garnie surmontée d'une glace.

Gauche. Jardin.



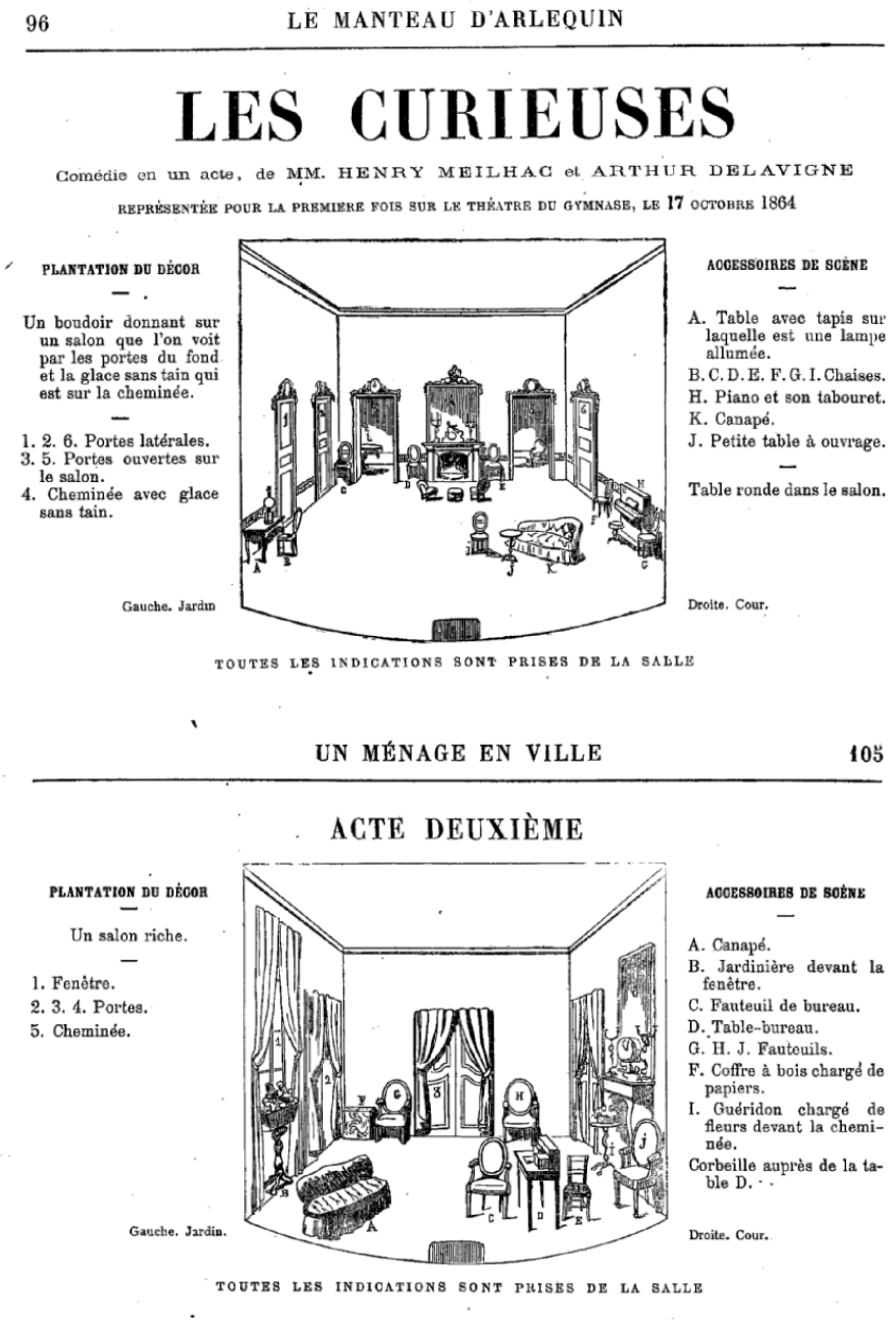
ACCESSOIRES DE SCÈNE

Meubles Louis XV dorés.

A. Petit guéridon.
B. Canapé.
C. D. E. F. G. H. J. Chaises.
I. Table.
L et L. Etagères garnies d'objets d'art.

Droite. Cour.

TOUTES LES INDICATIONS SONT PRISES DE LA SALLE.



96 LE MANTEAU D'ARLEQUIN

LES CURIEUSES

Comédie en un acte, de MM. HENRY MEILHAC et ARTHUR DELAVIGNE

REPRÉSENTÉE POUR LA PREMIÈRE FOIS SUR LE THÉATRE DU GYMNASE, LE 17 OCTOBRE 1864

PLANTATION DU DÉCOR

Un boudoir donnant sur un salon que l'on voit par les portes du fond et la glace sans tain qui est sur la cheminée.

1. 2. 6. Portes latérales.
3. 5. Portes ouvertes sur le salon.
4. Cheminée avec glace sans tain.

ACCESSOIRES DE SCÈNE

A. Table avec tapis sur laquelle est une lampe allumée.
B. C. D. E. F. G. I. Chaises.
H. Piano et son tabouret.
K. Canapé.
J. Petite table à ouvrage.

Table ronde dans le salon.

Gauche. Jardin

Droite. Cour.

TOUTES LES INDICATIONS SONT PRISES DE LA SALLE

UN MÉNAGE EN VILLE 105

ACTE DEUXIÈME

PLANTATION DU DÉCOR

Un salon riche.

1. Fenêtre.
2. 3. 4. Portes.
5. Cheminée.

ACCESSOIRES DE SCÈNE

A. Canapé.
B. Jardinière devant la fenêtre.
C. Fauteuil de bureau.
D. Table-bureau.
G. H. J. Fauteuils.
F. Coffre à bois chargé de papiers.
I. Guéridon chargé de fleurs devant la cheminée.
Corbeille auprès de la table D.

Gauche. Jardin.

Droite. Cour.

TOUTES LES INDICATIONS SONT PRISES DE LA SALLE

[Fig. 11. 10] Planches extraites de *L'Arlequin, recueil de mises en scène*, 1864. *La volonté, comédie en 4 actes*, par Jean du Boys, est présentée à la Comédie-Française en 1864 a pour décor au deuxième acte : « Un salon richement meublé à pans coupés de la profondeur de quatre plans. 3 portes dans les pans coupés. Porte au fond. Cheminée garnie surmontée d'une glace. Fond d'intérieur. Accessoires de scène : meubles en bois de rose recouverts en tapisserie. Meuble console. Chaise. Table ovale avec cave à liqueurs dessus. Fauteuil. Canapé. Chaises et fauteuils au fond. » Pour l'acte 3 : [cf image] « Un salon très coquet sur quatre plans Fond de jardin. 1 et 7 niches encadrées de rideaux. 2, 4 6 fenêtres. 3 et 5 portes-fenêtres. Accessoires de scène : meubles en acajou recouverts en damas jaune. A. Corbeille de fleurs sur une console dans la niche 1. B et D Chaises. C Table ronde. E. Fauteuil. F. Tabouret de piano. G. Piano dans la niche 7. Chaises au fond. » Les ateliers, nouveaux espaces en cours de conquête par la bourgeoisie comme on l'a vu, surgissent aussi sur scène propageant ainsi le goût du « désordre pittoresque ». *Les Mohicans de Paris, drame en 5 actes par Alexandre Dumas, Théâtre de la Gaîté 20 août 1864,* troisième tableau : « Plantation du décor : Un atelier élégant chez Pétrus. 1. Porte au troisième plan. 2. vitrage tenant toute la largeur du fond. 3 Porte au second plan. Accessoires de scène. A et C tables chargées d'objets d'art. B. Canapé divan. D et H chaises. E boîte à couleurs. F. Chevalet sur lequel est posé un tableau. G. Cheminée garnie surmontée d'une glace. I. Estrade servant pour la pose des modèles. Tous les meubles sont en chêne sculpté ; Des tableaux, des bustes, des plâtres, des armures, etc. garnissent entièrement l'atelier. Un fauteuil occupe l'estrade. »

Ces annotations scénographiques disent le caractère essentiel de l'ameublement dans ces pièces. La génération qui se consacre au vaudeville à partir des années 1860-1870 réserve parfois plus d'un dixième du texte imprimé à décrire le décor. C'est d'autant plus nécessaire que les décorateurs, souvent des

peintres, qui avaient une large initiative de création sont remplacés par des tapissiers qui ne possèdent que la science de l'ameublement. Ainsi, Victorien Sardou détaille chaque tableau au deuxième acte des *Pattes de mouche* : « Un cabinet de travail à pans coupés. Dans le pan coupé de droite, porte d'entrée. – Dans le pan coupé de gauche, porte donnant dans le salon. – À droite, porte de la chambre à coucher, au premier plan. Petite porte d'un cabinet noir au deuxième plan. – A gauche, la porte d'un couloir. – Au fond, une bibliothèque, avec tablettes des deux côtés sur lesquelles sont des bibelots. – À gauche, entre les deux portes, une console chargée de bibelots ; un cordon acoustique à gauche de la porte du salon. – Au premier plan, à gauche, un piano posa perpendiculairement à la rampe, et le clavier tourné vers ta porte du couloir. Tabouret sous le clavier. Pouf devant le piano. Petite chaise sous la console. Chaises et fauteuils devant la bibliothèque. – Au premier plan à droite, une grande table de travail, sur laquelle il a des livres, des papiers, un encrier et un pot à tabac Un canapé devant la table. Une chaise à chaque bout. Un fauteuil au milieu. »[180] Un autre exemple, trente ans plus tard, avec Georges Feydeau, représentant de la nouvelle génération des auteurs pour le théâtre bourgeois. Pour le bourgeois cabinet de travail de *La Dame de chez Maxim*, qui rencontre un immense succès au Théâtre des Nouveautés en 1899, la précision s'accuse : « Le cabinet du docteur Petypon. — Grande pièce confortablement mais sévèrement meublée. À droite, premier plan, une fenêtre avec brise-bise et rideaux. Au deuxième plan, plan coupé […], porte donnant chez Mme Petypon. Au fond, légèrement en sifflet, grande baie fermée par une double tapisserie glissant sur tringle et actionnée par des cordons de tirage manœuvrant la coulisse, côté jardin. Cette baie ouvre sur la chambre à coucher de Petypon. Le mur de droite de cette chambre, contre lequel s'adosse de milieu, forme avec le mur du côté droit de la baie un angle légèrement aigu, de telle sorte que le pied du lit affleure le ras des rideaux, alors que la tête s'en éloigne suffisamment pour laisser la place d'une chaîne entre le lit et la baie. Celle-ci doit être assez grande pour que tout le lit soit en vue du public et qu'il y ait encore un espace de 75 centimètres entre le pied du lit et le côté gauche de la baie. De l'autre côté de la tête du lit, une table de nuit surmontée d'une lampe électrique avec son abat-jour. Reste des meubles de la chambre *ad libitum*. En scène, milieu gauche, un vaste et profond canapé anglais en cuir capitonné, au dossier droit et ne formant qu'un avec les bras ; à droite du canapé, une chaise volante. À droite de la scène, une table-bureau placée perpendiculairement à la rampe. À droite de la table et face à elle, un fauteuil de bureau. À gauche de la table, un pouf tendu « en blanc » et recouvert provisoirement d'un tapis de table ; au-dessous de la table, une chaise volante. Au fond, contre le mur, entre la baie et la porte donnant sur le vestibule, une chaise. Au-dessus de cette chaise, un cordon de sonnette. Sur la table-bureau, un buvard, encrier, deux gros livres de médecine. »[181] [cf image] Au final, la seule concession au théâtre est le recours aux pans coupés qui permettent une exposition de l'intérieur à l'ensemble du public.

Cette évolution à partir des années 1850-1860 qui débouche sur d'interminables didascalies soulève la question de la nature des décors et des accessoires – et dans une moindre mesure des costumes.

Les décors et la « théorie des milieux »

Dès lors que le public demande à retrouver dans les décors l'ameublement et les accessoires de ses appartements, la question de la nature des décors est posée. S'élabore alors un débat qui s'articule autour de la « théorie des milieux », emprunte au monde romanesque et témoigne de ce souci de la nature et de la fonction des décors[182], débat qui se poursuit sur toute la seconde partie du siècle. En

180 Victorien Sardou, *Les pattes de mouche, comédie en trois actes,* Michel Lévy frères, 1870, « Acte deuxième ».
181 Georges Feydeau, *La Dame de chez Maxim*, Théâtre des Nouveautés, 1899, « acte premier ».
182 Sur l'analyse de ces théories, voir les réflexions de Janet Floyd et Laurel Foster (dir.), *The Recipe Reader: Narratives, Contexts,*

1859, Louis Ulbach de la *Gazette des beaux-arts* en pose les termes : « Le costume et le décor sont devenus, dans le théâtre contemporain, des accessoires importants sans lesquels la verve de nos auteurs perdrait quelquefois de son sens et de sa portée. Supposez les pièces du Gymnase, pour nous en tenir à l'art inférieur, jouées entre deux chaises et un fauteuil, dans un salon banal, que deviendront beaucoup de scènes dont l'intérêt consiste dans certaines façons de causer autour d'une table de salon, de se renverser sur des sièges à la mode ? Le meuble n'est-il pas là le commentaire du mot ? […] À une société qui demande ses propres secrets, il faut plaire tout d'abord par un horizon exact du milieu dans lequel elle s'agite. […] Mais, comme le Gymnase n'est pas l'expression définitive de l'art dramatique, il est bon d'examiner si le costume et le décor doivent avoir, dans des oeuvres spécialement littéraires, une part d'influence aussi large que celle qu'ils occupent dans les oeuvres de genre ? […] On peut discuter encore, et avec raison, la question du réalisme dans les sentiments et dans les mots ; mais le réalisme du décor est un fait acquis et une nécessité. […] Ce n'est pas le paysage qui nuit à l'action, c'est l'action souvent qui nuit au décor. Balzac a introduit dans les conditions du roman moderne un besoin d'accessoires qui ajoute le symbolisme du costume et du mobilier au symbolisme de la physionomie personnelle. Cette loi est devenue celle du théâtre contemporain »[183]. L'ambiguïté du débat est manifeste car, si le décor est nécessaire pour camper socialement et culturellement les personnages, il doit aussi s'effacer. La référence au théâtre classique est récurrente chez les critiques qui ne cessent d'invoquer le décor dépouillé des mises en scène de Molière. Il faut dire que, dès la fin des années 1850, le succès de ces décors « réalistes » qui simulent des intérieurs est manifeste auprès du public. Dans les années 1890, Germain Bapst, historien du théâtre rêvant d'un âge d'or classique, enregistre ce changement profond et le met en parallèle avec les changements des appartements eux-mêmes[184]. Racontant une entrevue entre Victorien Sardou et Adolphe Thiers, il note que le dramaturge expliqua l'arrivée du réalisme au théâtre en s'appuyant sur le décor du cabinet de Thiers lui-même : « Je suis venu ici il y a vingt-cinq ans, votre cabinet était une grande pièce rectangulaire, avec, au centre, une grande table couverte de papiers, un fauteuil devant, et tout autour, alignées le long du mur, des chaises. Regardez votre cabinet aujourd'hui ! Les chaises ne sont plus au mur les fauteuils sont devant la cheminée ; à droite et à gauche, de-ci de-là, il y a des poufs, des bergères, des crapauds, des tabourets, éparpillés, disséminés, se regardant, se tournant le dos, formant comme des groupes de personnages qui devisent entre eux ! Nous n'avons pas fait autre chose au théâtre. Du temps de Scribe, la porte était au fond de la scène, en face du trou du souffleur ; de chaque côté, il y avait, comme autrefois dans votre cabinet, des chaises alignées. Aujourd'hui, la scène représente un véritable salon meublé comme […] le sont les salons élégants de notre temps. […] Quand la table et les chaises furent en place, on arrangea le décor comme vous avez arrangé votre cabinet on mit un peu partout des guéridons, des chiffonniers, des sièges, de tous modèles, suivant la manie d'aujourd'hui. » Le débat est relancé dans les années 1880 par l'arrivée du naturalisme au théâtre – *Nana* et *L'Assommoir* – mais plus encore par le développement des comédies bourgeoises dans les nouveaux théâtres.

Derrière ce débat relatif à l'art dramatique, ce sont des questions sociales qui se posent ou tout au moins une façon de lire le social. Pour Louis Ulbach de *La Gazette des beaux-arts*, le roman a introduit une lecture du monde social nouvelle qui prend logiquement possession des théâtres : « Balzac a introduit dans les conditions du roman moderne un besoin d'accessoires qui ajoute le symbolisme

Traditions, Aldershot Ashgate, 2003.

183 Louis Ulbach, « L'art au théâtre », *Gazette des beaux-arts,* 1859 p. 34 et *sq.*, en complément, voir Jules Guillemot, « Le théâtre contemporain. Le réalisme au théâtre » in *Revue contemporaine, j*anvier 1866.

184 Germain Bapst, « Le théâtre contemporain » in *Essai sur l'histoire du théâtre*, Paris, 1898, p. 542.

du costume et du mobilier au symbolisme de la physionomie personnelle. Cette loi est devenue celle du théâtre contemporain »[185]. Est condamnée cette façon de camper les personnages par leurs décors. Louis Becq de Fouquières dénonce ce réalisme et la « théorie des milieux » qui veut qu'un personnage soit déterminé par son milieu social et matériel : « Les rapports de la mise en scène avec le milieu social sont très importants eu égard à nos idées actuelles. […] La mise en scène doit correspondre exactement au milieu social ». Si « Jadis les classes étaient nettement séparées les unes des autres et ne se confondaient jamais […], aujourd'hui, malgré tout ce qui peut subsister de notre ancienne division sociale, nous ne sommes plus répartis selon les règles étroites d'une hiérarchie immuable. Les rangs sont confondus. C'est en général le talent et l'argent qui, bien plus que la naissance, assurent une haute position sociale. C'est pourquoi, au théâtre, l'ancienne unité décorative ne correspondrait plus en rien à nos idées actuelles [car] notre personnalité morale se reflète autour de nous jusque sur les moindres objets. De là le rôle de la mise en scène dans les pièces modernes ou du moins dans celles qui s'ingénient à traduire sur le théâtre la société française actuelle […]. C'est donc par une conséquence logique que le décorateur et le metteur en scène se sont faits tapissiers et en quelques sortes bibelotiers, et qu'ils ont dû chercher à donner au matériel figuratif cette physionomie personnelle qui est la caractéristique de la mise en scène moderne. L'intérieur d'un jeune homme riche variera selon le monde au milieu duquel il vit, monde de cheval ou de galanterie. Le cabinet d'un financier ne sera pas celui d'un diplomate. Le salon d'une femme du monde n'aura pas le même aspect que celui d'une demi-mondaine, et celui-ci ne ressemblera pas à celui d'une femme galante. »[186] Ici, tous les arguments qui visent à condamner une pratique du décor dictée par la théorie du milieu sont avancés au nom de cette même théorie. Les critiques globalement hostiles à cette passion du public l'imputent à la lecture excessive de Balzac et de Flaubert[187].

De fait, sur scène, les nuances dans les décors deviennent infinies et les didascalies comme les critiques montrent que le public, grâce aux moindres détails, procède à une lecture sociale des décors. Dès ses premières pièces, Émile Augier note avec précision les styles et le goût des lieux à transposer voire à transporter sur scène. En 1858, le salon de la bourgeoise Huguet dans La Jeunesse, doit être « fané » et « l'ameublement date de vingt ans »[188]. Chez Dumas fils, les degrés de fraîcheur des salons sont mentionnés comme le fait qu'ils soient « à la mode » ou dépassés[189]. Les didascalies indiquent presque toujours s'il s'agit d'un intérieur de parvenus ou de bourgeois installés de longue date[190]. Sarcey que l'on a vu s'élever contre cette exactitude sociale en vient à s'attacher aux détails et à soutenir que le décor en dit autant que les discours. Commentant *La Poudre aux yeux* de Labiche et Martin, farce qui tourne en dérision des petits bourgeois jouant aux grands, il s'impatiente devant le deuxième acte qui présente la deuxième famille bourgeoise : au lieu de longs dialogues, pour montrer que « le ménage des Ratinois est infiniment plus modeste que celui des Malingié […], un trait suffira pour rendre cette différence bien sensible : chez les Ratinois, les meubles sont toujours couverts de

185 Jules Guillemot, « Le théâtre contemporain. Le réalisme au théâtre » in *Revue contemporaine,* janvier 1866.
186 Louis Becq de Fouquières, *L'art de la mise en scène, essai d'esthétique théâtrale*, Paris, Charpentier et Cie, 1884 p. 78-83.
187 Francisque Sarcey, *Quarante ans de théâtre (feuilletons dramatiques)*, volume 5, Paris, Bibliothèque des Annales politiques et littéraires, 1901, p. 137.
188 Emile Augier, *La Jeunesse*, Théâtre de l'Odéon, 1858. « La scène se passe à Paris, de nos jours, chez Madame Huguet les 4 premiers actes […] Acte premier ».
189 *L'Arlequin…op. cit*., p. 103. Théodore Barrière, *Un ménage en ville, comédie en 3 actes*, Théâtre du Gymnase 17 octobre 1864. « Acte 2. Un salon riche. 1. Fenêtre. 2,3,4 portes. 5. cheminée. Accessoires de scène. 1. canapé. B. Jardinière devant la fenêtre. C. Fauteuil de bureau. D. table de bureau. G, H, J Fauteuils. F Coffre à bois chargé de papiers. I. Guéridon chargé de fleurs devant la cheminée. Corbeille auprès de la table D. » [voir image].
190 C'est notamment le cas chez Georges Feydeau.

leurs housses. »[191] Il se range définitivement quelques années plus tard du côté du public. À propos du *Maître et la Parisienne* de Henri Becque, il note : « Et ce salon… Avez-vous jamais rencontré nulle part un salon semblable ? Est-ce une demeure de bourgeois aisés que cette vaste salle […] sans intimité, meublée en l'air, sans le moindre recoin où l'on sente, comme chez n'importe lequel de nous tous, l'endroit préféré où l'on bavarde et le fauteuil où l'on paresse, la besogne faite ? Je sais l'objection : le décor est secondaire. […] Mais pourquoi ne pas le réaliser, puisqu'on le peut avec du soin et que cela ne nuit en rien à l'œuvre, pourvu qu'on reste dans la juste mesure ? Dans les œuvres modernes […] où la théorie des milieux et de l'influence des choses extérieures a pris une si large place, le décor n'est-il pas le complément indispensable de l'œuvre ? Ne doit-il pas prendre, au théâtre, la place que la description tient dans le roman ? N'est-il pas le corollaire obligé, une sorte d'exposition du sujet ? »[192]

Si le public adhère à cette lecture sociale de la scène théâtrale à travers les décors et les accessoires, c'est qu'il trouve ce qu'il attend : une mise en scène qui donne des clés de lecture du monde social au travers des objets. Le théâtre les met parfaitement en évidence, les rend visibles et lisibles.

Au théâtre, la recomposition du public conjuguée avec le renouvellement du répertoire à partir des années 1850 conduit à mettre en scène la vie parisienne contemporaine. Face à un public qui observe la représentation de sa propre vie sociale et privée, auteurs et directeurs de théâtres sont attentifs au moindre détail. La « théorie des milieux » est alors transposée sur scène et malgré la condamnation des théoriciens de l'art dramatique, envahit les théâtres parisiens. Plus que le reflet de la vie réelle, le théâtre devient, par le truchement des décors, un vecteur qui diffuse une lecture du monde social. Le public apprend, souvent par la raillerie ou l'absurde, les hiérarchies sociales du goû ou la gestuelle nouvelle qu'appelle l'encombrement des intérieurs.

II.b. La fin des simulacres et l'avènement des meubles de tapissier

L'avènement de décors contemporains et la demande de « réalisme » ont une conséquence directe et matérielle sur ce qu'il faut dorénavant appeler l'ameublement de la scène. Le désir de couleur locale n'est pas nouveau et prend une place sans précédent à partir des années 1830-1840. Alors que les ateliers de peintres s'emplissent de pièces archéologiques et exotiques qui sont autant de motifs, les scènes se garnissent d'objets anciens sous l'impulsion du théâtre romantique[193]. Pourtant une différence importante apparaît dans les années 1850 : les accessoires jusque là simulacres en carton-pâte peint, deviennent de plus en plus « réels ».

Du carton-pâte aux « réalités bourgeoises »

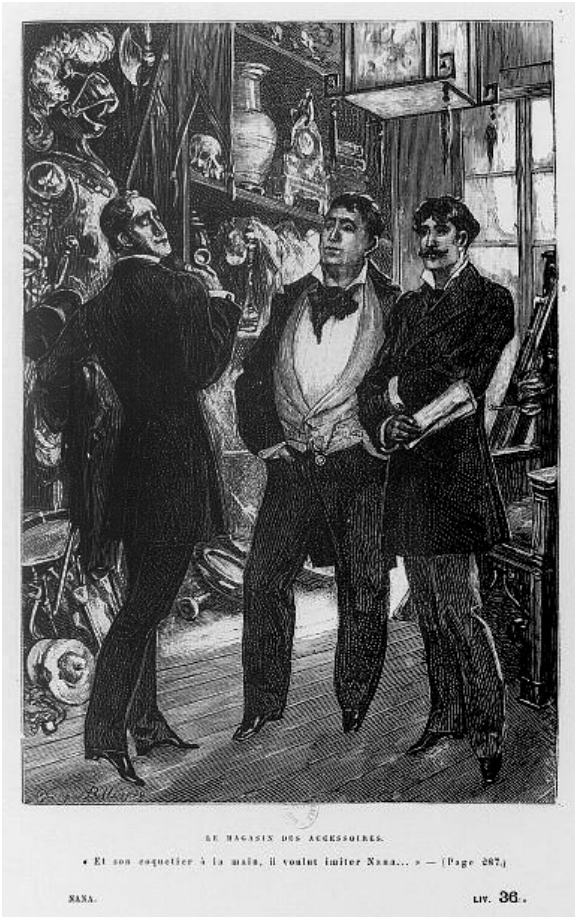
Cette mutation soulève un débat animé dans la critique théâtrale des années 1850 : faut-il faire les accessoires d' «imitation » en bois et en carton ou « réalistes », c'est-à-dire déplacer sur scène des objets et du mobilier venus des grands magasins, des ébénistes, tapissiers, bronziers… ? En 1859, Louis

191 Francisque Sarcey, *Quarante ans de théâtre (feuilletons dramatiques)*, volume 5, Paris, Bibliothèque des Annales politiques et littéraires, 1901, p. 384.
192 Francisque Sarcey, *Quarante ans de théâtre (feuilletons dramatiques)*, volume 6, Paris, Bibliothèque des Annales politiques et littéraires, 1901, p. 382.
193 Voir l'inventaire de Barry V. Daniels et Jacqueline Razgonnikoff, *Le Décor de théâtre à l'époque romantique : catalogue raisonné des décors de la Comédie-Française, 1799-1848, Paris,* Bibliothèque nationale, 2003, p. 34 et sq. et Germain Bapst, Chapitre VII, « Le théâtre pendant la Révolution et la période romantique », in *Essai sur l'histoire du théâtre…op. cit.,* p. 542.

Ulbach de la *Gazette des beaux-arts* pose les termes du débat tout en enregistrant le succès des objets réels : « Le réalisme du décor est un fait acquis et une nécessité. […] Mais il est bien clair que le décor ne doit pas usurper, et que la mise en scène ne doit pas, à force de luxe, faire tort à la scène elle-même. […] Aujourd'hui, [les auteurs] cherchent à distraire un public blasé, la vérité absolue, minutieuse, devient une indispensable condition de succès. »[194] L'arrivée sur scène d'objets réels, compléments des simulacres de salons et de boudoirs, est cependant salué par le public. Francisque Sarcey se souvient de ce changement : « J'entre dans un théâtre de genre, à l'instant précis où la salle croule sous les bravos. En effet, le rideau s'est levé sur un décor aussi hideux qu'un véritable salon bourgeois. Aux fenêtres, de vrais rideaux en damas laine et soie, attachés avec de vraies torsades de passementerie à de vraies patères en cuivre estampé. Sur la cheminée, une vraie pendule de Richoud. Puis de vrais meubles et une vraie lampe, avec un vrai abat-jour rose en papier gaufré. Voici un vrai comédien qui met ses vraies mains dans ses vraies poches ; il fume un vrai cigare […] les applaudissements roulent comme un tonnerre, et la foule ne se sent pas d'aise. […] Tu as raison, bon public ! Tout cela est réel, comme le papier timbré, le rhume de cerveau et le macadam. Les gens qui se promènent sur ce tréteau encombré de poufs, de fauteuils capitonnés et de chaises en laque, semblent en effet s'occuper de leurs affaires. »[195] Homme empreint de culture classique, Sarcey oppose le divertissement, édifiant, au « réalisme » prosaïque du théâtre bourgeois. En 1884, Louis Becq de Fouquières, attaché comme nombre de critiques aux valeurs du théâtre du Grand Siècle, s'inquiète de cette dérive qu'il pense collective : « Les théâtres semblent obéir à une tendance dangereuse qui ne peut aboutir qu'à leur ruine sans profit pour l'art. Cette tendance consiste à transformer la représentation du réel en une sorte de présentation directe, de telle sorte qu'ils cherchent à s'affranchir du procédé artistique de l'imitation et mettent leur ambition à nous intéresser à la vue des objets eux-mêmes. Ainsi compris, l'art de la mise en scène aurait sa fin en lui-même […] il deviendrait, ici, l'art du peintre, là, l'art de l'architecte, là, l'art du sculpteur, là, l'art du tapissier »[196]. Au-delà des architectures (cloisons, portes, fenêtres, etc.) qui demeurent par nécessité des simulacres, la demande du public débouche en effet sur une inflation d' « accessoires réels ». Moynet, auteur de nombreux ouvrages sur les trucs et les décors écrit en 1893 : « Qui n'a pas vu un magasin d'accessoires de théâtre n'en peut avoir une idée, même incomplète ; la boutique d'un brocanteur n'en donnerait qu'une faible image. On trouve bien des choses chez un brocanteur; au magasin d'accessoires, on trouve tout […]. [L'accessoiriste] pendant l'entr'acte, vient disposer sur la scène les meubles, les jardinières, les pendules sur les cheminées, l'encrier, le papier et les plumes sur les tables, les lettres qu'on apporte, tous les mille petits accessoires, les médaillons, les portefeuilles, les billets de banque, les coffrets, les bijoux […]. Le répertoire moderne a besoin d'une foule d'objets ; […] les personnages, de nos jours, sont entourés de meubles, d'ustensiles de toute sorte qui ont leur part dans l'action ; la couleur locale, cette importation moderne, est venue apporter un élément nouveau aux représentations actuelles. Les acteurs, habillés avec les costumes du temps, se meuvent au milieu des objets nécessaires à l'existence des personnages qu'ils représentent. Les accessoires ont donc pris une grande importance ; le magasin, qui leur est destiné, n'est jamais assez grand pour les contenir ; aussi tous les coins pouvant servir de succursales à ce service en sont encombrés. »[197]

194 Jules Guillemot, « Le théâtre contemporain. Le réalisme au théâtre » in *Revue contemporaine, j*anvier 1866, p. 34 et sq.
195 Francisque Sarcey, *Quarante ans de théâtre (feuilletons dramatiques)*, volume 6, Paris, Bibliothèque des Annales politiques et littéraires, 1901, p. 254.
196 Louis Becq de Fouquières, L'art de la mise en scène, essai d'esthétique théâtrale, Paris, Charpentier et Cie, 1884, p. 91 et voir le long développement sur l'école naturaliste et la « théorie des milieux », p. 252 et sq.
197 Georges Moynet, « Accessoires » in *La machinerie théâtrale : trucs et décors*, Paris, Librairie illustrée, 1893, p. 157 et sq.





LE MAGASIN DES ACCESSOIRES.

« Et son coquetier à la main, il voulut imiter Nana... » — (Page 287.)

NANA. LIV. 36.

[Fig. 11. 11] Gravure extraite de Georges Moynet, *La machinerie théâtrale : trucs et décors*, Paris, Librairie illustrée, 1893, p. 159.
[Fig. 11. 12] Gravure extraite de la version illustrée de *Nana* (Paris, Marpon et E. Flammarion, 1882), dessin de Bertall. Vue du magasin des accessoires.



[Fig. 11. 13] Facture de Leblanc Granger, fournisseur de l'Opéra en affaires avec les antiquaires Warneck-Sambon, 1873. AN, Fonds Warneck-Sambon, 613 AP.

Tous les théoriciens du théâtre, après avoir condamné la « théorie des milieux », déplorent cette envahissante présence d'objets réels dans le théâtre. « Les accessoires, note Pougin dans son *Dictionnaire*, sont devenus aujourd'hui une partie si importante du spectacle scénique, que leur envahissement est incessant. On ne sait plus où les mettre »[198]. « Dieu sait s'ils sont nombreux avec les exigences de la scène moderne ! […] Accessoires le papier, les plumes, l'encrier placés sur une table, la pendule et les flambeaux qui ornent la cheminée ; accessoires tout le service d'un repas somptueux […] et la corbeille de mariage qu'on apporte à la signature du contrat […] Le cabinet d'accessoires, sorte de pandémonium auprès duquel pâlirait la boutique du brocanteur le mieux achalandé ». Au début du XXe siècle, le vicomte d'Avenel note que l'ustensilier est désormais « le conservateur de ce bric-à-brac où s'entassent pèle-mêle des articles si hétéroclites, qu'il n'est pas de magasin au monde qui les réunit jamais »[199]. Ces magasins d'accessoires contiennent des objets destinés à des pièces historiques pour lesquelles « pour chaque époque, le moindre des accessoires doit être d'une rigoureuse exactitude »[200]. Les pièces historiques qui perdurent – bien souvent situées au XVIIIe siècle – sont peuplées d'objets anciens – dérive que condamne Germain Bapst notant que « l'art dramatique n'est point l'archéologie ». Si les images de ces magasins peuvent être confondues avec les coulisses d'un théâtre romantique, on assiste cependant à un double glissement. Les objets ne sont plus des simulacres, mais de véritables objets anciens ; les armures ou le mobilier Louis XV et tous les objets d'antiquité ne sont plus seulement présents pour simuler des scènes médiévales ou des salons du XVIIIe siècle mais pour représenter le bric-à-brac des intérieurs parisiens contemporains. Le couple appartement/boutique d'antiquaires se reproduit sur scène sous la forme salon bourgeois/ magasin d'accessoires.

La critique s'alerte de cette inflation d'objets mobiliers « nature » luxueux. Hippolyte Hostein, directeur du Théâtre impérial du Châtelet et promoteur des féeries et des fantasmagories, et donc de tous les trucages optiques, condamne ce réalisme prosaïque : « Où s'arrêtera le luxe des mobiliers de théâtre sur la scène ? […] Les meubles en palissandre, en vieux chêne, en acajou, en laque de Chine ; les rideaux en brocatelle de soie ; les ustensiles en or, en bronze, en cuivre et même en zinc, ne sortent pas tous des grands magasins. [Mais] on y viendra. […] Le réalisme luxueux est-il véritablement un progrès ? […] En principe, le public se contente parfaitement d'une mise en scène peu coûteuse, pourvu qu'elle soit correcte, et surtout pourvu que la pièce l'amuse ou l'intéresse. L'ameublement, si riche, si étudié qu'il puisse être, ne sera jamais pour lui qu'une question de médiocre importance. Les auteurs et les directeurs […] font tant d'efforts, les uns pour trouver, les autres pour acquérir chèrement un meuble réputé exact […] ! Sans doute, lorsque le rideau se lève sur un ensemble riche et harmonieux, on éprouve une sensation agréable ; mais elle est bien superficielle. »[201] La crainte de voir les décors détourner le public de l'action et du jeu exprime l'attention que le public porte à ces détails. Les tenants de l'esthétique classique qui défendent les décors abstraits, défendent le carton-pâte. S'interrogeant sur ce qui doit être en carton et ce qui ne peut l'être, de Fouquières conclut que les accessoires doivent être du « matériel figuratif » ; ainsi, dans une bibliothèque, seuls les livres qui seront pris en main doivent être réels – voire anciens –, les autres devant être peints : « Cette loi empêche la mise en scène de dégénérer en une exhibition inutile ou encombrante »[202]. Condamnant aussi cette inflation de bibelots

198 Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du Théâtre et des Arts qui s'y rattachent…*, Firmin-Didot et Cie, 1885, p. 5.
199 Georges Avenel, *Le mécanisme de la vie moderne*, volume 4, Paris, Armand Colin, 1902, p. 214.
200 Germain Bapst, « Le théâtre contemporain », in *Essai sur l'histoire du théâtre…op. cit.,* p. 583-587.
201 Hippolyte Hostein, « Luxe des mobiliers de scène » in *Historiettes et souvenirs d'un homme de théâtre… op. cit.*, p. 240-241.
202 Louis Becq de Fouquières, *L'art de la mise en scène, essai d'esthétique théâtrale… op. cit.*, p. 86-87.

sur scène au regard de la sobriété du théâtre classique, Germain Bapst se laisse pourtant séduire par ces « décors réels »[203] : « N'avons-nous pas vu tout récemment représenter au Théâtre-Français une pièce de Guy de Maupassant, la Paix du Ménage, dans un salon décoré et orné avec une telle vérité, une telle exactitude des détails, un goût si exquis de bonne compagnie, que la distinction naturelle des acteurs semblait accrue par l'élégance même du cadre » ?[204]

Malgré les vœux des critiques, mobilier et objets quotidiens remplacent sur scène les accessoires de théâtre. Alors que le carton-pierre et tous les dérivés du papier-mâché triomphe aussi bien dans les intérieurs que dans les décors urbains, et tout particulièrement dans ceux des théâtres[205], il est lentement banni des scènes théâtrales. La maison Hallé qui fournit les théâtres parisiens en objets de carton-pâte, les « cartonnages artistiques » depuis le milieu du XVIIIe siècle est contrainte de trouver d'autres marchés[206]. Germain Bapst explique ce recul : « Depuis que dans la mise en scène s'est opérée la transformation […] qui a surtout consisté à substituer à la décoration factice des intérieurs une décoration plus réelle, […], la production de la maison Hallé a considérablement diminué, et les efforts comme les frais nécessaires à l'entretien d'une semblable industrie ne sont plus compensés par l'abondance et la continuité des commandes. »[207] Dans les années 1890, ces simulacres sont obsolètes au point de devenir à leur tour des antiquités. Les cartonnages artistiques, moulures en carton-pierre et papier-mâché, ne sont réservés à partir des années 1880 qu'aux féeries et aux théâtres populaires[208]. Ce passage des simulacres aux objets « réels » est décisif car il signe l'arrivée des tapissiers sur scène, condition pour que la scène devienne un véritable espace des modes.

Le temps des tapissiers et des directeurs

Ce changement dans la nature des décors modifie les rôles des professionnels. Henry Monnier, qui lance en 1857 son personnage bourgeois Joseph Prudhomme dans l'aventure théâtrale en tant que directeur, le met en présence des questionnements « réalistes »[209]. L'auteur entre dans le cabinet du directeur : « — Vous savez qu'il y a trois salons dans ma pièce : un salon jaune, un salon pistache, un salon coquelicot. Le tout fraîchement décoré, puisqu'il s'agit d'un jeune couple qui vient d'entrer en ménage, et qui se trouve par conséquent en pleine lune de miel.

— Je donnerai mes instructions en conséquence au décorateur. […]

– Assez, monsieur, assez, brisons là, nous ne pouvons nous entendre ; je remporte mon manuscrit. […] Vous parlez de décorateur, reprit-il, pourquoi donc alors vous êtes vous adressé à un réaliste ? Il fallait prendre quelqu'un de l'école de feu Scribe et Bavard. Quant à moi, je ne connais que le tapissier ; je n'entends pas que mes personnages se meuvent au milieu des tons les plus criards, parmi

203 Germain Bapst, *« Le théâtre contemporain », in Essai sur l'histoire du théâtre…op. cit.,* p. 586.
204 *Ibid*, p. 587.
205 Dès les années 1840, on souligne cet usage : « Parmi les applications anciennes et nouvelles du carton-pierre, on peut citer la décoration de l'Opéra […], celles du Théâtre-Français, de l'Odéon, des théâtres de Lille, Strasbourg, Compiègne et Bruxelles ; les sculptures faites à l'Hôtel de ville pour les bals et grands jours de réception ; la restauration des palais de Versailles, de Fontainebleau, de Saint-Cloud, de l'église de Meaux, par MM. Wallet et Huber, successeurs de M. Mézières ; les sculptures de Notre-Dame de Lorette et de la chambre des députés, par M. Romagnesi ; enfin les modèles anatomiques, moulés sur cadavre, par M. Bernard. ». F. Sageret, *Almanach et annuaire des bâtiments, des travaux publics et de l'industrie à Paris…*, Paris, Au bureau de l'annuaire du bâtiment, 1841, p. 133. Pour les années 1860, voir en outre, Théodore Château, *Technologie du bâtiment spécialement destiné aux ingénieurs, architectes…*, Paris, A. Morel, 1866, p. 763 et sq.
206 Voir leur reconversion ; *Annuaire du commerce Bottin-Didot*, 1860-1878-1893. Ils développent notamment la fabrication de jouets, de sculptures pour « églises et appartements ».
207 Cité par Germain Bapst, E*ssai sur l'histoire du théâtre… op. cit.*, p. 641, « Comptes des fournisseurs d'accessoires à l'Opéra et au Théâtre-Français, extraits des registres de la Maison Hallé ».
208 Sur les « imitations artistiques » en carton-pâte, voir Georges Avenel, *Le mécanisme de la vie moderne*, volume 4, Paris, Armand Colin, 1902, p. 214 et sq. et Emmanuel Tronquois et H. Lemoine, *Rapport sur les meubles à bon marché et les meubles de luxe…,* Paris, Imprimerie nationale, 1880, p. 48. « Nous devons aussi une mention toute particulière aux objets d'accessoires de théâtre en carton-pâte exécutés par la maison Halle, de Paris. » Edmond de Goncourt note avec regrets la disparition de la maison Hallé, *La maison d'un artiste… op. cit.*, p. 181.
209 Henry Monnier, *Mémoires de Monsieur Joseph Prudhomme*, Paris, Librairie nouvelle, 1858 [1857], p. 274-275.

les meubles peints à la détrempe ; ces artifices grossiers sont dignes tout au plus de l'enfance de l'art […]. Mais le public d'aujourd'hui est bien plus exigeant, et il a raison, car où serait le progrès de l'art, si on en restait toujours aux vieux accessoires ? […] Vous montrez [au public] un tableau de Delacroix, et il exige que ce ne soit pas un tableau quelconque acheté pour trois francs vingt-cinq centimes à l'hôtel des commissaires-priseurs, mais une toile réellement signée Delacroix. […] Nous autres réalistes […] voulons qu'un meuble de Boulle soit positivement de Boulle, et non d'un autre. Je ne me laisserai jamais représenter sur un théâtre où l'on croit encore à la possibilité de faire meubler un salon par des brosseurs à trois francs par jour. » Tâchant de récupérer le jeune auteur à succès, le conformiste Prudhomme lui écrit un billet : « Monsieur, […] Je suis réaliste autant que vous, plus que vous peut-être. Il vous faut un tapissier, j'en prendrai […]. Je comprends parfaitement le rôle important que le tapissier est appelé à jouer dans l'art dramatique. Revenez donc, […] et mettons tout de suite la main du tapissier à votre salon jaune, à votre salon pistache, à votre salon coquelicot. »

En retour, Prudhomme reçoit la réponse suivante : « Monsieur, Excusez un moment de vivacité. Puisque vous êtes réaliste, tout est oublié ; je vous rends mon estime et ma pièce. J'ai causé avec mon tapissier de l'arrangement de mes trois petits salons : le premier aurait des rideaux de lampas, le second des rideaux de velours, le troisième des rideaux de satin et de mousseline. Il nous faudrait trois tapis différents ; un meuble assorti aux trois couleurs que vous savez pour chaque salon ; un piano avec incrustations de nacre, trois pendules, des coupes, des vases du Japon, une crédence moyen âge, deux armoires en bois de rose, etc., etc. Je vous envoie un devis détaillé de ces divers objets, le tout s'élève à peine au chiffre de vingt-cinq ou trente mille francs ; c'est pour rien. Mon tapissier viendra demain s'entendre définitivement avec vous à ce sujet. Vous serez enchanté de faire la connaissance de cet artiste. […]

P. S. J'oubliais de vous rappeler qu'il y a un ouistiti au deuxième acte. Il faut à tout prix s'en procurer un ; justement je viens d'apprendre qu'un fort joli ouistiti est arrivé avant-hier au Havre. On en demande deux mille francs ». La pochade d'Henri Monnier souligne la place prédominante que prennent les directeurs de théâtre et les tapissiers dans la mise en scène, soustraite de ce fait aux auteurs et aux peintres-décorateurs.

Les directeurs des théâtres prennent une place considérable dans la production théâtrale dans la seconde partie du siècle[210] à l'image des directeurs du Vaudeville, du Gymnase Montigny et de l'Opéra-Comique – Émile Perrin[211]. Sous leur impulsion et pour conquérir un nouveau public, les auteurs de comédies et de drames bourgeois multiplient les pièces qui se déroulent dans des espaces privés meublés avec de meubles « réels »[212]. Ils parviennent à attirer un public nouveau et s'investissent dans le choix des décors et des accessoires. L'acteur Frédéric Febvre se souvient du rô le du directeur Perrin dans les années 1860 : « Dans le sens propre du mot, M. Perrin n'était pas un metteur en scène. Cet art de tourner autour des meubles, de faire passer les personnages de droite à gauche, ou de gauche à droite, sans lui être inconnu, était, à ses yeux, d'un intérêt secondaire […]. Mais, où il était vraiment remarquable, c'était dans la plantation d'un décor, dans l'ameublement d'un salon, dans l'arrangement du mobilier et le choix des tapisseries. Jamais une faute d'orthographe. » Jouant les tapissiers inspirés,

210 Sur le rôle des directeurs de théâtre dans la mise en scène et l'écriture, voir Pascale Goetschel et Jean-Claude Yon (dir.), *Directeurs de théâtre XIXe-XXe siècles, Histoire d'une profession*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008.

211 Voir *Annuaire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, 1866-1867*, Paris, Société des auteurs et compositeurs dramatiques, 1867. Montigny dirige le Gymnase à partir de 1844 et fait monter – ou monte – Meilhac, Dumas père et surtout fils, Augier, Sardou…

212 « Ce n'est pas moi d'ailleurs qui ai le mérite de cette transformation, mais bien Montigny, l'habile directeur du Gymnase depuis vingt ans » déclare Victorien Sardou cité par Germain Bapst, *op. cit.*..., p. 585.

il juge la scène triste et demande un étoffe « rose, mais, d'une couleur un peu passée. » « Quand il eut jeté négligemment cette draperie soyeuse sur une rampe d'escalier, poursuit Febvre, qui se trouvait au premier plan, il se recula de quelques pas pour juger de l'effet « Regardez, maintenant il ne manque plus rien. » Il avait raison »[213]. Prompts à satisfaire les attentes du public, les directeurs font dorénavant appel à des tapissiers.

Les déboires de Prudhomme soulignent leur entrée en scène, à la place des « décorateurs » et des « brosseurs ». Édouard Noël et Edmond Stoullig qui tentent en 1882 de retracer ce surgissement de la « réalité » bourgeoise sur scène le confirme : « En dehors de la décoration proprement dite, un élément nouveau s'est ajouté depuis quelques années à la mise en scène des pièces modernes et lui a donné un caractère tout spécial de « réalité ». Au peintre s'est adjoint le tapissier. On joue maintenant dans de vrais salons, encombrés de vrais meubles et des mille objets de fantaisie dont se compose notre ameublement. Ce procédé passe pour être dû à l'initiative de M. Sardou ; on a même souvent raillé à ce sujet ; on l'a représenté entouré d'une armée de tapissiers, au milieu de meubles et des sièges de formes variées qu'il essaie, qu'il choisit, qu'il place lui-même, auxquels il assigne presque un rôle dans les diverses scènes pour donner à chacune d'elles plus de vérité. Il se peut, en effet, que M. Sardou, qui n'est pas seulement un éminent auteur, mais aussi un curieux et un homme de goût, apporte un soin méticuleux à la mise en scène de ses ouvrages. C'est qu'il estime probablement que le public doit retrouver sur la scène la reproduction matérielle de nos habitudes. Avant lui, […] le théâtre du Gymnase […] avait déjà habitué le public à cette mise en scène intime. […] La partie matérielle du théâtre s'est fort compliquée aujourd'hui [et] si le tapissier tient une trop grande place dans la mise en scène de nos comédies, c'est que la recherche et le luxe de l'ameublement ont pris une place excessive dans notre vie ? »[214] Les directeurs remplacent les peintres-décorateurs par des tapissiers, tout au moins pour l'ameublement. Dès 1859, le critique romantique Louis Ulbach enregistre, résigné, ce nouveau partage des tâches : « À une époque de luxe, il faut, pour le théâtre bourgeois, la collaboration du tapissier. »[215] Hippolyte Hostein, lui aussi réfractaire à ce changement, note que tous les théâtres se sont réorganisés : « On sait que le mot « accessoire » signifie, en langage de coulisses, l'objet nécessaire au jeu de la scène, tel que : écritoire, plume, papier, flambeau, pendule, canne, épée, poignard, etc. Les accessoires se divisent en accessoires de scène et accessoires de décoration. Les premiers s'entendent de tout ce qui peut rentrer dans la catégorie ci-dessus, et, en outre, des meubles servant à une pièce, ainsi que des rideaux, portières, etc., mais à la condition qu'ils soient « nature, » c'est-à-dire du domaine d'un tapissier. »[216] Les tapissiers, déjà présents en permanence pour créer et entretenir les salles de théâtres (fauteuils, moquettes, tentures des loges, rideaux,…) passent sur scène comme l'attestent les comptabilités des théâtres[217]. Les traités d'architecture accordent à partir des années 1870 un magasin à ce qu'on nomme désormais « le tapissier de la scène »[218]. On impute

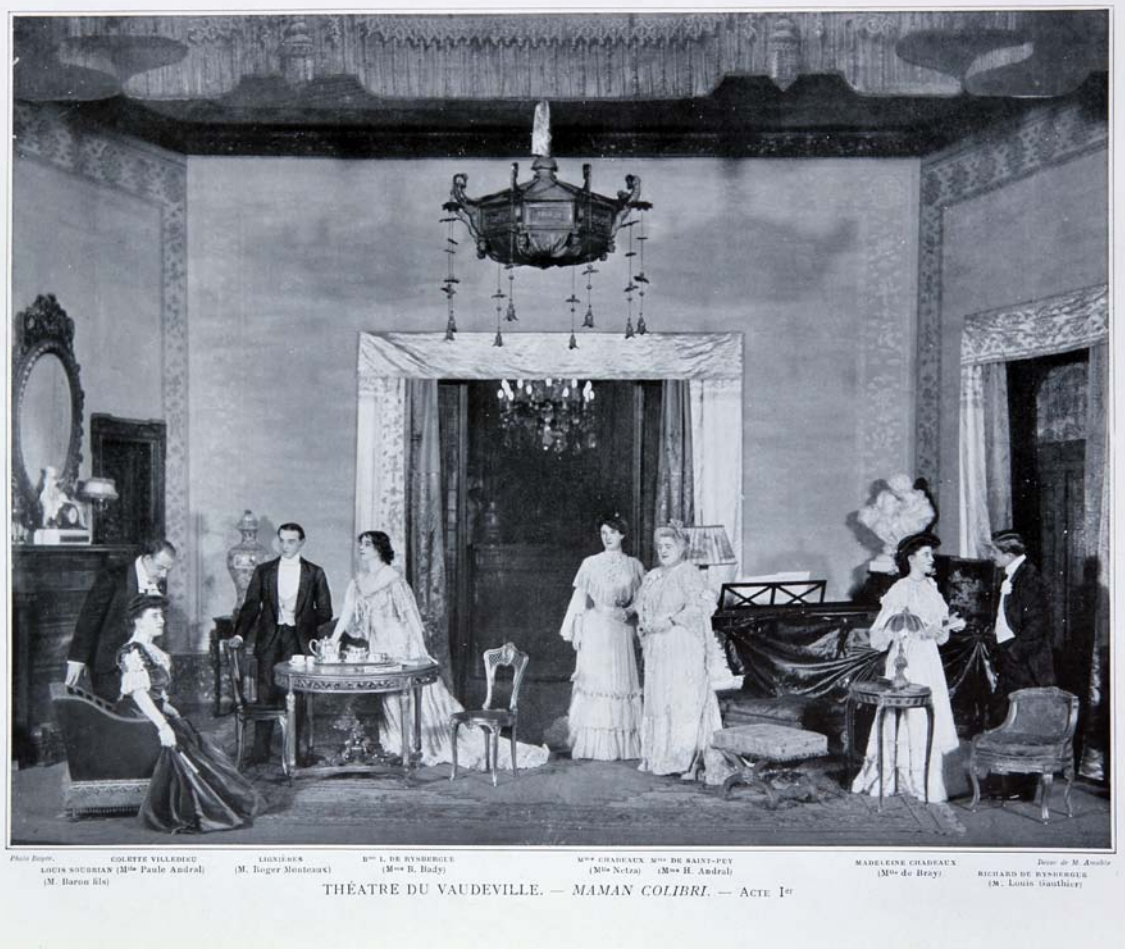
213 Frédéric Febvre, *Journal d'un comédien, tome 2, 1870-1894*, Paris, Ollendorf, 1896, p. 10-11.
214 *Les Annales du théâtre et de la musique… op. cit.,* volume 8, 1883, p. 117.
215 Louis Ulbach, *La Gazette des beaux-arts,* 1859 « L'art au théâtre », p. 34.
216 Hippolyte Hostein, *Historiettes et souvenirs d'un homme de théâtre… op. cit.*, p. 244.
217 AN, AJ13/451. Matériel du Théâtre impérial, « entretien des costumes, location des rideaux et tentures, meubles, etc. », 1860-1868.
218 Charles Garnier, *Le théâtre…op. cit.*, p. 346-347. « Services divers se rattachant aux décorations, ustensiles et accessoires : 1. — Magasin des accessoires. Il est nécessaire qu'un dépôt des accessoires courants soit installé dans le voisinage de la scène, mais le magasin général doit avoir une très-grande surface; la surface du dépôt devra être d'environ 200 mètres. On devra annexer à ce magasin : 1° Un petit atelier pour l'entretien des accessoires. Lequel comprend de menus travaux de menuiserie, de serrurerie, ferblanterie, peinture, dorure, cartonnage, couture, etc., mais tous exécutés par le préposé aux accessoires et son aide, et par une couturière; en tout 3 personnes au plus. […] 2. — Le magasin du tapissier de la scène doit être établi dans les mêmes conditions et comprendra : 1° Un magasin voisin du théâtre (50 à 60 mètres carrés); 2° un petit atelier, bien aéré, éclairé par la lumière du jour et, s'il est possible, ouvert sur une petite cour pour deux ou trois ouvriers et autant d'ouvrières (15 à 20 mètres carrés); 3° un magasin de réserve qui peut être placé dans les combles, mais facilement accessible (1 00 à 1 50 mètres carrés). »

alors à l'absence de moyens pour acheter ces accessoires réels, la faiblesse et le caractère désuet des théâtres de province qui se contentent de « louer au marchand tapissier » au lieu de « commander »[219]. En 1893, Moynet note que « le tapissier a l'entretien des meubles de la scène et de la salle » mais depuis vingt ans « c'est lui qui fournit les meubles « nature » que l'on met à présent avec trop de profusion sur nos théâtres ; les objets naturels font presque toujours mauvais effet dans ce milieu factice. » « Le tapissier et ses aides [sont] chargés de mettre des rideaux suivant les besoins, de poser des tapis, quand le théâtre représente un salon. » Sur scène, les chroniqueurs mondains apprécient le changement. En 1882, Arnold Mortier relève que le boudoir de *Nana* est « en satin bleu — en vrai satin, bien entendu. Les peintres ne sont pour rien dans ce décor, qui est du tapissier du théâtre. »[220]. Vingt ans plus tard, Georges d'Avenel confirme : les « réalités bourgeoises » que « le théâtre moderne, épris de couleur locale » réclame, « les accessoires, représentés il y a deux siècles par une lettre et un fauteuil, ont pris un intérêt grandissant ; consoles, tables et sièges sont, pour de simples vaudevilles, commandés à des tapissiers d'art. »[221]

La place des tapissiers est renforcée par l'interdiction qui est faite dans les années 1860, suite à l'incendie de nombreux théâtres, de conserver les décors inutilisés. Dorénavant, seuls les décors utilisés dans la semaine peuvent être stockés sur place[222]. Les théâtres créent des resserres mais profitent aussi de la présence des tapissiers pour louer les décors ; charge alors aux tapissiers de les stocker, ce qu'ils font d'autant plus facilement que les décors peuvent être aisément transformés en tapisseries, tentures et ameublements d'appartements et remis dans le commerce. Deux faillites en 1876 en attestent : le tapissier Auguste Corbin, installé au 22 rue Saint-Placide, travaille ponctuellement avec le Théâtre de l'Odéon et l'architecte-tapissier Jules Marchant, installé boulevard Haussmann, qui, décore à l'occasion théâtres et halls publics travaille avec le théâtre du Vaudeville, boulevard des Capucines[223]. Du côté des théâtres, les archives montrent ce recours de plus en plus fréquent à des tapissiers extérieurs. Le Théâtre de la Gaîté commande ainsi dans les années 1880-1890 quantité de meubles – sans précision – aux tapissiers Belloir, Dupré et Jean, tapissiers connus sur la place de Paris[224]. Quant aux théâtres publics – l'Opéra-comique, le Théâtre-Lyrique et de façon plus anecdotique, l'Opéra –, le recours à la location de tentures, rideaux et des meubles devient courant après 1850[225].

Ce glissement amorcé dès le début des années 1850 signe une exigence nouvelle du public, celle de l'exactitude. Les chroniques théâtrales fourmillent de commentaires sur la qualité des décors et accessoires, commentaires qui soulignent la scrutation minutieuse de la scène.

219 Pierre-Frédéric-Adolphe Carmouche, *Le théâtre en province*, Paris, Michel Lévy frères, 1859, p. 62.
220 Arnold Mortier, *Soirées parisiennes…, op. cit.,* volume 6, p. 45 et sq.
221 Georges Avenel, *op. cit.,* p. 214.
222 Maxime Du Camp, *op. cit.,* p. 677.
223 AP, D11U3/841 N° 2390, 22 juillet 1876, Auguste Corbin, 22 rue Saint-Placide et D11U3/841, 25 juillet 1876, Jules Marchant, architecte, entrepreneur d'ameublements et de décoration ; 15 passage Saulnier et 103 boulevard Haussmann ; il expose à l'Exposition de Philadelphie. Les archives ne permettent pas de déterminer le détail des échanges.
224 AP, VR199 Théâtre de la Gaieté : recettes et dépenses, comptabilité (1888-1894) ; Théâtre du Châtelet, trésorerie (1881-1895).
225 AN, AJ13/224. Costumes et accessoires. Inventaires généraux, 1857-1860 et AJ13/451, matériel, « entretien des costumes, location des rideaux et tentures, meubles, etc. », 1860-1868.



[Fig. 11. 14] Meubles de tapissiers et médiatisation : décors de pièces repris dans les revues théâtrales. Héliogravures extraites de la revue Le Théâtre. « Théâtre du Vaudeville, Maman Colibri - Acte Ier », 1904 et « Théâtre du Vaudeville - Chaine Anglaise - Acte II », 1906.

De l'exactitude observée à la lorgnette-jumelle

Il nous reste à comprendre comment le public reçoit cet étalage d'objets et de détails sur scène. Les « directeurs de théâtre et le public », note Francisque Sarcey, se sont attachés « aux infiniment petits de la mise en scène, à poursuivre dans le décor, dans les costumes, dans tous les accessoires de l'action représentée une rigoureuse exactitude […], à un point de minutie incroyable. On a exigé que les moindres détails et du décor et du costume fussent d'une vérité scrupuleuse que les tentures d'un salon fussent en vraie brocatelle, que les bibelots dont sont garnies les étagères fussent des bibelots authentiques, nous avons entendu louer un directeur d'avoir acheté trois cents francs une coupe où devait boire un des personnages, une coupe du temps, une coupe authentique […]. La critique elle-même s'est laissé séduire à ces nouveautés, et vous avez pu voir la plupart des comptes rendus envahis par la description de la mise en scène, par de longues discussions sur un mince détail que l'on croyait avoir pris en flagrant délit d'inexactitude. […] Quand la toile se lève sur un intérieur moderne, tel que ceux qu'on nous représente, mon œil s'égare sur ces chaises, ces tables, ces canapés, ces poufs, ces rideaux, qui ne m'apprennent rien de ce que je vais voir, qui ne m'y préparent point, qui dissipent l'attention que je désirais réserver à l'œuvre. »[226] Les vœux du critique ne sont pas entendus et les directeurs de théâtre comme le public – et à partir des années 1880, le public de la Comédie-Française lui-même – attendent des reconstitutions exactes. Fort de l'inflation des scènes se déroulant dans la bourgeoisie parisienne contemporaine, ce goût de l'exactitude amène à produire, par un étrange effet de miroir, des copies d'ameublements bourgeois. Arnold Mortier, chroniqueur scrupuleux et enthousiaste de la vie théâtrale, décrit partout avec force détails la qualité des décors, des meubles, des bibelots… Relatant la Princesse de Bagdad en janvier 1881 jouée au Théâtre-Français, il note : « Après Croizette [l'actrice], ce qu'il y a de plus remarquable dans la comédie de Dumas, ce sont les deux décors. Le premier est un salon à plafond lumineux dans un hôtel de l'avenue de Villiers. Colonnes de marbre, mobilier superbe, bronzes de choix. […] Les Corot qui décorent les murs ont été copiés sur de vrais Corot, prêtés par M. Georges Petit, l'expert ; la vue qu'on découvre du balcon de l'hôtel est une vraie vue de l'avenue de Villiers. À la lorgnette, on distingue les hôtels de Meissonier et de Détaille [les peintres]. J'ai personnellement un faible pour les détails exacts de mise en scène, mais à la condition qu'ils servent à quelque chose. Ceux que je vous signale me paraissent de purs enfantillages. […] Ils auront beau jeu, ceux qui nous diront qu'il n'y avait pas de copies de Corot dans le Demi-Monde ! Le salon du second acte est d'une richesse inouïe. Personne n'étant en scène quand le rideau se lève, on a juste le temps qu'il faut pour l'admirer. C'est ce qu'on peut rêver de plus luxueux, de plus élégant, de plus raffiné. Les rideaux en peluche, les draperies brodées, les étoffes lamées, les tapisseries copiées sur les Saisons d'Audran qui sont aux Gobelins, les objets d'art, les jardinières pleines de plantes vertes, de lilas et de roses, les meubles somptueux, les consoles, les bibelots de prix, forment un ensemble merveilleux. C'est le triomphe de la tapisserie au théâtre. »[227] Copies de Corot et de tapisseries des Gobelins : rien ici qui ne soit de l'accessoire de théâtre, les intérieurs bourgeois, comme nous l'avons vu, étant remplis de copies.

Deux éléments rendent possibles la réception de ces détails par le public. Il convient tout d'abord de noter que la crise des années 1880 entraîne la création de salles plus petites. De cette façon, le public et en particulier les premières loges peuvent observer le temps d'un tableau tous les détails du décor.

226 Francisque Sarcey, *op. cit.*, volume 5…, 1901, p. 137-138.
227 Arnold Mortier, *Soirées parisiennes… op. cit.,* volume 6, « La Princesse de Bagdad » 31 janvier.




[Fig. 11. 15 et 11. 16] Gravure de *La Mode illustrée*, 12 décembre 1883 et jumelles de théâtre, modèles des années 1870.

Un instrument indique cette scrutation minutieuse des toilettes, des décors et des accessoires : la lorgnette ou lorgnette-jumelle[228] dont toutes les chroniques théâtrales indiquent la généralisation. Le public peut ainsi prêter attention au moindre détail, jusqu'aux dessins sur les éventails [229]. Objets d'étrennes recherchés, les lorgnettes de théâtre sont présentes dans tous les inventaires et dans tous les catalogues des grands magasins[230]. Tout au long des critiques des pièces, les décors sont ainsi décrits, d'abord par « l'effet général » puis dans le détail. La pratique est tellement répandue qu'en 1884, le très aristocratique Louis Becq de Fouquières note que « la plupart des spectateurs sont armés [sic] de lorgnettes » en condamne l'usage, sauf « pour satisfaire un goût plastique, s'il s'agit de la beauté des actrices, ou, à un point de vue plus spécial, pour étudier les jeux de physionomie d'un acteur. »[231] En dehors de ce cas, « la lorgnette [est] essentiellement contraire au plaisir purement artistique […]. Si nous étalons devant nos yeux, à une distance assez faible pour que nous puissions saisir les détails des objets, un morceau de marbre, de pierre, d'ivoire, de bois, de carton ou de toile, de soie, de velours, nous remarquerons que la vue de ces différents objets éveille en nous une foule de sensations tactiles qui, même sans que nous les éprouvions directement, nous sont absolument indispensables pour formuler un jugement sur la nature réelle des objets. […] Or, au théâtre le tact ne peut pas s'exercer, et la distance est toujours assez grande pour que les sensations tactiles associées aux sensations optiques soient excessivement faibles car ce ne sont que des réminiscences. La distance, en effet, ne nous permet pas d'apprécier le poli du marbre, la transparence de l'ivoire, la qualité fibreuse du bois […]. À quoi bon recouvrir des meubles d'une étoffe coûteuse, si une étoffe plus grossière produit un effet analogue ? […] Du bois blanc habilement peint ne suffira-t-il pas à représenter à nos yeux le meuble le plus précieux ? »[232] Le public ne suit pas ses recommandations et le critique en donne – en la condamnant – la raison : « Voyez dans une salle de spectacle toutes les lorgnettes se

228 C'est notamment le cas d'Arnold Mortier qui décrit la scène tantôt à l'œil nu, tantôt à la lorgnette. Arnold Mortier, *Ibid.*

229 À propos de *Joseph Balsamo,* Dumas note : « En lorgnant un peu attentivement, on aurait pu constater que sur l'éventail de Mlle Léonide Leblan – un éventail fait tout exprès pour elle, par M. Armand Dumaresq — se trouvent, d'un côté, les armes de la comtesse du Barry, et de l'autre, ses armes parlantes : deux colombes se saluant du bec, entourée d'amours, tenant des guirlandes de roses ». (Arnold Mortier, *op. cit.,* volume 5, 1878, p. 100).

230 Voir les publicités dans les almanachs impériaux, par exemple : « À la lunette d'or, Bourgeois, Grand choix de lorgnons et lorgnettes de théâtre » (1855), 32 passage Saint-Roch ; voir les publicités du *Figaro* années 1870-1880, de l'*Univers illustré*. Chevalier, 158 galerie Valois au Palais Royal fait la réclame de ses « lorgnettes-jumelles ». Tous les magasins de nouveautés et grands magasins vendent cet accessoire, devenu accessoire de mod ; voir par exemple, AN, Fonds Mackau, 59, carton 115, «une lunette jumelle de 24 lignes de diamètre montée à molette dans un étui, 75 francs» (20 janvier 1848).

231 Louis Becq de Fouquières, *L'art de la mise en scène, essai d'esthétique théâtrale… op. cit.*, p. 91.

232 *Ibid*., p. 92-93.

diriger sur l'actrice qui entre en scène, l'environner, la dévisager, la passer en revue dans toutes les parties de sa personne, examiner les mille détails de sa toilette, signer sa robe du nom du plus habile faiseur, faire l'inventaire et l'estimation de ses diamants et de ses dentelles »[233] Étude minutieuse de la garde-robe et de l'ameublement et recherche de modèles se font à l'aide des lorgnettes-jumelles – l'une des nombreuses prothèses rassurantes du jugement esthétique qu'affectionne la bourgeoisie. Tous les théâtres proposent au début du spectacle et aux entr'actes de « louer des lorgnettes aux spectateurs qui ont oublié de se munir de cet instrument utile »[234]. Le succès de cet objet indique la nouvelle relation qui s'établit entre le public et la scène ; le passage d'une culture de l'imitation à celle de l'authentique observée au sujet des antiquités se déroule aussi sur scène : de la même façon que les bourgeois scrutent les objets exposés à Drouot à l'aide d'un face-main, ils scrutent au théâtre costumes et accessoires.

Le passage d'objets-simulacres aux objets réels, issus du marché de l'ameublement est essentiel pour comprendre l'appétit avec lequel la presse dramatique et mondaine comme le public scrutent les accessoires et les costumes. Choisis par les directeurs de théâtre à l'écoute de leur public et mis littéralement en scène par les tapissiers, ces nouveaux décors proviennent des mêmes marchands que les objets qui meublent les appartements parisiens. Si le théâtre de ces années-là n'est pas le simple reflet de la vie sociale et politique, décors et costumes se veulent – par leur nature – non des reflets, ni même des reproductions exactes mais des semblables. Cette confusion entre magasins de meubles et magasins d'accessoires – de même nature qu'entre costume et garde-robe – ouvre un nouvel usage publicitaire et commercial du théâtre.

II.c. Scène dramatique, scène publicitaire. Quand les tapissiers et les électriciens font du théâtre

Ce double goût pour l'exactitude – le « réalisme » – et le caractère contemporain des comédies et des drames fait que toutes les nouveautés techniques comme les objets à la mode apparaissent tôt sur scène. Directeurs et tapissiers ont soin d'étonner le public mais aussi, quand il s'agit de figurer des « salons à la mode », d'y présenter les dernières inventions comme les derniers objets à la mode. Il n'est pas question ici de se demander si ces représentations sont fidèles – question dont on a vu les tenants et les aboutissants – mais en quoi elles sont efficaces. Si comme nous l'avons vu, suivant en cela la proposition d'Oscar Wilde, la vie imite l'art – les intérieurs bourgeois, les tableaux et les ateliers de peintres –, les scènes de théâtres sont bien des lieux de découverte et d'apprentissage des nouveautés et tout au moins, des caisses de résonances efficaces.

La scène et la diffusion des modes

Nous avons vu les infimes variations du goût introduites dans les pièces qui font qu'un salon défraîchi ne doit pas se confondre avec un salon de « vingt ans ». Dans cette scrutation où chaque objet est choisi, le surgissement de nouveautés attire le regard. C'est par exemple le cas pour les objets curieux et exotiques dont l'arrivée sur scène se fait en plusieurs étapes. Dès le théâtre romantique, baigné d'histoire et d'exotisme, les objets en carton-pâte diffusent sans doute le goût du bibelot évocateur.

233 *Ibid*., p. 93.

234 Arthur Pougin, « Location de lorgnettes », in *Dictionnaire historique et pittoresque du Théâtre et des Arts qui s'y rattachent ?*, Paris, Firmin-Didot et Cie, 1885. Tous les inventaires et les comptabilités indiquent l'achat de ces jumelles de théâtre (voir par exemple AP, D2U1/345, 4 juin 1891, Scellés après décès de Mme Jacob, 33 rue Notre-Dame de Lorette, sur la table du salon trône « une lorgnette de théâtre ».

Mais avec le moment « réaliste », les objets authentiquement anciens et exotiques surgissent sur scène. En 1858, note Hippolyte Hostein, Mme Céleste, « directrice d'un théâtre » « voulut enchérir sur tout ce qui s'était fait dans l'ordre des mises en scène nature. Elle imagina de meubler un salon de théâtre (dans le *Meurtrier*) avec une foule d'objets précieux : chinoiseries, verres de bohème, etc., qui appartiennent à son salon particulier : on en avait surchargé plusieurs étagères. […] C'était surprenant autant que nouveau. »[235] Double nouveauté ici : dans l'apparition d'objets réels mais plus encore d'objets de curiosité. Au moment même où Drouot consacre l'antiquité sous toutes ses formes et les objets exotiques authentiques, les scènes se garnissent de ces objets. Les centaines de didascalies qui mentionnent la présence de curiosités exotiques, de « potiches anciennes », de collections trouvent une traduction sur scène. Dans les années 1880, toutes les pièces figurent des salons japonisants, garnis d'objets d'importation qui sont autant le reflet que la promotion de ces modèles. « Encore un décor à sensation » écrit Arnold Mortier devant le salon de Nana[236]. « Salon japonais. […] Panneaux du salon couverts de peintures japonaises. Bibelots, meubles, potiches, soieries, étoffes japonais. À gauche, l'entrée de la serre, avec les grandes plantes vertes et les hauts palmiers. » En 1884, *La flamboyante* met en scène un importateur de « bibelots exotiques » : la scène est encombrée des plus étonnantes curiosités ethnographiques. « Le salon est orné de tous ces souvenirs, note un critique : le tomahawk d'un chef sauvage, une chouette tuée sur les bords du lac Ontario. »[237]

Si, à la différence des peintres et de leurs ateliers, la scène théâtrale et ses acteurs ne sont pas à l'origine même de ces modes, ils participent à la diffusion de celles-ci. On apprend par la scène à évaluer les objets à la mode, à railler ceux qui sont « dépassés » et à les placer dans un intérieur[238].

Les pièces historiques – encore présentes à côté des pièces contemporaines – jouent aussi un rôle dans la diffusion des antiquités. L'engouement pour le XVIIIe siècle et ses intérieurs se montre sur scène. Se souvenant de la fin des années 1840, Francisque Sarcey note le retour concomitant des marivaudages et des décors rococo : « Le revirement se fit peu à peu. On sait qu'il y eut dans le public un retour du goût vers les peintres du dix-huitième siècle : Watteau, Lancret et autres ; que le genre Pompadour revint à la mode ; que l'on se passionna dans l'ameublement, dans le costume, dans le bibelot, pour ces merveilles d'un art qui était plus joli que grand, mais qui était si joli ! si joli ! »[239]. Cet engouement ne cesse de s'affirmer après 1850 et les auteurs, quand ils se penchent sur l'histoire, se tournent volontiers vers des marivaudages du XVIIIe siècle, entre boudoir libertin et salon des Lumières. Arnold Mortier, le chroniqueur des soirées parisiennes, salue constamment ces intérieurs « Louis XV ». À propos du drame historique La Duchesse Martin d'Henri Meilhac, dont il ne veut « décrire que le décor, qui est vraiment joli et artistique », note dans un style de rédacteur de revue de décoration et d'ameublement : une grande salle « qu'un viveur parisien a corrigé de son mieux en les tapissant, en les couvrant de tableaux, en mettant un peu partout des bibelots anciens, des grès garnis de fleurs, des cuivres repoussés, de vieux bahuts et de ces horloges qu'on paie des prix fous, parce qu'elles ont bien marché du temps de Louis XV. Ce qui complète encore ce décor original, c'est la saillie de la tourelle dans laquelle s'ouvre une petite porte cintrée ; c'est aussi la fenêtre basse à petits carreaux donnant sur un bois touffu ; c'est surtout la porte d'entrée précédée d'une véranda rustique, toute rayonnante de soleil

235 Hippolyte Hostein, *Historiettes et souvenirs d'un homme de théâtre… op. cit.*, p. 240-241.
236 Arnold Mortier, « Avenue de Villiers » in *Soirées parisiennes… op. cit.*, volume 6, p. 45 et sq.
237 « Mais voilà qu'un jour la chouette est tombée par terre, et en la ramassant la belle-mère trouve une étiquette sous la queue » ; *La Flamboyante,* comédie de Paul Ferrier, Felix Cohen et Albin Valabrègue, Arnold Mortier, *op. cit.*, 1884, p. 155-156.
238 Voir le succès de la comédie en un acte de Ernest d'Hervilly, *Le Bibelot*, au Théâtre du Palais-Royal, présenté le 13 avril 1877, repris au Palais-Royal ; il connaît 320 représentations.
239 Francisque Sarcey, *op. cit.,* volume 2, p. 207.

et de fleurs. »[240] Les meubles et bibelots qui garnissent alors les scènes sont achetés par les tapissiers chez les antiquaires des quartiers du Palais-Royal ou à Drouot. Encore faut-il noter que ces salons qui imitent le XVIIIe siècle – un XVIIIe siècle revisité et rêvé par le milieu du XIXe siècle – ont toutes les apparences des salons Louis XV des intérieurs du XIXe siècle… Reconstitution historique et bibelotage d'antiquités se confondent. Arnold Mortier, encore, note en 1878, à propos de la présentation de Balsamo de Dumas fils – roman passé en pièce –, que le directeur de l'Odéon, M. Duquesnel « savourait l'effet » que produisent les « accessoires [qui] sont des objets du temps » et les costumes, lui qui a pendant une année consulté « livres, gravures, portraits du temps […] pour reconstituer cet ensemble éblouissant […]. Il a fait fabriquer les étoffes, tisser les soies, frapper les velours ; il a cherché des brocanteries de l'époque chez des marchands invraisemblables […] et il éprouve, tout naturellement, ce soir, les douces émotions d'un collectionneur qui s'est donné un mal infini pour réunir une quantité de belles choses »[241]. Enthousiasmé par le décor comme l'ensemble du public, il écrit encore : « Il est bien inutile, après ce grand effet, de parler du cabinet de Balsamo et de son magnifique mobilier Louis XIV, ni du charmant petit salon du dernier tableau ».

Le goût pour le mobilier Empire dans les années 1890 surgit lui aussi sur scène, dans des pièces où l'on peine à savoir s'il s'agit de pièces historiques ou contemporaines. Francisque Sarcey – finalement très attentifs aux décors et accessoires – note à propos du décor « splendide » de Madame Sans-Gêne de Sardou et Moreau jouée en 1891 au Théâtre du Vaudeville : son accueil chaleureux « s'est ressenti de la faveur qui semble revenir, en littérature et en art, au régime impérial. L'empereur et son temps reviennent à la mode. […] Au théâtre ce retour de goût est sensible. »[242] Au théâtre, revivals littéraires comme ameublement marchent de conserve.

Les espaces scéniques, s'ils n'inventent pas les modes, jouent comme des vecteurs par lesquels le goût et ses multiples variations se donnent à voir.

La nouveauté technique en scène : téléphone, mode d'emploi

Les salons à la mode sur scène se doivent aussi, à côté des antiquités, de présenter les objets techniques nouveaux. C'est vrai pour le téléphone au début des années 1880. Alors que seulement une centaine de particuliers possèdent à Paris un appareil à domicile en 1881[243], ils se multiplient sur scène. « Commodes […] et appropriés à l'éveil et au surgissement », les téléphones permettent d'élaborer des intrigues plus complexes et d'ouvrir une forme de porte supplémentaire d'où peut surgir dénouements et quiproquos[244]. Dès 1882, des pièces construites autour de ce nouvel objet technique sont mises en scène. Le téléphone, vaudeville d'Hippolyte Raymond et Paul Burani joué à l'Athée-Comique, est ainsi construit autour d'intrigues amoureuses et familiales ; au centre de la scène, sur une console, trône le téléphone[245]. La même année, le Théâtre du Vaudeville présente Par téléphone

240 *« La duchesse Martin*, de M. Henri Meilhac, très moderne mais peu de chose », Théâtre-Français, le 16 mai 1884 ; Arnold Mortier, *Soirées parisiennes… op. cit.,* « La Duchesse Martin », 16 mai. En complément, Jean-Jacques Weiss, *Trois années de théâtre, 1883-1885, 1892*, Calmann-Lévy, 1892, p. 208.

241 Arnold Mortier, « Balsmo » in *Soirées parisiennes… op. cit.,* volume 5, 1878.

242 2 février 1891. « Madame Sans-Gêne », *Au Château-d'Eau, Madame la maréchale*, qui traite le même thème que viennent de reprendre MM. Victorien Sardou et Emile Moreau, a eu plus de cent représentations très suivies. » Francisque Sarcey, *op. cit.,* volume 6.

243 Voir les annuaires commerciaux Bottin-Didot, Armengaud, *Installation et exploitation des lignes téléphoniques…Paris,* Renault, 1881 et *Annuaire statistique de la ville de Paris et des communs suburbaines de la Seine*, Paris, Service de la statistique municipale, 1884 : les abonnés sont très majoritairement des entreprises, des journaux, des banques… On compte en 1900 un téléphone pour 60 habitants aux U.S.A., contre un pour 1216 habitants en France. cf. Clairette Hajdu, *Au Cœur du téléphone : histoire des instal'*, [Pantin], Le Temps des cerises, 1995 ; *Le Téléphone à la Belle Époque*, Paul Charbon (éd.), Bruxelles, éditions Libro-sciences, 1976.

244 Jean-Jacques Weis note « À moins que très récemment on n'ait remplacé la sonnerie électrique par le téléphone, plus commode en effet et plus approprié à l'éveil et au surgissement… » in *Trois années de théâtre, 1883-1885… op. cit.*, 1896, p. 14.

245 Hippolyte Raymond et Paul Burani, *Le Téléphone*, vaudeville en un acte, Paris, Tresse, 1883.

de Jules Legoux, série de saynètes où un quiproquo dû à la machine fait croire à une fiancée que son futur mari la trompe. Pierre Valdagne [pseudonyme d'Ollendorf] produit lui en 1886 la comédie Allô ! Allô ! Edmond Stoullig goûte cette arrivée de la nouveauté technique sur scène : « Premières représentations de Allô! Allô! comédie en un acte de M. Valdagne, […] C'est, si vous voulez, un article de la Vie Parisienne, une scène de mœurs, de mauvaises mœurs, s'entend, — croquée d'après nature. […] Drin ! drin, drin ! c'est le téléphone. — « Allô ! Allô ! » […] — « Drin ! drin! drin! » c'est encore le téléphone ! « Allô ! Allô ! » […] Quel monde que celui de M. Valdagne ! Le monde de Dumas tout au plus. N'importe. La donnée est choquante, mais vraie, et si la pièce est des plus risquées, elle est en tout cas fort délicatement faite et fort ingénieusement tirée de l'actualité : tout ce qui se dit dans le téléphone est réellement amusant. Et Allô ! Allô ! est délicieusement joué par Mme Réjane, — oh! l'intelligente comédienne ! — fort bien secondée par M. Dieudonné »[246]. Les années qui suivent voient le téléphone s'installer sur scène[247] jusqu'au Téléphone de Tournebroche, véritable mode d'emploi et manuel de politesse pour téléphoner[248].

De très nombreuses pièces intègrent le téléphone à l'espace familier du salon[249]. Sur le mode de l'apprentissage – le plus souvent en mettant en exergue les maladresses à éviter –, le théâtre apprend à se comporter – Allo, allo ! – avec ces nouveaux objets techniques encore complexes d'utilisation et dont les usages se précisent à peine. Les didascalies indiquent à l'adresse des acteurs – tout autant qu'à celle des spectateurs – les gestes à exécuter : quand tourner la manivelle, les interrupteurs à manier, la distance à laquelle tenir les deux combinés…

Les compagnies en scène : téléphone et éclairage électrique au théâtre

Jusqu'ici, les phénomènes de diffusion des modes observés au théâtre, sont le fait d'élites souhaitant figurer des salons à la mode. Autrement dit, les modes se diffusent ici, des tapissiers et des élites artistiques vers le public par le truchement de la scène. Cependant, cette scène des modes est vite investie comme espace publicitaire. Si le téléphone est vulgarisé – en partie – par le théâtre, c'est aussi que dès janvier 1878, soit quatre mois avant sa présentation à l'Exposition universelle, la compagnie Edison, semble-t-il (ou Bell ou encore Gower ?), commande à Alfred Jacquemart une présentation, « très-applaudie » du téléphone sur la scène du Troisième Théâtre-français, en matinée[250].

Plus encore que pour le téléphone, le théâtre – la scène mais aussi la salle et les loges – est utilisé pour assurer le lancement de nouveaux éclairages électriques et en particulier d'ampoules. Dès les années 1860, l'opticien et électricien Dubosq utilise le potentiel publicitaire du théâtre. Il fait ainsi « faire le tour de France » des scènes de théâtre pour présenter en conférence avant les pièces son « régulateur électrique »[251]. La compagnie Edison utilise encore la scène – en l'occurrence l'Opéra – en

246 Édouard Noël et Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique… op. cit.*, volume 12, 1887, p. 218-221.

247 Pierre Valdagne, *Allô ! Allô !*, 1886 ; M. de Savoie, *Le Téléphone*, 1888 ; Antony Mars et Maurice Desvallières, *La Demoiselle du téléphone*, 1891 ; Maurice Hennequin, *Un mariage au téléphone*, comédie en un acte (Libraire théâtrale, 1888) ; Maurice de Savoie, *Le Téléphone*, 1888 ; Antony Mars et Maurice Desvallières, *La Demoiselle du téléphone*, comédie-opérette en 3 actes, musique de G. Serpette (Librairie théâtrale, 1891) ; Louis de la Garde, *Un mariage par téléphone*, comédie (Delhomme et Briguet, 1895) ; M. Tournebroche, *Le Téléphone*, monologue (F. Laclau aîné, 1897) ; A. Damocède, *Le Téléphone en amour*, vaudeville en un acte (Albert Clément, s.d. [1898]) ; André de Lorde et Charles Foley, *Au téléphone*…, pièce en deux actes (Librairie Molière, s.d. [1902]) ; Maurice de Marsan, *Par téléphone*, fantaisie parodique en un acte et 2 tableaux (Joubert, s.d. [1902]) ; Miguel Zamacoïs, *Au Bout du fil*, comédie en un acte, 1904 ; Bertol-Graivil et Marc Sonal [Georges Lanos, dit], *Le Coup de téléphone*, pièce en un acte et deux tableaux, 1904 ; Suzanne Chebroux, *Allo, c'est moi, Edgar !…*, monologue pour homme, 1904 ; E. du Tesch, *Par téléphone*, monologue en vers (Schaub-Barbré, 1909)…

248 M. Tournebroche, *Le Téléphone*, 1897.

249 Par exemple, les pièces d'Octave Mirbeau, *Les affaires sont les affaires ; Le portefeuille…*

250 Arnold Mortier, *Soirées parisiennes…op. cit.*, volume 4, 1879, Troisième Théâtre-Français : « Le 20 janvier, M. Ballande donnait une matinée d'un nouveau genre, qui commençait par une pièce du répertoire, la Lampe de Davy et par Autour du berceau, poésie de M. Legouvé, dite par Mlle Marguerite Despretz, pour finir par une conférence très-applaudie de M. Alfred Jacquemart sur le téléphone, suivie d'expériences d'acoustique et d'électro-magnétisme. »

251 Henri de Parville, *L'électricité et ses applications : exposition de Paris,* Paris, G. Masson, 1883.

1881 pour présenter ses nouvelles ampoules. Elle organise le « gala des électriciens », véritable succès mondain. On fait chanter quelques opérettes et à chaque entr'acte, la salle est rallumée. Le public est séduit par « les bougies Jablochkoff » – inventeur présent dans la salle– qui « répandent l'éclat du plein jour », de la loggia à la coupole[252]. L'année suivante, la maison Edison réussit à prendre le marché de l'Opéra comme en attestent les archives[253]. Celui-ci donne lieu à une longue soirée courtes pièces où la maison Edison présente les caractéristiques de ses nouvelles ampoules[254]. Cet investissement de la scène comme espace publicitaire par les nouvelles compagnies d'électricité se retrouve dans tous les théâtres. Le 25 juillet 1882, la société Force et lumière présente ses ampoules au Théâtre des Variétés « avec le gracieux concours de Mlle Judic ». « Cette fois encore, note le journaliste de *La Lumière électrique*, les qualités de la lumière des lampes à incandescence ont put être appréciées du public et pendant que l'artiste était en scène. On a pu constater que l'éclat de la lumière n'incommode en rien les acteurs. Le succès a donc été complet. »[255] Le mois suivant le journaliste note que « Ce qui est certain, c'est que les points brillants, les diamants en particulier prennent un éclat spécial, ce que les dames verront avec plaisir ». Les compagnies savent l'attraction que suscitent les loges : au Théâtre des Variétés, « On a placé des lampes à incandescence dans deux loges d'artistes ; il y en quatre dans celle de Mme Judic et deux dans celle de Mme Dupuis. » Habillées de dépolis et d'abats-jours, elles séduisent la presse comme les abonnés[256]. Dix ans plus tard, l'auteur des Loges d'artistes, note partout la présence de « lampes Edison » dans les loges élégantes[257]. La stratégie fonctionne jusqu'à la diffusion des nouvelles ampoules électriques dans les années 1910.

Ces mises en spectacles de la nouveauté technique sur scène s'adressent aussi aux spectateurs susceptibles de l'installer qui dans des usines, qui dans des bâtiments publics. Mais ces nouveaux éclairages électriques mis en place dans les toilettes-boudoirs que sont les loges et dans les espaces privés présentés sur la scène visent à diffuser ces techniques dans l'espace du privé[258].

Quand les tapissiers deviennent des auteurs dramatiques. De l'usage du théâtre comme espace publicitaire

Pour le mobilier, le phénomène est plus fort encore. En effet : omniprésence des tapissiers, « réalisme » des décors et des accessoires et public scrutant à la jumelle les moindres détails des tableaux scéniques, tout concourt à ce que la scène devienne un espace publicitaire, d'autant que les noms des tapissiers sont de plus en plus fréquemment mentionnés dans les chroniques[259].

Pour comprendre le mécanisme à l'œuvre, il convient de faire un détour par la mode vestimentaire, matrice des systèmes publicitaires nouveaux mis en place. Dès les années 1850, l'influence des théâtres sur les modes est relevée par les observateurs de la vie mondaine. Maxime Du Camp rappelle ainsi qu'en 1856, la pièce les Toilettes tapageuses de Barrière et Dumanoir présentée au Gymnase

252 Arnold Mortier, *Soirées parisiennes… op. cit.,* « Le gala des électriciens », 15 octobre 1882, p. 328 et sq.
253 AN, AJ13/1189, 1882-1883, contrats avec Edison pour l'éclairage.
254 « L'éclairage électrique à l'Opéra », *La lumière électrique, journal universel d'électricité,* Samedi 12 avril 1884, p. 77. Il s'agit des lampes Edison.
255 « L'éclairage électrique, L'éclairage du Théâtre des Variétés », *La lumière électrique, journal universel d'électricité*, Samedi 5 août 1882 p. 126,
256 « Éclairage du Théâtre des Variétés », *La lumière électrique, journal universel d'électricité*, 23 septembre 1882, p. 305.
257 Louis Germont (Rose Thé), *Loges d'artistes,* (dessins de Félix Fournery), Paris, Dentu, 1889.
258 Voir *La lumière électrique, journal universel d'électricité* : 14 avril 1883, l'Éden-Théâtre ; 14 avril 1883, « Sur l'éclairage électrique dans les théâtres » p.484 ; 11 octobre 1884, p. 60-61 : le journaliste note qu'au Théâtre du Châtelet depuis 7 ans la Société Jablochkhoff assure l'éclairage et à L'Ambigu on installe une nouvelle installation de 70 lampes (Edison) dans les loges ; 12 avril 1884, « L'éclairage électrique des théâtres par les lampes à incandescence », p. 63.
259 Voir par exemple la revue *Le Monde artiste. Théâtre, musique, beaux-arts, littérature*, Paris, 1862-1914 ; à partir de 1880 donne très fréquemment le nom des tapissiers à côté des auteurs, acteurs, etc.

entraîne un véritable phénomène de mode[260]. « Trois jours après, ll'Impératrice portait la robe des Toilettes tapageuses et dans le courant de la quinzaine les crinolines avaient doublé de volume »[261]. Réelle ou réinventée par un ennemi de l'Empire, l'anecdote signe le pouvoir du théâtre sur la mode. Pour le comprendre, il convient de souligner que les toilettes sur scènes, lorsqu'il s'agit de pièces contemporaines, sont à la charge des comédiennes. Si elles jouent à la ville un rôle central, elles sont tout autant législatrices des modes sur scène[262]. Les *Annales du théâtr*e réservent pour chaque pièce un commentaire sur ces toilettes et glissent, de temps à autre, les noms des couturières ou des grands couturiers. La très sérieuse – et pragmatique – *Revue d'art dramatique* ouvre au moins à partir de 1880 une rubrique intitulée « Le théâtre et la mode » où l'on donne les noms et adresses des couturières et grands couturiers dont les toilettes ont été remarquées dans la semaine[263]. Ses enthousiasmes sont sans aucun doute rétribués. Nourri du réalisme contemporain des décors et des costumes, un système se met en place où les plus grands couturiers offrent aux actrices des tenues ; à charge pour elles de faire parler d'elles. Worth, Laferrière, Rabou, Virot, Doucet et Félix utilisent ainsi la puissance publicitaire du théâtre et sa valeur d'exposition pour promouvoir leurs marques[264]. Georges d'Avenel note en 1906 à propos des modistes en chapeaux que si une « cliente gentille » demande un rabais, « La maison, sur sa belle mine, n'hésite pas à le consentir ; il y a beaucoup de sentiment dans la mode et la réclame y est toujours utile. C'est ainsi que les actrices paient un prix de faveur ou que l'on propose même à quelques-unes de leur fournir pour rien leurs chapeaux « de ville », à la condition de leur faire aussi les chapeaux de théâtre, qui constituent la meilleure des publicités[265]. Ce système mis en place dans la mode qui utilise le théâtre à des fins publicitaires est rapidement utilisé par les tapissiers. À partir des années 1860, la presse nomme volontiers les grands tapissiers-décorateurs qui participent aux décors : Belloir, Janin, Coudray puis dans les années 1880, choisi par Sarah Bernhardt, le tapissier-ébéniste Poirier et la maison Penon qui font aussi bien le mobilier de la salle que de la scène dans le Théâtre Moderne[266]. Les chroniques de *La Vie parisienne* font à partir des années 1870 une très large place aux costumes et décors présentés sur la scène théâtrale parisienne, donnant à l'occasion les noms des couturiers et des tapissiers. En novembre 1874, à l'occasion de la reprise du *Demi-Monde* de Dumas, la *Vie parisienne* condamne sévèrement les toilettes qui « n'ont pas de style » mais donne « un bon point à la Comédie-Française qui a mis la pièce dans ses meubles avec générosité. […]. Quand le rideau se lève sur le cabinet d'Olivier de Jalin, un beau cabinet Louis XIII, tendu de vieilles tapisseries, avec des statuettes de bronze sur des gaines et des vases de vieux Japon supportés par des colonnes, on voit tout de suite que la pièce a reçu une noble hospitalité et que l'effet d'optique sera différent »[267]

On devine la tentation pour les grands tapissiers d'investir la scène comme espace commercial. Un exemple est révélateur de cet usage publicitaire de la scène théâtrale parisienne. Jules Duval,

260 Maxime Du Camp, *op. cit.,* p. 680. De fait, les descriptions des crinolines sont partout très précises dans la presse.
261 Maxime Du Camp, *Souvenirs d'un demi-siècle*, Paris, Hachette, 1949, p. 154.
262 Christopher Breward, « The actress and her style » in *Fashioning London. Clothing and the Modern Metropolis*, Oxford, New York, Berg, 2004, p. 87-95. Il note qu'elles deviennent des icônes de la mode (icon of fashionability).
263 *Revue d'art dramatique,* 1888, p. 191. On trouve par exemple que Mlle Gillot 15 rue de la Paix qui fait « d'admirables robes » et des « chapeaux ravissants ». La rubrique devient permanente et s'augmente même d'une rubrique « Le théâtre et la mode » où sont aussi mentionnés les lieux d'achats.
264 On comprend dès lors que les défilés sur podium ne se développent qu'avec le déclin du théâtre comme média omniprésent. Il s'agit bien de marques déposées (AP, dépôt de marques). Sur Doucet, Worth et Felix à Paris et Jay's à Londres, voir H. Bolitho, *Marie Tempest*, London, Cobden Sanderson, 1936, p. 89 et Cora Pearl, *Mémoires*, op. cit. ; elle est habillée par Worth.
265 Georges d'Avenel, *Le mécanisme de la vie moderne… op. cit*., tome 4, p. 31.
266 Arnold Mortier, « Le Théâtre Moderne, 6 octobre » in *Soirées parisiennes… op. cit.*, volume 9, p. 340. « Le moment est venu de révéler au public quelques-uns des -projets fastueux de Mme Damala. Le contrôle du Théâtre-Moderne sera du style Louis XV le plus irréprochable ». On trouve la description avec tous les artisans, les marques, les provenances…
267 *La Vie parisienne*, « De choses et d'autres », 7 novembre 1874, p. 633.

« tapissier très réputé », installé aux 13 et 15 boulevard de la Madeleine[268], crée une pièce en avril 1881, *Le marchand de son honneur* au Théâtre Cluny. Le critique Arnold Mortier se laisse séduire : « Je reconnais sans peine tout ce que cette fantaisie a d'étrange et d'inexplicable. Un grand nombre de bons esprits s'étonneront peut-être qu'un habitant de la rive droite, jouissant de toute la plénitude de ses facultés et de ses droits électoraux, s'en aille, de son plein gré, chez M. Talien, dans le but avoué d'y entendre le *Marchand de son honneur*. Mais que voulez-vous ? On a tant parlé du luxe de la mise en scène, des beaux meubles, des tentures et des rideaux magnifiques avec lesquels l'auteur — très connu comme tapissier sur la place de Paris mais parfaitement méconnu comme écrivain — avait fait monter [sa pièce] ; on a tant vanté toute la partie matérielle de son chef-d'œuvre littéraire, que j'ai tenu à voir […] de mes propres yeux, toutes ces splendeurs d'art et d'ameublement que nous avaient fait à peine entrevoir les Perrin et les Duquesnel. Et puis faut-il en convenir ? Puisque je suis allé boulevard Saint-Germain pour voir de superbes mobiliers, on me saura gré de ne pas trop parler de la pièce qu'il m'a fallu entendre en même temps. […] Le dialogue de M. Jules Duval est beaucoup moins élégant que les superbes salons dans lesquels il se débite. […] Quant à la mise en scène, elle dépasse de plusieurs milliers de coudées le luxe courant du théâtre Italien. C'est une véritable exposition d'ameublement artistique.[…] Dans la salle, parmi les habitués du quartier, c'est pendant toute la soirée, une admiration qui se traduit par toutes sortes d'exclamations enthousiastes ou naïves »[269]. Toute la presse, spécialisée comme généraliste – *Le Figaro, Le Temps*… –, s'émerveille de la qualité et de l'effet des meubles, des tapis, des bibelots… Plus circonspect le critique Edmond Stoullig note que « le riche tapissier du boulevard de la Madeleine », « plus tapissier encore qu'auteur dramatique », n'a fait des remarques, « non sur le jeu des artistes, mais sur la mise en scène et l'effet du mobilier… ». Stoullig est cependant obligé de reconnaître que « le mobilier Louis XVI, canapés, fauteuils, chaises volantes, rideaux et portières d'Aubusson, cela est de toute beauté… Le tapissier Duval a luxueusement fait les choses, aidé, d'ailleurs, par l'excellent directeur, M. Talien. »[270] Le motif de la comédie lui-même est limpide : il présente un marchand véreux, incapable d'honorer ses commandes… Jusque dans la pièce, le discours est publicitaire et clame, par opposition, la probité de la maison Jules Duval. [JulesDuval1882images][271] Si la pièce ne tient qu'une trentaine de représentations, elle montre le pouvoir désormais installé du théâtre comme média en matière de modes. Pouvoir démultiplié par la presse qui, comme on le voit, donne un très large écho au détail.

À Londres, s'étonne Germain Bapst en 1893, les marques de mobilier elles-mêmes investissent la scène : « les directeurs de théâtre, s'efforcent de représenter les comédies contemporaines dans des milieux qui reflètent le plus exactement possible la réalité du « home anglais » : meuble de Meaple [Maple], argenterie de Mappin and Webb, rien ne manque à la décoration de la scène, qu'on prendrait volontiers pour le salon du plus parfait gentleman. »[272] À Paris comme à Londres, jusqu'en 1914, les tapissiers-décorateurs, les antiquaires, les ébénistes ne cessent d'investir l'espace scénique à des fins publicitaires, d'autant que les théâtres n'ont alors plus à acheter ou louer ces meubles, généreusement déposés le temps des représentations.

Dans cette absence de solution de continuité entre réel et représentation, entre théâtre et commerce, rien de surprenant à voir le public, lors de la dernière représentation chercher à acheter les costumes,

268 *Annuaire du commerce Bottin-Didot*, 1883.
269 « Le Marchand de son honneur, 20 avril 1881 », Arnold Mortier, *Soirées parisiennes… op. cit*., 1882, p. 170.
270 Édouard Noël et Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique… op. cit.,* volume 6, 1881, p. 434.
271 *Catalogue illustré du Salon de la Société des artistes français*, 1882, p. 305 « Maison Duval, ameublements 13 & 15 boulevard de la Madeleine »
272 Germain Bapst, « Le théâtre contemporain » in *Essai sur l'histoire du théâtre*, Paris, 1898, p. 546.

les éléments de décors et les accessoires. Après la dernière des *Merveilleuses* en février 1875, pièce qui reconstitue des intérieurs de la fin du XVIIIe siècle, le directeur du Théâtre des variétés est assailli par de « nombreux collectionneurs qui espéraient obtenir [les] bibelots du Directoire »[273]. La publicité débouche directement sur un commerce. Lors des dernières, à partir des années 1880, on peut acheter le mobilier sur scène grâce à des ventes aux enchères réalisées sous la direction de commissaires-priseurs, le plus souvent Charles Charpentier. Ces ventes, à en croire les bribes d'archives, sont essentiellement le fait des directeurs. On disperse ensemble des costumes et du mobilier et les fermetures fréquentes des théâtres, pour la saison d'été mais aussi fréquemment pour travaux, favorisent ces ventes qui permettent de vider les magasins d'accessoires. Malgré le caractère parcellaire des archives, tout laisse penser qu'on vient acheter des reliques autant que du mobilier. Fort d'une vaste publicité, la foule se presse pour acheter ces objets désignés par le goût des grands tapissiers, admirés sur scène et anoblis par le contact des comédiens et des comédiennes[274]. [image>cf. Classeur fripes] Les tapissiers semblent adopter des pratiques commerciales qui visent à attirer la clientèle dans leurs magasins ; ainsi en 1884, le « tapissier voisin du théâtre » des Folies-Maringy expose-t-il les ameublements venus directement du théâtre avec les peintures de chiens réalisés par la demi-mondaine, actrice et modèle Victorine Meurant[275].

Conclusion chapitre 11

Le monde dramatique se révèle être un espace publicitaire qui diffuse les modes, en particulier en matière d'ameublement, à plusieurs titres. D'abord parce qu'il génère de nouvelles figures du goût, les vedettes, qui pour exister sur la scène publique doivent exposer leur vie privée. Cette figure marginale, mais admirée par la bourgeoisie, existe par son écart permanent à la mode, écart dans les dépenses mais aussi dans les formes de consommations fondées sur l'extravagance et le « caprice ». Figures intermédiaires entre l'aristocratie du goût et la bourgeoisie, actrices et demi-mondaines participent à la fois à diffuser socialement des engouements mais aussi à inventer des pratiques et en particulier le bibelotage sentimental.

Avec ces figures se construit un système qui assure la publicité de leurs consommations : les appartements et les loges, scrutés par les visiteurs et la presse, exposent leurs ameublements. Cet espace publicitaire est utilisé – directement ou indirectement – par les actrices elles-mêmes qui usent de leur notoriété pour disperser leurs objets dans des ventes aux enchères qui rencontrent un large succès dès le milieu des années 1850.

273 Arnold Mortier, *Soirées parisiennes… op. cit.*, volume 4, 1876, p. 38.

274 AP, VR199 Théâtre de la Gaieté : recettes et dépenses, comptabilité (1888-1894) ; Théâtre du Chatelet : cahier des charges ; trésorerie (1881-1895) ; AN, AJ/13/567, Vente du 11 octobre 1856, Papier du Me Charles Charpentier, 14, rue Helder, « Produit de la vente du 11 octobre 1856, 1036,50 ; reste net après déduction des frais 899,65F. Lettre du Théâtre impérial ; « Motifs des créances : Location d'une remise ru Drouot, n°3, 2400 francs ; Prix de la vente des décors et accessoires réformés et hors de service ; déduction des frais de vente » / AJ/13/567, (cf. liste précise des abonnés de l'Opéra) « Vente du 31 juillet 1860, autorisée le 30 juin 60 par l'Empereur ; exécutée par le commissaire-priseur Me Charles Charpentier, 14, rue du Helder (« Vente pour le Théâtre impérial de l'Opéra ») il publie l'annonce de la vente dans *La Gazette des Théâtres, Le Messager des Théâtres, Le Moniteur des Arts, Le Constitutionnel, La Presse et Le Siècle.* Vente de costumes anciens, lampes, quinquets (lampes à huile à double circulation) et débris de décorations hors de service (produit de 4048 francs) ; AJ13/224. Costumes et accessoires. Inventaires généraux, 1860 ; AJ13/451, matériel 1860-1868, « entretien des costumes, location des rideaux et tentures, meubles, etc. » ; AJ/13/567 qui contient les annonces et organisations des ventes en 1856 et en 1860 « par suite de réforme d'environ 10 000 costumes en coton, soie, laine et velours ». Aux Archives de Paris, les registres du commissaire-priseur Me Charpentier porte les noms des acheteurs ; enfin, les cartons DQ12/5 et 95 décrivent précisément la marchandise mais uniquement pour les costumes, la partie décors et accessoires ayant été détruite. En complément, voir Paul Eudel, *L'Hôtel Drouot en 1881*, Paris, Charpentier, 1882 p. 45 « Salle 10. Dimanche, exposition des costumes du théâtre ».

275 Émile Blavet, *La vie parisienne : la ville et le théâtre (1884),* Paris, Ollendorf, 1885 p. 122.

Mais la publicité du privé dépasse la vie des seules actrices. L'espace lui-même dont on a vu le succès nouveau à partir des années 1860 devient un lieu où se fabriquent les modes bourgeoises. Les mutations du public comme des pièces – augmentation considérable des pièces se déroulant dans des intérieurs – conduit pour ce qui nous intéresse à un changement profond : dorénavant, les scènes parisiennes ne sont plus garnies d'accessoires factices mais d'objets réels venus du marché, installés par des tapissiers et scrutés à la lorgnette-jumelle par le public. Ces intérieurs sur scène, meublés par des objets réels, sont plus qu'un reflet de la société. Si le théâtre bourgeois propose au public des éléments pour lire son propre monde, il propose en l'espèce des modèles de perception de la culture matérielle – notamment nourris par la « théorie des milieux » et des modèles de comportement, de goût et de consommation. Grandes compagnies comme tapissiers le comprennent vite et dès les années 1880, ils investissent littéralement la scène pour lancer des produits ou faire la promotion de leurs maisons.

Dernière raison qui fait des théâtres les lieux où se diffusent et s'inventent des modes bourgeoises dans la seconde partie du siècle : le dispositif théâtral lui-même. En effet, de la même façon que la réunion en un même espace à Drouot crée une communauté qui permet la création d'engouements collectifs, les théâtres deviennent des espaces de production et d'acquiescement collectif et partagé à la nouveauté technique comme aux nouveautés en matière de goût. Christophe Charle a noté que « les salles créent, le temps de la représentation […] un lien social collectif dans l'instantanéité et l'immédiateté de la présence » et « par la simultanéité de l'émotion ou de la réaction »[276]. Marquées par un « exclusivisme social »[277], les salles de théâtre deviennent des espaces de création collective du goût où l'on applaudit autant le travail du tapissier que la pièce[278].

276 Christophe Charle, *op. cit.,* p. 11. On ne sera pas surpris de voir Gabriel Tarde, s'intéressant aux processus d'imitation, se pencher sur le phénomène et noter que « la sensation visuelle ou auditive qu'on éprouve, au théâtre par exemple, au milieu d'une foule attentive au même spectacle ou au même concert, n'est nullement modifiée en soi par la simultanéité des impressions analogues ressenties par le public environnant. » Gabriel Tarde, *op. cit.,* tome 1, p. 127.

277 *Ibid.*, p. 46.

278 On comprend mieux la note laconique de Walter Benjamin : « Aboutissement du chapitre sur l'intérieur : l'apparition de l'accessoire dans le film », in *Walter Benjamin, Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*, Paris, Éditions du Cerf, 1997, p. 243.

Conclusion Partie III

Le désir de la moyenne et de la petite bourgeoisie d'accéder aux consommations de luxe et de demi-luxe et de faire corps avec les consommations distinctives de la bourgeoisie est au cœur de la recomposition de l'espace médiatique de la marchandise dans la seconde partie du XIXe siècle. Comment faire corps autour et avec une culture matérielle, porteuse de récits intimes et collectifs, support d'une orthopédie et d'une culture nouvelle du confort ?

Pour répondre à ces questions, saisir et analyser les phénomènes de mode attachés à l'espace privé, à cette enceinte toujours plus hermétiquement fermée, il faut suivre dans la ville la circulation des textes, des images et des objets. La culture du privé et de l'intime se construit, pour être partagée, dans un espace commun. Suivre les circulations des objets et des modèles dans l'espace public donne du sens aux objets et éclaire la culture matérielle à un moment où elle change profondément tout comme les mécanismes des modes à un moment où ils connaissent une profonde mutation. Nous espérons avoir ici restitué le bruissement de la nouveauté comme les circulations matérielles au sein de la ville et des groupes sociaux qui font cet « air du temps » volontiers considéré comme impalpable. C'est cet air du temps, cette conjonction de dispositifs économiques, urbains et culturels qui permet à la nouveauté tant en matière de goût qu'en matière de technique d'advenir. De la scrutation de cet espace qui fabrique la culture matérielle privée, se dégage alors une série de dispositifs qui ont en commun d'articuler ce que nous avons appelé une « scène urbaine des modes » ou du privé, un espace ouvert et qui dans le même temps cultive un entre-soi suffisamment exclusif pour créer une communauté de goût ; des figures de législateurs et de vecteurs, tantôt des hommes dont le bon goût et l'expertise sont le métier, tantôt des figures sociales suffisamment marginales pour réinventer en permanence les modes et socialement suffisamment installés pour que la bourgeoisie y accède ; enfin, un espace publicitaire tissé de textes et d'images de toutes les natures.

Un premier dispositif articule ainsi espaces du shopping où se présentent des simulacres d'intérieurs, publicité plus ou moins déguisée qui accompagne au quotidien le consommateur et enfin la figure du tapissier-décorateur, ordonnateur des objets-récits du privé et introducteur de la nouveauté. Un deuxième dispositif est condensé dans et autour des ventes aux enchères : outre que sur cette scène défilent les goûts du temps dans un ordre nouvellement agencé, des commissaires-priseurs et des experts disent le bon goût et l'authenticité, pierre angulaire de la culture matérielle bourgeoise. Mise en scène, la

rareté devient marchandise – on lui accorde valeur et crédit social et culturel – par une désignation collective. Cette nouvelle scène fonctionne comme une institution du goût et l'on peut dire qu'elle connaît entre 1852 et 1914 un âge d'or tant elle parvient à réunir dans un même espace marchand et culturel, toutes les strates de la bourgeoisie. Son écho dépasse le strict temps des enchères et le bâtiment-monument : par l'affiche et les catalogues, Drouot structure toute une culture matérielle nouvelle de la rareté.

On comprend dès lors pourquoi l'institution que devient Drouot joue un rôle central dans la circulation des modes entre les différents groupes sociaux. À côté des dépouilles de la noblesse et des châteaux de province, on se presse pour acheter les objets d'ateliers d'artistes ou les ameublements de demi-mondaines et d'actrices.

La focalisation sur ces deux groupes peut apparaître étonnante : pourtant il s'avère que ces figures sociales sont désignées et s'auto-désignent comme les figures du goût. Peintres comme actrices sont capables – dans des registres marqués par le dimorphisme sexuel – d'inventer mais aussi de faire circuler modèles et objets. Par un étrange aller-retour, le conformisme bourgeois fait que l'invention des modes n'est possible que dans ses périphéries sociales et culturelles ; dans le même temps, ces marginaux élus sont assignés à inventer en permanence, par leur sensibilité hors norme, des modes nouvelles. Ces deux figures, fortes de l'attrait de leurs « scènes urbaines » – l'atelier, l'appartement de la demi-mondaine et la loge de l'actrice – et de leur espace médiatique – peinture et estampes pour les peintres, photographies et chroniques pour les actrices –, résolvent la tension identifiée par Edmond Goblot qui veut que l'originalité ne soit possible – on devrait dire souhaitée – que lorsque la bourgeoisie dans son ensemble peut s'en aviser[279]. La scène théâtrale, vaste et puissant média de la seconde partie du siècle, est alors sans surprise investie à la fois par les marchands et par la bourgeoisie qui veut y trouver ses modèles dans des décors ressemblant à s'y méprendre aux simulacres proposés dans les grands magasins ou au Faubourg Saint-Antoine.

Tous ces subtils dispositifs qui relèguent la publicité tapageuse dans la sphère populaire et qui inventent une relation privilégiée aux clients par des détours complexes et acceptés sont autant de façon de résoudre la tension au cœur de la culture bourgeoise et singulièrement matérielle : désir – assignation – à être soi dans son intérieur retranché de la ville et désir – assignation ? – de faire corps, de se conformer à la culture de son groupe ou de celui auquel on veut appartenir. En parcourant coude à coude les simulacres de salons et de chambres à coucher, en applaudissant à Drouot ou au théâtre, en visitant les appartements de demi-mondaines ou les ateliers d'artistes, la bourgeoisie trouve les modèles d'une culture matérielle nouvelle. Tous ces dispositifs propres à créer et à diffuser les modes rencontrent le succès dans la mesure où ils s'avèrent des moyens de produire collectivement une mode suffisamment changeante pour être distinctive tout en prévenant le mauvais goût. Se construit ainsi, à partir des années 1850, une fabrique publique des modes privées qui s'ancre durablement dans la société contemporaine où la marginalité qui fait la mode est la règle, où la construction d'une identité sociale repose en partie sur la culture matérielle et où, enfin, l'affirmation de son intériorité passe par la conformité.

279 Edmond Goblot, *op. cit.*, p. 145-147.

Conclusion générale

Le « Grand-bazar-métropole » : tel pourrait être l'intitulé de ce travail qui vise à éclairer la nature et les usages de la ville, de l'espace public aux intérieurs, par la circulation et la présence des objets et qui vise, en miroir, à comprendre les objets et leurs usages par leurs situations. En espérant avoir échappé au fatal encombrement qui menace aussi bien les intérieurs de la fin du siècle que l'écriture d'un tel projet, nous avons voulu que ce travail se situe sur deux terrains qui sont le plus souvent des points aveugles de l'histoire urbaine et de l'histoire culturelle : les espaces privés et marchands d'une part, la dimension matérielle de la culture d'autre part. Observer les circulations des objets, les différentes manières de les acheter, leurs mutations matérielles et les formes de leurs appropriations sociales et culturelles donne en même temps à relire la ville. Mener une analyse spatialisée des objets dans la ville demeure un des moyens de saisir le sens donné aux objets en même temps que de retrouver le présent de la ville et les manières de l'habiter. Faute de pouvoir dépeindre dans sa globalité ce « grand-bazar-métropole », nous avons voulu donner à lire la ville aussi comme un espace traversé de flux et de reflux d'objets et constitué d'espaces marchands d'une part et d'espaces privés de l'autre. En repeuplant ces espaces de leurs objets et de leurs dispositifs techniques et en échappant ainsi à la sécheresse des plans, bâtis et objets reprennent sens.

Au premier chef, en postulant un continuum entre bâti, dispositifs techniques et objets, ce sont les processus de fabrication de la scène du privé et les manières dont les habitants font corps avec le bâti qui peuvent être aperçus. L'espace privé n'est plus alors un cadre mais un espace en construction par lequel s'invente, en habitat collectif, une façon de s'isoler, une manière de vivre en retrait de la ville. Ce travail espère avoir montré que la technique pour peu qu'elle soit considérée dans ses usages donne à relire espaces et pratiques sociales en évitant une histoire des inventions qui produit tantôt des machines célibataires, tantôt des machines de papier. L'héroïsme des inventeurs disparaît alors au profit de ces aménagements minuscules relatifs à l'hygiène et au confort, au sens plein et large du terme, et qui, additionnés, définissent la vie de « plain-pied », celle qui se déroule à un même étage, si particulièrement « bourgeoise » comme le note Eugène Scribe en 1856[280]. Des planchers aux bibelots de cheminée, des systèmes de sonnettes aux images aux murs, c'est bien un système qui dit les manières d'habiter la ville.

En rejetant en même temps les histoires des bâtis, des inventions et des produits qui effacent les

280 BnF, NAF22576, Fonds Scribe, carnet, 1856.

usages, nous avons vu que l'appartement dans son ensemble pouvait être lu comme une forme de matrice pour le corps bourgeois. De la gestion de la poussière à la discipline des surfaces, des formes de clôtures aux communications internes, du contrôle des vues sur la ville à l'étouffement des sons, c'est bien une façon de sentir, de se mouvoir, de se tenir, bref une scénographie et un contrôle accusé de son corps qui se fabrique dans l'enceinte du privé. La sanctuarisation de l'appartement grâce à l'emboîtement d'espaces strictement délimités aux accès contrôlés débouche sur une manière de se reposer de soi-même – appelée le confortable – tout aussi ritualisée. Au final, la scénographie du privé repose sur ces objets qui sont autant des objets culturels que des « corsets ». Du fait même de son histoire et de ses aspirations, la bourgeoisie du siècle demande à son environnement matériel quotidien de discipliner son corps et de forger sa sensibilité. À vider les appartements de leurs objets, on reconstruit rétrospectivement des abstractions desquelles, non sans paradoxe, les habitants finissent par être chassés. C'est un des aspects de la culture matérielle que nous avons voulu mettre en lumière : les objets au sens large sont des témoins mais plus encore des « techniques de soi » capables de produire une identité de groupe. C'est en ce sens qu'il faut comprendre l'attention permanente à l'environnement matériel privé dont témoignent les comptabilités. L'appartement apparaît comme un espace qui institue l'individu bourgeois, éduque ses gestes et ses sensations, fabrique une sensibilité, cette chose qui dans l'imaginaire du siècle tient plus de l'inné que de l'acquis.

Concevoir l'appartement comme une forme de moule social et culturel n'écarte pas pour autant la question des usages et ne réduit pas les habitants à la passivité, à des acteurs en quête d'auteurs. Les notions de consommations et d'usages qui ont été au centre de ce travail sont au contraire, de notre point de vue, les seules capables de restituer une histoire des pratiques de l'espace et des objets, à la fois à l'échelle individuelle et à l'échelle d'un groupe social. Car ces pratiques du quotidien laissent peu de traces écrites, d'où le détour nécessaire, du moins quand il s'agit d'évoquer un monde passé, par la culture matérielle et la reconstruction de séquences de la vie sociale et culturelle des objets. De l'achat des objets à leur mise en scène dans la sphère domestique, de leur entretien à leur réparation ou à leur restauration, tous les indices même les plus infimes disent les formes d'appropriation des objets et permettent de les réinscrire culturellement et socialement. Ce travail a voulu montrer qu'une telle approche ne s'applique pas uniquement aux processus de résistances populaires à une culture dominante mais fonctionne pour tous les groupes sociaux. C'est seulement à ce prix que l'histoire de la culture matérielle ne s'apparente plus au travail de comptabilités, parent des pratiques notariales. Car en s'interrogeant sur les usages, on restitue le sens des objets pour leurs possesseurs. Ce travail nécessite un détour par les archives privées et les pratiques de quelques individus et cette lecture a été menée à l'échelle d'un groupe social. Mais il ne s'agit pas ici de s'interroger pour savoir à quelle échelle il convient d'observer le monde social mais de montrer, en circulant constamment du commerce aux pratiques individuelles, la façon dont une culture commune se construit. Car loin de révéler des pratiques marginales, l'étude de la culture matérielle montre à quel point cette dernière est mobilisée par un groupe social pour faire corps et de manière efficace. La grande conformité des pratiques individuelles le montre : ce sont justement les processus d'appropriations ou les usages des objets qui fondent une identité commune. Être bourgeois, ce n'est pas seulement posséder toute une série d'objets ; c'est aussi en faire un usage personnel conforme aux pratiques collectives. C'est même sans doute ce que montre l'histoire de la culture matérielle : si la seule possession fait sens, c'est bien le « bon usage » qui fait l'identité des objets et de leurs consommateurs. Une histoire de la culture

matérielle en termes consommatoires rappelle ainsi l'instabilité de l'identité des objets et le fait qu'ils ne deviennent bourgeois que par leurs usages en ce qu'ils mobilisent gestes et sensibilités, culture et goût, autant d'éléments puissamment distinctifs et socialement fondateurs. S'asseoir, se détendre, manger, etc. : le « savoir-vivre » dans son ensemble s'appuie très largement sur les objets qui sont sensés porter avec eux une culture et une somatique. La passion des antiquités comme celle des imitations des formes du passé doivent être comprises en ce sens : avant d'être une affaire de goût, il s'agit de modeler le corps par les décors et de stabiliser des pratiques sociales par une culture matérielle.

Si l'ameublement apparaît comme une matrice pour la gestuelle – le savoir-vivre–, les façons d'user de sa voix et de son corps, de taire sons et bruits, de sentir, c'est aussi une matrice culturelle dont la singularité essentielle est de mettre les personnes en présence même des objets. Cette confiance dans la capacité du monde matériel à édifier et à forger des sensibilités et une culture n'est pas pour autant stabilisée. En analysant ensemble achats et usages privés, deux versants le plus souvent considérés séparément, le monde matériel bourgeois apparaît bien comme traversé de tensions singulières : tensions entre individualisme et conformisme ; entre cycles éphémères de la mode et désir de s'inscrire dans la longue durée ; enfin, désir de posséder au prix de l'imitation et recherche inquiète d'objets authentiques.

La puissante industrialisation et les profondes mutations commerciales du XIXe siècle incarnées par les grands magasins et la « nouveauté » ont largement occulté la complexité des formes d'appropriation des objets notamment par la bourgeoisie. L'attention aux détails qui signalent les mutations d'identités sociales et culturelles des objets montre que l'articulation entre le multiple industriel et le désir d'appropriation fait problème. C'est vrai à l'échelle des appartements qui apparaissent à partir de 1850 de plus en plus uniformes, tant dans leur typologie que dans leurs décors fixes. Tous les objets et dispositifs sont alors autant de moyens de s'approprier ces espaces. À l'échelle des objets, ces tensions sont toutes aussi fortes. Le rapport à la marchandise industrielle dans la seconde partie du siècle ne peut se réduire au goût pour la « nouveauté », ni à la notion de demi-luxe rattachée à la moyenne bourgeoisie. Le second XIXe siècle est le moment où s'invente un système de consommation qui permet – pour les consommateurs comme pour les commerçants – de produire de la singularité dans un cadre collectif. La promotion de la « trouvaille », des objets uniques que sont les antiquités et les objets exotiques apparaît bien comme des formes de consommation qui écartent la nouveauté industrielle et produisent au temps du multiple industriel des objets qui sont autant de manière de constituer collectivement des décors privés qui se vivent comme originaux et promouvant la singularité de leur possesseur. La quête nouvelle d'objets authentiques – définis comme ayant échappé au régime industriel – dit ce désir de peupler les intérieurs d'objets radicalement uniques. Au-delà des discours théoriques, de nouveaux usages émergent qui visent à produire de la singularité, y compris à partir des multiples industriels. Objets à achever à domicile, productions d'amateurs, objets porteurs de souvenirs individuels et généralisation des pratiques de collection doivent être lus comme autant de formes d'appropriation de marchandises anonymes, comme autant de formes de production culturelle et sociale des objets qui disent les chemins complexes de la réception de toute forme culturelle.

Matrice d'une somatique et instruments de la production d'une sensibilité, l'environnement matériel est bien aussi une matrice culturelle. Si au terme de ce travail l'appartement peut être considéré comme un des lieux majeurs de l'institution de la culture bourgeoise, c'est que les objets portent des récits et ont la charge de les transmettre par l'expérience dans l'espace quotidien et privé. D'où l'attention por-

tée à la nature des objets, à leur authenticité, à leur provenance, aux matières, tantôt promues, tantôt bannies autant d'éléments qui conditionnent l'expérience qu'on peut en faire. L'espace du privé hérissé de sémiophores n'est donc pas seulement un réceptacle mais bien, par l'ameublement, une institution par laquelle s'éduque le goût, le toucher, la capacité à apprécier le statut des objets et à entendre leurs récits. L'appartement de la seconde partie du siècle se construit comme un musée en réduction : réductions et copie à l'identique de peintures, de sculptures et de meubles institués dans l'espace public et singulièrement dans l'espace des musées fabriquent à domicile une éducation du goût et une capacité à s'approprier l'histoire et à s'émouvoir à bon escient. Dans son repli radical, l'appartement propose une conquête et une appropriation du monde par l'accumulation d'objets venus d'espaces qui secrètent des objets singuliers et racontent l'histoire de l'humanité : objets réunis du « Vieux-Paris », de « l'Ancienne France », de « l'Orient » ou de « l'Extrême-Orient » sont autant de récits qui témoignent de la capacité bourgeoise à habiter le monde. Cette façon de moissonner les lointains comme les sous-sols, de peupler les appartements de rouets et d'armoires normandes, d'armes primitives, de poteries chinoises ou de meubles du XVIIIe siècle fait de l'espace privé un espace dédié aux souvenirs, une forme de conservatoire de traces de mondes baignés d'un autre temps et menacés de disparition par la société bourgeoise elle-même. On peut ainsi identifier des objets de nostalgie en même temps que des objets de célébration des conquêtes bourgeoises et alors que le multiple industriel se délocalise de plus en plus au cours du siècle, être bourgeois c'est savoir aussi s'émouvoir de quelques fragments de couleur locale et s'en faire le conservateur.

Cette accumulation de traces propose une expérience fondatrice du temps et de l'histoire tant dans l'enceinte du privé toutes les expériences du temps apparaissent réunies. Les traces de soi patiemment collectées enregistrent les étapes de la vie et dessinent un parcours individuel et familial qui donnent une forme au temps qui passe et aux souvenirs. Ces formes d'archives participent à l'évidence d'une nouvelle appréhension de soi et, mises en circulation au sein des familles, forgent une représentation et une mémoire familiales. Les appartements deviennent des espaces où s'écrivent les histoires personnelles et familiales par les objets mués en souvenirs :eliques, objets-souvenirs, images du passé, archives écrites et sonores produites à demeure s'entremêlent pour faire de l'appartement un espace de la collection, de la représentation de soi et de la projection des expériences individuelles dans le temps. Mais l'expérience du passé y est aussi l'expérience d'un passé objectivé et collectif : dans la sphère domestique, la bourgeoisie apprend à s'émouvoir devant toutes les traces authentiques du passé. La structuration du marché de l'antiquité dans les années 1860 puis le goût pour un passé collectif mais indistinct à partir des années 1880 – qui se traduit notamment par le goût de la patine – indique qu'être bourgeois c'est être capable de faire cette expérience de l'histoire à demeure. Ces objets-souvenirs et ces objets d'histoire, mêlés matériellement comme dans l'expérience, invitent en permanence les habitants à approfondir leur rapport au temps et à en prendre possession. Il s'agit d'une forme de domestication de l'histoire et du passé en même temps qu'une projection de l'histoire intime dans un temps collectif, expérience qui éclaire largement le rapport à l'histoire et au passé dans la sphère publique tant les usages domestiques de ces traces conduisent *in fine* à une appropriation de l'histoire collective.

Une ligne de partage profonde distingue ici les consommations propres à la sphère domestique et

celles, comme le vêtement, attachées à la sphère publique : la nouveauté qui triomphe avec ses cycles courts dans le vêtement n'est pas de mise dans la sphère domestique où l'appartement doit d'abord être un conservatoire permettant à ses habitants de se situer dans le temps. Il ne s'agit pas seulement d'une distinction qui provient des matériaux utilisés : la bourgeoisie du siècle demande à ses appartements – y compris jusqu'aux objets textiles – d'inscrire l'individu et la famille dans une histoire longue, sorte d'avers des cycles des modes courts et instables des biens de consommations courantes qui s'affichent partout dans la sphère publique.

Objets anciens comme exotiques sont d'autant plus essentiels à la culture bourgeoise du siècle qu'ils sont distinctifs et produisent pour les classes inférieures des paysages hiéroglyphiques tissés de récits qui mobilisent une culture mais aussi une qualité d'émotion, de sensibilité, d'œil, de toucher d'autant plus distinctive qu'elle relève d'un habitus. Si le bourgeois est d'abord celui qui ne travaille pas de ses mains, la sensibilité de son corps marque son rang. Ressentir une émotion devant un fragment arraché à un château de province, une hache néo-calédonienne, une poterie chinoise ou un silex distingue des classes inférieures qui cherchent la nouveauté quand l'ancien devient la valeur dominante. Et cette distinction culturelle se manifeste par la sensibilité au point que ces émotions à demeure peuvent surgir d'objets « incultes », « primitifs », venus d'un passé nébuleux. L'ensemble de ces objets sont d'autant plus marqués par la distinction qu'ils nécessitent des formes d'achat complexes et chronophages, qu'ils se fondent sur le goût et qu'ils sont, contrairement aux produits de l'industrie, des objets en nombre limité. Ces récits fondateurs sur le plan social sont en même temps distinctifs, les récits qu'ils portent étant largement énigmatiques en dehors de la bourgeoisie.

Ainsi, suivant en cela les analyses de Pat Hudson sur la construction de l'identité ouvrière, nous croyons que s'invente au XIXe siècle, du fait même de l'arrivée de produits d'une nouvelle nature sur le marché et des mutations dans la fabrication des modes, l'élection d'objets et d'usages spécifiquement bourgeois[281]. Par les formes d'appropriation des objets de l'industrie, des œuvres fétichisées comme des objets « authentiques », s'invente une culture qui répond aux questions propres à la bourgeoisie et qui produit au final une culture identitaire, définitoire et distinctive. Peut-on imaginer un intérieur bourgeois sans objets de famille, sans représentations ou traces d'ancêtres ou de membres de la famille ? Sans objets rustiques ou archaïques ? Sans antiquités ? Sans copies d'œuvres conservées dans des musées ? Peut-être plus qu'aucun autre groupe, la bourgeoisie – et ensuite la classe moyenne à la fin du siècle –, conquérante et donc fragile, a appuyé son identité sur des objets tangibles, sur un monde de valeurs, de conduites et de récits *incarnés*.

Durant tout ce travail, nous avons repoussé la tentation des images et écrits prescriptifs afin de faire la part belle aux pratiques. Partir des consommations individuelles pour mesurer ensuite leur diffusion ne revient pas à multiplier les études de cas mais à mesurer la force des phénomènes de mode. Disons-le simplement, le conformisme de l'ensemble des strates de la bourgeoisie en matière de possessions d'objets comme de leurs usages est troublante. Or, la question de la fabrication des modes, de la production d'un conformisme à l'échelle d'un groupe social, apparaît bien comme une autre « boîte noire » pour reprendre l'expression de Michael Baxandall à propos des ateliers du Quattrocento, dans l'histoire de la culture matérielle et des consommations[282]. Il faut dire qu'elle a été éclipsée à plusieurs titres. D'abord du fait d'une primauté accordée aux phénomènes d'imitation

281 Pat Hudson, *The Industrial Revolution,* Londres/New York/Melbourne/Auckland, Edward Arnold, 1992 ; voir en complément Edward P. Thompson, *La formation de la classe ouvrière anglaise*, Paris, EHESS/Gallimard, 1988.
282 Michael Baxandall, *L'Œil du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1985.

et de distinction, tôt considérés comme des phénomènes sociologiques majeurs par Gabriel Tarde s'attachant aux phénomènes d'imitation et par Thorstein Veblen et Edmond Goblot s'attachant aux phénomènes de distinction, analyses réactivées par le livre majeur de Pierre Bourdieu. Ensuite, plus récemment, l'histoire des représentations a largement réduit la question des modes à celle des sensibilités, cherchant derrière les modes le substrat anthropologique qui en déterminait les évolutions. Enfin, une histoire de l'industrie et de ses produits a permis de voir les stratégies commerciales des fabricants et des marchands et d'apercevoir quelques éléments de la fabrication des modes. Cependant, en focalisant sur les producteurs, ces histoires ont gommé la place de la demande et les stratégies des consommateurs pour se classer et se maintenir socialement par leurs consommations. En résumé, les phénomènes de mode ont été amputés d'un pan entier de leur production. Tout au long de ce travail nous avons été attentifs à replacer objets et usages dans les tensions entre distinction et imitation afin d'éclairer engouements et rejets. Mais une approche en termes de culture matérielle invitait à s'interroger aussi sur la fabrication matérielle, culturelle et sociale des modes. En d'autres termes, il s'agissait de comprendre comment est fabriquée à la fois par les marchands et les consommateurs une mode collective, partagée sans laquelle les phénomènes de mode ne font pas sens sur le plan social.

L'énergie déployée pour faire circuler les objets au sein des familles et entre familles – cadeaux, legs, etc. – indique ce désir de créer et maintenir une cohérence culturelle, d'autant plus forte qu'elle est incarnée. Si au sein des familles ces stratégies sont favorisées par les multiples industriels, les circulations d'objets et de modèles dans le corps social bourgeois apparaissent quant à elles plus obscures et on comprend pourquoi nombre de travaux s'attachent plus volontiers à décrire les phénomènes de mode plutôt qu'à comprendre la façon dont ils sont fabriqués. La question est ici d'autant plus complexe qu'il s'agit de comprendre comment se partage collectivement une culture a priori retranchée dans des espaces en apparence solipsistes.

Cette question est essentielle pour comprendre le XIXe siècle alors que le monde social se recompose en même temps que les paradigmes de la législation du goût. Si on a noté la perte d'influence de la cour – poids sans doute par ailleurs largement surévalué pour les trente première années du XIXe siècle par un effet de sources et qui serait largement contrebalancé par une étude des consommations et du commerce –, on a laissé largemnet dans l'ombre le nouveau système des modes qui se mettait en place. À la centralisation de la cour se serait substitué un éclatement des modes pris en charge par le commerce. Nous avons montré qu'en réalité, plus que jamais, la bourgeoisie qui participe de l'affadissement puis la disparition du rôle de la cour demande et invente de nouvelles formes de législation du goût qui ont deux fonctions indissociables : une fonction d'arbitre ou de législateur pour définir un goût légitime et une fonction de vecteur des modes qui permet à tout un groupe social de prendre connaissance des modes de façon synchrone.

De nouvelles institutions du goût s'affirment ainsi symétriquement à l'affadissement de la place de la cour : les musées du Louvre et de Cluny ainsi que Drouot, véritable « musée des arts décoratifs ». Par les reproductions exactes grâce à la mécanique Collas et les machines à sculpter, c'est une nouvelle forme de légitimité du goût qui s'invente, puisant dans le passé comme dans des institutions culturelles incontestables. On ne peut pourtant réduire les consommations culturelles à ces seuls multiples issus d'objets collectivement fétichisés dans des institutions culturelles ; pour toutes les formes de consommation liées au privé s'inventent des processus de publicité et de légitimation où interviennent espaces d'exposition, figures sociales et supports de médiatisation.

Les stratégies développées conjointement par les commerçants et les consommateurs sont nécessairement complexes dans la mesure où il convient de partager une culture matérielle tout en maintenant une distinction sociale par une publicité sélective. De là, l'émergence de scènes où les modes en matière d'ameublement se donnent à voir et qui sont en même temps marquées par un exclusivisme social qui défend le caractère identitaire de ces consommations. Ce sont des reconstitutions d'intérieurs sur les boulevards puis à la fin du siècle dans le Faubourg Saint-Antoine dont l'accès, de façon largement fictive, se fait sur invitation. Ce sont les ateliers d'artistes où seuls les clients potentiels sont amenés à pénétrer. Ce sont encore les salles supérieures de Drouot dont l'accès permet d'éviter de côtoyer le monde interlope de la brocante et de préserver un entre-soi. Par ces détours nouveaux, les espaces intimes eux-mêmes s'exposent : le succès des ventes à domicile, en particulier des demi-mondaines et des artistes dramatiques transforment un temps les appartements en scènes ouvertes. Enfin, après les années 1860 et les mutations du monde dramatique, c'est dans les théâtres marqués, du fait du prix des places et des pièces jouées, par un fort exclusivisme social que s'observent et s'achètent les éléments qui font la mode bourgeoise ; espaces que l'on peut définir comme suffisamment ouverts pour accueillir le tout de la bourgeoisie, suffisamment fermés économiquement et culturellement pour en exclure les classes inférieures. La métaphore théâtrale fonctionne aussi bien pour les fictions de salons du Faubourg Saint-Antoine, à Drouot, dans les ateliers d'artistes qui se réaménagent pour recevoir cette clientèle ou, indiscutablement, sur la scène théâtrale où des intérieurs bourgeois réalistes – pour tout dire transportées – sont présentés. Sur ces scènes, s'exposent des objets qui non seulement sont ainsi médiatisés mais sont destinés à rejoindre les circuits commerciaux. La ville bourgeoise peut ainsi être lue comme une série de scènes choisies où les modes se donnent à voir à un public choisi.

Du fait de ce désir de faire corps tout en se distinguant, s'inventent de nouvelles figures du goût à la fois législatrices et vectrices. Les scènes des modes sont en effet toujours accompagnées de figures détentrices à la fois du bon goût et d'une expertise. Émergent ainsi au milieu du siècle les figures symétriques du tapissier-décorateur et du commissaire-priseur ; deux professions encore largement dans l'ombre dans la première moitié du siècle et attachée pour l'une au labeur manuel et assimilée pour l'autre aux professions sans gloire de notaire ou de copiste. Leur fulgurante promotion sociale dans la seconde partie du siècle provient de la capacité à dire le bon goût pour les tapissiers qui d'artisans deviennent artistes et à authentifier pour les commissaires-priseurs qui passent de priseurs à experts. Cependant ces figures capables d'énoncer la norme en matière de goût et de dire l'authentique ne suffisent pas à produire de la singularité et des motifs propres à une culture matérielle distinctive. Car la mode repose à la fois sur des normes et sur les écarts permanents à cette norme dans la mesure où le pouvoir distinctif de la norme s'épuise nécessairement. C'est pourquoi, à l'heure du produit industriel et d'une forme de massification – toute relative – des consommations, la bourgeoisie élit et promeut des figures marginales capables de produire des écarts permanents à la mode. Émergent ainsi de nouvelles figures suffisamment proches de la bourgeoisie pour lui être accessibles et en même temps à sa périphérie et caractérisées par leur excentricité pour pouvoir réinventer en permanence les modes. On comprend mieux alors l'apparition de figures marginales et parfois sulfureuses qui revendiquent une vie anticonformiste et anti-bourgeoise en même temps qu'elles deviennent les égéries de l'ameublement. C'est le cas des artistes, plus particulièrment des peintres, et des demi-mondaines puis des

actrices. Pour les premiers, détenteurs du goût par profession, ils sont capables de réinventer constamment des motifs à collectionner, d'autant plus légitimes qu'ils sont artialisés et rendus pittoresques par le processus même de la peinture. Toute la « friperie artistique », ces objets archéologiques et exotiques qui servent à meubler les tableaux de couleur locale deviennent autant de motifs d'une consommation proprement bourgeoise. Quant aux actrices et demi-mondaines, à la fois centrales et marginales dans le Paris du second XIXe siècle, leurs caprices – forme de l'empire de l'éphémère –, permettent une réinvention constante des modes en même temps qu'une promotion d'une consommation féminine qui ne trouve pas sa légitimation dans la culture qu'elle mobilise mais dans le sentiment.

Cette reconfiguration des modes qui permet à un groupe de faire corps s'appuie enfin sur toutes les formes de publicité – si mal connues encore –, du catalogue aux annonces dans la presse, des prospectus aux photographies, bref tout cet océan d'ephemera venus de Drouot, des tapissiers comme des grands magasins, qui traversent les appartements. Peintures et représentations théâtrales apparaissent comme les médiatisations abouties tant elles portent en elles la légitimité culturelle et collective en même temps que, d'un accès difficile, elles préservent la distinction. Dans l'économie de l'information que mobilisent les modes, tous ces détours sont autant de formes de publicités qui parviennent à limiter la diffusion sociale de l'information.

L'histoire des modes et tout particulièrement celles qui mobilisent des objets ne peut se comprendre qu'en s'attachant à ces processus de fabrication et de diffusion, processus lisibles pour peu qu'on s'attache à la circulation des objets, à leur exposition, à toutes les formes de circulations de l'information. Trop souvent vaporeux ou assimilés à un « air du temps », ces phénomènes appréhendés comme consommations sociales apparaissent en profonde mutation dans la seconde partie du siècle. Sans doute qu'une considération plus attentive de cette fabrication des modes amènerait à repenser quelques phénomènes de l'histoire des produits et de l'industrie qui enregistrent volontiers succès et échecs sans s'attacher à saisir la machinerie sociale, culturelle et économique qui préside à la fabrication d'une mode partagée. Nous avons voulu montrer dans ce travail qu'en s'attachant aux places successives occupées dans l'espace urbain par les objets, en reconstruisant des séquences de consommation et de formes d'appropriation, les phénomènes de mode ne sont plus seulement le résultat de mutations anthropologiques, des phénomènes théoriques ou à l'inverse des formes de contaminations dont on ignore l'épidémiologie. La culture matérielle oblige à penser la réception des objets et partant à saisir la production des modes. Avec l'avènement d'une bourgeoisie d'affaires au milieu du siècle puis l'émergence d'une classe moyenne, une nouvelle forme de mode apparaît qui reste largement à explorer. En effet, ces figures, scènes urbaines et représentations font naître ce qui, paradoxalement, pourrait définir une culture de masse capable de maintenir le jeu des distinctions, terreau des consommations et du système des modes des classes moyennes du XXe siècle. Si Jean Baudrillard ou Gilles Lipovetsky, pourtant si éloignés, ont cru voir un changement radical dans les consommations des années 1960, avec la fin du système des objets bourgeois pour l'un et le triomphe d'une mode narcissique et purement

individualiste pour l'autre, c'est sans doute qu'ils ont préféré les discours sur la consommation et les formes de production au détriment de la vie matérielle des formes d'appropriations[283]. Or, les tensions culturelles , en apparence contradictoires, relevées par les deux théoriciens se trouvent déjà en ferment dans la culture de la consommation qui s'invente dans la seconde partie du siècle. Sans réduire les singularités de chaque période, sans doute qu'une appréhension des consommations et des phénomènes de mode plus proche des objets, de leurs circulations et de leurs mutations, amènerait à repenser les jalons de l'histoire de la société de consommation[284].

Au final, la production d'une culture matérielle propre à fonder et perpétuer une identité sociale apparaît reposer sur les capacités à posséder les objets, à savoir en user et à être capable de s'informer en permanence sur les objets élus et les codes de leur usage. C'est à cette condition qu'une culture matérielle devient capable de manifester un ordre social, une culture et une sensibilité. On comprend mieux dès lors que le bourgeois conquérant ne se pas de cette culture même en voyage où, à la façon du capitaine Nemo, il transporte avec lui son ameublement simplement tropicalisé lorsque les conditions l'exigent.

Ce travail espère avoir montré que l'analyse des objets au sens large, qu'il s'agisse d'objets techniques ou d'objets d'art, nécessite de considérer ensemble leurs dimensions fonctionnelles, culturelles et sociales et plus encore de saisir tous les processus qui les mettent au monde et les inscrivent dans la vie sociale. Des dispositifs techniques aux objets en passant par les images, la culture matérielle offre peut-être le moyen de penser une histoire des réceptions sociales des marchandises comme celles des produits culturels.

Si le sens d'un tel travail est d'abord d'ouvrir de nouveaux chantiers, quelques pistes incomplètement abordées ici mériteraient d'être suivies.

Nous avons dit que ce travail devait beaucoup à celui de Philippe Perrot sur le vêtement ; il se pourrait qu'en s'éloignant d'une lecture sémiologique et en lui préférant une approche par le prisme de la culture matérielle, les rapports entre corps et vêtements, la façon dont ces derniers sont investis socialement et les chemins qu'emprunte la mode, avec ses figures, ses médias et ses scènes urbaines propres soient reconsidérés[285]. Une telle enquête prenant ensemble la mode et la ville des XIXe et XXe siècles devrait en même temps être l'occasion de penser l'espace public – dans le prolongement des travaux sur la constitution de la sphère publique – comme l'espace des modes, composé d'une série de scènes où se fabrique ce phénomène social majeur. À une histoire urbaine qui privilégie ce qui dure dès lors qu'elle s'attache au bâti, nous voudrions ainsi tenter de substituer le temps essentiellement urbain des modes[286].

Un autre chantier largement ouvert ici mériterait un questionnement sur une plus longue durée, sans doute depuis le milieu du XVIIIe siècle : celui relatif aux représentations et aux traces de soi et des siens. Il s'agirait alors de considérer ces images et ces traces dans leur inscription sociale et spatiale, des ateliers aux murs des appartements, des vitrines de marchands d'images aux albums familiaux.

283 Gilles Lipovetsky, *L'empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Le Seuil, 1987 et Jean Baudrillard, *Le système des objets*. *La consommation des signes,* Paris, Gallimard, 1968.

284 Dans le prolongement des réévaluations menées notamment par Neil McKendrick, John Brewer, John Harold Plumb, *The birth of a Consumer Society: the Commercialization of Eighteenth-century England*, Indiana University Press, 1982.

285 Voir Christopher Breward dans *Fashioning London. Clothing and the Modern Metropolis*, Oxford, New York, Berg, 2004 et Christopher Breward et David Gilbert (dir), *Fashion's World Cities,* New York, Berg Publishers, 2006. Les deux ouvrages proposent une perspective générale stimulante même s'ils évacuent très largement les usages à la fois des vêtements et des espaces et les confondent volontiers avec les représentations.

286 Je me permets de renvoyer à un essai pour penser les usages de la ville grâce à l'analyse d'architectures commerciales éphémères : « L'apprentissage du vide. Commerces populaires et espace public à Paris dans la première moitié du XIXe siècle », *Espaces et sociétés*, à paraître 2011.

En considérant ces traces dans leur matérialité, de leur production aux formes de leur appropriation, il devient possible d'écrire une histoire de l'usage social de ces traces qui au-delà des représentations permettrait d'interroger leur rôle dans la production de la famille et de l'individu contemporains[287]. Dans le prolongement de cette question, il est possible d'envisager l'écriture d'une histoire de la culture visuelle et des usages de l'image au XIXe siècle qui éviterait les écueils des *visual studies,* trop enclines à s'attacher au caractère virtuel des images et de ce fait à négliger leurs formes matérielles comme leurs usages sociaux. Interroger l'immense diversité des images présentes dans les sociétés urbaines du XIXe siècle, dans leur processus de production et de consommations, est le moyen de saisir une culture visuelle tout en comprenant comment ces images ont réformé le réel[288].

Dans cette perspective où objets, récits et espaces sont imbriqués pour retrouver leur sens, une histoire de la publicité, histoire si mal connue encore, pourrait permettre de penser cette sorte de seconde peau qui recouvre la ville du second XIXe siècle et qui saisit tous les historiens qui se sont un jour penché sur les photographies des centres urbains du siècle : cette histoire éclairerait sans aucun doute à la fois la nature de l'espace urbain qui ne peut être réduit à une épure et qui peut être défini en partie comme un espace marchand ainsi que les formes et la place de la médiatisation de la marchandise au quotidien.

Enfin, dans une perspective d'histoire « connectée », le marché et la consommation des curiosités et des antiquités appelleraient une patiente reconstruction des circulations et échanges d'objets à l'échelle internationale. Ce travail permettrait de comprendre pourquoi et comment dans le monde occidental industrialisé, au même moment, singulièrement au Royaume-Uni, en France et aux États-Unis, s'inventent une nouvelle marchandise et un commerce de la couleur locale qui fait en permanence circuler les objets à l'échelle mondiale et permettrait d'éclairer à la fois l'histoire du commerce et de la culture[289].

Ce travail aimerait avoir montré la capacité heuristique d'une lecture en termes de culture matérielle comme un moyen à la fois de se dépayser d'un monde devenu familier et de saisir la production culturelle et sociale des objets. Nous aimerions avoir donné à comprendre quelques significations de la vie matérielle bourgeoise et avoir pointé aussi quelques pistes pour franchir la *dénivellation* entre écrit et monde matériel, entre analyse historique et « région sans discours »[290].

---

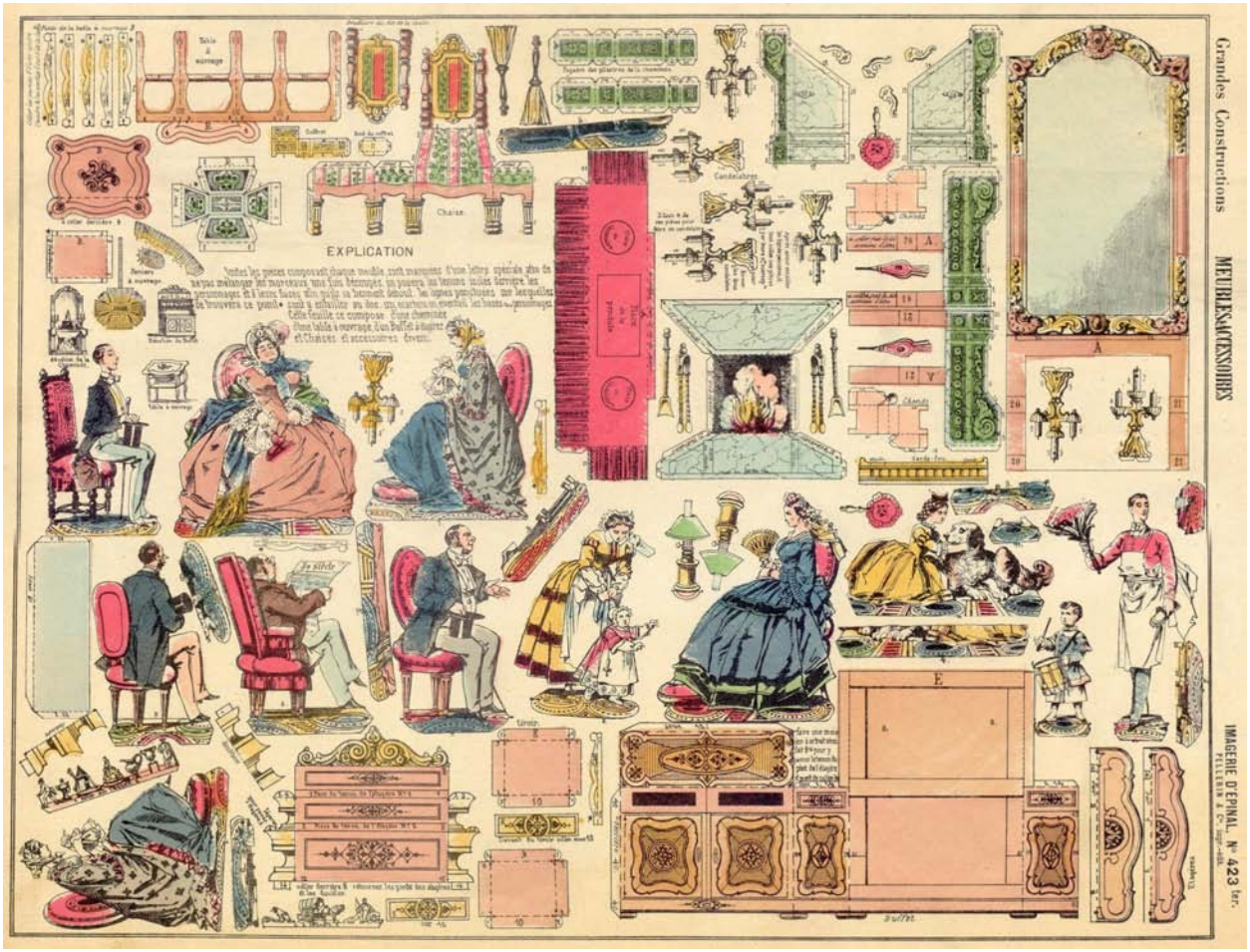
287 Je me permets de renvoyer à un essai en ce sens : « La bourgeoisie en portrait. Albums familiaux de photographies des années 1860-1914 » in « La bourgeoisie : mythes, identités et pratiques », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n°34, 2007, p. 147-163.

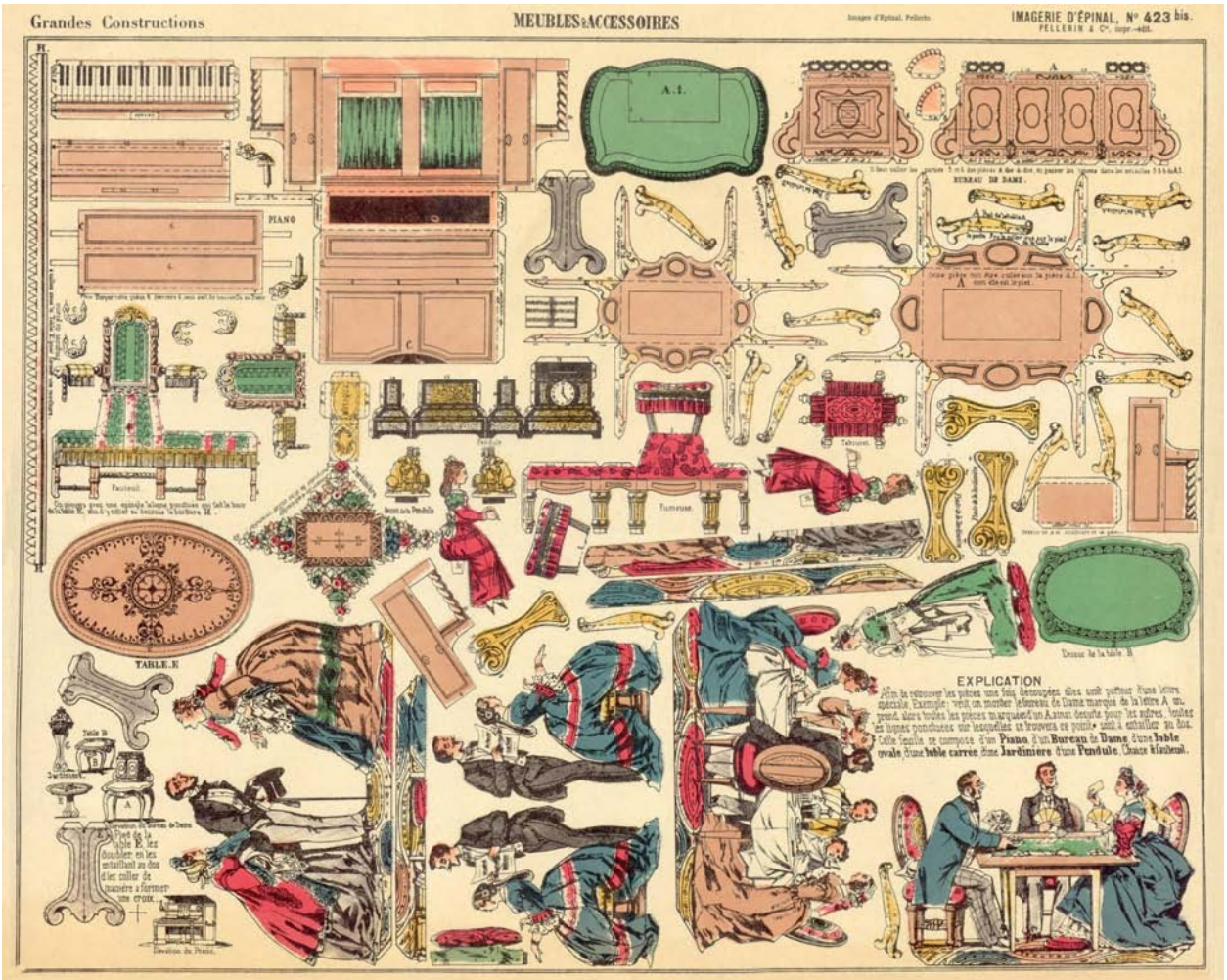
288 Travail appelé de leurs vœux par Pierre Bourdieu et Yvette Delsaut dès 1981 (« Sociologie de l'œil », *Actes de la recherche en sciences sociales,* vol. 40, novembre 1981). Pour une tentative de faire le point sur les Visual Studies, je me permets de renvoyer à mon compte-rendu de Jane Kromm & Susan Benforado Bakwell (dir.), *A History of Visual Culture. Western Civilization from the 18th to the 21st Century*, Oxford-New York, Berg, 2010, *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, à paraître en 2011. Parmi les travaux les plus stimulants mais qui interrogent essentiellement les liens entre images et textes, voir Philippe Hamon, *Imageries, littérature et image au XIXe siècle,* Paris, Éditions José Corti, 2001.

289 Voir notamment les travaux stimulants sous la direction de Giorgio Riello (dir.), *How India Clothed the World: The World of South Asian Textiles, 1500-1850*, Leiden, Brill, 2009 et *The Spinning World: A Global History of Cotton Textiles, 1200-1850*, Oxford, Oxford University Press, 2009. J'ai tenté de questionner cette approche en analysant les échanges d'antiquités et d'objets exotiques entre Paris et les États-Unis dans la seconde partie du siècle : « Trafficking the world, trafficking the times. The market of exotic antiques between 1850 and 1914 », conférence dans le cadre de l'European Social Science History Conference (Ghent, 2010), à paraître chez Brepols en 2010. Les échanges avec Mark Westgarth sur le marché des antiquités à Londres – essentiellement dans la première partie du XIXe siècle – laissent imaginer des chronologies parfaitement similaires et du fait des archives existantes, notamment commerciales et de Sotheby's, une possible reconstruction des circulations. Pour les archives américaines, celles des maisons d'enchères conservées aux Archives of American Art (Smithsonian Institution) et le dépouillement systématique du Harper's Weekly montrent qu'il est possible de reconstruire les réseaux de circulations d'antiquités et d'objets de curiosités entre la France, l'Angleterre et les États-Unis.

290 Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, volume 2. *Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990 [1980]. Michel De Certeau écrit à propos de l'étude des pratiques sociales : « au lieu d'être, comme c'est habituellement le cas, un discours sur d'autres discours, la théorie doit s'avancer au-dessus d'une région où il n'y a plus de discours. *Dénivellation* soudaine : le sol du langage verbal se met à manquer ».

Annexes





Grandes constructions en carton à monter des Imageries d'Epinal Pellerin et Cie. Appartement bourgeois, « meubles et accessoires », vers 1870. Coll. part.

•Inventaires[1]

•Inventaire d'un grand bourgeois au milieu du siècle

AP, D11U3 /175, dossier de faillite n° 11499, 5 avril 1854
Faillite de la banque Leroy, De Chabrol et Cie, 16 rue Lepelletier

INVENTAIRE
16 rue Lepelletier
Mobilier personnel de Jules Leroy
Dans l'antichambre éclairée par une fenêtre sur la Cour :
Une armoire en bois de chêne sculpté servant de cave pour el vin et liqueur : 100
Une paire de rideaux en tapisserie doublés en percaline verte, galerie et patère en bois d'acajou, embrasses et glands en laine : 80
Une paire de petits rideaux de mousseline brochée : 3
23 patères en fonte bronzée et un porte parapluie : 18
Dans le petit salon appelé fumoir
Un petit divan à dossier, foncé en élastique, couvert en tapisserie garni de 2 coussins : 120
Un autre divan pareil au précédent : 70
Un tapis de Turquie en mauvais état garni de sa tibaude (?) : 55
Un tapis de foyer en haute laine : 6
2 chaises chauffeuses foncées en élastique bois acajou : 30
Deux portières en tapisserie doublées en percaline verte et une paire de grands rideaux de croisées, idem, 3 galeries en bois d'acajou, franges et embrasses en laine et une paire de petits rideaux en mousseline brochée : 140
Une garniture de cheminée composée d'une pendule en marbre bnoir avec chiens de chasse en bronze, ciselé, socle marbre noir, centaures, deux lampes carcel en bronze avec socle en bois d'ébène garnies de leur globe de verre : 800
Une galerie de cheminée en bronze cerfs et une paire de chenets en fer : 150
Un porte pelle et pincettes en acier bleu, pelle et pincette, balai et deux crachoirs en tôle vernie : 18
5 étagères en bois noir garnies en serge verte, clous dorés : 40
7 panneaux en bois de sapin couvert en serge verte et clous dorés : 35
Une tablette de cheminée couverte en étoffe pareille aux rideaux : 6
Une lampe à esprit de vin, 4 portes cigares en porcelaine et une pince à braise, un petit poignard, 3 coupes cigares, un porte allumette, : 9
Une table en laque de chêne renfermant 3 autres petites tables et servant à prendre le café : 20
Une lanterne chinoise garnie de bougies de couleurs : 40
Un tuyau de pipe long élastique rouge : 15
Une pipe vert opale avec tuyau en cuir élastique jaune [narghilé] : 70
Une locomotive porte cigare en ébène et acajou : 6
Une boîte porte cigare, écaille et incrustation en cuivre : 15
Un porte cigare et 34 pièces de monnaie turques et un billet de monnaie turque : 25
Un Coco, 6 coquillages : 14
Un porte cigare en étoffe broché or, 2 cassolettes en fer et Coco, 2 échantillons de fonte de cuivre et 4 morceaux de minerai : 12
2 chiens, un daim en bois sculpté et un tonneau supporté par 2 vignerons : 6
2 potiches en cuivre avec lézard : 15
20 pipes montées en poterie, tubes, bois divers et une autre pipe en écume, montée en argent : 170
Un bonnet russe, une blague turque et un petit thermomètre : 8

Dans le salon éclairé par trois fenêtres sur le jardin
Un grand tapis de la Manufacture de Beauvais : 2000
Un meuble de salon en bois doré couvert en soie rouge, brochée, foncé en élastique, composé de 2 tête à tête, un divan, garni de ses 5 coussins, 4 fauteuils, 6 chaises à dossier garni, 12 chaises en bois doré couvertes même étoffe : 1500
5 portières composées chacune de 2 rideaux en soie rouge brochées, doublées en florence, avec Crètes en soie, galerie en bois doré, effilés en soies, embrasses et gland en soie, poteries en cuivre vernis, : 750
3 tentures de croisées composées chacune d'une paire de rideaux en soie rouge, brochée, doublée en florence, galerie en bois doré, Crètes, embrasses et glands en soie, poterie en bronze : 400
3 paires de rideaux en mousseline brochée, 3 paires de rideaux d'imposte, idem, : 16
2 tapis de pied de Beauvais doublés en toile verte : 80
Une grande toile verte pour couvrir le grand tapis : 20
Une garniture de cheminée composée d'une pendule en bronze doré, vase orné de fleurs et deux sujets représentant chacun un fleuve, une paire de candélabres en bronze doré et sculpté à sujet, avec bouquet Lys, 15 flammes chaque : 2000
Une galerie de cheminée en bronze doré à sujets, fleuves et roseaux : 400
Une paire de chenets en fer et barettes : 3
une tablette de cheminée en velours d'Utrecht rouge avec effilés en soie et deux cordons de sonnette glands en soie : 20
Un porte pelle et pincette, acier bleui et cuivre, soufflet et balai : 35
2 consoles en bois sculpté et doré couvertes en velours d'Utrecht rouge : 200
2 vases en porcelaine de Chine montés sur pied en bronze avec anses idem, et bouquets Lys à 10 flammes bronze vernis : 300
2 meubles de Boule en bois de rose, avec médaillon et incrustation : 1000
Un stéréoscope avec 33 planches : 100
Deux vases en porcelaine bleuie et dorée avec médaillon, ornement en bronze vernis, avec bouquet lys et roses à huit flammes : 400
2 lampes Carcel en porcelaine bleue, médaillon monté en bronze vernis : 100
Un lustre en bronze verni et cristaux à 36 lumières : 400
Un store en toile peinte et sa monture : 50
Une jardinière en jonc et en tôle vernie : 12

Dans la salle de billard

1 Pour des raisons de place, nous avons supprimé la formule récurente « prisé pour la somme de… » qui précède chaque somme. Ce sont les mêmes raisons qui nous ont conduites et à regrets à supprimer ou synthétiser certaines parties d'inventaires, notamment celles relatives à l'argenterie et à la garde-robe.

Un billard en bois de palissandre garni de son tapis et couverture en percaline, doublée, tableau pour la marque queue et porte-queues, trois jeux de quilles et quatorze billes pour la boule : 800
Une bande tapis au pourtour du billard : 30
Un meuble en bois de palissandre foncé en élastique couvert de velours d'Utrecht grenat, composé d'un canapé, 2 fauteuils bergères et huit fauteuils : 450
2 tables à jeu en bois de palissandre, pieds sculptés : 80
Une tablette de cheminée en velours grenat avec effilés et rideaux : 40
Une pendule dite religieuse en écaille avec incrustation socle avec sujet en bronze vernis : 250
Une paire de candélabre en bronze et or à 7 flammes : 70
2 lampes montées sur potiches en porcelaine de Chine bronzes et vernis : 100
2 potiches en porcelaine du Japon avec lezards : 120
Une galerie de cheminée à vases en bronze vernis, une paire de chenets en fer et barette avec foyer en cuivre : 70
Un porte pelle et pincette, bronzé et vernis, pelle et pincette, acier bleui et petit balai : 30
Une suspension pour éclairer le billard en cuivre vernis garnie de 3 lampes carcel avec abats-jours en porcelaine : 200
Une armoire console en bois de palissandre formée par deux vantaux à glaces ovales : 120
Dans ladite armoire
5 chalets, 4 coquillages, trois pierres pétrifiées, un contenu catalan, 2 petites vaches en bois sculpté : 60
Un combat de taureaux en 7 torreadors en carton pâte : 80
Une vache et son veau, un cheval et un cerf, une biche en bois sculpté : 12
4 portières composées chacune d'une paire de rideaux en damas de soie James brochée, doublée en florence blanches,, galerie en bois doré, patères en bronze, vernis, embrasses et glands en soie crètes et effilés idem : 500
2 paires de rideaux de croisée pareilles avec galeries en bois doré, le tout pareil aux portières : 250
2 paires de rideaux de croisée en mousseline brodée et deux paires de petits rideaux d'impostes : 15
Une table Louis XV en bois de palissandre sculpté couverte d'un tapis en velours grenat doublé en percaline : 180
2 cordons de sonnette avec glands en soie jaune : 20
Un garde feu en toile métallique de 4 feuilles : 4

Dans le boudoir, éclairé sur le jardin par une fenêtre
Une causeuse, 2 petits fauteuils bois dorés couverts en tapisserie à l'aiguille, foncé en élastique cuir rouge : 120
Un fauteuil ganache couvert en damas de laine imprimée foncée en élastique : 50
Une petite chaise chauffeuse en palissandre recouverte en tapisserie à l'aiguille, un pouf et une corbeille en papier et en tapisserie également : 55
Un tapis garnissant la pièce et un tapis de foyer pareil : 45
Un tableau de cheminée en velours d'Utrecht bleu avec rideau en effilés idem, et deux cordons de sonnette avec glands : 40
Une pendule en bronze vernis, rocaille, socle en bois doré et une paire de flambeaux en bronze vernis à feuilles de vigne : 140
2 potiches en porcelaine de Chine : 12
2 statuettes représentant 2 chartreux en plâtre : 4
Un jeu d'osselets en os et trois médaillons en cuivre, une brosse : 3
Un petit bureau en bois d'acajou garni de son tapis vert : 18
Un encrier en bois de rose, vase en porcelaine bleue et bronze vernis : 8
Un serre-papier feuille de vigne et limaçon (?), un galet vernis, un buvard en maroquin, un autre idem, en laque de Chine incrusté de nacre, un cachet en ivoire et argent : 10
Une galerie de cheminée en cuivre, amours, une paire de chenets en fer et brossettes : 8
Une porte pelle et pincette, balai et garde feu en toile métallique : 16
Une tenture de croisée composée d'une paire de rideaux en mousseline brodée d'une pente en soie bleue brochée avec effilées, bâton en bois doré et cannelé, embrasses en coton blanc, une paire de petits rideaux et en mousseline brodée : 70
6 jetons en argent : 15
Dans un cabinet de toilette
Une bibliothèque en bois d'acajou vitrée par le haut : 35
Un pupitre pour musique idem en bois d'acajou : 15
Un violon attribué Stradivarius dans sa boîte : 200
Un autre violon très ordinaire dans sa boîte avec un archer : 40
Un autre violon d'Amaté dans sa boîte : 600
2 archets, dont un de Tourtre : 40
Une tablette en bois de sapin, garnie de rideaux et en percaline verte pour porte-manteau : 12
Une robe de chambre en mérinos bleu ouatée, deux paletots, un pantalon en laine grise, une robe de chambre en mérinos noir et une petite veste d'enfant : 50
Un habit de garde nationale, une tunique, ceinturon et giberne : 25
Une paire de chausson de Strasbourg, une paire de sabots en bois et cuir, 2 paires de bottines, une paire de pantoufles : 18
Un tapis garnissant le cabinet : 15
Fin et suite le lendemain, dans la chambre à coucher éclairée par une fenêtre sur la Cour
Un lit à pied droit en bois de palissandre sculpté garni d'un fond élastique, un matelas couvert en futaine blanche, 2 couvertures de laine, un couvre pied, un traversin et un boudin, un oreiller et édredon couvert en soie verte : 250
Une ceinture de lit, composée d'un baldaquin en bois de palissandre sculpté bâton en patères, une paire de grands rideaux en toile perse, doublé en calicot pente embrasses et glands en laine courte pointe idem : 120
Une paire de grands rideaux de croisée en étoffe pareille bâton et patère en bois de palissandre embrasses et glands, une paire de rideaux de croisée en mousseline brodée : 40
Un tapis garnissant la pièce et un tapis de foyer pareil : 60
Un sopha en bois de palissandre, 2 fauteuils idem foncée en élastique, couverte en toile perse : 120
Une chaise chauffeuse foncée en élastique couverte en étoffe de laine imprimée : 20
Une table de nuit en bois de palissandre : 45
Une armoire à glace en bois de palissandre sculpté : 250
Une commode toilette garnie de sa pièce de porcelaine et cristaux glace à l'intérieur : 70
Une pendule borne en marbre noir et deux coupes idem dont une cassée : 50
2 vases chinois en porcelaine de forme carrée : 12
Un porte allumette, un gueu, un moine, un Espagnol, le tout en bois sculpté et en terre cuite, un morceau de lave, 2 petits

médaillons, gravures, un petit tableau découpure (calvaire) une boîte en fer de Berlin surmontée de deux cavaliers, une vierge sculptée sur nacre, 2 coquillages, une petite tête de mort et 3 petits oiseaux exotiques : 15
Une galerie de cheminée feuille rocaille en glands en cuivre, une paire de chenets en fer : 8
Un porte pelle pincettes en cuivre, pelle et pincette en acier tordu, balai et soufflet : 35
Une tablette de cheminée en velours d'Utrecht bleu et deux cordons de sonnette avec glands : 6
Un Christ en bronze florentin sur croix en ébène et érable : 120
Un bénitier, Ecce homo, en bronze : 80
Dans l'armoire à glace
Un crucifix en ivoire et coquille pour bénitier croix en ébène et écaille : 20
Un verre d'eau composé d'un carafon, sucrier et son verre : 6
Un châle à raies bleues et jaunes : 5
Dans un petit placard
Un havresac, une paire de guêtres de coutil, un schako, une paire d'épaulettes : 6
Une lampe à esprit de vin, en cuivre jaune, deux éventails, deux enveloppes de lustre en gaze gommée : 10
Un couvre pied tricoté en laine blanche et verte : 6
3 tapis en jonc imprimé : 12
Dans la lingerie
Une jardinière en laque de Chine : 30
Linge
Une 12 de paires de draps, toile fine dont 6 paires portant les chiffres A. L. brodés : 420
22 paires de draps de maître en toile : 550
3 paires de drap de maître plus petite : 60
36 paires de draps de domestique : 540
Un service damassé fil, composé de 24 serviettes et 2 nappes et un napperon avec chiffre A L brodé au milieu : 150
6 nappes fil, damassées, un napperon et 6 douzaines de serviettes, également damassées fil : 430
8 nappes et 11 douzaines et demie de serviettes fil damassé, ordinaire : 255
5 nappes et 6 douzaines et 9 serviettes fil damassés : 80
2 nappes et 2 douzaines et demie de serviettes fil damassées : 40
70 nappes d'office en toile : 100
10 douzaines de serviettes d'office : 60
19 serviettes essuie-main : 5
4 douzaines serviettes coton œil de perdrix : 16
3 douzaines idem batiste : 30
3 douzaines taie d'oreiller toile fine : 54
Une douzaine idem toile neuve : 24
3 taies d'oreiller garnies en batiste brodée : 9
Une demie douzaine d'oreillers garnies en batiste avec chiffre : 20
4 douzaines de paires de gants en coton blanc pour service : 15
3 nappes à thé : 25
29 houses pour les meubles du salon en coton blanc : 80
3 housses pour la chambre à coucher en coton blanc : 12
Une paire de grands rideaux et une idem de petits en mauvais état : 10
4 douzaines de tablier d'office pour homme avec poches ou toile : 40
6 douzaines et huit tabliers de cuisine : 40
17 tabliers coton bleu neufs : 11
18 tabliers bleus fil dont 6 vieux : 15
10 tabliers coton blanc : 2
18 douzaines torchons : 65
Un lot de vieux torchons mousseline et vieux rideaux : 3
Un peignoir en toile et un morceau de toile neuve : 8
Argenterie et plaqué
24 couverts à filets, 3 louches, 4 cuillères à ragoût, 2 cuillères à sucre, 2 cuillères à poisson, une pince à sucre, 18 petites cuillères à café, le tout gravé J L R pesant 5 kilogrammes 984 grammes : 1226,70
6 couverts unis dont 1 cassé et 5 petites cuillères à café pesant 945 grammes, gravés en chiffre L R W : 193,70
Une boîte de douze cuillères Russes, argent doré : 60
Une timballe en argent : 12
Une boîte de douze fourchettes à huîtres en argent, manches d'ivoire : 40
Une boîte renfermant 6 douzaines couverts à filets Ruolz gravés A L : 300
4 douzaines couverts à filets pour dessert gravés A L vermeil Ruolz : 120
4 douzaines de couteaux vermeil Ruolz : 80
4 douzaines de couteaux en acier manches vermeil Ruolz : 60
2 boîtes de contenant ensembles 4 douzaines de cuillères à café vermeil Ruolz : 30
5 douzaines de couteaux de table, acier, manches en ivoire garniture argent marqué A L : 125
12 couteaux à dessert manches en ivoire : 12
10 couteaux à manches d'ivoire en mauvais état et 20 couteaux à manches d'ébène et un couvert à découper, un couvert en buis : 12
4 réchaud, 2 réchauds, bouts de table, 2 casseroles à légumes, 2 plats ronds en plaqué : 260
Une théière et son réchaud à esprit de vin, un sucrier, une cafetière à café, un petit plateau, 21 ronds de bouteille en plaqué et 12 porte bouteilles : 130
Un porte huilier en plaqué garni de ses burettes et cristaux : 15
2 petits plateaux à cure-dents, deux cuillères à sucre, une fourchette et une cuillère à hors d'œuvre à manche d'ivoire marquée A L, une pince à asperges : 15
Une théière en métal anglais : 8
2 grands plateaux en plaqué : 80
4 vieux réchauds en plaqué : 12
Porcelaine et cristaux
Un service en porcelaine blanche à filets dorés et bleus avec chiffre A L composé de 18 douzaines assiettes, 12 grands plats, 11 plats longs, 3 soupières, 4 hors d'œuvres, 2 saucières, 5 compotiers, 4 casseroles, 5 compotiers à pied, un saladier, 2 étagères, 2 plats à crème garnis de leur petits pots, 3 corbeilles : 160
Un service anglais pour café composé de 10 assiettes, 4 plats, 2 casseroles, un beurrier, un sucrier, un bol, 12 tasses, un pot à lait et 12 coquetiers le tout en porcelaine blanche et dessin verte : 85
Une douzaine de tasses et leur soucoupes, un pot à lait cassé en porcelaine pareille : 18
Un service à thé en porcelaine blanche, à ornements bleus et dorés composé de 2 théières, un pot à lait, un sucrier, 17 tasses et leurs soucoupes : 50
Un service à café composé d'une cafetière, un pot à lait, un

sucrier, 10 soucoupes et 12 tasses de forme différentes en porcelaine blanche et dorée : 18
15 bols à rincer la bouche avec leurs verres et soucoupes en opale à filets bruns : 60
6 douzaines assiettes en porcelaine blanche et un sucrier : 19
18 tasses et leurs soucoupes en porcelaine, coquille de Sèvres : 50
Verrerie, cristaux
9 carafes, 8 carafons à vin, trente et un verre à pied à eau, 49 verres à Madère et Bordeaux, 31 verres à vin de Champagne, 28 verres à liqueur, 2 carafons à liqueur, 3 moutardières, un verre cannelé, 12 verres à eau sucrée, 6 verres à filets blancs et étoile d'or, 10 salières : 60
4 dessous de compotiers, 23 verres à vin du Rhin, 2 cloches à fromages, 2 buires à cidre, 4 compotiers, 4 verrière à pied, un huilier et ses deux burettes, le tout en cristal, dont une partie porte le chiffre A. L. : 76
4 douzaines de bobèches à filets d'or : 6
Dans l'office, éclairée par une fenêtre sur cour
Un panier à bouteilles, 2 bijoux et une burette à l'huile : 4
6 lampes modérateur, 2 quinquets d'appliqué, un quinquet à 2 becs, une lampe Locatelli et une lampe de bureau : 25
Un bain de pied, 2 fers à repasser, 6 ronds en cuivre pour les pipes et deux irrigateurs : 10
Une pelle à main, pincette, balai, escabeau, planche à découper : 4
4 plateaux en tôle vernies : 6
Une fontaine en pierre de liais (?) et son bassin en zinc : 12
Une paire de petits flambeaux en bronze et 2 lampes portatives : 5
Dans les cabinets des lieux d'aisance
Une chaise percée Ramachard : 40
Un seau à charbon : 5
2 paires de rideaux en toile verte et une tringle en fer : 4
Une échelle double, un vieil étui de mathématique, un bilboquet, une petite boîte chinoise à thé, un lot de pipe en terre : 16
Un plumeau, un balai, un bâton à mettre la cire, un bassinoire en cuivre rouge : 7
Un rafraîchissoir en tôle vernies, une petite paire de rideaux : 4
Un tapis de table en velours, garni d'une guirlande de fleurs, 12 françaises avec glands idem : 40
Dans la salle à manger éclairée par trois fenêtres sur la cour
Une grande table à rallonges et six allonges en bois de chêne sculpté, garnie d'un tapis en toile cirée : 400
2 buffets en bois de chêne sculpté avec chapiteaux : 1000
Un autre buffet à étagère en chêne sculpté, panneaux sanglier et canard et 2 statuettes : 400
2 consoles chiens de chasse en bois de chêne sculpté : 180
18 chaises en bois de chêne sculpté foncée en élastique et crin, couvertes en maroquin grenat avec franges en laine et clous dorés : 250
Un tapis en moquette à médaillon fond vert : 50
Un lustre en bronze vernis à 36 lumières avec lampe Carcel suspendue et réflecteur en porcelaine : 400
3 tentures de croisées composées d'une paire de grands rideaux en étoffe de laine, fond vers et rayé grenat, doublées en percaline verte, galerie et patères en bois de chêne sculpté, franges, embrasures et glands en laine et une paire de petits rideaux en mousseline brodée : 180
2 cordons de sonnette et leurs glands : 3
Un grand vase en opale vert : 30
3 potiches en porcelaine de Japon et de Chine : 90
2 potiches et 10 tasses et leurs soucoupes en porcelaine de Chine : 70
Une corbeille en porcelaine bleue à médaillon pâte dure, montée en bronze vernis : 45
2 buires en biscuit à relief : 20
Une corbeille à couverte, une brosse à pain, une machine à nettoyer les couteaux, un pinceau, 4 ronds en jonc, 4 ronds de serviettes et une peau à argenterie : 8
Une cave à liqueur en bois de palissandre avec filets en cuivre, garnie de 4 flacons et 16 petits verres en cristal taillé à filets dorés : 40
[vue l'heure avancée, pause…]
Mercredi 2 août 1854, 9 heures du matin
Appartement au 2 e étage
Dans l'antichambre
Un coffre en bois à chêne couvert en velours d'Utrecht rouge : 15
Une fontaine en pierre de liais (?), un porte parapluie en fonte : 9
8 patères, 2 balais de crin et un idem, en osier : 4
Une natte en cordon et un petit paillasson : 20
Une porte battante en serge rouge : 15
Un morceau de glace cassé : 4
Un groupe en plâtre Saint Vincent de Paul : 35
Dans le salon éclairé par 2 fenêtres sur la Cour
Un meuble en bois d'acajou composé d'un canapé et ses trois coussins, 2 fauteuils et trois chaises couvert en velours d'Utrecht grenat foncé en élastique : 160
Une table à thé, pied sculpté en palissandre, tablette en marbre mosaïque : 120
Une table à jeu en bois d'acajou pieds tournés : 30
Une console armoire ferrures à 2 vantaux à glace en bois de palissandre : 90
Un grand tapis à fleurs fond brun moquette : 90
2 tapis de pied en velours d'Utrecht grenat, piqués : 20
2 tapis de foyer en moquette : 8
Une tablette de cheminée avec rideaux en velours grenat, franges et crètes en soie et 2 cordons de sonnettes avec leurs glands en soie : 30
2 tentures de croisée, composée de 2 paires de rideaux en damas de soie jaune brochée, doublées en florence blanche, lambrequin et pentes idem, garni de quatre glands en soie, embrasses et glands idem paire de rideaux en mousseline brodée et une paire de petits rideaux de croisée idem, galerie en bois sculpté et doré et patères en bronze vernis : 310
Un tapis de table mérinos brodé avec effilés en soie : 20
Une garniture de cheminée, composée d'une pendule Louis XV, marbre blanc en bronze vernis, sujet l'Eude, une paire de candélabres idem, marbre blanc, bronze et vernis bouquets à 5 flammes : 250
2 lampes en porcelaine bleue peinte et dorée montée en bronze vernis trépied en bronze doré : 80
2 vases cassolettes à fleurs en porcelaine de Chine : 60
Une mappemonde montée sur pied à griffes en acajou : 120
2 potiches en porcelaine de Chine : 20
2 ours blanc et gris, 4 statuettes en pâte, un galet peint, un marbre, 2 petites biches et 2 lévriers en bois sculpté, un petit rocher : 30
2 paires de pantoufles dont une brodée argent et or : 4
Un violon Stradivarius dont une boîte en palissandre : 2500

Un archet de Tourte : 40
Un archet de Guillaume : 10
Une galerie de cheminée en bronze vernis et acier bleui feuilles de chêne et glands et une paire de chenets en fer : 20
Un porte pelle et pincette bronzé et vernis : //
Pelle et pincette acier bleui : 25
Un jeu d'échec en os : 20
Un damier en bois : 4
Un flageolet dans boîte en palissandre : 6
Dans la pièce à côté éclairé par une fenêtre sur la Cour
Un bureau ministre en bois d'acajou : 150
Un cartonnier avec pupitre à écrier debout garnis de 5 cartons : 25
Un meuble en bois d'acajou foncé en élastique couvert en velours d'Utrecht grenat composé d'un canapé, 2 fauteuils et 4 chaises : 160
Un fauteuil de bureau en bois d'acajou garni en bois de violette : 20
Une bibliothèque en bois d'acajou fermant à glace : 130
Un tapis moquette fond brun à ramages verts et un tapis de foyer idem : 35
Une tenture de croisée composée d'une paire de rideaux en velours d'Utrecht grenat, doublée en percaline, galerie en bois doré, rince eau en bronze vernis, embrasse et glands en soie et une paire de petits rideaux en mousseline brochée : 70
Un porte pelle et pincette en bronze, pelle et pincettes, balai : 12
2 cordons de sonnette et leurs glands en soie et laine : 2
Un porte papier en acajou, un encrier à pompe, une pelote, une sablière, un serre papier en marbre mosaïque : 5
Un saumon de cuivre et un morceau de minerai de plomb : 7
2 couverts en métal et un couvert idem à dessert : 7
Une boîte renfermant des maisons et monuments en bois représentant la vilel de Moscou : 8
Un fusil à 2 coups de Lefaucheur, une ceinture et 25 cartouches pour ledit fusil : 35
Un havresac de voyage en toile et cirée, un étui de trousses trois étuis à chapeaux, une gibecière et une malle de voyage en toile et acier (?) : 16
Un coussin à air en gomme élastique et 3 vieilles boîtes de violon : 2
2 raquettes, un petit balai en roseau, 2 étuis de couteaux de chasse et une corbeille rustique : 5
Un sac de voyage et une enveloppe en cuir : 3
Un tapis avec Tibande (?), fond vert à raies : 25
Un marche pied et une corbeille à papier : 3
Dans la chambre à coucher éclairée sur el cour par 2 fenêtres
Un lit en bois de palissandre sculpté avec baldaquin soutenu par 4 colonnes torses : 300
Un fond élastique et un matelas couvert en futaine blanche, 2 couvertures de laine et couvre-pied piqué, un traversin, un oreiller et un édredon couvert en soie blanc : 135
Une tenture de lit en soie brochée, bleue, doublée en florence blanche composée de 8 rideaux, 6 en brosses avec glands, lambrequin et ciel de lin piqué, dossier idem, boudin et courte-pointe, le tout en crête et effilés en soie : 250
Un socle pour lit en bois de sapin, couvert en velours d'Utrecht bleu, et une descente de lit idem, piquée : 35
Une tenture de croisée et portière, composée d'une grande galerie en bois de palissandre, à retour d'équerre avec lambrequin en soie blanc, pareille aux rideaux de lit, 3 paires de rideaux en soie bleue, doublés en soie branche, 6 embrasses, 2 paires de grands rideaux de croisée en mousseline brodée, embrasses en coton, et une paire de petits rideaux de croisée : 400
Une tenture de cheminée en velours bleu avec effilés et crête en soie composée d'une tablette lambrequin et deux rideaux et 4 glands en soie, 4 cordons de sonnette avec leur gland idem : 50
4 fauteuils en bois de palissandre foncé en élastique, couverts en soie bleue brochée : 100
Un fauteuil Voltaire et 2 chaises chauffeuses foncée en élastique couvert en velours imprimé en tapisserie à l'aiguille : 120
Un pouf, 2 oreillers, l'un en tapisserie à l'aiguille et l'autre en drap bleu brodé en soie : 40
Un grand tapis moquette fond brun à grandes fleurs et un tapis de foyer : 100
Une armoire à glace en bois de palissandre sculpté, colonnes torses : 300
Une console en bois de palissandre sculpté avec glaces au dessus et surmontée d'une glace avec colonnes torses et chapiteau en bois de palissandre sculpté : 200
Une table de nuit en bois de palissandre avec vases en porcelaine à filets dorés : 35
Une table à ouvrage en bois de palissandre incrustation en cuivre et ornements en cuivre : 90
Un coffre en écaille avec incrustation en cuivre : 60
Une pendule borne marbre noir et 2 coupes en bronze ciselé, socle en marbre noir, une paire de flambeaux en bronze lézard : 130
2 vases en verre bleu et blanc et 2 flacons en verre rose et blanc : 40
Un bronze Jean Ban : 35
Un groupe Saint-Jean en biscuit sous globe de verre : 20
Un médaillon peint sur porcelaine notre Seigneur, un panier en porcelaine avec médaillon peint, une brique en écaille incrusté en cuivre, un petit pot en porcelaine bleue, reliefs blancs, un petit marbre avec bouquets de fleurs peints, 2 petites briques de poches et un coupe cigare, un œuf contenant un petit chapelet et un flacon dans son étui en peau, une petite vache en porcelaine : 7
Un écran en laque de Chine et un petit thermomètre en bronze : 8
Un porte pelle et pincette acier et bronze, pelle et pincette et balai : 30
Une paire de chenets en bronze et en fer : 6
Un guéridon dessus en tapisserie à l'aiguille pied en bois sculpté et doré : 50
Un marbre sculpté portrait de M Amédée Leroy : Mémoire
L'Enfant Jésus sur la croix en pâte, socle en bois noir, son globe de verre : 12
Un verre à pied avec couvercle gravé de cerf et biche : 15
2 vases à fleurs en relief porcelaine peinte et dorée : 30
Un médaillon émaillé sur cuivre sur fond en velours et cadre en bois sculpté : 20
2 boîtes en verre opale, bleue et rose en marbre vert jaspé et un petit vase en porcelaine : 12
Un bénitier en pâte moulée avec groupe la Sainte Vierge et l'enfant jésus : 40
Un Christ même pâte que le bénitier sur croix en bois noir

et un chapelet et un tableau cadre en velours bleu, strophe en écriture gothique : 20
Un verre d'eau en opale blanc à filets bleus composé d'un plateau carafe, carafon, 2 verres et un sucrier taillés : 30
Un porte montre et un semainier en bronze : 2
Un dessus de lit en soie bleue et filet coton : 10
Dans le corridor
2 balais, bâton à mettre la cire et à frotter : 4 et Un coffre à bois et un rideau en toile verte : 5
2 cafetières du levant, un broc, une pelle à main, et un petit arrosoir : 8
Un tapis jaspé : 4
Un petit rideau et un vase en porcelaine : 1,50
Dans le cabinet de toilette éclairé par une fenêtre sur Cour
Une tablette en marbre blanc avec partie de marbre en contre haut et petit rideau pour fermer dessous en toile perse : 20
Une grande cuvette, 2 grands pots à eau, un seau avec couvercle et un bain de pied, une petite cuvette et son pot à l'eau, un autre pot à eau, boîte à odeur et savon, le tout en porcelaine blanche anglaise à dessins bleus : 80
Une petite étagère en bois d'acajou garnie de onze pots à pommade et odeurs en porcelaine de Chine, 2 verres et 2 flacons avec couvercle en plaqué : 20
2 bras en bronze et 2 flammes : 8
Une pendule Louis XV marbre blanc bronzes vernis à médaillon porcelaine, 2 colombes : 80
2 flambeaux en porcelaine blanche et bleue, 2 potiches et une coupes en verre opale blanc et rose, un verre à pied à eau gravé N : 16
Une tablette de cheminée en toile perse avec rideaux idem : 8
Une galerie de cheminée, chenets en fer, levrette : 8
3 petits fauteuils ganaches foncés en élastique couverte en toile perse : 75
Un prie-Dieu en bois sculpté avec coussin en velours d'Utrecht en tapisserie à l'aiguille : 40
Un crucifix en ivoire sur croix en bois noir, socle idem : 75
Un porte pelle et pincettes en bronze, pelle et pincette, soufflet : 15
Un chapelet à gros grains en bois et un chapelet musulman à graines vertes : 1,50
3 paires de rideaux de croisées et de portière, bâton tringles, patères et embrasses, une paire de petits rideaux de croisée en mousseline brochée et tenture de toute la pièce en toile perse : 70
Une table en bois d'acajou avec 2 tapis en bassin piqué blanc : 11
4 brosses, 2 paires d'éperon, une paire de ciseaux, un tire-bouchons, une vrille : 5
Un tapis jaspé gris et un tapis de foyer : 30
Un clysopompe : 2
Dans la salle de bain
Une baignoire en zinc et son thermomètre : 50
2 cordons de sonnettes en laine avec glands idem : 2
[pause]
Jeudi 3 août
Dans la garde robe
Une toilette en bois d'acajou garnie d'un marbre blanc et miroir et de ses porcelaines et cristaux : 18
Un placard d'armoire en bois de sapin et chêne servant de porte-manteaux avec planches et tringles à l'intérieur : 35
Un panier à chauffer le linge avec son réchaud en tôle : 2
Dans la chambre à coucher éclairée par une fenêtre sur la rue
Une lit en bois d'acajou à pied droit garni d'un sommier élastique et un matelas couvert en coutil rayé, 2 couvertures de laine et une coton, un traversin, un oreiller et un édredon couvert en soie verte : 170
Un baldaquin en bois d'acajou, une tenture de lin en toile perse fond brun, doublée en percaline rose, une courte pointe et une paire de rideaux de croisée idem, bâton et patères en acajou, embrasses en laine, une paire de petits rideaux de croisée en mousseline brochée : 60
Un fauteuil ganache et deux chaises en bois d'acajou, foncée en élastique, couverts en damas de laine brune brochée : 50
Une petite table de nuit en acajou à dessus de marbre et une psychée miroir rond : 18
Un tapis à carreaux et dessins chinois fond noir et un tapis de foyer en moquette : 45
Une paire de chenets à boule en cuivre : 4
Un porte pelle et pincettes en fonte, pelle, pincette balai et soufflets : 12
2 vases à fleurs en porcelaine peinte et dorée et deux chartreux en plâtre, 2 cordons de sonnettes avec glands en laine : 5
Dans la pièce à côté éclairée par 2 fenêtres sur la rue
Un lit en bois de palissandre dossier sculpté à colonnes supportant un baldaquin également en bois de palissandre, garni d'un fond élastique, un matelas en coutil rayé et 2 couvertures de laine, un couvre pied piqué blanc, un oreiller et un traversin : 270
Une tenture de lit composé d'un ciel de lit dossier courte pointe et 7 rideaux en toile perse doublés en lustraine bonne et six embrasses en laine rouge : 70
2 tentures de croisée composée d'une paire de rideaux chaque, en laine brochée grenat bâton doré et patères en bronze et une paire de petits rideaux en mousseline brodée embrasses et glands en laine : 65
2 fauteuils et quatre chaises en bois d'acajou foncée en élastique, couverte en toile perse : 100
Une chaise percée inodore en acajou garnie en damas de laine rouge : 60
Une armoire à glace en bois d'acajou : 250
Un fouet et un carnet de chasse en corne, 2 coussins à air en caoutchouc : 3
Une table de nuit à volets en bois d'acajou, garnie de son vase en porcelaine et filets bleus et dorées : 10
Une galerie de cheminée en bronze, le Renard et la cigogne et une paire de chenets en fer, un porte pelle et pincette, pincette et balai et soufflet : 8
Une paire de flambeaux en zinc, bronzé et deux coupes en bronze : 6
Un tapis de table en mérinos rose, brodé en soie avec franges en laine verte, 2 tapis de foyer en moquette : 12
Dans la chambre à coucher à la suite éclairée par une fenêtre sur le jardin
Un lit en bois d'acajou à pied droit garni d'un fond élastique, un matelas en coutil rayé, un traversin : 95
Une tenture de lit composée d'un baldaquin en bois d'acajou doré, bâton et patère, 2 grands rideaux dont un en mousseline brodée et une courte pointe en damas de laine : 50
Une paire de rideaux en serge verte, bâton et patère en acajou et une paire de petits rideaux de croisée en

mousseline brodée : 14
Une table de nuit en bois d'acajou à dessus de marbre et une toilette idem avec miroir garnie de ses pièces : 24
2 chaises en acajou couverte en damas de laine verte : 14
Un plateau en tôle vernie, un sucrier, une carafe et un verre : 5
6 patères en fonte bronzée et une descente de lit en moquette : 5
Dans une cabinet de toilette
Une tablette en sapin, couverte en toile cirée et petits rideaux en toile perse, une autre tablette porte manteau avec tringle et rideaux en percaline verte : 12
Un bidet en acajou, 2 pots à l'eau et leur cuvette et 5 vases en porcelaine pour savon : 10
Dna sla chambre ensuite éclairée par 2 fenêtres sur la rue
Un lit en bois d'acajou à pieds droits garnis d'un fond élastique, un matelas en coutil rayé, une couverture de laine et une de coton, un traversin : 120
Un baldaquin en bois d'acajou avec rideaux en toile perse, courte pointe idem : 30
Une commode en acajou à dessus de marbre Sainte Anne : 40
2 paires de rideaux de croisée en damas de laine brochée grenat, bâton en acajou et glands en laine, 2 cordons de sonnettes idem et 2 paires de petits rideaux de croisée : 45
Un meuble en bois d'acajou foncé en élastique couvert en damas de laine brochée, composé d'un tête à tête, 4 fauteuils et 4 chaises : 200
Une galerie de cheminée en bronzes, une paire de chenets en fer, porte pelle et pincette et balai, : 12
Une petite pendule en bronze doré L'Eude de l'astronomie, socle en globe : 60
Une petite table en bois d'acajou : 8
Une table en acajou à rallonges : 35
3 chaises en merisier foncée de cannes : 12
Un coffre à bois en sapin, couvert en étoffe de crins, un seau en zinc, une chaufferette, 2 formes pour boîtes : 8
Un grand paillasson en natte de jonc : 6
Une lampe, un encrier à pompe, un déjeuner (?) en porcelaine peinte et dorée endommagé, 2 patères et un batte (?) habit, en bronze, et une petite lampe portative : 8
Une boîte contenant 3 douzaines de cigares, une paire de petits rideaux de mousseline : 5
3 ronds en marbre mosaïque egyptienne et une tablette pour dessus de table idem : 170
Linge et habillements
2 douzaines de petits rideaux de croisée en mousseline brodée : 72
10 petits rideaux de croisée en mousseline brodée et soie : 5
2 paires de grands rideaux mousseline brodée : 50
6 housses en toile perse à dessin bleue et 9 housses à dessin rouges : 35
2 peignoirs et un fond de bain en toile : 8
12 serviettes de toilette dépareillées : 3
2 paires de draps en toile : 30
12 torchons et 3 tabliers : 5
23 chemises d'homme en toile : 68
9 chemises d'hommes en toile de couleur : 24
3 chemises en batiste : 12
56 faux-cols : 4
5 douzaines et demie de cravates blanches en coton : 16
6 douzaines et 5 mouchoirs de batiste : 80
4 mouchoirs en toile de Cholet : 2
3 douzaines et demie bas de coton blanc et 3 douzaines environ de chaussettes en laine : 30
Un lot de vieux linge : 2
Une robe de chambre, un paletot,, un habit et 2 redingotes, 3 pantalons : 70
Un costume Turc, composé de 2 pantalons en soie unie et soie brochée, une veste idem, et 2 robes de chambres, et 3 calottes, : 90
2 gilets en coutil et un pantalon idem et 2 culottes en panne et 6 paires de guêtres : 15
2 sachets en velours bleu et soie rose et brodée et une boîte à gants en bois de palissandre : 2
2 douzaines et demie gants en peau et daim : 30
Une paire de bottes de voyage, 4 paires de bottes, 4 paires de bottines, 3 paires de soulière, une paire de socles, et une paire de sabots, une paire de pantoufles : 40
6 casquettes en velours, drap en coutil, un chapeau tromblon et un chapeau en jonc : 5
Un sac de voyage en cuir noir et un tapis à carreaux dessin chinois : 8
Dans une chambre de domestique au 3e étage
Un lit en fer garni d'une paillasse, 2 matelas, 2 couvertures de laine, un traversin et un oreiller : 65
Un petit poële en tôle, une table en bois de chêne et 2 chaises en noyer, foncée de paille : 11
Une cafetière du Levant, un pot à l'eau et sa cuvette, un miroir et un porte manteau et un tapis : 5
Dans une autre chambre
Un lit en fer, garni d'une paillasse, 2 matelas, 2 couvertures de laine dont une grise et un traversin : 60
Une table en bois noir, une autre vieille table et 2 vieilles chaises : 6
[suit 3 chambres de bonne exactement similaires]
•Dans un grand escalier
2 coffres en bois de chêne couverts en velours d'Utrecht rouge : 20
Un grand coffre à bois : 18
50 mètres environ de tapis rouge garnissant les marches de l'escalier couvert d'une toile verte maintenu par 53 tringles en cuivre : 120
3 grands paillassons et deux nattes : 15
•Dans la cuisine
Une grande table de cuisine avec tiroir : 15
Une série de 24 casseroles avec leurs couvercles en cuivre rouge : 125
6 plats à sauter avec leurs couvercles : 30
[suit inventaire complet de la vaisselle et de l'argenterie de table ; le détail d'une vaste cave à vins, champagnes et liqueurs]
•Glaces
Au 1er dans le salon et la salle de billard
Une glace san tain d'un seul volume de 2,5 m x 1,30 m : 290
Dans le boudoir
Une glace dans son parquet de 1,70 m sur 1 m : 150
Au 2e étage dans le cabinet de toilette
Une glace au dessus de la tablette de marbre dans son cadre, baguette recouvert en toile perse de 1,55 m x 1 m : 125
Une autre glace sur la cheminée : 1,57 x 0,90 m : 110
Dans le cabinet de toilette de la chambre d'amis
Une glace de 1,22 m sur 0,80 m : 60
Dans la 2e chambre d'ami vis à vis la cheminée
Une glace de 1,50 sur 0,95 m : 105

TOTAL de 44,236 FRANCS

•Livres garnissant les bibliothèques de M Leroy
•Appartement du 1er
50 vol Encyclopédie théologique 100 ; 16 vol Ste Thérèse : 32 ; 15 cours complet de théologie 30 ; 12 vol démonstrations évangéliques : 24 ; 12 vol exercices de piété : 6 ; 15 vol littérature de Demoiselles et biographies, Aventure de Télémque, Curiosités de Chine : 5 ; 46 vol. dictionnaire de Philippon, fables de Lafontaine, Eucologe, imitation de Jésus Christ, la petite ménagère et poésie diverse : 12 ; 35 vol université catholique : 20 ; 66 vol contes moraux, apologie de la religion, découverte de l'Amérique 14 ; 26 volumes Bossuet et histoire de la Compagnie de Jésus 18 ; 35 vol études philosophiques sur le christianisme, catéchisme de persévérance, histoire d'Henri VIII 8 ; 28 vol l'Espagne sous Ferdinand VII, 15 ans de voyage et livres divers de théologie : 12 ; 7 vol Encyclopédie catholique et un lot de livraison : 12 ; traités divers, opuscules : 2 ; 2 vol dictionnaire national de Bescherel : 15 ; 5 vol le Moyen-Âge et la Renaissance par Delacroix avec gravures : 80 ; Un grand volume in-8 Molière + La Russie : 10 ; 4 gds vol L'été et l'hiver à Paris, Voyage dans les 2 océans, Musée des familles de 1853 : 6 ; 6 albums de gravures, vue d'Italie, vues de Chine, Costumes turcs, gravures anglaises, Souvenirs de al Russie, Galerie de la beauté anglaise : 40 ; 1 vol beauté du Christianisme avec gravures, La Bible sacrée en latin 10 ; 3 vol La France aux croisades, le dernier Breton, Les Trapistes : 2 ; Histoire de Soissons, Le miroir des Collèges, Trésor des fèves, Traité de l'équitation, brochures et carte de France, caricatures : 5 ; 8 ex de la Révolution française de Roisselet de Sancliers 8 ; 6 ex Neuvaine de la Sainte Vierge etc. : 4 ; 7 vol musique pour piano et violon Beethoven, Mozart, Roissiger, Mendelssohn, etc. 40 ; Un lot de livraison des peintres illustrée (histoire) 15 ; 15 vol musique de divers compositeur 30 ; Un lot de musique en feuille 8
•Dans l'appartement du deuxième
17 vol musique violon et piano 40 ; 3 vol Dictionnaire de Napoléon Landais et abrégé de Géographie 12 ; 8 vol Institution du Crédit foncier, La Russie par Chopin, cours d'Hippologhie et Album de monuments de Rome 6 ; 37 volumes œuvre de Volney, de Delille, de Millevoye, Le cours de littérature française, œuvre de Molière 30 ; 45 vol œuvres de JJ Rousseau, histoire des ducs de Bourgogne, Cours de littérature de M Villemain : 34 ; 42 volumes de M de Chateaubriand, Caractères de Labruyère, Conquête de l'Angleterre par les Normands 40 ; 55 vol voyage moderne, œuvre de Racine, œuvre de Victor Hugo 35 ; 51 vol cours de Littérature de Laharpe économie politique, hommes illustres de Plutarque, Révolution française par Thiers, œuvres de Lamenais 40 ; 22 vol Révolution française par Thiers, code du commerce, guide du voyageur en Italie 16 ; 55 vol œuvres de Schiller, de Berthe, en allemand, dctionanire allemand, Italien, Espagnol, grammaires de diverses langues 26 ; 70 vol œuvres de Voltaire ; 20 vol idem de Buffon 15 ; 10 vol Les animaux peints par eux-mêmes, Histoire du pontificat de Saint léon, Études philosophiques sur le christiannisme par Nicolas, correspondance mercantile et 9 livraisons de l'esquisse d'une philosophie par Lamenais 6 ; 22 vol bibliothèque Charpentier 6 ; 14 vol guide du voyageur, et livres divers italiene t allemand 3 ; 13 vol Le jeune voyageur en France, La Grande-Bretagne 3 ; 12 vol Défense du christiannisme, Voyage dans l'Asie mineure, Correspondance d'Orient, Pensées de Pascal 8 ; etc. : Atlas, un lot de gravures 6 ; Un paroisien avec fermoir en argent dans son étui, la Sainte Bible de Genonde le tout relié en maroquin noir, doré sur tranche 8 ; 2 vol Imitation de JC ; etc
TOTAL bibliothèque 1004 francs

•Tableaux se trouvant dans l'appartement à Paris :
•Dans l'antichambre
Un tableau Jacob recevant ka robe de Joseph cadre en bois noir à filets dorés : 80
Un autre tableau Le chat tirant les marrons du feu cadre idem : 40
•Dans la salle de billard
2 portraits de M et Mme Leroy, Wagner dans leurs cadres ovales en bois doré : mémoire
2 paysages à l'huile l'un sur cuivre l'autre sur toile, cadres en bois doré : 55
2 gravures sous verre, la Cène et Moïse au rocher : 120
Un tableau à l'huile représentant la vierge et l'enfant avec cadre en bois doré copie d'après Murillo par Mazzolini : 300
•Dans le cabinet de toilette
Un tableau à l'huile représentant l'enterrement d'un trappiste, cadre en bois noir et doré : 25
2 lithographies sous verre Saint Pierre de Vérone et le Christ couché : 15
2 gravures et dessin cadres en bois de palissandre Mr de Rambour, curé de Sedan et portrait de Madame Robert : mémoire
2 bouquets de fleurs sous verre cadre doré : 12
3 autres tableaux à l'huile, tête de vieillard, scène militaire et Saint Jérôme : 25
[pause]
•Dans la chambre à coucher
Un grand tableau à l'huile Saint Pierre de Vérone : 600
Un autre tableau encadré Saint François de Xavier : 60
Un tableau, La Nativité sur ardoise : 25
Une tableau le Christ mort et Dieu le père : 20
Un tableau, La Vierge soutenant le corps de Jésus : 25
Un tableau Saint Bruno en prière : 20
3 tableaux un Saint Jérôme, un savant et un autre : 18
Un hermite dans le désert : 8
2 tableaux à l'huile représentant le baptême : 60
2 tableaux, une figure de Saint François, d'un hermite : 40
Un tableau représentant des trappistes : 25
Un tableau à l'huile sur cuivre, la Tour de Babel, cadre en bois doré : 25
2 tableaux les Saintes femmes au pied de la Croix, peints sur bois : 20
La Vierge à la chaise d'après Raphaël sur cuivre : 30
2 tableaux en bois noir à médaillon, portrait en cheveux de Mme Leroy : mémoire
Un tableau médaillon à cadre, sculpté et doré, portrait de Mr Jules Leroy fils : mémoire
3 daguerréotypes, un de Mr Leroy fils et deux de Mr Amédée Leroy : mémoire
2 petits tableaux peints sur cuivre cadre en bois doré et sculpté, 2 Saint François : 40
2 petites aquarelles, éruption du Vésuve et paysage dans leur cadre doré sous verre : 3
Un petit tableau à 2 médaillons, ecce agnum, cadre en bosi

doré : 36
•Dans la lingerie
Un tableau à l'huile, Le Christ, cadre en bois noir et doré : 20
•Dans la salle à manger
2 peintures à l'huile, muletier, cadre en bois doré : 30
Un autre tableau à l'huile représentant un lièvre, cadre en bois doré : 6
Un autre tableau à l'huile, Bacchus et Ariane d'après Coipel cadre en bois doré : 25
Dans l'appartement du second dans le salon
Un tableau à l'huile Androclès et son Lion dans la forêt : 60
Un autre tableau, la Sainte Famille d'après Ferrato : 80
Un autre tableau, Le Bûcheron surpris par l'Ours : 60
Un autre tableau peint à l'huile, l'Amour maternel : 120
Un tableau idem La Paysanne effrayée par l'orage : 36
2 petits tableaux à l'huile, paysager et vue de mer : 12
2 autres paysages à l'huile sur bois : 70
Un autre paysage à l'huile sur bois, Cascade : 18
2 gouaches à cadre dorée, ovales : 20
Un grand tableau aquarelle paysage d'après Claude Lorrain : 20
2 tableaux idem représentant la filature d'Holly : mémoire
Une vue de Londres au daguerréotype : 2
Dans le cabinet de travail
2 gravures coloriées, Automne et Printemps sous verre, dans leur cadres en bois noir : 20
2 aquarelles sous verre, Clair de Lune, sous cadre : 25
2 gouaches vases de fleurs, cadres en bois de palissandre : 30
2 aquarelles portraits paysanne suisse : 50
Un tableau à l'huile fruits peints sur cuivre dans un cadre en bois doré : 3à
Une gravure sous verre cadre en bois doré L'Empereur Nicolas : 2
9 petits tableaux aquarelles et dessin au crayon en cadre velours de soie bleue : 80
Paysage avec cascade : 6
Dans la chambre à coucher
Un tableau à l'huile cadre en bois doré La Madeleine lisant : 60
Un tableau idem à l'huile cadre idem Martyr de Saint Etienne : 120
4 gravures sous verre cadres en bois noir, L'oracle des champs, le nid au secret, la curieuse, l'écanteuse : 20
3 dessins au crayon dans leurs cadres, paysages et port de mer : 30
Une gravure dans son cadre en bosi doré sous verre L'Accouchée : 25
2 vues de Suisse coloriées à la gouache cadre bois noir et doré, vues de montagne : 36
Dans une chambre à coucher
Un portrait de femme dans son cadre ovale, pastel sous verre : mémoire
2 gravures sous verre représentant 2 enfants : 5
2 gravures sous verre Larme de fille et déjà trompeuse : 5
2 tableaux à l'huile portrait de vieille femme et gibier : 50
Un tableau cadre ovale et 2 daguerréotypes portraits de famille : mémoire
Dans la chambre à coucher ensuite
Une peinture à l'huile Saint Jérôme : 50
6 gravures Sainte Amélie : 40
TOTAL de l'estimation des tableaux appartenant à Jules Leroy : 5990 francs

Objets revendiqués par M Eugène Delessert banquier demeurant à Paris 17 rue d'Anjou :
Dans le petit salon dénommé fumoir et dans l'antichambre
5 petites statues en marbre de différentes grandeurs : 25
2 groupes chinois en bois sculpté : 30
2 éléphants en ivoire grand et petit : 80
2 vases en bois transparent sculpté : 40
4 statues en bois de différentes grandeurs sculptées : 6à
9 pieds en bois noir dont un ovale sculpté : 26
Un grand vase en bronze : 100
3 petits vases idem : 60
5 pots à toilette chinois : 15
14 couteaux de chasse de différentes formes avec fourreaux : 70
14 couteaux de chasse de différentes formes sans fourreaux : 10
2 hachettes manches garnis en velours et dorés : 10
Une paire de pistolets garnis en argent : 40
4 grands vases porcelaine avec anses et dessins étroite : 35
Une pipe turque garnie en argent : 30
Une boîte à couleurs avec tiroir et six petites potiches : 10
Une plaque en bronze avec figures en relief : 30
5 petits pieds en bois sculpté : 5
Une petite pelotte en forme de panier : 2
2 petites momies en terre : 4
3 petits vases bleus et blanc : 3
Un serpent sur piédestal en marbre : 3
un Lion sur piédestal en marbre : 3
3 petites statues en bronze : 18
4 petits bancs en marbre pieds en bois dont un double : 12
2 potiches à goulots étroits : 8
3 fusils arabes richement garnis : 150
4 tables noires de grandeurs différentes : 20
2 chinois en terre dont l'un a la tête cassée : 15
une paire de soulier brodée or à haute semelle : 20
3 pipes à opium tuyau en jonc tigré : 30
Un tuyau long élastique rouge : 40
3 blagues à tabac de forme différente : 15
2 œufs d'Autruche : 4
4 glands en soie rouge : 4
Un bouclier en écaille doré : 30
Un chapeau chinois garni en argent : 40
3 chapeaux chinois en jonc : 15
Une jonque chinoise : 15
2 lanternes chinoises : 400
Un sabre long poignée en corne sans fourreau : 12
Un sabre avec fourreau en velours manche blanc : 15
Un sabre poignée en bois sculpté garni en argent : 20
Un sabre droit fourreau en jonc : 10
3 bouts de lame en fer : 6
5 poignards avec manches : 15
7 poignards sans manche et sans fourreaux : 14
Une paire d'éperons à courroie : 10
Une paire de dents d'animaux garnie de breloques : 10
Une planche rouge écrite en chinois : 20
Un meuble chinois en bois d'ébène massif à fond de marbre composé de 12 chaises, deux tables carrées et une table longue et petit trépied idem : 720
Un très beau modèle de frégate française : 20
TOTAL des objets revendiqués par M Delessert : 2439 francs.

•Inventaire d'Achille Grégoire, commerçant.

AP, D11U3 / 326
M. Achille Grégoire, commerçant, 56 rue Saint Lazare
18 septembre 1860

Faillite
MOBILIER 12 000
TABLEAUX et OBJETS D'ART 100 000
RECOUVREMENTS 23 236
CRÉANCE THIBAUDEAU mémoire
Espèces en caisse 50
TOTAL 135286 francs

À l'époque, 1ère faillite :
Mobilier personnel : 8705
Les vins en cave 6540
Les tableaux 30 000
Le reste Néant
TOTAL : 45 245 francs

Inventaire. Mobilier personnel
•Dans la cuisine
-Une grande table de cuisine en chêne couverte d'une toile cirée : 20
-Un paillasson : 2
-Un petit buffet en sapin peint en jaune : 10
-19 casseroles et plats en cuivre et 6 couvercles : 60
-36 objets en fer blanc, casserole, plats, passoire, théière, cuillère, cafetière, bouillottes : 25
-Coquille et cuisinière : 2
-4 terrines en terre, 3 sceaux en zinc, un autre plat en fer blanc : 4
-2 petites terrines en fonte : 2
-Porte cuillère en fer blanc, 2 salières en bois, 2 couvercles, un buffet, 2 bouilloires, 3 pieds, pelle et pincettes : 5
-Bain-marie en cuivre : 50
-15 assiettes communes, 3 petits plats en terre, une râpe, une corbeille en terre, 2 balais plumeaux, 2 sceaux à charbon, 2 grills, sceaux à salade, 4 fers à repasser, 2 poches, un buffet, 2 plats en fer blanc, 9 pots en terre, un plat en tôle, un verre en cristal : 8
-Une fontaine en grès : 10
-Un petit guéridon : 2
-Une table cuisine en chêne : 6
-5 marmites en terre : 2
-2 casseroles, un plat à pied, une casserole en cuivre : 3
-Une cage, un panier : 3
•Dans une petite pièce à côté
-Une petite cheminée à prussienne en tôle avec marbre, une propriétaire : mémoire
-Une grande table en noyer : 8
-Une petite étagère en sapin : 2
-9 petits pots de crème en porcelaine, un panier, 4 compotiers, 3 théières en composition, un sucrier, 3 bols, boîte à thé, 6 verres, 4 ?? et 2 plats, saladier, 2 assiettes, 3 soupières, 5 soucoupes et une tasse, 3 saucières, un pot au lait, 2 tasses, un Ravier (??), 2 couperets, carafes : 10
-Une lampe en cuivre : 5
•Dans une armoire
-8 plats en porcelaine, pot à eau, cafetière, 2 verres, tasses : 5
•Porte d'entrée
-Un calorifère en tôle avec tuyaux : 35
-3 paillassons et un patère à 6 manchons : 2
-Une glace avec encadrement en damas de soie bleue : 40
-Un porte parapluie : 1
•Dans l'office
-Un coffre à bois en chèvre couvert en damas de soie : 8
-2 chaises en merisier couvertes en damas rouge et un vieux fauteuil en acajou avec tapisserie rouge sans dossier : 5
-Une table à manger en acajou : 20
-Une table à tiroir avec Mazanne : 10
-Une étagère en acajou avec glace en franges rouges : 12
-Un cartonnier en acajou avec les cartons : 40
-2 patères en cuivre et un en bois, à 4 têtes : 1
-balais, manches à ??, 2 boîtes en acajou, fourneaux cuivre, un bidon en fer blanc, une baguette à huître (?) : 3
-4 lampes en cuivre et tôle, une cafetière, une petite lampe de nuit : 20
-2 quinquets en fer blanc et cuivre : 8
-Un support de lampe et 2 médaillons en terre cuite encadrés (L'Empereur et l'Impératrice) : 1
•Dans l'antichambre
-Un calorifère en tôle avec tuyaux : 50
-5 chaises en acajou couverte en Nozaun ?? verte : 100
-Un régulateur (horloge enfermée dans une boîte en acajou) : 100
-Un plateau (Buste de l'Empereur Napoléon Ier) : 1
-Un porte manteau en palissandre : 8
-Une couronne en acajou avec ornement en cuivre et une tablette en velours rouge : 25
-2 vases en fleurs en cristal avec pied en bronze : 10
-Une lampe en tôle avec support, abat-jour : 4
-Une paire de grands rideaux en reps bleu avec embrasses, tringles, portière en acajou, et une paire de petits rideaux en mousseline : 6
-Une lampe en composition avec suspension à coulisse : 15
•Dans la salle à manger
-Une grande table à manger en acajou avec rallonges (6 pieds) : 60
-Une toile cirée et un tapis avec dessus noir et rouge : 10
-7 chaises acajou couvertes en Na ?? verte : 140
-Une console en acajou avec marbre : 15
-Un grand buffet étagère en acajou : 120
-2 armoires en acajou avec porte vitrée : 200
-Une paire de grands rideaux en peste (?) blanche et rouge avec embrasses, patères, bâtons et une paire de portières rideaux mousseline : 15
-2 lampes en cuivre à colonne : 8
•Dans les 2 armoires
-6 grands plateaux en tôle vernis : 40
-9 réchauds en plaqué : 300
-2 petites salières en plaqué avec cristal : 5
-8 plateaux à bouteilles en plaqué, un rond de serviette en argent : 18
-Une cafetière en plaqué : 15
-2 portes salières en plaqué : 20
-4 clocher en plauqé (?) : 160
-Un huilier en plaqué avec Nurettes (?) : 12
-Un huilier en palissandre : 2
-Une grande théière à bascule avec réchaud à esprit de vin : 100
-Une petite boîte en plaqué : 3
-2 théières en composition : 10
-Une grande cuvette en plaqué : 10
-4 bobèches en cristal doré : 1

-4 couverts en melchior : 4
-12 couteaux en acier avec manche ivoire et boîte : 12
-12 couteaux en acier avec manche ivoire à dessert : 10
-12 couteaux en acier avec manche en argent et boîte : 20
-Une boîte contenant un couteau à manche en argent, une cuillère à soupe, une cuillère à entremets et une fourchette : 80
-Un service de table à découper avec ornement en melchior : 8
-12 petites cuillères en melchior : 3
-Une louche en melchior : 1
-11 petites fourchettes en corne et 5 couteaux : 5
-7 chevrettes, portes fourchettes en melchior : 2
-Une passoire à thé en composition (dorée) : 1
-Un grand couteau de table avec manche à ivoire : 5
-6 fourchettes avec manche en ivoire : 3
-Un service à salade en ivoire, avec manche en argent : 20
-8 cornets en melchior : 13
-7 petits couteaux avec manche en corne : 3
-Un service à découper avec manche en os : 2
-Un service à découper avec manche en composition : 3
-7 couteaux de table avec manches en os : 3
-Un moutardier en plaqué : 5
-4 soucoupes en porcelaine (Rouen) une cloche, un pot : 2
-Un grand pot à thé en porcelaine, 8 tasses avec soucoupes, une tasse, un flacon en cristal : 2
-Une tasse avec soucoupe et casseroles, 2 petits vases en porcelaine, un grand vase : 8
-2 flacons en cristal taillé, un beurrier en cristal vert, un petit pot à trois pieds, un presse-papier en écaille : 5
-2 petits pots à 3 pieds, 9 coupes en verre bleu et cristal, 2 coupes en porcelaine dorée, 2 couverts en composition, 2 paniers en porcelaine de Chine et ornements en bronze : 15
-7 sujets en porcelaine colorée : 5
-2 sujets en composition, 4 presse-papiers avec sujets divers, un encrier formant casque avec marbre, 2 petites boîtes en écaille avec monture en bronze, un vase en porcelaine de Chine, 2 sujets en plates, un panier en porcelaine, un instrument de cuivre avec boîte : 55
-Encrier en bronze, main en bronze, coupe en bronze, statuette de Louis XVIII en bronze, petits sangliers en bronze clepsydre (horloge à table), buste d'enfant sur colonnes en marbre, statuette de femme, un jouet en ivoire : 50
-8 petits tableaux (gravures coloriées) avec cadres dorés (amours conduisant un petit char) : 20
-2 tableaux contenant une collection de papillons et autres insectes : 10
-Une fontaine en plaqué : 80
-2 vases à fleurs en porcelaine : 3

•Dans les armoires

-Un marche-pied : 2
-Un service à thé riche composé de 9 tasses avec soucoupes, sucrier, théière, bol, 2 pots au lait : 15
-4 sucriers à poudre en porcelaine dorée : 8
-Un service à café en porcelaine dorée, composé de 8 soucoupes, 4 tasses, sucrier, théière, pot au lait : 8
-Une tasse avec soucoupe : 1
-Un pot en terre cuite avec couvercle de zinc : 1
-56 assiettes à filets bleus et or : 30
-38 assiettes à dessert à filets dorés et à fleurs : 25
-7 compotiers en porcelaine dorée à fleurs : 25
-6 assiettes à fruits en porcelaine dorée à fleurs : 12
-2 plats carrés en porcelaine dorée à fleurs : 1
-Un service en cristal taillé composé de 23 pièces (carafes, salières, etc.) : 50
-18 rinces bouche en verre bleu : 9
-Une burette, 8 verres en cristal taillé, 12 gobelets : 8
-5 assiettes à dessert en porcelaine bleue et verte : 2
-4 compotiers en porcelaine dorée : 3
-2 plateaux pour pots à crème : 1
-Une assiette à fromage avec cloche en cristal : 9
-33 verres à champagne, 12 coupes, 5 coupes, 6 verres à pieds grands, 54 petits verres à liqueur : 55
-12 verres bleus et verts pour vin du Rhin : 4
-2 compotiers en cristal : 4
-Une cloche à fromage en cristal, 2 cloches en fil de fer : 2

•Sur l'étagère et dedans

-2 sceaux en plaqué pour le champagne : 25
-2 candélabres en plaqué : 12
-Une cruche en grès : 3
-2 sucriers dont une en porcelaine et une en composition, un verre à pied : 3
-2 carafes en cristal : 3
-Un rond en plaqué, 2 ronds de serviettes en os, un bout de table : 2
-10 couverts à filets en melchior, 6 petites cuillères : 12
-Une cuillère à ragoût et une louche : 3
-Un couvert d'enfant et une petite cuillère en argent : 25
-4 fourchettes en corne, 4 couteaux : 2
-10 grands couteaux avec manche en os : 3
-4 charettes en plaqué, un couvert à salade, une pince à sucre en plaqué, un manche à gigot, une passoire : 4
-4 salières et un moutardier en plaqué : 10
-2 carafes, sel et poivre, 4 coquetiers, une boîte à thé en composition : 2
-Un grand plat à ovale à filet bleu, 3 assiettes idem vaec fleurs, petites pelles et pincettes et balais : 1
-Un tabouret en acajou et tapisserie : 1

•Dans le salon

-Un piano en acajou de Roller et Planches : 300
-Une table à jouer en acajou : 30
-Un casier à musique en bois noir avec ornements dorés : 6
-Une pendule en marbre blanc et bronze doré avec candélabres : 500
-Un dessus de cheminée couvert en velours rouge avec franges : 10
-3 cordons de sonnettes en soie : 10
-2 galeries de croisée en bronze avec 4 patères : 20
-2 paires de grands rideaux de croisées en mousseline brodée et 2 paires de petits avec embrasses : 15
-Une table à jouer en acajou : 20
-2 petits tabourets en acajou et velours vert : 3
-2 coussins en tapisserie : 10
-Une tablette en palissandre sculpté : 5
-2 candélabres en bronze doré avec pandeloques en cristal : 40
-Un lustre en bronze doré avec pandeloques en cristal : 80
-2 lampes en porcelaine peinte et dorée avec bronze doré, globes : 150
-2 candélabres avec pieds en porcelaine et bronze doré : 50
-2 coupes en cristal rouge avec dorure : 10
-Une boîte en fer blanc à 4 compartiments : 2
-Une couronne en bois doré avec dessus de marbre blanc : 40
-Une chaise de piano en acajou et velours vert : 20

-2 petites niches à chien en damas de soie brochée jaune et rouge : 20
-Un canapé, 6 fauteuils, 4 chaises en bois doré et couvert en soie rose, broché, avec housse en pékin blanc : 800
-2 ganaches en acajou et velours grenat : 120
-Une chaise prie-dieu en palissandre couvert en velours rouge et tapisserie : 40
-Un fauteuil en palissandre et velours grenat avec fleurs : 25
-2 chaises en bois doré couvertes en damas de soie rouge : 40
-Un médaillon pastel avec cadre doré femme : 2
•Dans le cabinet
-Un bureau en acajou à compartiments : 25
-Un bahut en bois doré et peint formant pupitre et bureau : 30
-Une paire de grands rideaux de coton, une paire de petits idem avec bâton et patère acajou : 10
-2 petits chiffonniers en bois de rose avec ornements en cuivre et marbre : 100
-Une boîte en chêne avec incrustations : 5
-Un crachoir et un baromètre en acajou : 10
-3 cordons de sonnette en soie : 2
-Un chiffonnier en acajou : 80
-4 chaises en bois doré, couvertes en damas de soie rouge : 100
-Une chaise en bois peinte et dorée, froncée en cannage avec coussin : 10
-Une galerie de cheminée en bronze avec chenets : 15
-Une pendule en marbre blanc avec bronze doré : 10
-2 grandes lampes en bronze doré : 60
-2 sphères et 2 mappemondes : 20
-Un buste d'enfant en marbre bleu : 5
-2 pierres et une série de numéros en zinc : 1
-Une lampe en zinc avec support : 6
-Un calendrier, une paire de balance avec support en papier en marbre, 2 encriers, un carton, une presse, 2 boîtes à jeu en acajou, une petite boîte en bois noir, un presse papier en marbre blanc (oiseau et raisins), un instrument à multiplier : 10
-Un tableau avec cadre doré adoration de la vierge : 100
-Un petit tableau avec cadre doré paysage : 20
-Un petit tableau avec cadre doré paysage : 20
-Un petit tableau avec cadre doré paysage : 20
-Un grand tableau avec cadre doré paysage : 20
-Un tableau -Un petit tableau avec cadre doré paysage et marine : 60
-Un portrait d'Armand Carac (gravure avec cadre en bois) : 5
-540 volumes divers et 70 brochures la plupart des volumes reliés qui sont œuvres de Voltaire, Hugo, Napoléon, Prévost, Pascal, Regnaud, Milton, Lesage, Corneille, Homère, Chénier, Dante, Jamin, Delille, [etc.] Rousseau, Racine, etc. : 1000
-Un lot d'étiquettes en cuivre pour bouteilles : 2
-Une coupe en terre cuite et un médaillon en ivoire de Millord portrait : 9
-Une petite boîte contenant une quinzaine de petits objets, médaillons, pierres, boutons [sculptés]… : 2
-Une petite boîte enivoire contenant 8 pièces étrangères en argent et 3 petits objets : 5
-9 chemises en maroquin rouge et noir carton : 4
-Une boîte contenant 7 médaillons dont 2 camées portraits et sujets divers : 50
-Un presse papier en bronze et un marbre gris : 3
-Un couteau à 4 lames et 2 coupes : 1
-Un pistolet de poche damasquiné : 40
-Une peinture femme et tête de mort sur cuivre : 5
-Un crayon en argent : 2
-Une épée en acier avec manche en argent damasquinée fourreau : 15
-2 mouvements de montre : 15
-Un poignard en acier avec manche de corne et fourreau : 10
-Une gravure homme à cheval : 2
-5 poires à poudre, 5 moules à balles, un marteau poudre et plomb : 5
-Un pistolet en acier avec manche en ébène : 15
-2 poires de lunettes en écaille et argent doré : 5
-4 marques à jour, un petit cadre en bois et plusieurs jeux de cartes : 3
-Une petite caisse en fer et 5 médaillons encadrés peinture et sculpture : 20
-Un niveau d'eau en fonte dans sa boîte : 1
-Un étui contenant couteau et fourchette avec manche en corne : 1
-Un album de caricatures : 10
-Un instrument en cuivre rond dans sa boîte : 1
-Un instrument de photographie lanterne en acajou : 5
-Une rame de papier blanc : 5
-2 cravaches avec manches incrustés : 10
-Une grande trousse en maroquin noir et 2 petites : 5
-Une boîte de compas en cuivre : 3
-Un portrait en bronze encadré (Carrel) : 5
-2 porte-feuilles en ivoire incrusté : 4
-Une lampe à 2 branches : 2
-Un demi-cercle en cuivre et un étui à graver : 3
-4 règles dont une en cuivre, un coupe papier en ivoire : 2
-Une petite boîte de mathématiques : 3
-Un couteau avec manche en ivoire, 2 en acier, 3 petits étuis et menus objets de bureau, encrier : 5
-Une toile peinte Ruines et personnages : 50
-Une toile peinte Suzanne et les 2 vieillards : 100
-Une toile peinte Femme peignant : 70
-Un tableau cadre doré peinture paysage : 80
-5 cadres : 5
-Lanterne en bronze doré : 10
-2 petites statuettes en biscuit (homme et femme) : 10
-Un verre en cristal taillé dans une boîte : 5
-2 cornes attachées après un morceau de bois : 4
-Une toile peinte Christ et personnages : 20
-Une plaque en cuivre peinte Vase de fleurs : 15
-Une boîte en acajou contenant 2 pistolets d'occasion : 60
•Sur la terrasse
-27 caisses de fleurs, 5 chaises en bois et fer, un seau, une grande armoire en sapin à coulisses : 15
•Au 3 e étage
-Dans la première chambre de domestiques : Un lit en fer : 8 / une paillasse et 2 matelas : 40 / Une paire de draps et 2 couvertures : 10 / Une petite glace : 1 / Un traversin : 5
•Dans la 2e chambre
-Une petite table à ouvrage en palissandre : 15
-Un petit guéridon en citronnier : 8
-Un autre guéridon en acajou mosaïque et cuivre 10
-Un coffre à bois couvert en velours et tapisserie : 10
-Un petit tabouret en acajou couvert en laine : 2
-Un chapeau en acajou couvert en ?? : 20
-2 lanternes de Marseille en verre, avec ornements divers :

30
-2 pots à fleurs en grès : 2
-Un grand seau en cuivre un seau en zinc : 5
-Une toile peinte représentant un portrait de femme : 3
-Une toile peinte représentant un homme : 5
-Une toile peinte représentant fruits : 5
-Une toile peinte représentant fruits : 5
-Une toile peinte représentant homme soufflant dans une trompe : 5
-Une toile peinte représentant Enfant : 5
-Une toile peinte représentant portrait de femme : 3
•Dans une autre pièce
-4 grands tapis de laine : 60
-Une lanterne en tôle : 3
-Un ?? en acajou : 3
•Dans une autre chambre
-Une petite cheminée à la prussienne : 10
-Une petite table de nuit en acajou : 5
-Un sabre de cavalerie : 6
-Une paire de fleurets damasquinés et une poire à poudre : 10
•Dans une autre chambre
-Une commode en noyer : 8
-Un guéridon en acajou avec marbre : 8
Une fontaine en grès : 4
•Dans une autre chambre
-Une commode ne noyer : 8
-Un guéridon en acajou avec marbre : 8
-Un lit en fer : 8
-2 couvertures, une paire de draps : 10
-Un oreiller, un traversin : 10
-Un coucou en cuivre, horloge : 15
•Dans une autre chambre
-Une commode en noyer : 8
-2 chaises froncées en paille : 1
[suit liste des éléments de literie et garde-robe]
[inventaire de la caves à vins, environ 100 bouteilles]
•Dans l'antichambre
-Un petit bureau en acajou : 25
-2 chaises en bois peint et doré couvertes en damas de soie rouge : 10
-Un bahut en bois peint en noir avec étagère : 12
-Une paire de petits rideaux de mousseline : 1
-Une petite armoire en acajou avec vitre et rideaux : 50
-5 patères en cuivre : 1
-Une grande armoire en acajou : 120
-Une étagère en acajou : 12
•Dans la chambre de M. Grégoire
-Une petite table bureau en acajou : 8
-Une armoire à glace en acajou : 130
-Une paire de grands rideaux en porte et croisée, une paire de grands rideaux de lit, une paire de petits rideaux de mousseline, bâtons en acajou, boutons, cordon : 20
-Un lit en acajou : 80
-Un sommier et 2 matelas : 80
-Une paire de draps en toile, 2 couvertures en laine, etc. : 20
-Un oreiller et un traversin : 10
-2 chaises en acajou etc. /
-Un crachoir en acajou : 5
-Une armoire vitrée en acajou : 100
-4 cadres dorés en bois contenant des portraits de famille : 25
-Un trépied en bronze : 2
-Un buste en bronze d'Armand Carrel : 5
-Un bougeoir en plaqué : 3
-2 chandeliers en bronze, 2 coupes, une pendule : 55
-Un plateau en bronze avec bleu, carafe et verres en cristal : 5
-2 cordons de sonnette en soie : 3
-50 coquillages : 25
-3 boussoles : 8
-2 épaulettes à grains d'épinard, une main en ivoire, 2 petits porte-monnaies, un flacon, une tabatière, 2 pipes, une poire à poudre, aiguillettes : 10
-Un petit instrument cuivre et étui : 3
-2 médailles en bronze, 2 flacons, une petite boîte d'ivoire : 3
-Un bénitier en ivoire sculpté : 10
-Une plaque cuivre à relief Homme et femme : 3
-Une petite boîte à musique en cuivre : 5
-2 coquillages montés, une petite statuette d'enfant en bronze, une médaille en bronze Grégoire XVI avec boîte : 5
-Une petite nacelle en bois : 4
-4 statuettes en bois, un matelas en terre cuite, 2 bustes en marbre : 12
-3 médaillons en bronze encadrées Révolution de Juillet 1830
-Une mosaïque en marbre en marbre encadré : 2
-Une quinzaine de mouchoirs en toile : 8
-2 porte allumettes : 1
-15 volumes divers brochés : 6
-2 verres à pied et une poudrière en cristal : 1
•Dans la chambre à coucher
-Une mouchette avec plateau en plaqué : 2
-4 boîtes à ouvrage dont une en bois noir, un petit panier : 3
-Un tapis : 2
-Une glace médaillon à ?? avec cadre doré : 100
-Une commode en acajou avec dessus de marbre : 100
-Une armoire à glace en acajou : 130
-Un lit en acajou : 70
-4 matelas etc. : 200
-Une paire de draps, 2 couvertures : 16
-Un édredon : 8
-Un oreiller et traversin : 10
-Rideaux de lit en mousseline : 5
-3 galeries en acajou patères : 15
-Une toilette en acajou avec glace et marbre : 40
-Une table de nuit en acajou : 22
-Un cadre doré contenant un portrait : 7
-Une pendule en bronze doré, candélabres de flambeaux (?) : 200
-2 cordons de sonnettes en soie bleu : 1
-Un chiffonnier en bois de rose : 130
-2 chaises en bois doré couvertes en damas de soie rouge : 40
-Un canapé en acajou couvert en ?? : 70
-2 fauteuils crapauds acajou couvertes en damas bleu : 50
-Un coussin en tapisserie et un petit tapis : 2
-Un poignard de fer avec étui : 2
•Dans le cabinet de toilette
-Un chiffonnier en bois de rose et acajou : 25
-Une grande glace avec cadre doré : 120
-Toilette en sapin avec rideaux en perse, toile cirée : 2
-Verre d'eau composé d'un plateau en glace et bronze, sucrier, verre, carafe et carafons : 15
-Tenture de la pièce en perse, rideaux, un crapaud en acajou

couvert en perse : 40
-Un petit coffre à bois couvert en moquette : 4
-Un petit lustre en porcelaine de Chine et bronze doré : 40
-Une petite étagère en bois de rose avec glands : 20
-Un calorifère en tôle et cuivre avec tuyaux : 15
-Bidet en acajou, seau en zinc, cuvette en porcelaine, neuf objets de toilettes en porcelaine : 15
-Un bénitier en coquillage : 2
-Une étagère en bois : 2
-2 petits pots en porcelaine de Chine, un bonheur de palissandre : 3
-2 paires de petits rideaux de mousseline : 4
-Une boîte à ouvrage en acajou : 5
-Une petite corbeille à ouvrage en acajou : 7
•Dans la chambre d'Enfant
-Une commode en acajou avec marbre : 70
-Une table de nuit en acajou : 20
-Un lit en fer : 6
-Un sommier et 2 matelas : 50
-Une table à ouvrage en acajou : 8
-Un crapaud en acajou couvert en perse : 25
-Une chaise en bois noir et doré froncée en élastiques avec coussin rouge : 4
-Une chaise en merisier couverte en damas bleu : 4
-Une toilette commode en acajou avec accessoires : 20
-4 carafes en cristal taillé : 5
-Petite chaise d'enfant, petite armoire à glace en palissandre, petite table en sapin, petite table à ouvrage en acajou : 20
-Paire de petits rideaux en mousseline, un tapis : 3
-Une petite pendule en cuivre avec Job et Lhote ?? : 15
-2 flambeaux en bronze : 2
-2 grands vases en porcelaine dorée : 4
-Une paire de draps, 2 couvertures, … : 15
-Un traversin et un oreiller : 10
-Un lit de fer d'enfant garni de matelas, couverture, oreiller, rideaux : 20
-Un tableau peinture avec cadre doré ?? : 30
-Une gravure avec cadre doré Femme et enfant : 8
-Une gravure avec cadre doré Valets et servantes : 10
-Un tableau peinture avec cadre doré : 15
-Une gravure cadre doré enfant endormi : 4
-Un tableau peinture cadre doré (Sainte famille) italien : 30
-Un bénitier en cuivre : 5
-Un tableau peinture cadre doré Vase de fleurs : 10
-Un tableau pastel cadre doré Saint famille : 4
-Une petite aquarelle : 3
-2 cadres dorés contenant des portraits : 8
-Une petite glace avec cadre en bois : 5
-Un panier en cuivre : 4
-Un coffre à bois : 5
-Poterne en bois et broc en zinc : 2
-Chenets et balai : 1
-33 petits objets en porcelaine dorée, cristal et coquillages : 15
-Une canne en ?, et 2 sacs de voyage dont un en cuir noir : 10
-Une paire de bottes en cuir de Russie : 10
-Un sabre d'officier de Marine : 15
-Une boîte de pistolet, un contenant les instruments pour recharger : 10

TOTAL : 12 349 francs.

•Inventaire fin-de-siècle

AN, ET/CVIII/1405
Gabriel Alexis Bouffet, officier de la Légion d'honneur, conseiller d'État, directeur de l'Administration départementale et communale au ministre de l'intérieur, 46 rue Miromesnil

Prisée du mobilier
•Dans la cuisine éclairée par deux fenêtres sur la cour
-3 casseroles et leurs couvercles, une marmite à anses, en cuivre : 12 fr.
-25 pièces ustensiles de cuisine fer blanc et fer battu : 7 fr.
-Une poissonnière et pots en verre : 3 fr.
-12 terrines et pots en verre : 3 fr.
-Un tourne-broche, un moulin à café, 8 pièces émaillées, bassine bouillotte, plats et casseroles : 5 fr.
-11 pièces pots en faïence porcelaine et verre : 5 fr.
-Un fourneau à gaz à deux becs : 3 fr.
-Un grand buffet de cuisine : 8 fr.
-Un petit buffet de cuisine : 8 fr.
-3 chaises paillées et une table : 6 fr.
-Une petite table : 2 fr.
-Une armoire bois blanc à deux vantaux : 20 fr.
-Une lampe et son abat-jour : 2 fr.
-Broc, seaux et balais : 3 fr.
-Coffre à bois, boîtes à épices : 2 fr.
-Dans l'armoire, 24 rinces-bouches : 3 fr.
-Une baignoire en zinc et un grand seau en fer : 6 fr.
-Un réveil-matin et un plateau en laque : 5 fr.
-Un service en faïence décoré bleu de 55 pièces : 15 fr.
•Dans le corridor de la cuisine
-2 porte-manteaux : 2 fr.
•Dans l'antichambre
-Une table-bureau en chêne ciré pieds colonnettes : 75 fr.
-Un cornet et parapluies en porcelaine du Japon : 6 fr.
-6 chaises en chêne couvertes en cuir repoussé fond vieil or à dossier élevé : 15 fr.
-Une glace biseauté cadre noyer sculpté à fronton : 70 fr.
-Un seau à charbon : 2 fr.
-Un porte-manteau en fer à neuf patères : 10 fr.
-16 plats en faïence diverse émaillées : 50 fr.
-Un grand plat rond en étain : 6 fr.
-Un grand plat en porcelaine du Japon : 10 fr.
-Un plateau en métal décor persan : 5 fr.
-Deux aiguières en faïence, imitation de marbre sur socles en bois sculpté : 6 fr.
-Un porte-cannées à 2 montants en fer : 5 fr.
-Un tapis couvrant la pièce : 25 fr.
•Dans un cabinet
-Table bois blanc pot cuvette : 2 fr.
-Un miroir cadre bambou : 3 fr.
-2 portes-manteaux : 1 fr.
•Dans le cabinet de travail de M. Bouffet
-Une pendule marqueterie : 70 fr.
-2 lampes porcelaine et leurs abats-jour : 25 fr.
-2 aiguières en grès émaillée à corps plats ornés de médaillons : 10 fr.
-Un encrier arabe en métal, 6 pièces bibelots, oiseau, chat, canard en bronze colorié : 16 fr.
-Une grille à charbon de terre, pelle et pincette : 12 fr.
-Un seau à charbon en tôle vernie : 4 fr.
-Un pare-étincelle à 4 feuilles : 4 fr.
-Un bureau ministre en noyer : 100 fr.
•Sur le bureau,
-2 flambeaux en bronze, un vase bronze japonais, un autre vase japonais à têtes de tigre, un pèse-lettres, une petite pendule de voyage, un plateau de bois de fer nacré, une petite mappemonde, un grand vase cristal évasé sur pied en bronze doré en partie émaillé : 60 fr.
-Un encrier en faïence «Lions» : 10 fr.
-Un calendrier, un buvard à main, une boîte à timbres-postes, le tout couvert en cuir de Russie : 5 fr.
-Un fauteuil de bureau couvert en cuir : 25 fr.
-Une petite table d'écolier et son banc en chêne : 10 fr.
-Un canapé et un fauteuil couverts en étoffe algérienne et 3 coussins : 120 fr.
-Grand fauteuil noyer couvert en cuir repoussé fonds vieil or : 60 fr.
-Une assiette «Salamandre» : 5 fr.
-Un cadre noir contenant 4 photographies de tableaux anciens : 10 fr.
-Une mandoline ancienne : 15 fr.
-Un panier à papiers doré : 2 fr.
-Une bibliothèque normande à deux corps partie supérieure vitrée : 170 fr.
-Un lustre hollandais en cuivre : 30 fr.
-2 rideaux de croisée et trois portières en étoffe algérienne : 75 fr.
-Un tapis couvrant la pièce : 30 fr.
-Un pied en fer forgé avec vasque en cuivre repoussé : 25 fr.
-Deux potiches porcelaine du Japon, un porte bouquet en faïence de Quimper imitation de Rouen, 2 coupes à déguster en étain gravé et 2 cendriers faïence : 36 fr.
-Une grande pièce en drap rouge broderies de soie : 40 fr.
-Un vide-poche en faïence : 8 fr.
-Un pistolet à pierre, un poignard, un fusil arabe à pierre et une calotte «Chechia» : 20 fr.
-Une lithographie coloriée dans son cadre doré à Coquelin dans le rôle de Sganarelle : 8 fr.
-Une peinture sur panneau «Intérieur de Villa» par Sawfelt???? dans son cadre doré : 15 fr.
-2 petits coussins algériens et un coussin en satin noir : 6 fr.
-2 rideaux de vitrage et store : 3 fr.
•Dans la bibliothèque,
-25 volumes du Répertoire général de Paris, collection de documents, 9 volumes de Racine, 21 volumes de Rémusat, Jules Simon, 10 volumes de Musset, environ 25 volumes de Madame de Sévigné et des grands auteurs contemporains, brochés 32 volumes riches dont Théophile Gautier, 21 volumes brochés, 8 volumes «Inventaire des œuvres d'At du département de la Seine, 25 volumes Paul Lacroix et autres, 25 volumes reliés, 37 volumes Lemerre, Racine, Molière et autres, 30 volumes édition des grands écrivains de Hachette, Molière, Corneille, Malherbe, Cardinal de Retz : 325 fr.
•Dans le bas de la bibliothèque,
-environ 70 volumes brochés, 40 fr.
•Dans le salon éclairé par deux fenêtres sur la rue
-Une statue en bronze «L'enfant en coq de Falguière» : 150 fr.
-2 grandes lampes monture bronze doré, corps en porcelaine bleue : 100 fr.
-Un cartel Louis XV en bronze doré sur chevalet en

peluche : 40 fr.
-Un déjeuner en porcelaine de Sèvres Saxe, couvercle et plateau concave : 40 fr.
-Un porte-bouquet en porcelaine de Sèvres : 25 fr.
-2 écrans à main, un pare-étincelles à 4 feuilles : 10 fr.
-2 tapis de foyer algérien : 30 fr.
-Un guéridon bibliothèque en bois noir : 25 fr.
-Un médaillon en bronze République française dans un cadre carré en velours grenat : 20 fr.
-Petite table Louis XVI filet en cuivre : 50 fr.
-Grand vase en porcelaine fond bleu avec anses «Tête de chèvres» sur son pied en bois de fer japonais : 50 fr.
-Meuble de salon en noyer sculpté en partie doré, filets en bronzes pointillés et couvert en velours frappé de fleurs sur fond vieil or comprenant un canapé, deux fauteuils et deux chaises : 800 fr.
-2 grands rideaux à l'italienne en bourre de soie crème brodée fleurs avec rideaux tombants en peluche grenat et lambrequins pareils et accessoires : 400 fr.
-Une vitrine Louis XV en bois de rose et ornements de bronze doré : 200 fr.
-Une table bois noir à filets de cuivre avec son tapis en drap rouge : 20 fr.
-Une table peluche : 10 fr.
-Un grand coffret en ébène : 15 fr.
-Un grand vase de porcelaine de Chine sur pied en bois de fer : 115 fr.
-Une table Louis XVI filet en cuivre dessus en peluche : 50 fr.
•Dans le meuble vitrine,
-20 pièces d'étagère porcelaine et verre : 20 fr.
-Autres pièces en laque : 12 fr.
-Un coffret en carton imitant l'ivoire, 2 vases carrés en verre noir, petite jardinière en verre noir et métal, porte-bouquet, éventail en faïence, un chat en porcelaine, petit vase en faïence, chaise à porteurs en étoffe brodée, un vide-poche faïence, un porte-cartes étoffe brodée, un miroir cadre en verre et un album de photographies : 45 fr.
-4 portières en peluche avec bandes en velours frappé : 160 fr.
-2 coussins brodés : 5 fr.
-Une lampe bronze doré forme vase Salzienne : 30 fr.
-Terre cuite «Tête d'enfants» : 20 fr.
-2 dessins sous verre dans des cadres ovales en bois doré : 6 fr.
-Peinture sur panneau «Paysanne» cadre doré : 15 fr.
-Une peinture sur panneau «Marine» cadre en bois imitation de cuivre : 15 fr.
-Une peinture sur panneau paysage «Le lavoir» cadre doré : 20 fr.
-2 photographies encadrés, reproduction de tableaux anciens : 8 fr.
-Tableau paysage cadre doré «Campagne» : 15 fr.
-Un tableau «Sous bois» dans un cadre doré : 20 fr.
-Dessin de fleurs et tableau sur toile «paysage d'Orient» cadre doré : 5 fr.
-Une carpette algérienne : 30 fr.
-Un grand tapis couvrant la pièce : 120 fr.
-4 rideaux de vitrage brodés : 6 fr.
-Bronze «Ballade à la Lune» : 60 fr.
•Dans la salle à manger éclairée par une grande baie sur la cour
-Un meuble de salle à manger Henri II en noyer ciré comprenant un grand buffet à 2 corps, crédence, vaisselier, une table carrée à allonges, un dressoir à dessus de marbre avec vaisselier et galerie ; 12 chaises cannées et une table desserte : 1200 fr.
-Une suspension de salle à manger en cuivre à 10 bougies et son globe : 70 fr.
-Un tapis d'Orient et bords en moquette : 80 fr.
-Garniture en peluche et bandeau entourant la baie de salle à manger, avec bandes imitation de tapisseries : 30 fr.
-4 rideaux et ??? : 6 fr.
-17 assiettes et plats, creux ou plates dont plusieurs fracturés : 45 fr.
-2 plats en étain gravés : 40 fr.
-2 peintures sur toile «Fleurs», cadre bois noir : 40 fr.
-Une vase à anse sur son socle : 8 fr.
•Sur le dressoir,
-Un plat rond, 2 plats longs à bords contournés, 2 plats ronds et 2 grands plats creux à anses à bords contournés le tout en étain : 60 fr.
-Une cave à liqueurs complète : 25 fr.
-Une jardinière oblongue porcelaine émaillée garniture bronze tête d'éléphants : 25
-Petite cafetière, un broc, une théière et une lampe à esprit de vin en cuivre : 12 fr.
-Une théière et un sucrier en métal anglais : 7 fr.
-Une bouteille à anse en grès : 3 fr.
-Petite théière pot à lait et 3 pièces gravées, sucrier, petit pot-à-lait et théière, le tout en métal sur plateau en métal gravé : 25 fr.
-2 cabarets d'un flacon et 4 verres et leurs plateaux laqués, une bouteille en faïence, un porte cure-dents en bronze et deux menus porcelaine : 8 fr.
•Sur le grand buffet,
-4 plats en étain à bords contournés : 40 fr.
-Une boîte à métal : 8 fr.
-2 pichets en faïence et leurs couvercles : 12 fr.
-Un coucou : 10 fr.
•Dans les chambre des enfants éclairées par une fenêtre sur la cour
-Une armoire en pitchpin : 60 fr.
-Une commode en pitchpin à dessus de marbre : 25 fr.
-Une toilette en pitchpin à dessus de marbre : 15 fr.
-2 lits de fer d'enfant sur chacun desquels un sommier élastique, un matelas, 2 oreillers, une couverture, un dessus de lit : 30 fr.
-Un lit de fer sur lequel un sommier élastique, un matelas, un traversin, un oreiller, une couverture, un dessus de lit : 30 fr.
-Une pendule Louis XV en plâtre doré et son socle : 10 fr.
-Une peinture sur toile cadre doré : 5 fr.
-2 photographies encadrés et 2 gravures encadrées : 15 fr.
-Un porte-manteau : 2 fr.
-Une machine à coudre : 25 fr.
-2 chaises bambou cannées : 5 fr.
-2 rideaux chanvre : 8 fr.
-2 rideaux de vitrage : 2 fr.
-Un tapis couvrant la pièce : 15 fr.
•Dans la chambre à coucher éclairée par 2 fenêtres sur la rue
-Une pendule Empire en bronze doré : 90 fr.
-2 lampes monture bronze doré avec corps en porcelaine fond bleu avec peintures «Bustes de femmes Louis XVI» : 25 fr.

-20 bibelots vide-poche et autres : 8 fr.
-Grille à charbon en fonte, pelle et pincettes : 14 fr.
-Pare-étincelles à quatre feuilles : 14 fr.
-Chambre à coucher palissandre comprenant, une armoire à glace biseautée à colonnes avec fronton, un grand lit sur une estrade à colonnes détachées, une commode dessus de marbre avec glace biseautée et petites consoles à tiroirs, deux tables de nuit à colonnettes : 1000 fr.
-Une table acajou Louis XVI filet cuivre : 30 fr.
-Un fauteuil confortable, un pouff, deux chaises couvertes en laine bleu : 50 fr.
-Un coussin peluche : 2 fr.
-Petit bureau bois noir filet cuivre : 40 fr.
-Chaise basse en tapisserie : 6 fr.
-Un verre d'eau, une coupe en bronze, 2 chausses-pieds, un encrier de poche, 2 pelotes : 12 fr.
-Un verre d'eau, un panier nécessaire de brosses : 8 fr.
-Un bougeoir en métal : 2 fr.
-4 rideaux de croisée, 4 portières, rideaux, ciel et fonds de lit en étoffe de laine bleu-gris : 180 fr.
-Tapis couvrant la pièce : 30 fr.
•Cabinet de toilette
-Une toilette en pitchpin à dessus de marbre bleu : 80 fr.
-Une glace en pitchpin cassée : 8 fr.
-Un bidet : 3 fr.
-Accessoires de toilette : 10 fr.
-Une bouillotte à gaz : 2 fr.
-Un porte-manteau : 2 fr.
•Vaisselle
-Service de table faïence de couleur verte comprenant,
-4 plats longs, 4 assiettes, 6 plats ronds, 4 légumiers, 2 saladières, une soupière, 7 coupes à dessert à pieds, 4 saucières, 3 sucriers, 8 coupes pieds bas, 30 assiettes creuses, 125 assiettes plates, 72 assiettes à dessert, 20 tasses à café, 12 tasses à thé : 100 fr.
-Cristaux,
-12 dessous de carafes, 17 carafes, 28 verres à champagne, 17 coupes à champagne, 27 verres à eau, 5 verres à champagne, 12 verres à bière, 54 petits verres, 27 verres à Bordeaux, carafes, un verre d'eau, 2 sucriers : 40 fr.
-Linge de maison,
-11 petites nappes, 5 grandes nappes, 147 serviettes, 3 serviettes à thé, 40 autres serviettes à thé : 65 fr.
-47 grands draps : 235 fr.
-14 draps d'enfants : 21 fr.
-6 draps de domestiques, 6 petits draps : 16 fr.
-170 torchons, 39 linges à poussières, 8 tabliers couleur, 31 tabliers de cuisine, 12 tabliers blancs pour hommes, 46 tabliers blancs de cuisine, 24 tabliers blancs pour hommes, 14 serviettes de toilette, 55 taies d'oreiller : 35 fr.
-Linge de corps et garde-robe, Madame Bouffet,
-19 paires de bas blancs, 10 paires de bas de couleur, 7 paires bas de soie noire, 6 paires de bas fil d'Écosse, 4 paires de bas de laine noire : 30 fr.
-52 chemises de jour, 11 chemises de nuit, 36 pantalons, 46 cache-corsets, 13 matinées, 20 jupons blancs : 150 francs
-8 chemises de jour, 6 pantalons, 12 caches-corsets en linge fin : 32 fr.
-12 pantalons flanelle, 30 mouchoirs de poche, 2 mouchoirs en soie, 66 mouchoirs de poche : 25 fr.
-Robe de soie blanc, vieux fond de jupe et corsage, robe de bal rose et corsage peluche. Robe foulard bleu à raies blanches, robe de soie mauve, robe foulard noir à fleurs blanches, robe de bal à fleurs roses, robe tulle blanc, robe satinette bleue, 2 robes de flanelle blanche, robe de drap brun, manteau noir cache poussière : 245 fr.
-Manteau de drap bordé d'Astrakan, mantelet de soie et jais, 4 chapeaux, 4 paires de bottines : 120 fr.
-Coupon d'étoffe drap noir, coupon d'étoffe drap bleu et doublure boire : 35 fr.
-Une jaquette de flanelle blanche, robe bège et rouge, robe de bal, et peluche brodée, robe de satin noir et de velours : 100 fr.
-Dentelles,
-10 mètres de points à l'aiguille : 200 fr.
-2 dentelles espagnoles blanches : 20 fr.
-Voile ancien en dentelle du passé : 5 fr.
-Guipure blanche en plusieurs morceaux : 15 fr.
-Une parure de dentelles de Bruges : 10 fr.
-Une imitation Valenciennes : 2 fr.
-Quelques fonds en dentelles Chantilly : 5 fr.
-Jupe de dentelles Chantilly : 80 fr.
-Pélerine guipure Chantilly : 10 fr.
-Barbe garnie de tulle en bout de dentelles Chantilly : 8 fr.
-Pélerine noire, écharpe espagnole noire : 45 fr.
-Coupon de dentelles blanches pélerine en guipure noire : 6 fr.
-Un volant haut «Chantilly» : 15 fr.
-Un jupon de volants : 60 fr.
-80 mètres de guipure, un mètre d'imitation de guipure : 4 fr.
-6 mètres dentelles Chantilly : 40 fr.
-Grande écharpe dentelle Chantilly : 75 fr.
-Fichu en broderie ancienne garnie de dentelles Malines : 12 fr.
-Un voile point d'Angleterre : 30
-Linge de corps et garde-robe M. Bouffet,
-24 chemises de jour, 12 chemises de nuit, 12 caleçons, 12 gilets de flanelle, 24 paires de chaussettes, 24 mouchoirs de poche, 24 cols, 24 manchettes, 24 paires de chaussettes : 60 fr.
-Habit gilet et pantalon drap noir, 4 vêtements complets, redingotes, gilets et pantalons, pardessus d'hiver, pardessus d'été, un veston, 4 chapeaux et 4 paires de bottines : 150 fr.
-Argenterie,
-Une louche, 6 couverts de table à filet, 3 couverts de table anciens, 2 couverts d'enfant, un couvert d'enfant à filets, 16 cuillers à café, 12 couverts à table vernis, 12 autres couverts de table vernis, 24 couverts à dessert, 24 fourchettes de table, 2 cuillers à compote, petites cuillers à café, cordelettes, 24 cuillers à café, 8 salières, 12 pelles à sel, 18 cuillers à café et une pince à sucre le tout en argent pesant 12 485 grammes à raison de 15 centimes le gramme : 1828,30 fr.
-4 autres pièces hors-d'œuvre : 20 fr.
-Truelle à poisson manche argent : 12 fr.
-24 fourchettes à huîtres à manche d'argent : 35 fr.
-Couverts à salade, cuiller en argent, manche en os : 12 fr.
-24 couteaux de table à manche d'ivoire : 35 fr.
-24 couteaux à dessert lames acier et manche d'ivoire : 25 fr.
-24 couteaux à dessert à lame d'acier et manches d'ivoire : 35 fr.
-[inventaire des bijoux d'homme et de femme]

TOTAL de 3750 fr.

•Dans la cave,

-120 bouteilles de vin rouge ordinaire : 48 fr.

-20 bouteilles de vins fins : 15 fr.

-Un porte-bouteille fermant en fer : 10 fr.

•Chambre de bonne,

-Un lit en fer avec sommier élastique, matelas, sommier, oreiller, traversin, une couverture, une table de nuit, une toilette et 2 chaises : 30 fr.

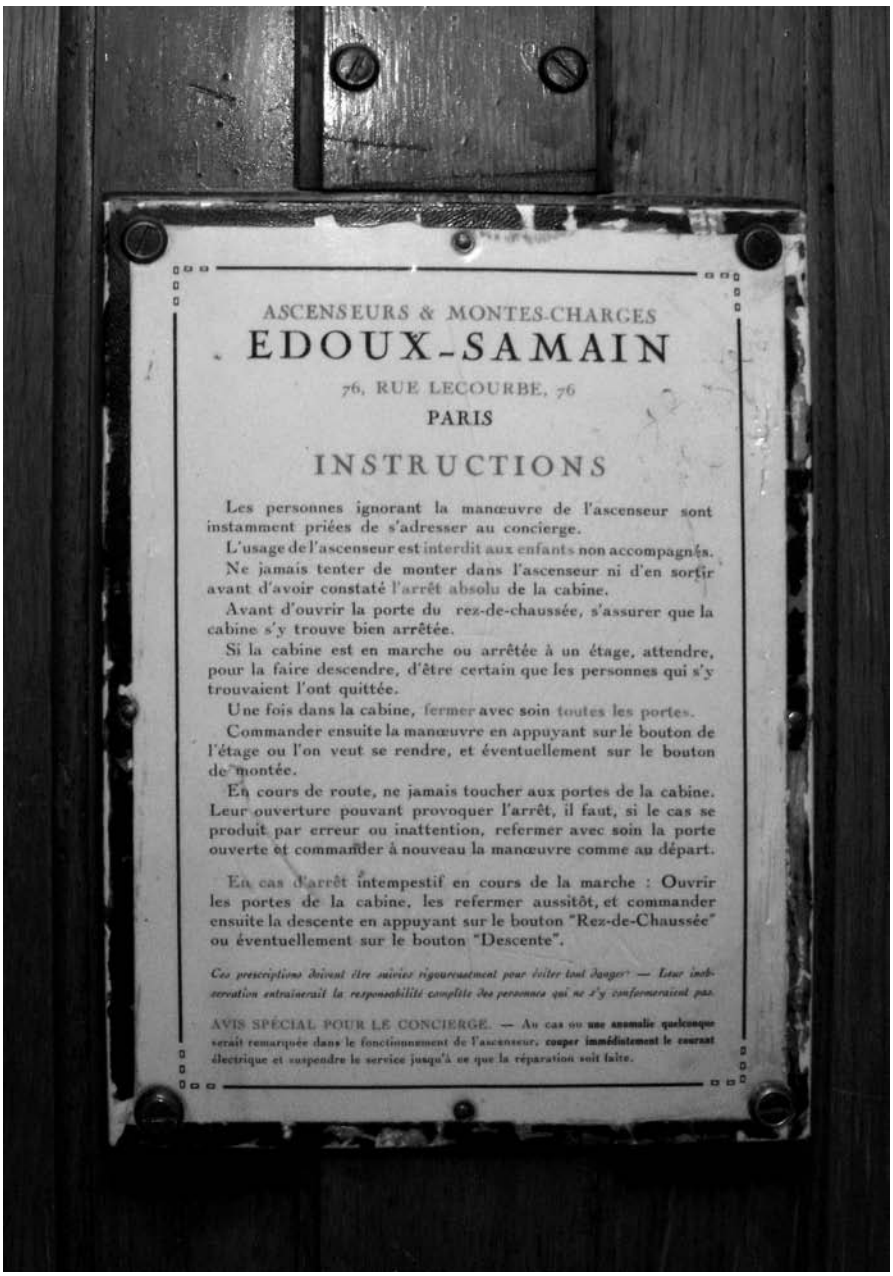
TOTAL de 15865 fr.

• Publicité de Geslin pour les installations d'ascenseurs, 1903

AP, D2U6/158, 2 avril 1909.
« J'applique aux ascenseurs modernes comme anciens […] les principes suivants :
Mettre en marche l'ascenseur d'une façon simplifiée ; obligation de fermer les portes palières et celles de la cabine pour pouvoir monter.
1er principe pour monter : une fois entré dans la cabine, après avoir fermé la porte palière que doit faire le voyageur ? Tout simplement : pousser le bouton correspondant à l'étage où il désire aller et bien fermer la porte de la cabine. Aussitôt l'ascenseur se met en marche et conduit la personne à l'étage demandé.
B. Avantages et sécurités résultant de l'application du 2e principe. 1er exemple : lorsqu'un voyageur est arrivé à son étage que fait-il pour sortir de l'ascenseur ? Il ouvre la porte de la cabine puis la porte palière. Deux portes étant ouvertes l'ascenseur est bloqué et ne peut plus monter ni descendre. Le voyageur est donc en sécurité. Il peut à son aise sortir de la cabine et prendre tout le temps qui lui est nécessaire sans craindre aucun accident.
2e exemple : en cours de route pour une cause quelconque si un voyageur imprudent veut se pencher, sortir son pied, sa main, etc. que fait-il ? Il ouvre la porte de la cabine. Aussitôt l'ascenseur est bloqué et ne peut plus ni monter ni descendre ? Un accident fatal est donc évité. Que cette même personne referme sa porte et l'ascenseur continue sa marche pour s'arrêter à l'étage demandé.
3e exemple : Au rez-de-chaussée, plus de personnes écrasées par la machine, pourquoi ? Parce qu'il faut ouvrir la porte palière pour s'introduire dans la trémie de l'ascenseur. L'appareil est bloqué et on en peut ni monter ni descendre.
On peut ajouter ceci : si la porte du rez-de-chaussée se refermait sur la personne introduite dans la trémie, la cabine pourrait descendre et écraser l'imprudent : NON. Un dispositif spécial empêche le porte de se refermer. De plus toute personne entrée dans la cabine est absolument maîtresse de la direction. Du dehors on peut donc appuyer sur un bouton quelconque sans contrarier la marche de l'ascenseur. Il est facile de vérifier chacun des avantages signalés ci-dessus. Visitez les installations ci-contre c'est s'en convaincre.
Je vous propose donc Monsieur de vouloir bien accepter un rendez-vous […].

Références :
MODERNES
Immeuble de M Michalon 96 rue de l'Université 28 octobre
Immeuble de Chegoin 23 rue Tronchot 1 septembre
Immeuble de Morot 231 rue Saint-Honoré 31 octobre
Immeuble de Veuve Jacquemin 10 rue d'Aumale 2 décembre
Immeuble de Bréasson rue Rosa Bonheur, En construction
Immeuble de Bréasson 138 boulevard Montparnasse, En construction
ANCIENS
Immeuble de Bret 34 rue de Faisanderie 23 novembre
Hôtel de Russie 1 rue Drouot, En construction
Hôtel Beauséjour 30 boulevard Poissonnière, En construction »

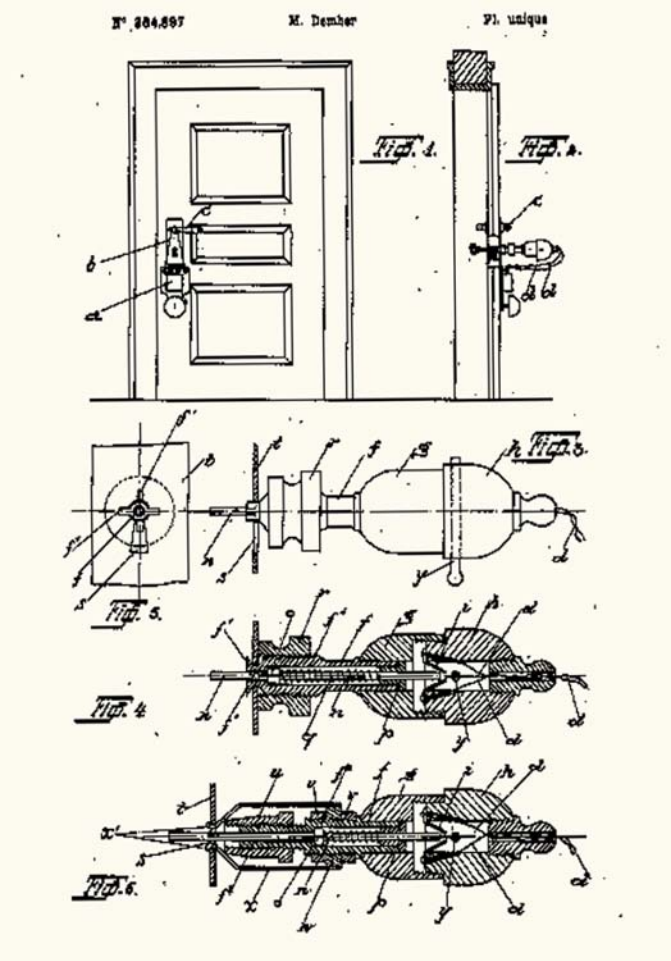
•Mode d'emploi d'un ascenseur vers 1910



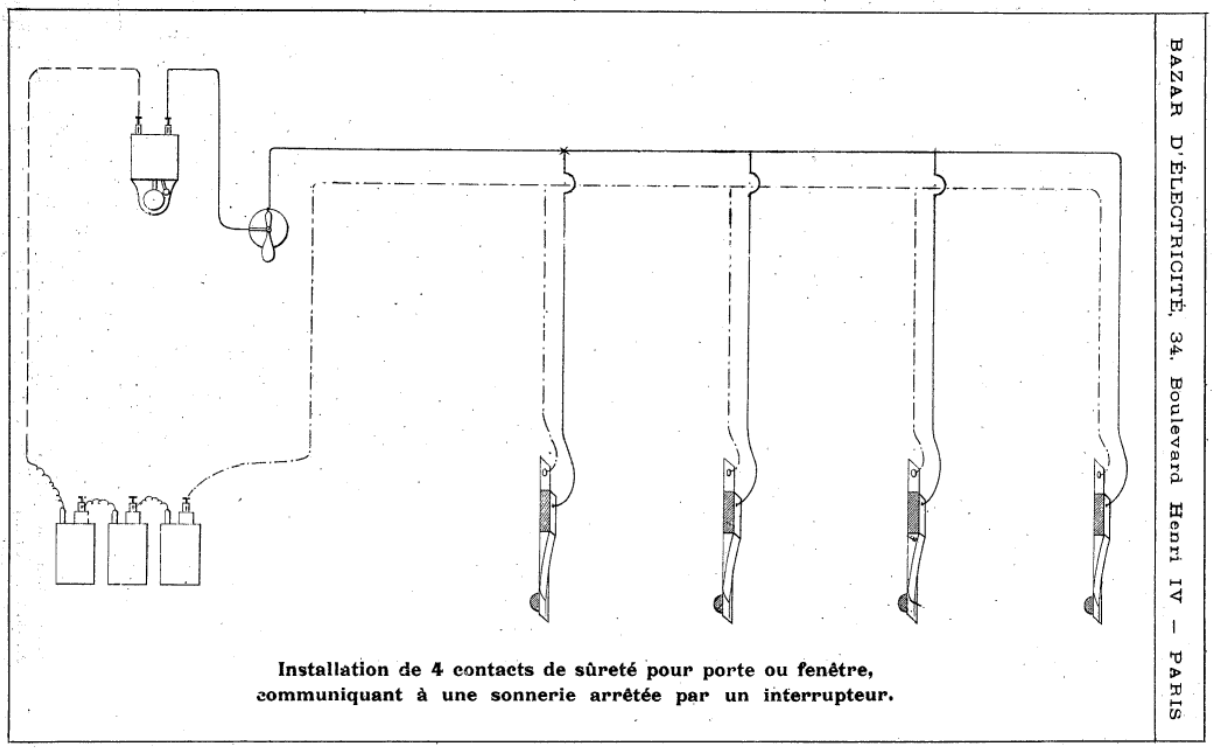
Panneau d'ascenseur vers 1910, place Victor Hugo, XVIe arrondissement.

•Brevets déposés en 1906 relatifs à la sécurité privée (ne sont retenus que les brevets explicitement liés aux appartements)

-n°362354 Fermeture de sûreté pour portes M Béatrix
-n°362932 Sonnerie électrique à signaux sonores M. Vidal
-n°363040 Serrure à commande électrique, M Léon
-n°363323 Mécanisme de sûreté pour serrures de tous genres M. Richelet
-n°363424 Targette automatique M. Dusartre
-n°363852 Appareil indicateur d'effraction ou d'incendie des coffres-forts et portes d'appartements M. le docteur Branly et Laurent
-n°364035 Verrou de sûreté à coulisse M. Pratorius
-n°364897 Système protecteur à avertissement électrique pour portes M. Dember
-n°365058 Bouton de contrôle pour sonneries électriques M Roubtzoff
-n°365635 Avertisseur d'effraction M Bourdois
-n°365917 Dispositif d'arrêt à déclenchement électrique pour les clenches de portes de tous genres Firme H. Prenzler & Sohn
-n°366233 Avertisseur s'adaptant aux portes et aux fenêtres M Eriksson
-n°366308 Appareil avertisseur de sûreté en cas de cambriolage M Gautier
-n°366520 Dispositifs de serrures et verrous à sonnerie d'alarme M. Estanave
-n°366632 Dispositif de protection contre le cambriolage M. Brauer
-n°366661 Serrure à timbre avertissseur MM. Pool et Elliot
-n°366684 Bouton-poussoir de sonnerie électrique indévissable sans faire sonner Buiret-Debeaurrain
-n°366717 Appareil détonateur à répétition destiné à prévenir l'effraction des portes ou toutes autres fermetures à battants, M. Masson et Augier
-n°367707 Avertisseur à détonations pour portes, fenêtres et autres baies, M. Mailloux
-n°367902 Appareil de sûreté avec sonnerie mécanique s'appliquant aux trous de serrure M Brandt
-n°369534 Avertisseur électrique signalant les tentatives d'effraction ou d'ouvertures des serrures M Bloch
-n°370063 Appel d'alarme contre les cambrioleurs ou autre danger M. Robbe
-n°357722 Avertisseur électrique d'effraction M. Tauziet et Riocreux.



INPI, dépôt n°364897, 1906, Système protecteur à avertissement électrique pour portes M. Dember.



Installation d'alarmes pour appartements (portes et fenêtres). Planche extraite du catalogue du Bazar électrique, 34 boulevard Henri IV, vers 1905.

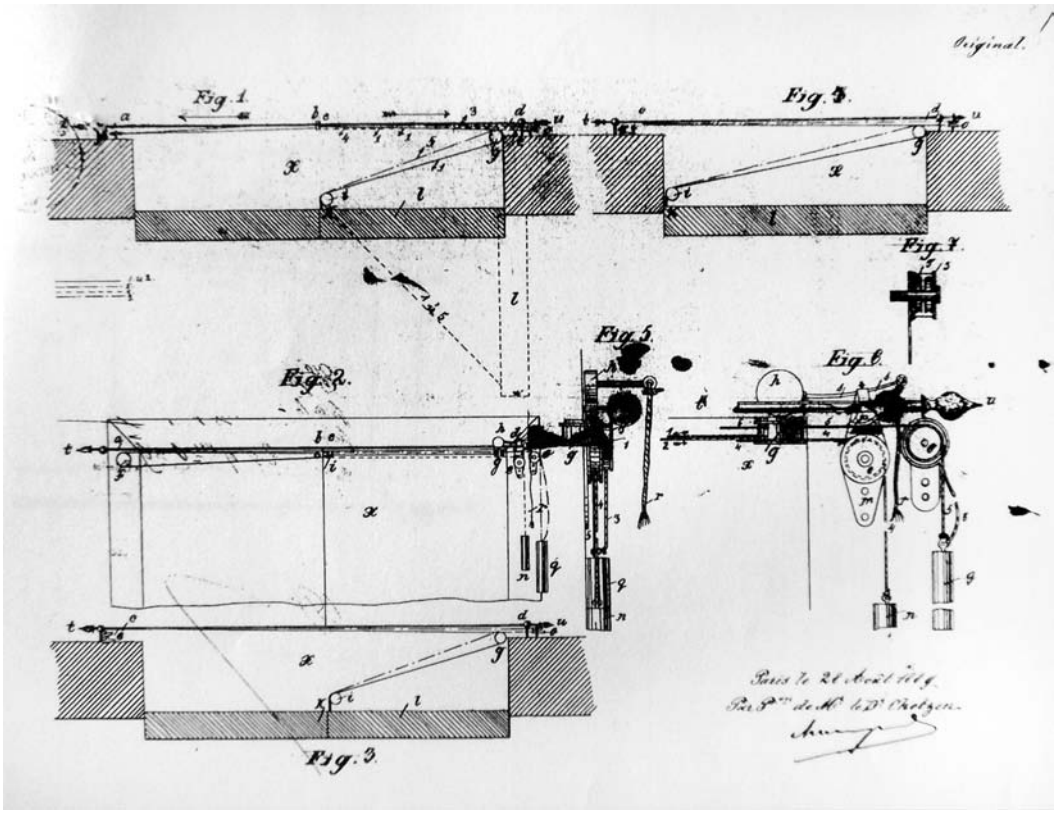
•Une installation électrique en 1905

AN, Fonds Pettier, Fonds Paul Pettier, AB XIX 5224

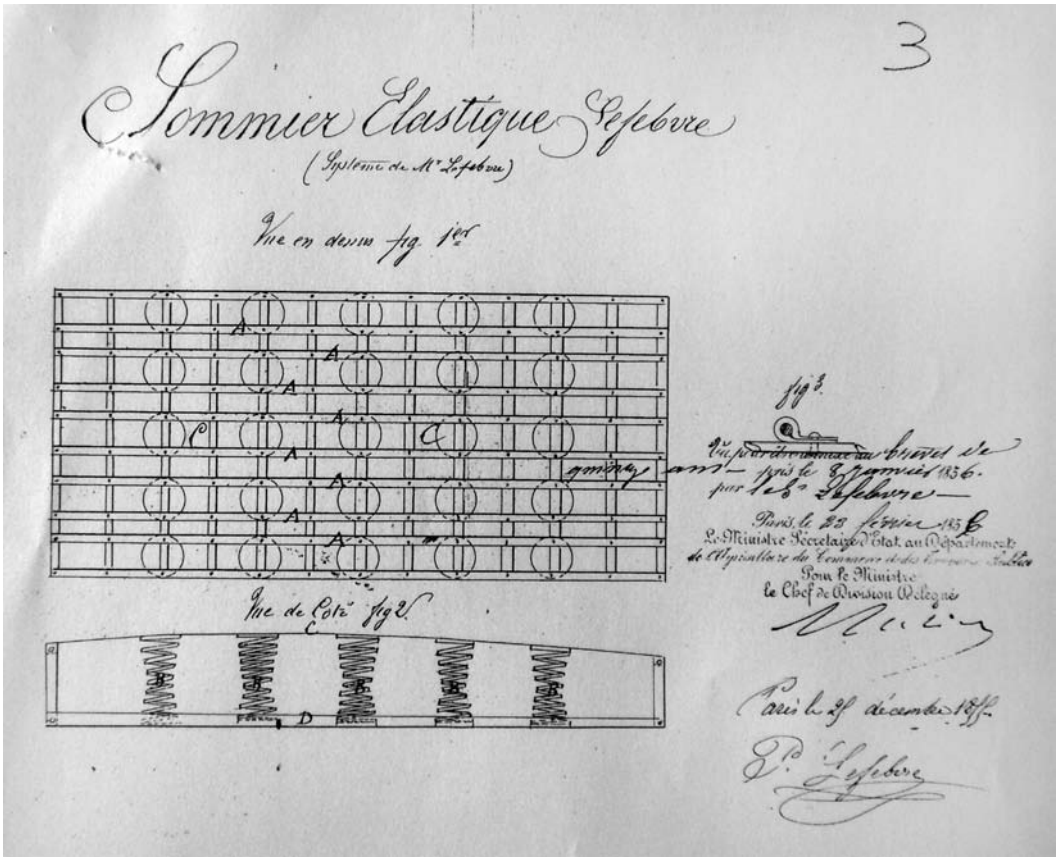
Installations complètes de lumière électrique, sonneries électriques, téléphonie, acoustique, Daniel Jack et Cie, ingénieurs, 33 rue Legendre, 4 décembre 1905
M. Pettier 4 rue César Franck

-Antichambre : 1 plafonnier 3 lampes 2 allumages
-Grand salon : Alimentation pour 8 lampes au centre 2 allumages ; 2 prises de courant à la cheminée 1 prise de courant près de la fenêtre
-Petit salon : Alimentation pour 4 lampes au centre 2 allumages ; 1 prise de courant à la fenêtre ; 2 prises de courant à la cheminée
-Chambre d'angle : 1 plafonnier à 1 lampe 1 allumage ; 1 prise de courant à droite de la cheminée
-Dégagement : 1 plafonnier à 4 lampe 1 allumage
-Salle à manger : Alimentation pour 10 lampes au centre 3 allumages ; 1 prise de courant entre les 2 portes
-Chambre de Madame : 2 prises de courant à la cheminée ; 1 applique à la tête du lit avec poire interruptrice ; 1 plafonnier à 1 lampe 1 allumage
-Salle de bains : 1 plafonnier à 1 lampe 1 allumage ; 2 appliques aux côtés de la toilette 2 allumages
-Couloir : 1 plafonnier à l'angle 2 allumage va et vient
-Office : 1 applique en face de l'armoire 1 allumage
-WC : 1 allumage au-dessus de la porte 1 allumage
TOTAL DES LAMPES : 43 + pose de coupes-circuits (3) + 16 interrupteurs unipolaires pour 3 ampères montés sur porcelaine […]
1 poire interruptrice modèle ébénisterie ; Moulures en bois à 2 rainures pour la protection des conducteurs ; Fourreaux en cuivre et en caoutchouc ; Percements de murs et de cloisons
TOTAL 540 francs.

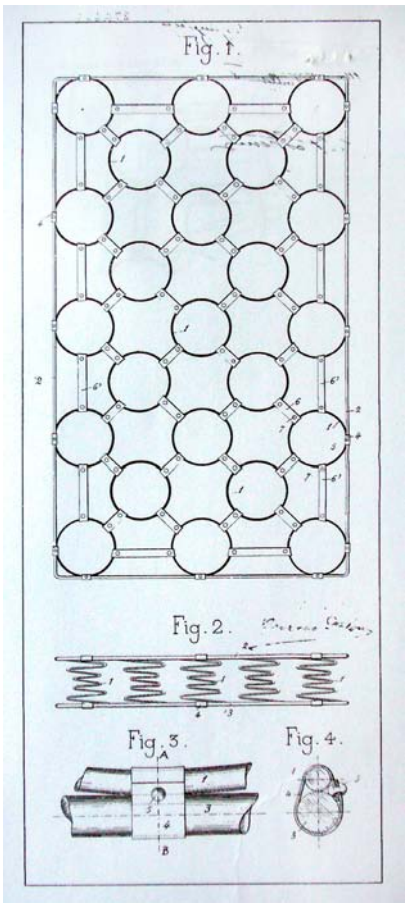
•Dessins techniques des dépôts de brevets, INPI



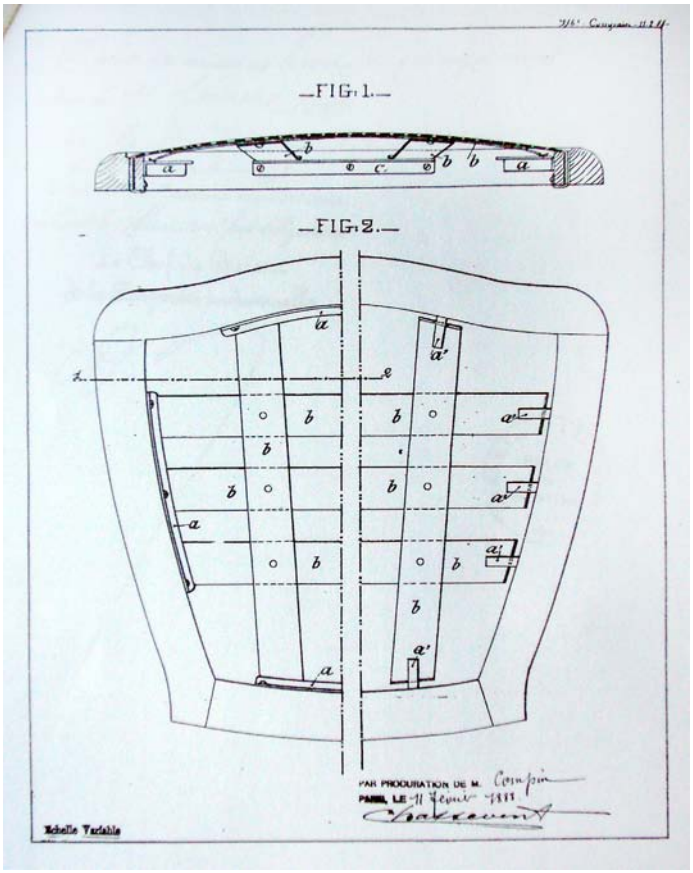
INPI, dépôt n°192188, 2 août 1888, brevet pour un « système de portières et rideaux de fenêtre s'ouvrant et se fermant automatiquement », Chotzen représenté par la Société Elsner et Nauhardt boulevard Magenta 30.



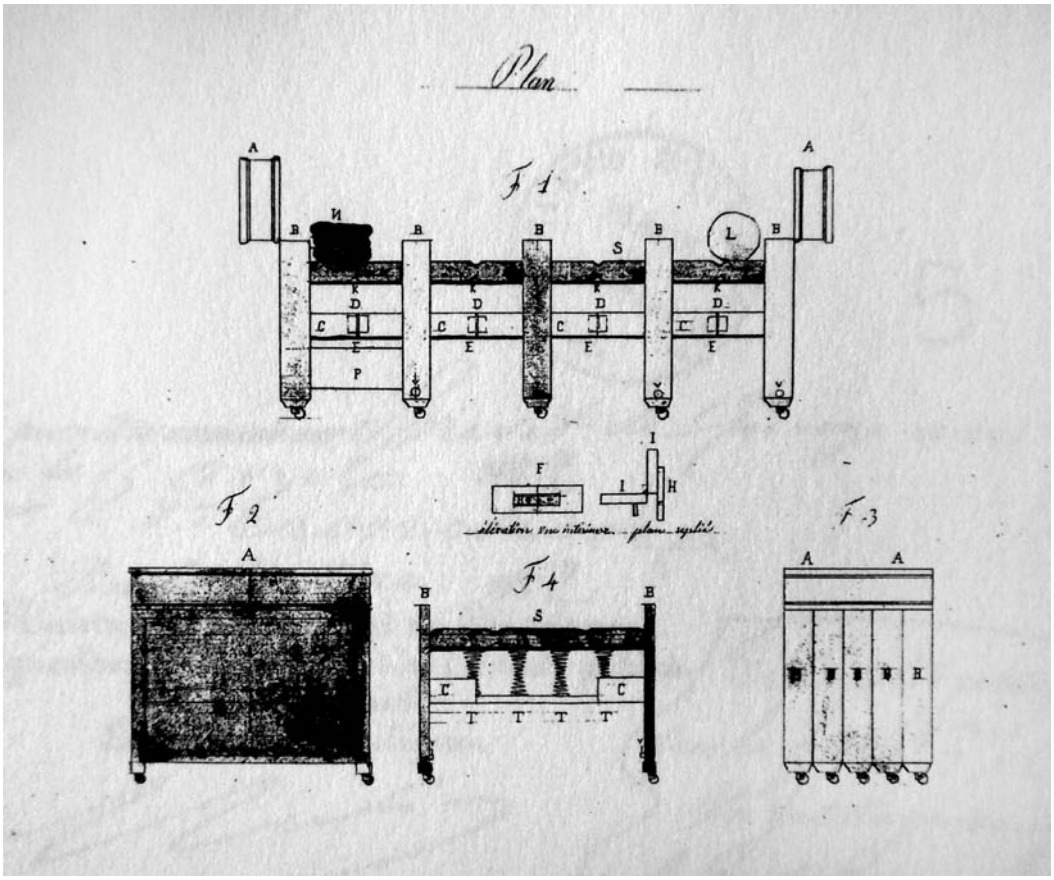
INPI, dépôt n° 26008, 8 janvier 1856, brevet pour un « sommier élastique », Lefebvre, 151 rue du Faubourg Saint Antoine.



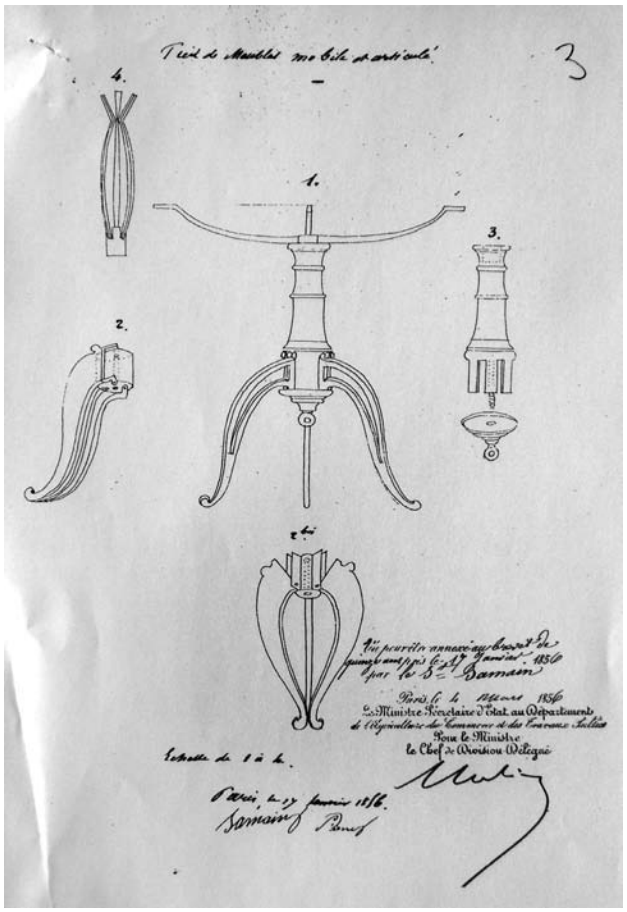
INPI, dépôt n°276445, 29 mars 1898, brevet pour un « coussin à ressorts métalliques applicable aux sièges de tous genres », Vincent représenté par Delom rue du Château-d'Eau, 10.



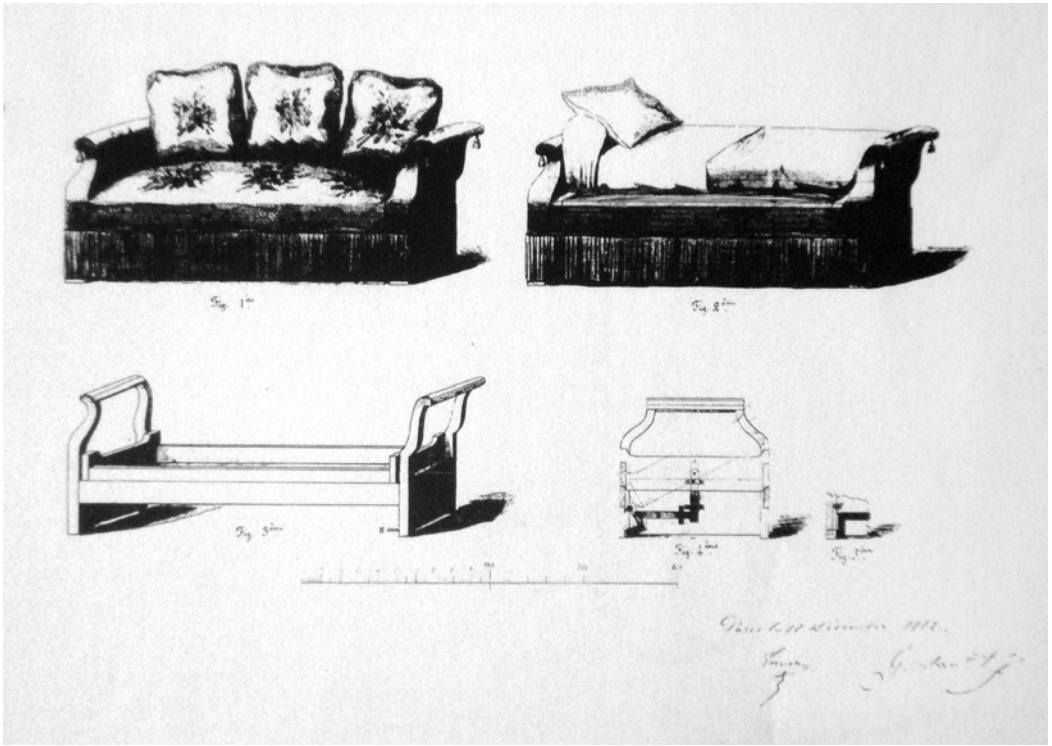
INPI, dépôt n°188684, 11 février 1888, brevet pour « système de siège à ressorts à lame », Compin, représenté par Chassevent, boulevard Magenta, 11.



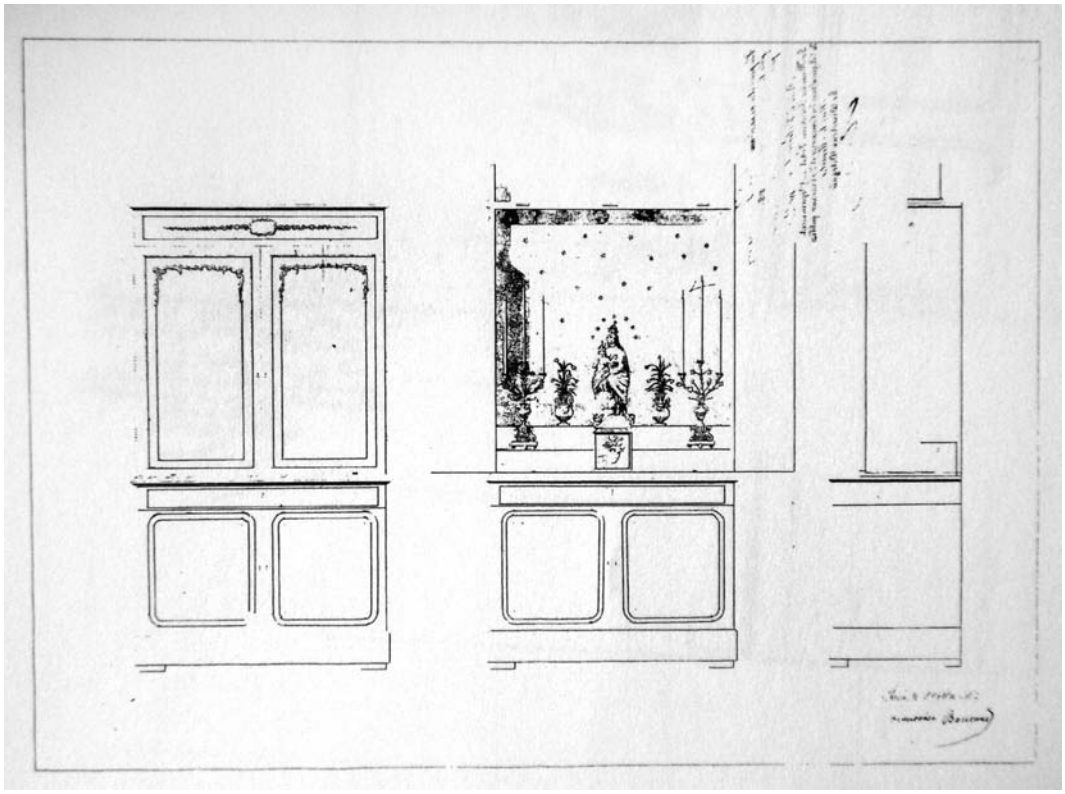
INPI, dépôt n°53705, Tronchon, rue de Paradis 2, Lyon, 15 avril 1862, brevet pour un « Lit-meuble pliant dit lit Tronchon ou japonais ».



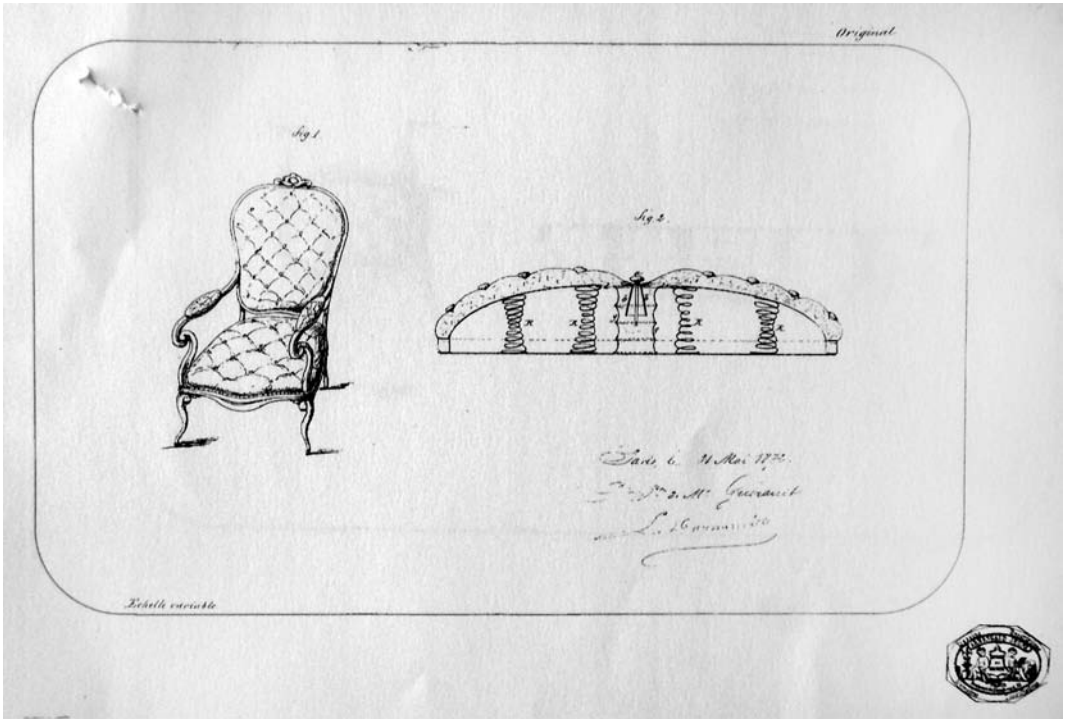
INPI, n° 26145 , 17 janvier 1856, Samain serrurier, chez Andral 5 rue Bonaparte, brevet pour « Meubles à pieds mobiles et articulés ».



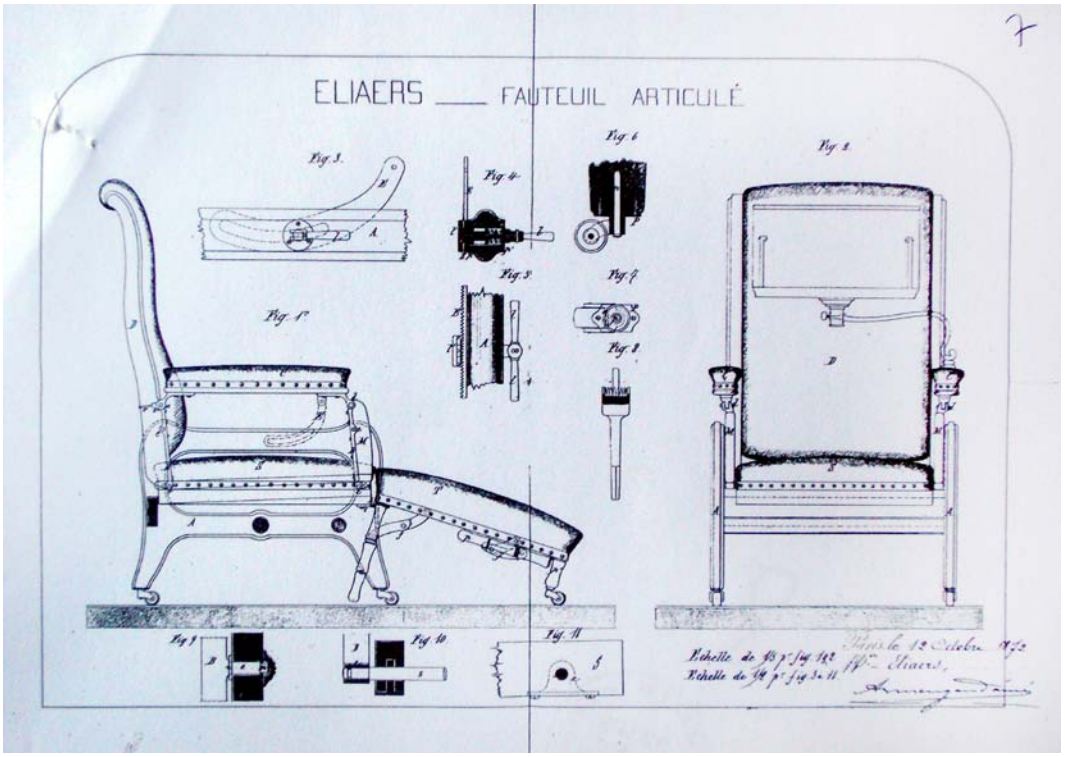
INPI, dépôt n°56669, 18 décembre 1862, brevet pour « Divan-canapé-lit ». Laude et Goubault, Paris, le premier rue des Rigoles, 27, et le deuxième, rue Neuve-Sainte-Catherine, 13.



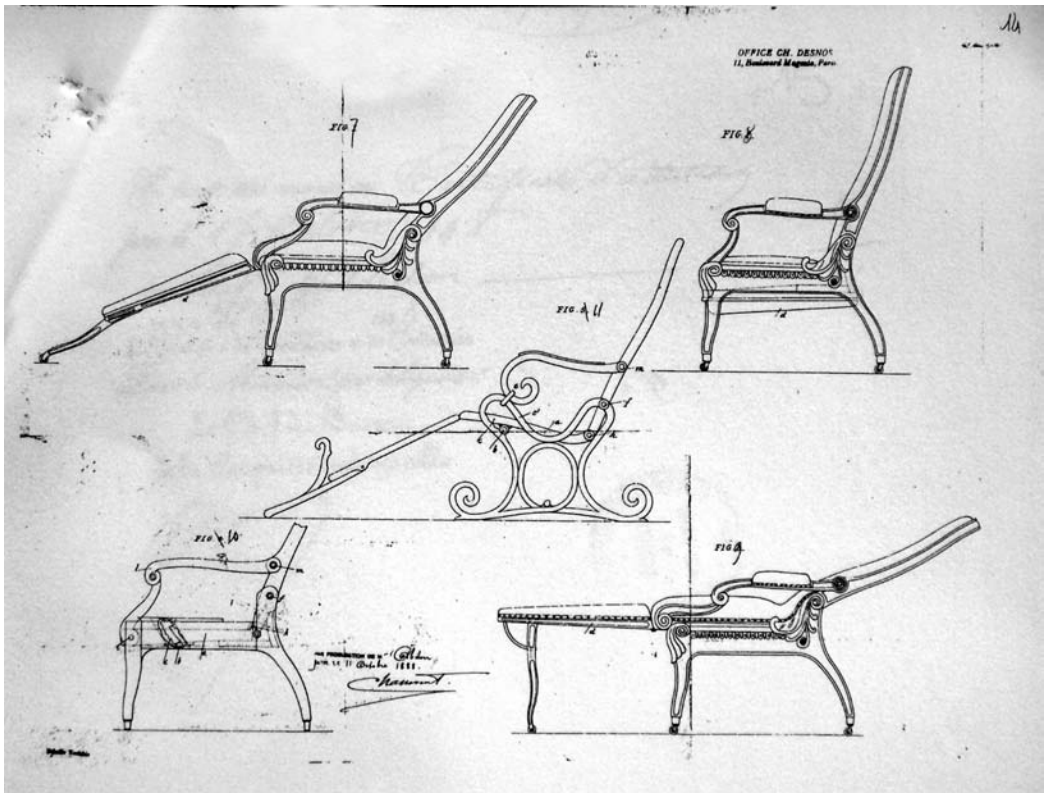
INPI, dépôt n°55802, 2 octobre 1862, brevet pour un « genre de meuble dit commode-chapelle», Boucard demoiselle, Paris, 4 rue Rambuteau.



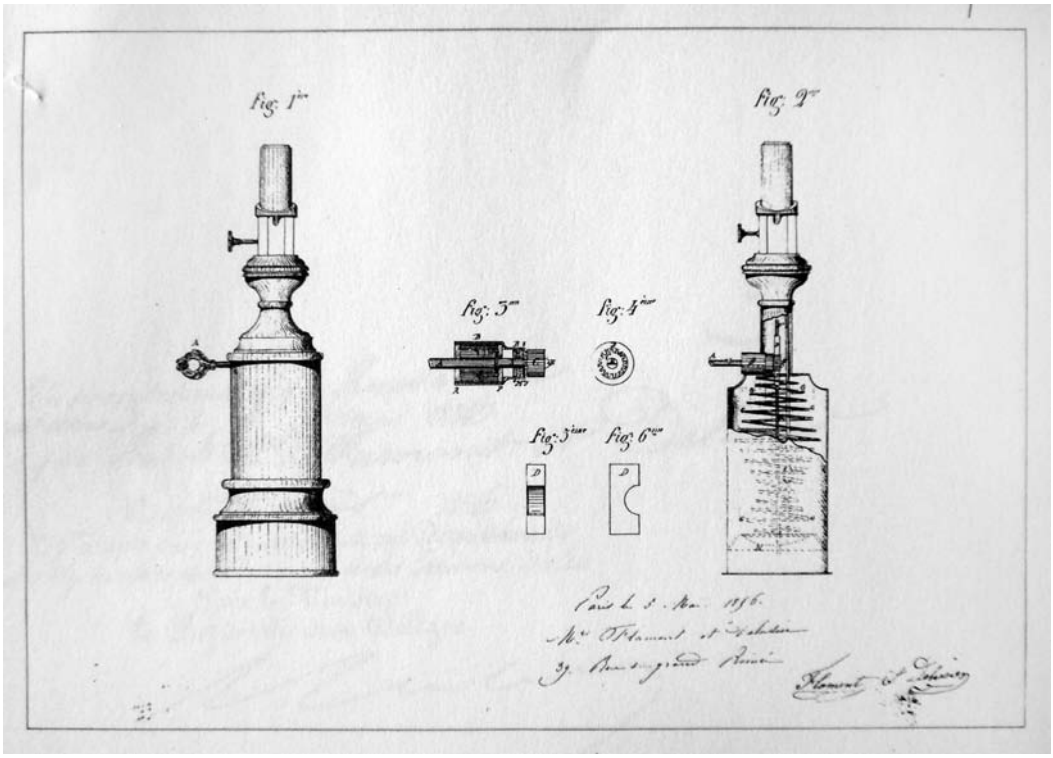
INPI, n°95483, dépôt pour « un système de garniture hygiénique capitonnée à courants d'air facultatif applicable à tous les sièges » du 1er juin 1872, Sieur Ferdinand Guérault, représenté par le Sieur Darmanville, 23 bd de Strasbourg.



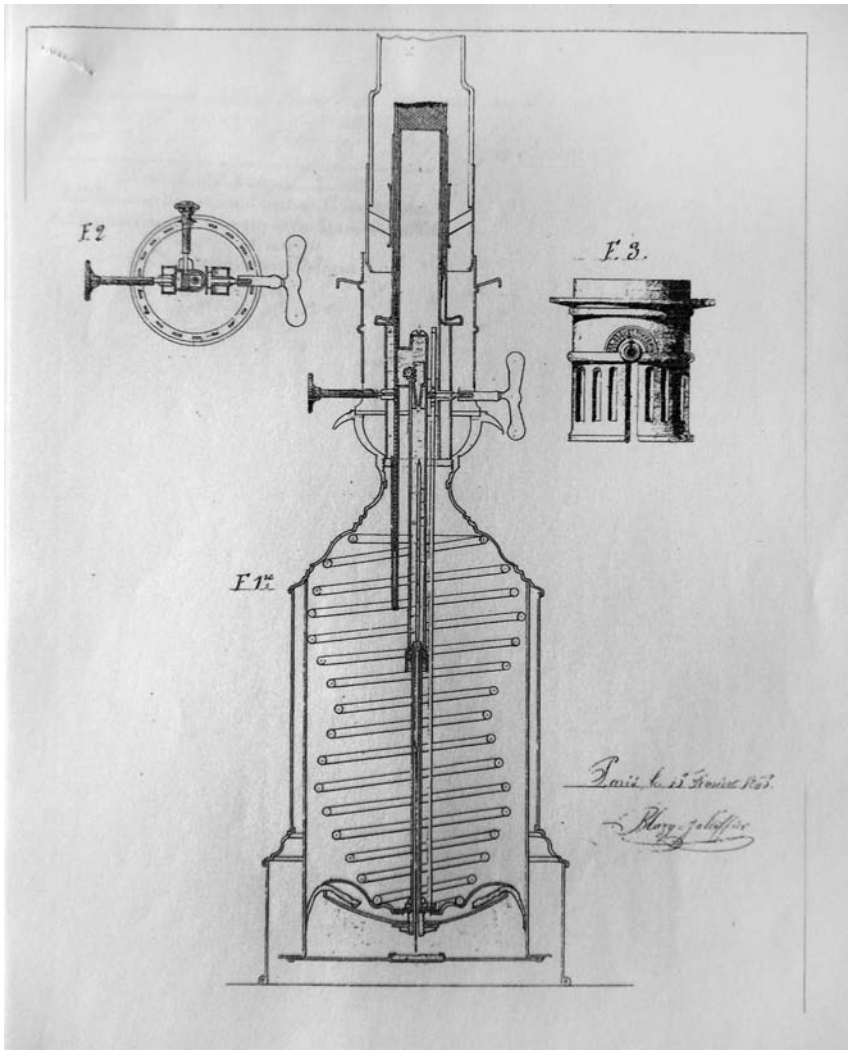
INPI, dépôt n°96827, 12 octobre 1872, brevet pour « Système de fauteuil articulé » Eliaers, représenté par Armengaud aîné, Paris, rue Saint-Sébastien, 45.



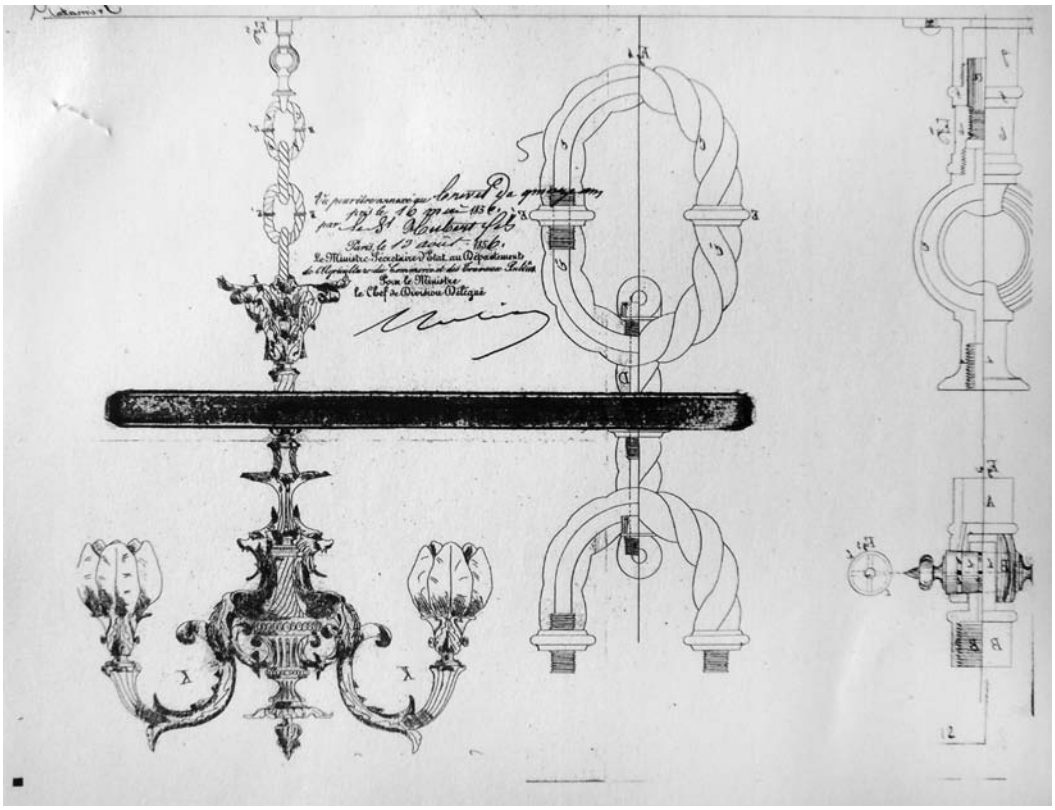
INPI, brevet n°192356, 17 octobre 1888, brevet pour «un système de fauteuil-chaise-longue à positions multiples », Abdon représenté par Chassevent boulevard Magenta 11. Certificat d'addition au brevet pris, le 11 août 1888.



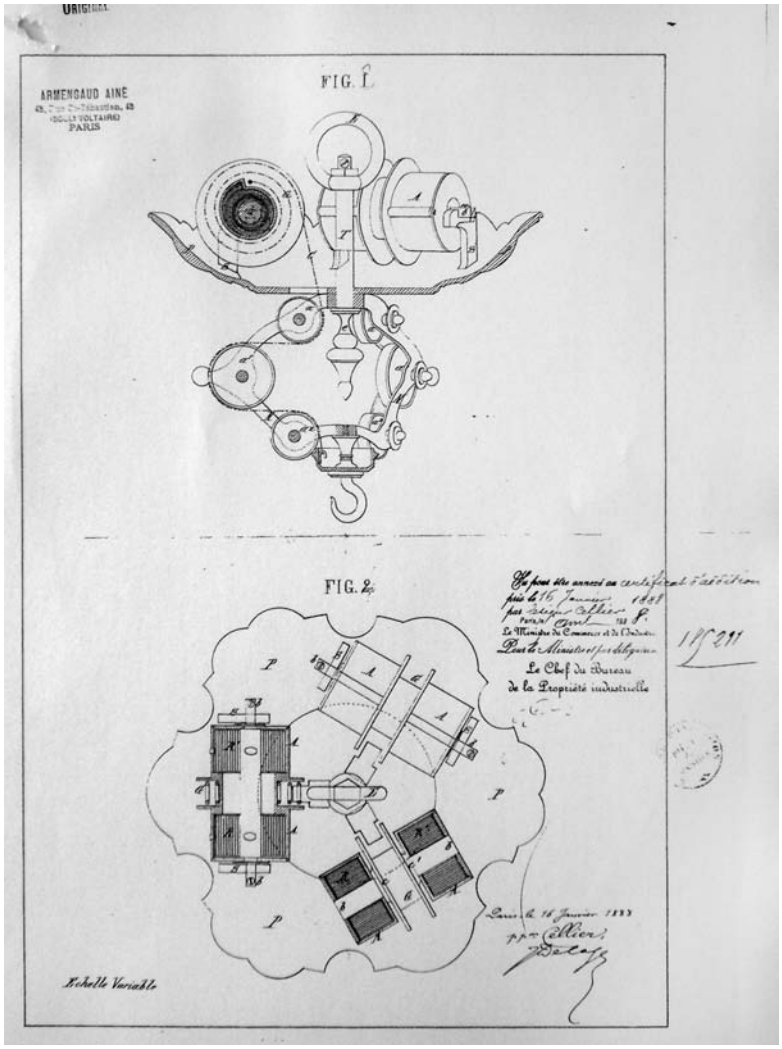
INPI, dépôt n° 27571, 5 mai 1856, brevet pour une « Lampe modérateur », Flament 39 rue Grand Prieuré.



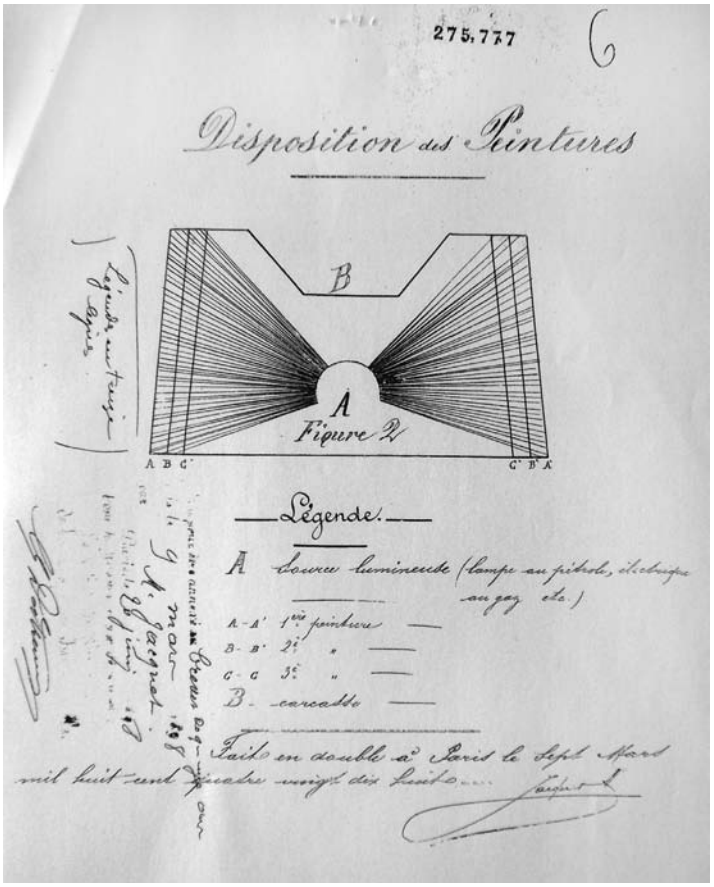
INPI, dépôt n° 26450, 14 février 1856, brevet pour une « Lampe modérateur à régulateur », Blazy Jallifier, 31 rue Galande.



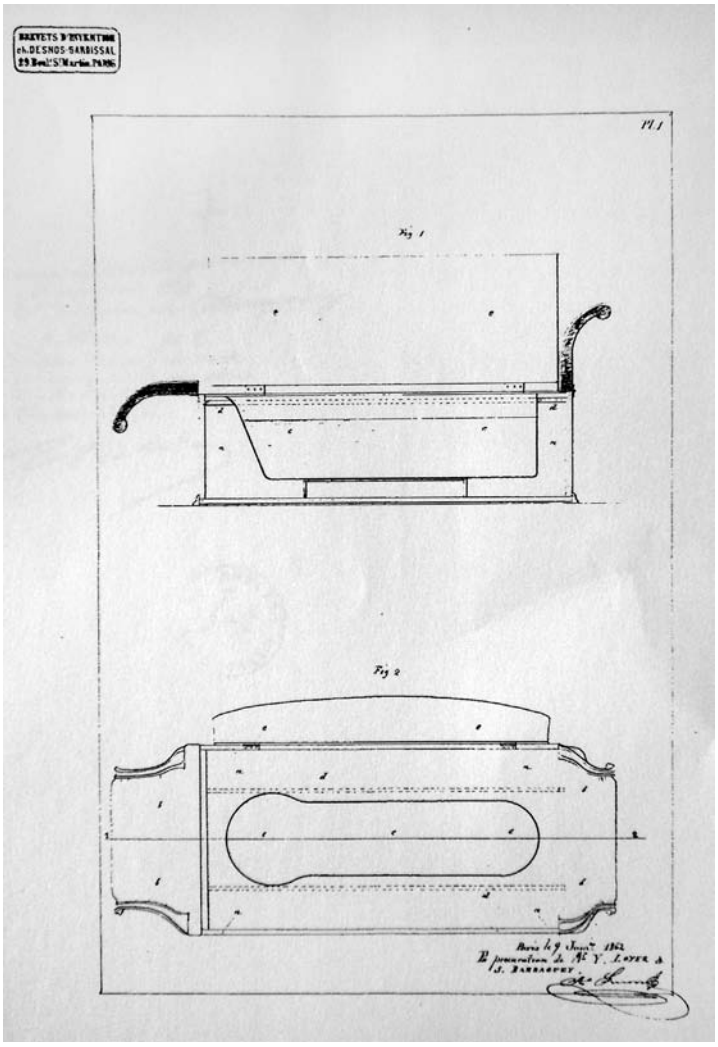
INPI, dépôt n° 27742, 16 mai 1856, brevet pour un « un système de distribution du gaz aux lustres, candélabres, et autres applications d'éclairage », Hubert fils représenté par Lenormand 23 boulevard de Strasbourg.



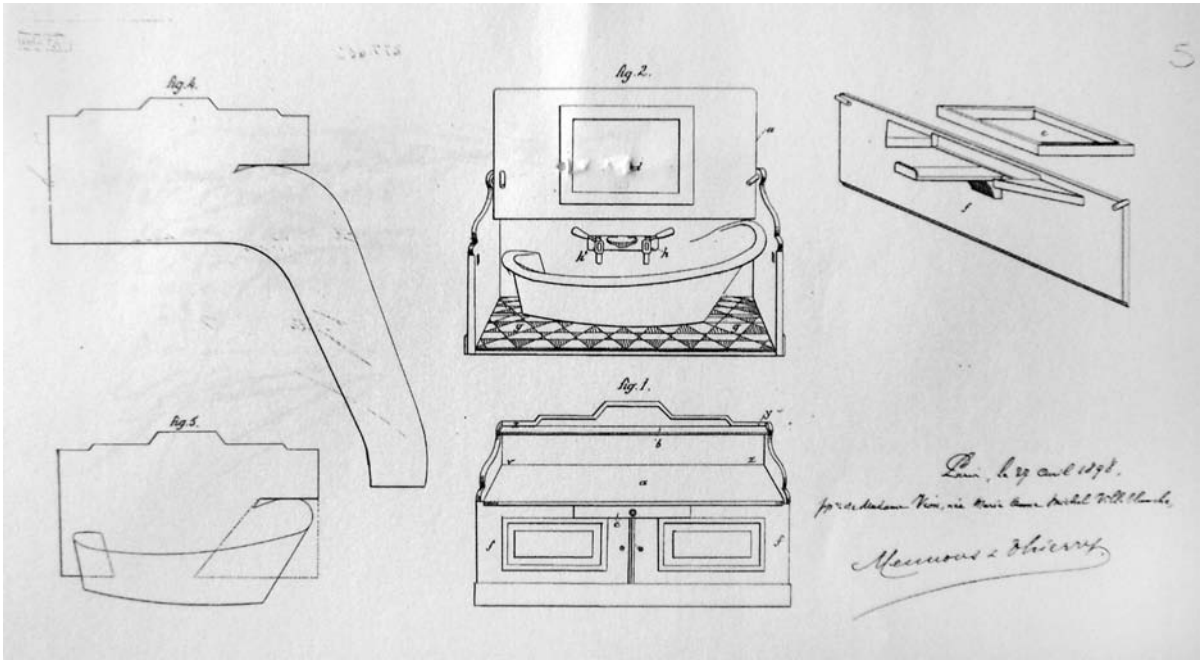
INPI, dépôt n°185211, 16 janvier 1888, brevet pour « un ascenseur à poulies, à doubles ressorts et à chaînes, à l'usage des suspensions de salles à manger », Cellier, représenté par Delage, rue Saint-Sebastien, 45.



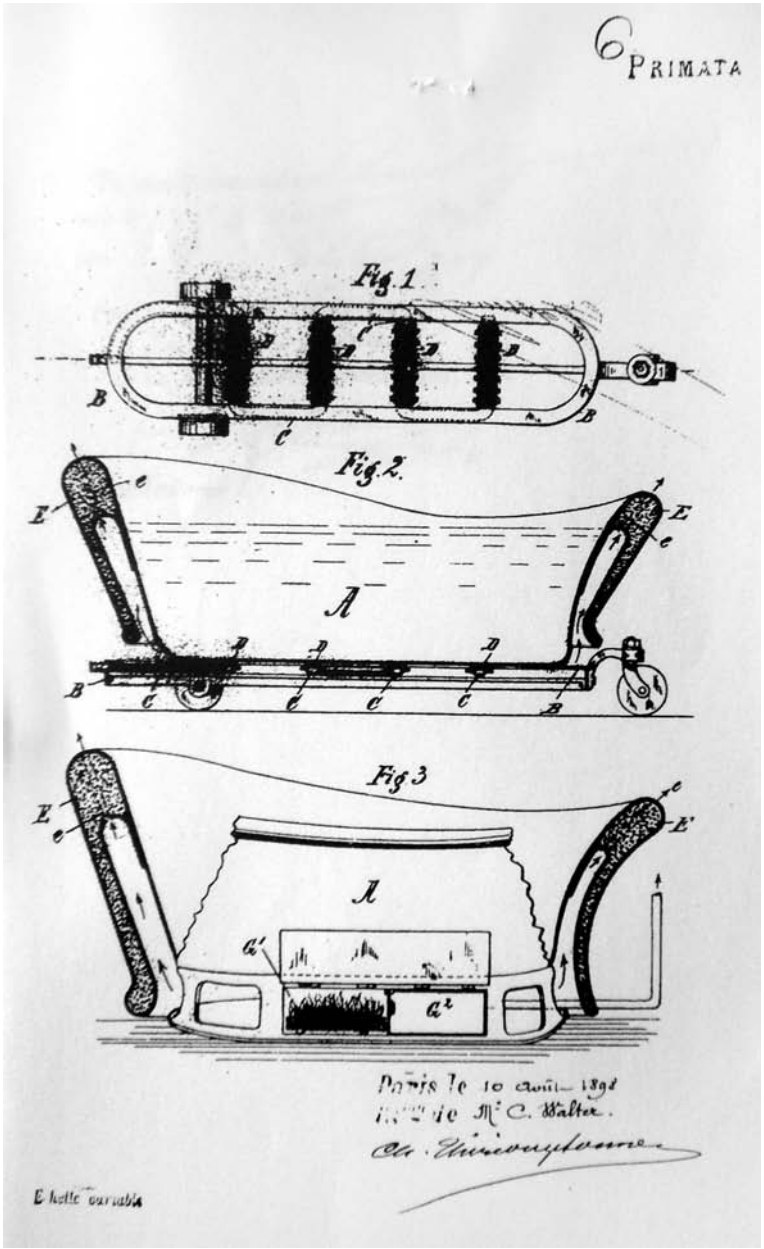
INPI, dépôt n°275777, 9 mars 1898, brevet pour une « disposition d'abat-jour à plusieurs carcasses enclavées l'une dans l'autre formant avec des toiles peintes superposées des effets de lumière », Jacquet, rue de Bondy 54.



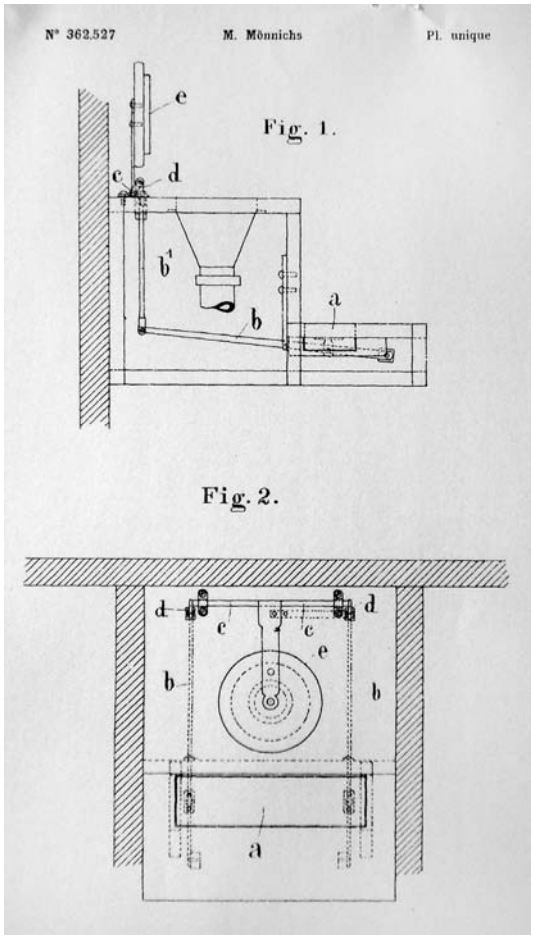
INPI, dépôt n°52581, 9 janvier 1862, brevet pour un « Divan-lit-canapé-bain dit thermo-thalame », Loyer et Barraguey, représentés par Guion, Paris, boulevard Saint-Martin, 29.



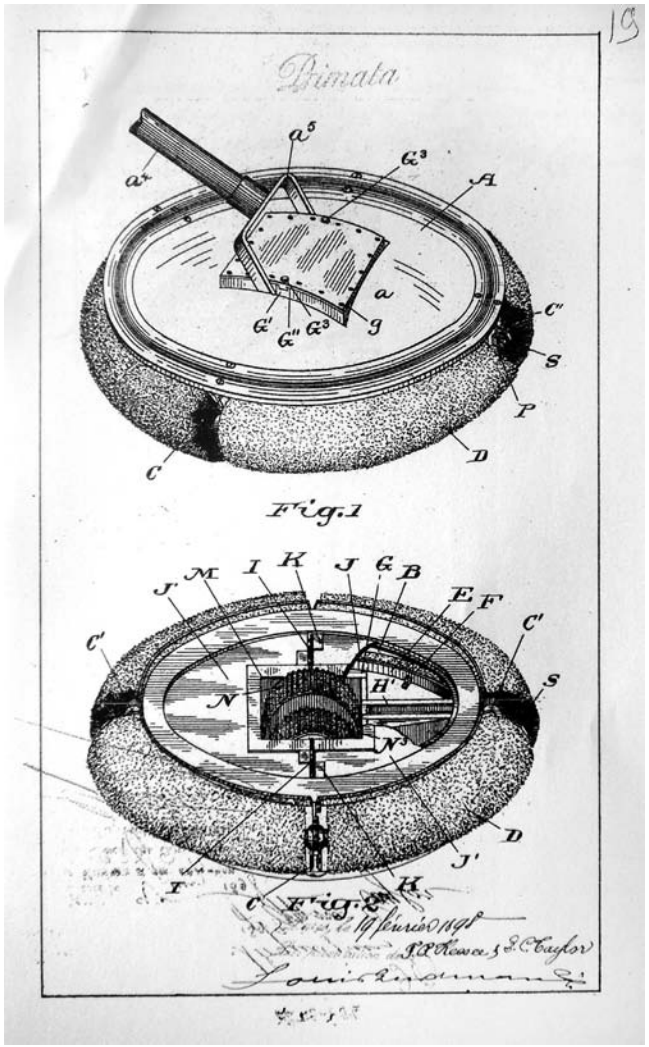
INPI, dépôt n°277451, 27 avril 1898, brevet pour une « toilette-baignoire », Mme Vion représentée par Mennons Thierry rue de Malte 48.



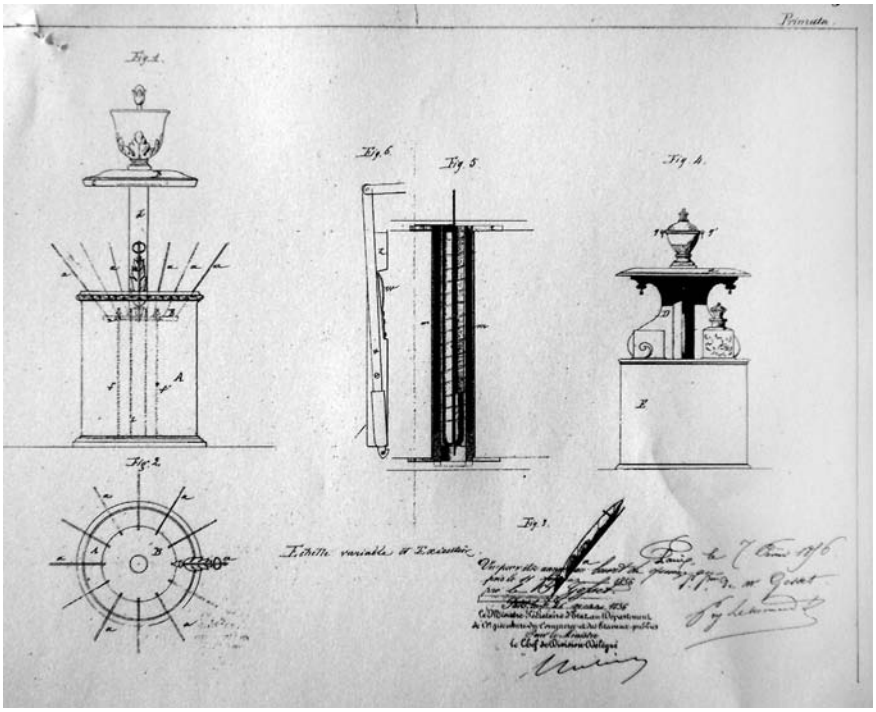
INPI, dépôt n°280481, 10 août 1898, brevet pour une « baignoire munie d'un dispositif de chauffage », Walter, représenté par la Société Thirion et Bonnet, boulevard Beaumarchais 95.



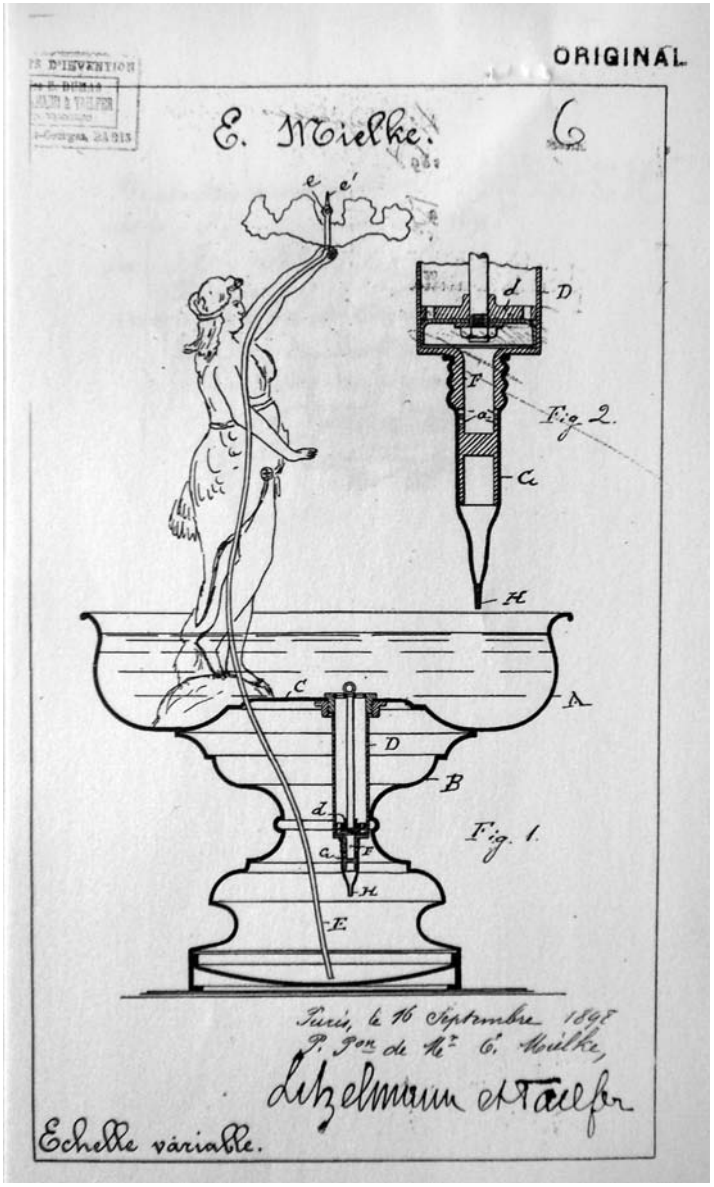
INPI, dépôt n°362527, 19 janvier 1906, brevet pour un « Couvercle automatique pour water-closets d'appartement », M. Mönnichs.



INPI, dépôt n°275154, 19 février 1898, brevet pour « Perfectionnements aux balais mécaniques pour tapis », Keesee et Taylor Mme, représenté par la Société Louis Gudman et Cie, boulevard Poissonnière 22.



INPI, dépôt n° 26396, 11 février 1856, brevet pour « genre de boîtes à surprises pour porte-cigares, caves à liqueurs et ménagères », Lenormand, 6 rue des Filles du Calvaire.



INPI, dépôt n°281416, 16 septembre 1898, brevet pour un « jet d'eau d'appartement », Mielke, représenté par la Société Litzelmann et Tailfer, rue Saint-Georges, 28.

•Les domestiques d'une famille de la bourgeoisie moyenne

AN, AB/XIX/3499, Carnet d'adresses de Mme Jean Deverin, 7, rue Chomel, 1890-1900.
Liste des domestiques
-Mr Emile Magin Maître d'hôtel (Mme Gantois), 121 bis rue de Grenelle
-Ste Elisabeth Mission (allemandes), 91 av de Choisy
-Maison de famille N.D. de la Salette (allemandes), 5, rue Fondary
-Mrs Hunt's agency for servants, 86 high Street Manchester square from Duke Street London, no engagement, no fee (meilleur marché)
-Sister supresion, St Joseph Couvent Victoria Park England Manchester de la part de Miss Myriam Jones
-The revnd Mother of the couvent Southand, Warwickshire England, de la part de Mme Cheret rue Chevalier Levallois
-Hôpital Français, Leicester Square Liste(?) Street London de la part de la supérieure des servantes du Sacré Coeur de Jésus (Th. Liais) 18 rue Guersant Paris
-Adresses données par l'oeuvre catholique de la protection de la jeune fille :
-Madame Christine Della 79 Talbot Road Bagswater London W. Agence de placement catholique très recommandée écrire de la part de miss Blackeley ou de l'œuvre de la protection de la jeune fille rue de Sèvres
-École professionnelle des soeurs franciscaines à Taunton England, de la part de madame Dantzemberg
-Union chrétienne internationale de la jeune fille 122 rue du Parc-Royal de 2h à 4h
-Union catholique, 25 rue de Bourgogne
-Eglise anglaise catholique, 50 avenue Hoche
-Home Anglais, 157 boulevard Péreire
-À Ste Geneviève Bureau de placement, 155 faubourg St-Honoré
-Mme la supérieure des soeurs de la Charité Carlisle Place Victoria Street London S. W. de la part de Sr Merceret rue du Bac
Adresses pour femmes de chambres et gouvernantes anglaises :
-Sœur Marie Paule Couvent of assumption, 23 Kesington square London W. England
-The english couvent, 96 avenue des Termes Paris
-Protection de la jeune fille catholique, 35 rue de Sèvres
-Miss Stewart, 52 rue Washington Paris
-Agence Robert Stokes, 39 rue Miromesnil
-Madame Mariette, 23 rue Miromesil Paris
-P. Guibal, 40, rue d'Artois Paris
-Young Girls friendly, 50 avenue d'Iéna Paris
-Miss Welligton, 61 rue Spontini Paris
-Miss Colliger, 77 avenue Wagram
-Miss XVI bureau de placements, 17 rue de Courcelles
-Anna Hug, 26 rue Desaix
-(Déblé) Peillon succession blanchisseur 137 grande rue à Chaville seine et Oise
-Félicie Laplace couturière servant à table, 35 rue Lauriston
-Julie Lecauf, 49 rue de Chatillon, recommandée par le concierge de la rue de Condi
-Mlle Fabry Lingère, 101 rue de Sèvres
-Madame Brudieux ouvrière, 37 avenue Duquesne, de la part de Mme Georges Postel-Vinay
-Mme Leclerc ouvrière, 82 rue de Grenelle
-Hug. Lambuté (tailleur), 71 rue du Cherche-Midi 6e arrdt
-Mme Lelogeais corsetière, 50 rue d'Enghien
-Pour femmes de chambre et gouvernantes anglaises : Soeur Marie-Paule, 23, Kesington Square London W. England
-Couvent, 105 rue Dominique, demander Soeur Elisabeth de la part de Mlle de Boislille
-Madame Elise Perrot, à Chartres par Evrou Mayenne (ancienne femme de chambre de madame Deverin)
-Angèle Zeiler femme de ménage, 54 rue de l'Université

•Le développement des produits ménagers et d'entretien à partir des années 1860.

Exemples de dépôts de marque (Archives de Paris) entre 1861 et 1878





Exemples de dépôts 1861.





Exemples de dépôts en 1866 et 1867.



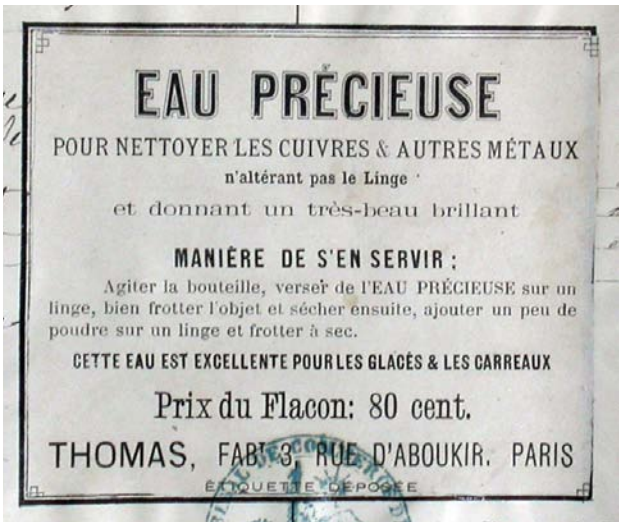


Exemples de dépôts en 1869 et 1870.





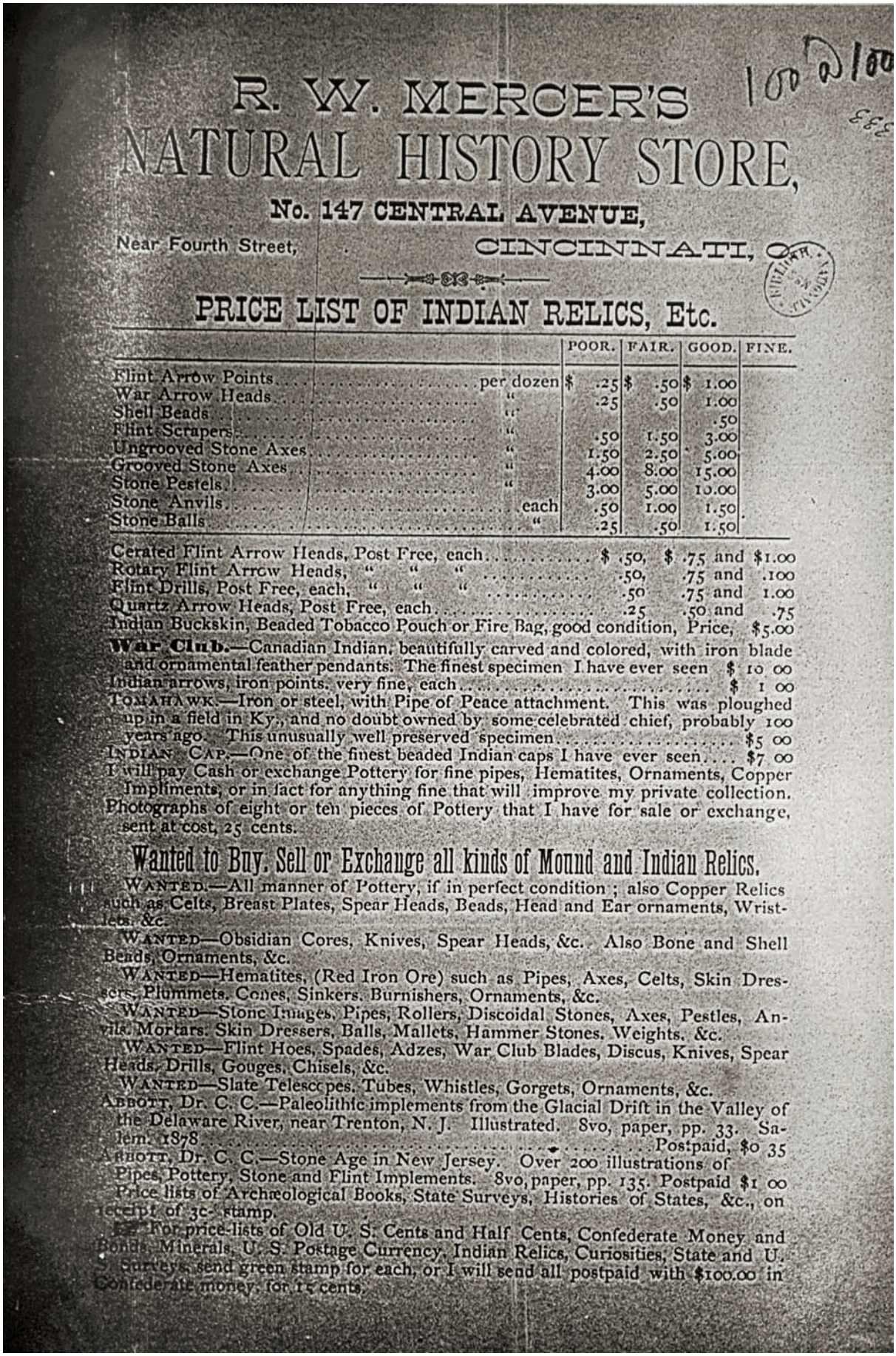
Exemples de dépôts en 1877.





Exemples de dépôts en 1878.

•Catalogues des marchands des antiquaires et marchands de curiosités R. W. Mercer (Cincinnati) et Eugène Boban (boulevard Saint-Germain)



R. W. MERCER'S
NATURAL HISTORY STORE,

No. 147 CENTRAL AVENUE,

Near Fourth Street, . CINCINNATI, O.

PRICE LIST OF INDIAN RELICS, Etc.

		POOR.	FAIR.	GOOD.	FINE.
Flint Arrow Points	per dozen	$ .25	$ .50	$ 1.00	
War Arrow Heads	"	.25	.50	1.00	
Shell Beads	"			.50	
Flint Scrapers	"	.50	1.50	3.00	
Ungrooved Stone Axes	"	1.50	2.50	5.00	
Grooved Stone Axes	"	4.00	8.00	15.00	
Stone Pestels	"	3.00	5.00	10.00	
Stone Anvils	each	.50	1.00	1.50	
Stone Balls	"	.25	.50	1.50	

Cerated Flint Arrow Heads, Post Free, each ..... $ .50, $ .75 and $1.00
Rotary Flint Arrow Heads, " " " ..... .50, .75 and .100
Flint Drills, Post Free, each, " " " ..... .50 .75 and 1.00
Quartz Arrow Heads, Post Free, each ..... .25 .50 and .75
Indian Buckskin, Beaded Tobacco Pouch or Fire Bag, good condition, Price, $5.00

War Club.—Canadian Indian, beautifully carved and colored, with iron blade and ornamental feather pendants. The finest specimen I have ever seen $ 10 00

Indian arrows, iron points, very fine, each ..... $ 1 00

TOMAHAWK.—Iron or steel, with Pipe of Peace attachment. This was ploughed up in a field in Ky., and no doubt owned by some celebrated chief, probably 100 years ago. This unusually well preserved specimen $5 00

INDIAN CAP.—One of the finest beaded Indian caps I have ever seen.... $7 00

I will pay Cash or exchange Pottery for fine pipes, Hematites, Ornaments, Copper Impliments, or in fact for anything fine that will improve my private collection. Photographs of eight or ten pieces of Pottery that I have for sale or exchange, sent at cost, 25 cents.

Wanted to Buy, Sell or Exchange all kinds of Mound and Indian Relics.

WANTED.—All manner of Pottery, if in perfect condition; also Copper Relics such as Celts, Breast Plates, Spear Heads, Beads, Head and Ear ornaments, Wristlets, &c.

WANTED—Obsidian Cores, Knives, Spear Heads, &c. Also Bone and Shell Beads, Ornaments, &c.

WANTED—Hematites, (Red Iron Ore) such as Pipes, Axes, Celts, Skin Dressers, Plummets, Cones, Sinkers, Burnishers, Ornaments, &c.

WANTED—Stone Images, Pipes, Rollers, Discoidal Stones, Axes, Pestles, Anvils, Mortars, Skin Dressers, Balls, Mallets, Hammer Stones, Weights, &c.

WANTED—Flint Hoes, Spades, Adzes, War Club Blades, Discus, Knives, Spear Heads, Drills, Gouges, Chisels, &c.

WANTED—Slate Telescopes, Tubes, Whistles, Gorgets, Ornaments, &c.

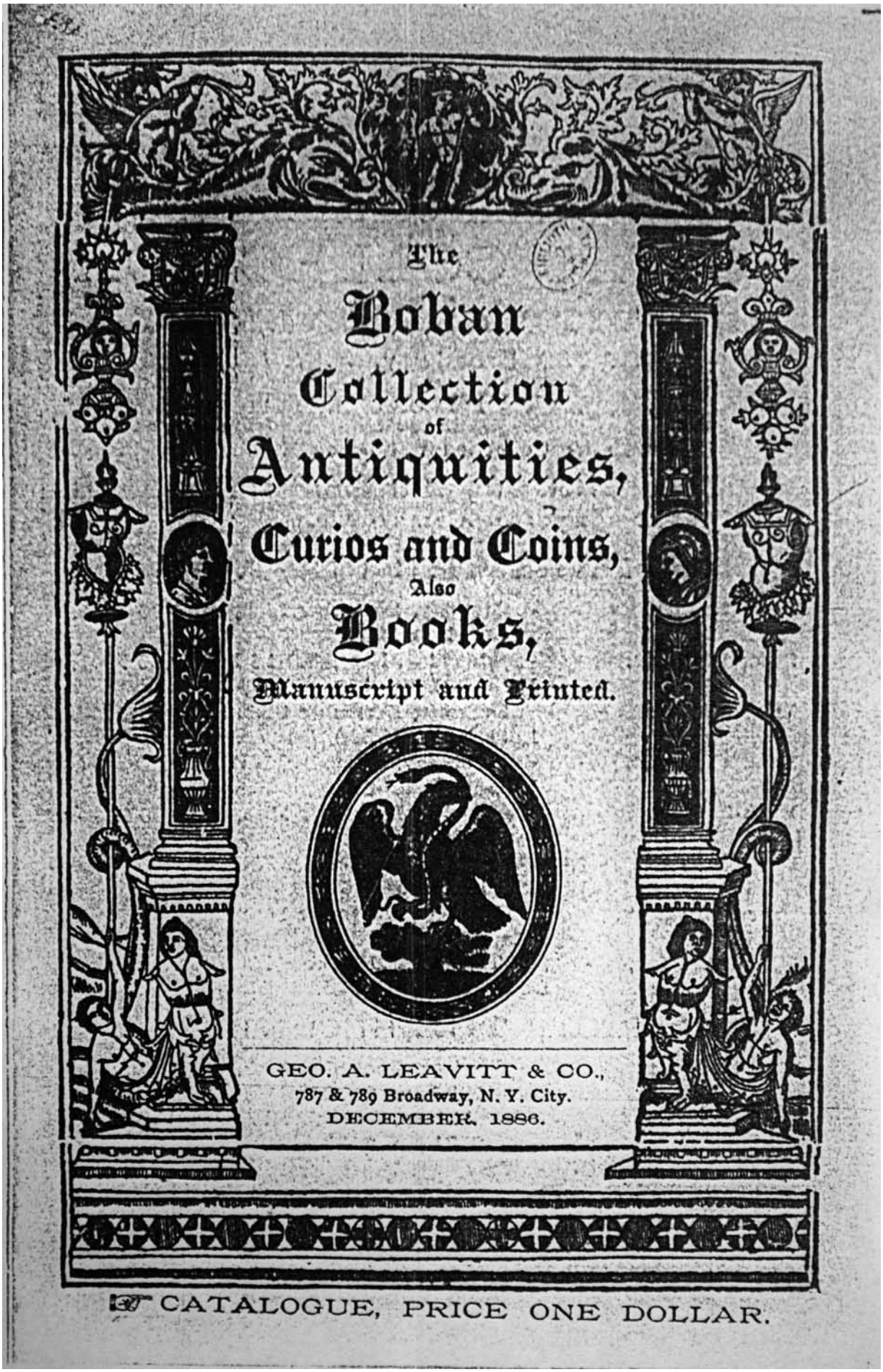
ABBOTT, Dr. C. C.—Paleolithic implements from the Glacial Drift in the Valley of the Delaware River, near Trenton, N. J. Illustrated. 8vo, paper, pp. 33. Salem. 1878 ..... Postpaid, $0 35

ABBOTT, Dr. C. C.—Stone Age in New Jersey. Over 200 illustrations of Pipes, Pottery, Stone and Flint Implements. 8vo, paper, pp. 135. Postpaid $1 00

Price lists of Archæological Books, State Surveys, Histories of States, &c., on receipt of 3c. stamp.

For price-lists of Old U. S. Cents and Half Cents, Confederate Money and Bonds, Minerals, U. S. Postage Currency, Indian Relics, Curiosities, State and U. S. Surveys, send green stamp for each, or I will send all postpaid with $100.00 in Confederate money, for 15 cents.

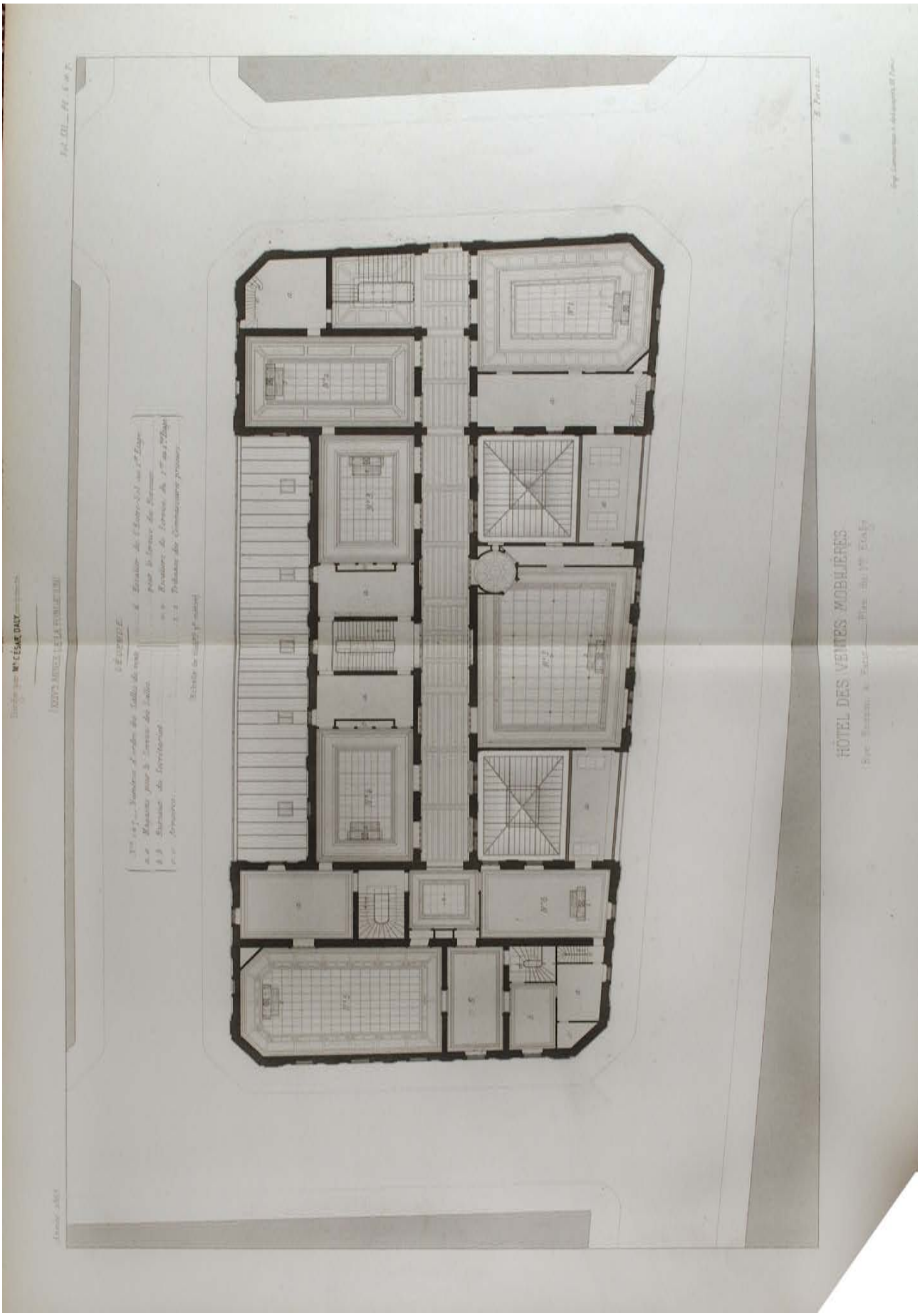
Catalogue (1882) de « reliques indiennes » d'un antiquaire américain en circulation à Paris par l'entremise d'Eugène Boban. BnF, Naf 21476, janvier 1882.

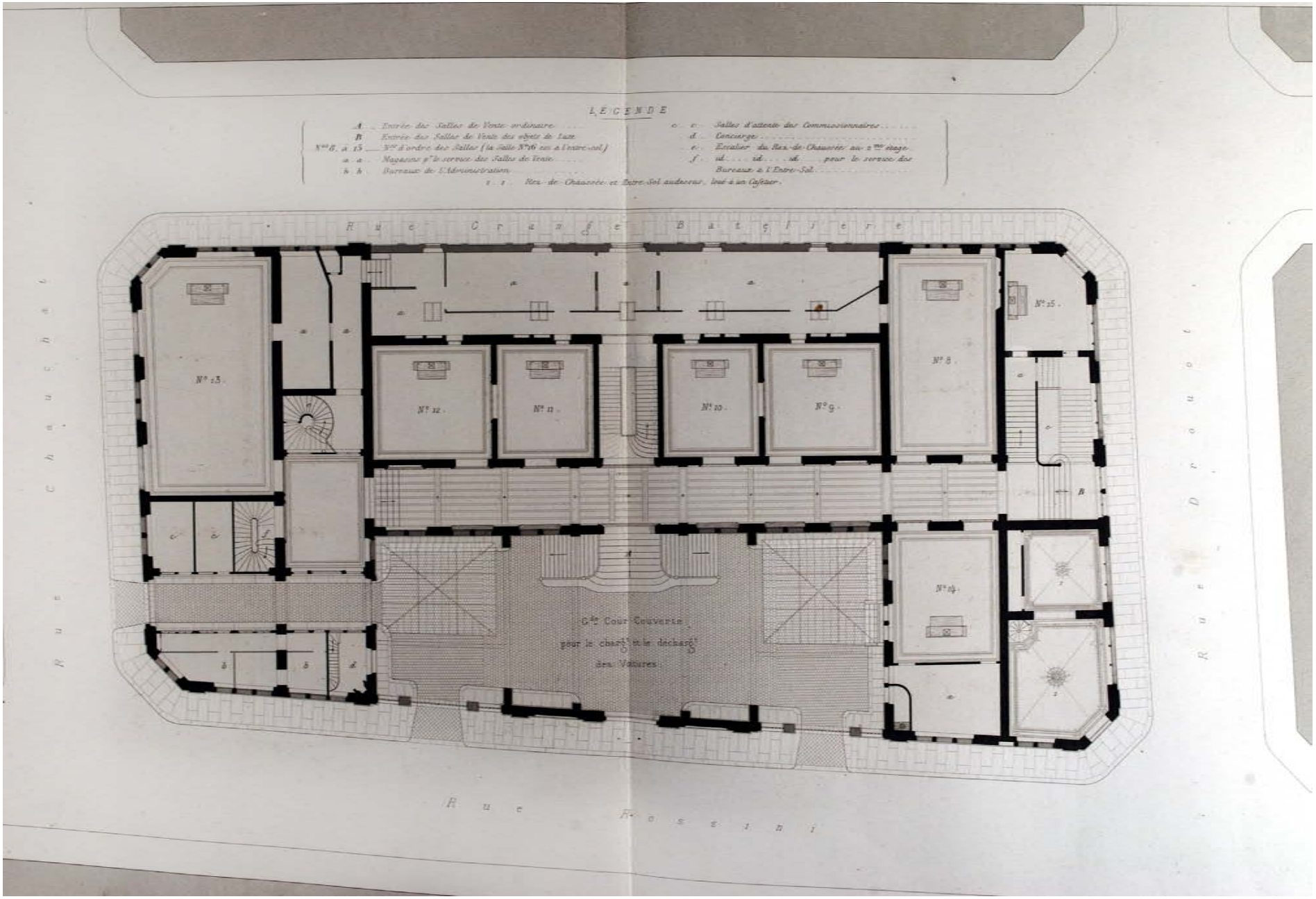


Catalogue de ventes d'Eugène Boban par la maison de ventes Geo. A. Levitt & Co de New York City, décembre 1886. BnF, Naf 21476.

•Plans de l'Hôtel Drouot relevé en 1863 (après réaménagement)

César Daly, « Hôtel des ventes mobilières à Paris », *Revue générale d'architecture et des travaux publics*, 1863, volume XXI, p. 19-22.




LEGENDE
A. Entrée des Salles de Vente ordinaire
B. Entrée des Salles de Vente des objets de Luxe
Nos 8. à 15. Nos d'ordre des Salles (la Salle No 16 est à l'entre-sol)
a. a. Magasins pr le service des Salles de Vente
b. b. Bureaux de l'Administration
c. c. Salles d'attente des Commissionnaires
d. Concierge
e. Escalier du Rez-de-Chaussée au 2me étage
f. id. id. id. pour le service des Bureaux à l'Entre-Sol
1. 1. Rez-de-Chaussée et Entre-Sol au-dessus, loué à un Cafetier.
Rue Grange Batelière
Rue Chauchat
Rue Drouot
Rue Rossini
No 13.
No 12.
No 11.
No 10.
No 9.
No 8.
No 15.
No 14.
Gde Cour Couverte
pour le chargt et le déchargt
des Voitures

•Exemples de didascalies après 1900

Georges Feydeau, *La main passe*, pièce en quatre actes, Représentée pour la première fois à Paris le Ier mars, 1904, sur la scène du Théâtre des Nouveautés.

Acte I
Un salon chez les Chanal
À gauche deuxième plan, une porte à deux battants, menant aux appartements. Au fond, grande baie vitrée ouvrant sur un vaste hall comme il s'en trouve dans les appartements modernes. À droite, partant du deuxième plan pour se relier avec le fond, grande baie vitrée en pan coupé donnant sur le cabinet de travail de Chanal. Ces deux baies sont chacune à quatre vantaux, les deux du milieu mobiles, les deux autres fixes. Aux vitrages des «brise-bise» en guipure. À droite, premier plan, une cheminée, surmontée d'une glace à trumeau. Sur la cheminée, sa garniture ; au pied, des chenets.
Mobilier riche et de bon goût. À gauche, premier plan, à un mètre environ du décor, pour permettre la circulation autour, un piano «quart de queue» dit «crapaud», revêtu de sa housse en étoffe ancienne. Le clavier est tourné vers le milieu de la scène, perpendiculairement au public ; le côté formant angle droit avec le clavier est donc parallèle à la rampe. Adossé à ce côté du piano, face au public, un petit canapé à deux personnes (coussins). Contre le mur de gauche, à hauteur du canapé et le regardant, un fauteuil. Contre le même mur, mais au-dessus de la porte, une chaise. Devant le piano, son tabouret et une chaise volante. A droite de la scène, à quelque distance de la cheminée, une table de salon assez grande (1 m 20 environ) de forme rectangulaire mais aux angles arrondis, est placée perpendiculairement à la scène, le côté étroit parallèle à la rampe; sur la table un encrier, un buvard, etc; à droite de la table un tabouret pour s'asseoir; à gauche, une chaise pareille au mobilier; sous la table, un tabouret de pied. Entre la cheminée et la baie du cabinet de travail, un fauteuil. Entre les deux baies du fond, une petite table volante dite «rognon». Au milieu de la scène, entre la table rognon et le piano, une chaise volante visiblement hors de sa place habituelle. Boutons électriques: un, à droite de la cheminée, l'autre, près et au-dessus de la porte de gauche. Sur le piano, un phonographe, le pavillon tourné du côté du public; deux boîtes de cylindres, l'une pleine, l'autre vide (le cylindre que cette dernière contenait étant déjà en place dans le phonographe au lever du rideau). Bibelots un peu partout, tableaux, plantes *ad libit*. Lustre. Dans le cabinet de travail, on aperçoit le bureau de Chanal et le fauteuil de bureau placés de telle sorte que, lorsque la porte est ouverte, la personne assise au bureau est vue de dos par le public. Dans le hall, contre le mur de droite, une grande table, profil au public et dont une partie seule est en évidence. Devant la table ou à côté, suivant la place dont on dispose, un petit fauteuil. Sur la table, un petit tableau d'argent, un buvard, encrier, etc. Toutes les entrées par le hall se font de gauche.

Nota. - Toutes les indications sont prises de la gauche du spectateur placé censément au centre de la salle; «un tel passe à droite; un tel passe à gauche» signifiera donc qu'un tel sera à droite, qu'un tel sera à gauche du spectateur. Même l'expression «un tel est à gauche d'un tel» indiquera qu'un tel est à gauche de cet un tel par rapport à ce même spectateur, alors qu'en réalité et par rapport à lui, il sera à sa droite. Cependant, quand les indications, au lieu de «à droite de... à gauche de...» porteront «à LA droite de... à LA gauche de...», il est évident qu'il s'agira alors de la gauche et de la droite réelles, du personnage désigné.

[…]

Acte II
Entresol coquet, tendre, féminin. - À gauche premier plan, pan oblique au centre duquel un lit de milieu avec son baldaquin. - Entre le lit et le manteau d'arlequin, petite table ronde à dessus de marbre tenant lieu de table de nuit. - À droite, premier plan, porte donnant dans le cabinet de toilette ; le battant de la porte a été supprimé et remplacé par une portière sans embrasse. - Deuxième plan droit, en pan coupé, une porte à deux vantaux ouvrant en dedans de la scène et donnant directement sur l'escalier de la maison; à cette porte une serrure praticable, - Deuxième plan gauche, en pan coupé,

•Stratégies publicitaires d'un grand magasin entre 1876 et 1890

BHVP, MS NA 496, Comptabilité des Grands magasins du Louvre, 1876-1908.
Dépenses relatives à la publicité, 1876-1890 (pas de données détaillées pour la période 1891-1908).

	Insertions journaux	Gravures / figurines / clichés photographiques	Impression des catalogues et albums	Distribution	Affichage et échantillonnage	Cadeaux	Ballons	Chromos
1876-1877	388237	95 620	137951	547244	121170	2272		
1877-1878	462539	62 609	285328	166672	90441	/	100124	
1878-1879	341266	87324	483981 /	313596	128 637 (Affranchis-sement des échantillons 74 124)	/	103471	
1879-1880	434624	101065	556334	313596	453904	/	119076	186860
1880-1881	598077	/	591317	462333	265387	/	90212	
1881-1882	589318	175048	582843	348943	298668	/	115259	
1882-1883	606106	127657	729859	421990	273303	/	95175	
1883-1884	716032	48558	653627	418318	229 666	/	93437	/
1884-1885	1151436	160435	528990	305162	215955	/	69776	/
1885-1886	583047	162795	335132	305162	49321		68999	
1886-1887	497433	174429	285887	380871	NR ?		59640	
1887-1888	479704	123686	123686	363765	11936		363765	
1888-1889	531521	219565	565832	325662	595073		325662	
1889-1890	570651	231108	597328	357937	543128	/	52420	/

une cheminée surmontée de sa glace. - Dans le panneau face au public entre les deux pans coupés, une fenêtre à hauteur d'appui, avec sa barre d'appui extérieure. - Rideaux pareils à la portière et dans leur embrasse dès le lever du rideau, pour permettre d'ouvrir la fenêtre plus rapidement, - rideaux de vitrage en tulle brodé. - Dans le petit panneau qui sépare le cabinet de toilette de la porte d'entrée, petit meuble d'appui, sur lequel sont, entre autres objets, une pendule, le chapeau de Francine, un tire-bouton. - Sur la cheminée un bronze, deux potiches avec des fleurs, un bougeoir et des allumettes. À côté du lit, presque au pied, faisant face à la table de nuit, un tabouret en forme d'X. Adossé au pied du lit, un tout petit canapé bas, de la dimension tout au plus d'un très large fauteuil. - Sur ce canapé, l'habit noir complet de Massenay. - De l'autre côté du lit, vers le pied et regardant la tête une chaise volante : sur cette chaise, le jupon de Francine. - Contre le lit, et au-dessus, un tuyau acoustique le long du mur. - Sur la table de nuit, une veilleuse allumée et une montre. - Sur le lit, en plus des draps et des couvertures, et jeté seulement, de façon à pouvoir s'enlever facilement, un couvre-pied de satin piqué, ouaté. - À droite de la scène un canapé, légèrement de biais au public. - À gauche du canapé, légèrement plus bas en scène une toute table sur laquelle est un plateau, une carafe, un verre avec sa cuillère; un sucrier et une bouteille d'eau de fleur d'oranger. - À gauche de la table et un peu au-dessus, de façon à former presque un coin avec le canapé, un fauteuil. - De chaque côté de la fenêtre du fond, une chaise volante; sur celle de gauche le manteau, la jupe et le corsage de Francine. - De l'autre côté du lit, contre le mur, un petit tabouret sur lequel est le pyjama de Massenay. - Par terre, du même côté, les pantoufles de Massenay, et celles de Francine, placées de façon à pouvoir les chausser facilement en sortant du lit. - Un peu plus bas vers le pied du lit les souliers de ville de Massenay. - Sur le dossier du canapé de droite, le paletot de Massenay, le foulard par dessus, et par dessus le foulard le chapeau haut de forme, le tout placé de façon à donner dans l'obscurité une vague silhouette humaine. - Sur le tapis, jetées çà et là, des carpettes. »

Georges Feydeau, Occupe-toi d'Amélie ! Pièce en trois actes et quatre tableaux représentée pour la première fois à Paris, le 15 mars 1908, au Théâtre des Nouveautés.

Chez Marcel Courbois
Sa chambre à coucher, de construction et d'ameublement anglais. À gauche, large fenêtre à caissons et à quatre vantaux, très élevée de soubassement, ce qui permet de mettre une large banquette à dossier en dessous sans gêner la manœuvre des battants. À chaque vitre, un rideau de vitrage fixé, haut et bas, sur tringle et serré au centre par un nœud de ruban. Au sommet de cette sorte d'alcôve, au fond de laquelle est enchâssée la fenêtre, grosse barre de bronze dorée sur laquelle glissent les larges anneaux des rideaux qui, fermés, doivent recouvrir la banquette qui est juste de la dimension de l'alcôve en question. De chaque côté, une embrasse-cordelière à deux gros glands. Au deuxième plan, grand panneau en pan coupé, auquel s'adosse le lit en cuivre, ayant à sa tête, à gauche, un fauteuil, à droite une table de nuit. (Ce panneau en pan coupé est indispensable pour permettre au pied gauche du lit d'être plus à l'avant-scène que celui de droite et d'arriver juste en regard de la porte de droite premier plan, qui sera indiquée plus loin.) À droite du pan coupé, le mur tourne à angle droit sur une longueur de vingt-cinq à trente centimètres pour se briser encore une fois à angle droit et se continuer alors, face au public, en un large panneau mural à gauche duquel, et non au milieu, est une porte à un seul vantail donnant sur le vestibule. À droite de la porte, contre le mur, une large console avec un fauteuil de chaque côté. Nouvelle brisure à angle droit de vingt-cinq à trente centimètres, parallèle à celle indiquée plus haut. Aux deux extrémités de ce petit renfoncement de construction, une colonne de soutènement. Puis à droite : pan coupé, au milieu duquel est la cheminée surmontée d'une étagère au centre de laquelle est enchâssée soit une glace, soit une gravure anglaise. Enfin, pan droit jusqu'à l'avant-scène, avec porte au milieu. À droite de la scène, un peu au fond, de façon à conserver libre de tout obstacle l'espace qui sépare le pied gauche du lit de la porte de droite premier plan, une table-bureau placée de biais; adossé à la table et à sa gauche, un canapé; à droite de la table, un fauteuil de bureau. Au-dessus de la table de nuit, fixée au mur un peu plus haut que la tête

du lit, une lampe veilleuse en forme de potence et éclairée à l'électricité. Cette lampe est actionnée directement par un commutateur fixé au mur un peu au-dessus et à droite de la table de nuit, et par une poire qui pend à la tête du lit. Au-dessous du commutateur indiqué plus haut, un bouton de sonnette électrique fonctionnant directement, et au-dessous, enfin, de ce bouton, autre commutateur actionnant censément le lustre de bronze qui pend au milieu de la pièce. À droite de la cheminée, à proximité de la porte, un cache-pot monté ou posé sur pied (dans ce cache-pot, mettre un peu d'eau). Sur la console du fond, un chapeau de femme et un masque grotesque à mâchoire mobile. Sur la table-bureau, un bougeoir, un buvard, un classeur et ce qu'il faut pour écrire. Sur le fauteuil de bureau, une robe de soirée très élégante. Sur la table de nuit, une bouteille de champagne vide.
[…]
Ce truc pourrait s'exécuter ainsi que le personnage l'explique lui-même, mais cela aurait plusieurs inconvénients dont le plus grave serait, étant donné l'angle aigu que formait la ficelle autour du pied du lit, de voir cette ficelle se rompre sous l'action du frottement, ce qui rendrait la continuation de l'acte impossible.
Voici donc comment il s'effectue :
Dans le décor, sous le lit, à gauche (dans l'angle formé par le pied et le cadre du lit), percer deux trous horizontalement parallèles, distants de cinq ou six centimètres l'un de l'autre et à une hauteur du sol égale à celle du dessous de lit qui doit être de trente-cinq centimètres environ.
- En regard de ces trous, à chaque traverse du sommier (qui doit être en bois et creux), visser deux pitons.
- À l'envers du couvre-pied ouaté (côté tourné vers la tête du lit), à dix centimètres du bord et bien au milieu de ce bord, coudre solidement deux languettes d'étoffe bien résistantes, longues de huit centimètres sur quatre de large et placées parallèlement à cinq ou six centimètres de distance dans le sens de la longueur du couvre-pied. A chacune de ces languettes fixer solidement deux anneaux de rideau (cela fait quatre en tout), le second cinq centimètres au-dessus du premier.
- Avoir deux pelotes de ficelle solide (fouet), ayant chacune un peu plus que le métrage nécessaire au trajet de la tête du lit au pied du lit et du pied du lit au cabinet de toilette, intérieurement.
- De la coulisse, passer chacun de ces fils par chacun des trous percés dans le décor et ensuite par chacun des pitons correspondants du sommier. (Eviter d'emmêler les fils.) Après quoi, contourner extérieurement le pied gauche du lit avec les deux fils parallèles, les faire monter le long du devant du lit, les passer par-dessus la barre de traverse, les glisser sous le couvre-pied et les attacher chacun d'abord au second anneau, puis au premier anneau (pour lequel on a réservé un peu de fil avant de faire le nœud) de sa languette respective. Après quoi, tirer le pied du couvre-pied, de façon qu'il retombe en biais sur le devant du lit, de manière à cacher la ficelle au public et en même temps à permettre à Amélie de tirer la couverture à elle quand elle est sous le lit. Pour le reste, l'accessoiriste chargé de la manœuvre n'a qu'à lâcher du fil quand Amélie s'en va avec la couverture, et à tirer le fil à lui quand il s'agit de faire revenir le couvre-pied. S'assurer que tout fonctionne bien avant le lever du rideau et aussi que les ficelles passées par les pitons ne traînent pas par terre, afin qu'Amélie, quand elle se glisse sous le lit, ne s'empêtre pas dedans.
Nota: Il est préférable aussi bien dans l'intérêt du décor - dont la toile aurait à souffrir par l'usage - que dans l'intérêt même de la manœuvre du fil, de fixer derrière le décor, à l'endroit où il est percé, une petite armature en bois percée également des mêmes trous dans lesquels on aura serti deux oeillets en verre ou en métal, ce qui permettra un glissement plus facile.

•Vente à domicile d'une demi-mondaine dans les années 1870

Catalogue de la vente Cora Pearl, 1877. BnF, 4° V 36 492.
Catalogue du mobilier de Mlle Cora Pearl garnissant son Hôtel 101 rue de Chaillot, Paris, 1877.
Me Charles Pillet commissaires-priseurs, 10 rue Grange Batellière ; M. Charles Mannheim expert 7 rue Saint Georges [éditeur et distributeur du catalogue].
Hôtel où la vente aura lieu les jeudi 24 et vendredu 25 mai 1877 ; exposition particulière le mardi 22 mai 1877 ; exposition publique le mercredi 23 mai 1877

Désignation des objets :
Rez-de-chaussée
-4 rideaux-portières en reps noir ornés d'application de fleurs
-2 grands vases en forme de balustre à 2 anses en porcelaine de Chine à fleurs gaufrées et gravées, émaillées blanc sur fond vert d'eau
-Divan et trois coussins en velours noir soutaché d'ornements en soie de style oriental
-Grande glace bordée de velours noir
-Stalle de style gothique en bois sculpté à nervures feuillage et fleurs de lis.
-Un brasero en forme de dôme en cuivre repercé à jour, il est supporté par trois pieds de lion et surmonté d'un cygne.
-Jardinière en bois noir sculpté garnie d'une plaque en faïence, à ornements jaunes en relief sur fond bleu.
-Un vase en terre émaillée de la Chine à médaillons d'oiseaux en relief sur fond brun

Salle de billard
-Grand billard en bois d'érable et bois noir à filets marbre, incrustés d'imitation de lapis. Jeu de billes et accessoires.
-Un grand divan et deux petits en maroquin rouge capitonné
-Un guéridon et deux chaises en bois sculpté et marqueté à fleurs, ornements et groupes d'animaux de travail suisse
-Garniture de cheminée composée : d'une pendule en marbre noir, surmontée d'une statuette de Diane en bronze ; deux petits vases en bronze sur socles en marbre et deux candélabres à six lumières en bronze vert de style antique.
-Galerie de foyer à figures de lions ailés, pare-étincelles éventail en bronze de style antique et porte-pelle et pincettes avec accessoires.
-4 rideaux de vitrage et quatre stores en mousseline brodée.
-4 grands rideaux garnissant deux fenêtres et deux portières en satin grenat.
-4 tableaux par E. de Laussac ; portraits des chevaux : Tricolor, Black et Musty
-Tapis en moquette à fleurs sur fond blanc

Salle d'attente
-Deux garnitures de fenêtres et deux portières en satin grenat avec lambrequins embrasses et franges
-Deux canapés et deux fauteuils capitonnés couverts de même étoffe
-Commode Louis XV en bois de rose avec poignées et chutes en bronze doré, et dessus de marbre.
-Commode Louis XV à trois tiroirs en bois de rose marqueté et ornements en bronze
-Pendule en marbre rouge et deux candélabres à quatre lumières en bronze style antique.
-2 groupes formants girandoles à trois lumières composés de figures de jeune homme et de jeune femme en costume Louis XV, en porcelaine sur socle en bronze.
-Deux glaces biseautées avec bordures dorées à palmiers et fronton rocaille

Escalier
-Deux grandes jardinières en porcelaine genre Saxe à médaillons, sujets chinois sur trépieds en bronze de style antique.
-Tapis chemin en moquette et tringles en cuivre
-Une peau de lion formant tapis
-Une peau de tigre formant tapis
-Une peau d'ours blanc formant tapis

PREMIER ÉTAGE
Palier
-2 jardinières en céladon à ornements gaufrés en blanc sur fond olive ; elles sont ornées de riches montures en bronze doré à anses et tores de lauriers
-Deux fûts de colonnes cannelées en bois noir garnis d'ornements en bronze doré
-5 chaises en bois incrustées d'ivoire, travail dit certosine
-4 belles portières orientales en cachemire à bandes d'ornements dorés appliqués sur des fonds variés de nuances
-Statue en marbre blanc du temps de Louis XV Paris debout, grandeur nature

Salle à manger
-2 rideaux de fenêtre avec un très-large lambrequin et 12 rideaux portières en reps brun à bandes transversales d'ornements et d'animaux en couleurs.
-Ameublement en bois de chêne sculpté à cariatides, fleurs et fruits et ornements composé de : un buffet à deux corps dont le haut est vitré, un buffet et deux encoignures à étagères, une table à cinq rallonges et 14 chaises garnies en reps pareil aux rideaux.
-Garniture de cheminée en cuivre poli de style Louis XIV composé d'une pendule surmontée d'une figure de Minerve et de deux candélabres à neuf lumières.
-Deux flambeaux à balustres et ornements à jour, une sonnette et un vide-poche, le tout en cuivre poli.
-2 lampes en faïence moderne avec montures en cuivre oxydé, deux grands chenets de style Louis XIII en cuivre poli porte-pelle et accessoires
-3 très grands plats en cuivre à bustes, ornements, fleurs et fruits en relief
-Corbeille Louis XIII en cuivre repoussé
-Faïence de Rouen : grand plat rond à décor bleu ; au marli (?) ornements à lambrequins, au centre, des armoiries soutenues par deux lions.
-Même fabrique, plat rond à bord contourné décor polychrome dit à la corne
-F de Nevers Grand plat rond à décor bleau il offre au centre un sujet de chasse dans un médaillon rond et des ornements au marli
-F de Moustier Grand plat rond à bord contourné, il est décoré de couleurs d'ornements au marli et d'n médaillon de paysage avec figures au centre.
-Fabriqu de Castelli Plateau rond sur piédouche représentant Jupiter assis sur des nuages avec monument en ruine au premier plan et fond de paysage.
-2 compotiers ronds en porcelaine de Chine à décor bleu et

bordure à jour
-Grand et beau plat en ancienne porcelaine de Chine à décor bleu et bordure à jour
-Grand et beau plat en ancienne porcelaine du Japon décoré en couleurs de 3 médaillons au bord et d'un vase de fleurs au centre
-Autre plat de même dimension et de décor analogue
-Plat de même porcelaine décoré en couleurs de branchage de fleurs et d'oiseaux
-Grand plat rond, décor lambrequin au bord et au centre d'un vase de fleurs
-F italienne 2 grands vases à couvercles en forme de balustre à godrons, décorés de figures d'enfant et d'ornements en camaïeu bleu.
-2 grands plats ronds en ancienne porcelaine du Japon entièrement couverts par un décor de fleurs arabesques en bleu.
-Gd vase à 2 anses de style antique en porcelaine blanche
-2 caches-pots en cuivre poli de style Louis XIV
-Petit plateau Louis XIII de forme ovale en cuivre repoussé à corbeille de fleurs oiseaux et rinceaux
-3 plateaux ovales en cuivre de style Louis XIII
-4 assiettes en F blanche anglaise à bordures à jour
-4 plats en F italienne décorés d'une corbeille de raisins au centre
-3 brocs une choppe et un pot à tabac en F moderne
-2 vases en grès à décor de style mauresque, sur socles en terre peinte
-Gd tapis moquette couvrant la pièce

Argenterie
-1 soupière ovale et 2 légumiers avec double fonds. Les couvercles sont garnis de boutons formés par des fruits en argent ciselé.
-Une coupe sur pied haut en argent repoussé à feuilles et ornements
-4 plateaux ovales de différentes grandeurs
-2 plats ronds pour entrées
-12 tasses avec soucoupes et 12 cuillers en argent guilloché, les anses des tasses sont formées par des cariatides
-6 salières formées de petits baquets et six pelles à sel
-Une saucière
-Une cafetière à lobes en spirales
-Une ménagère garnie de 6 flacons
-2 petites salières Louis XVI de forme ovale
-6 coquetiers et 6 petites cuillers
-12 rince-bouches
-Petit service à thé composé de : un plateau, une petite bouilloire et sa lampe, une théière, un sucrier, un pot à crème, une cuiller et une pince à sucre
-6 coquilles à huîtres
-6 porte-menus à perles et rubans
-2 porte-cure-dents en forme de vases guillochés en spirales
-Petit moulin à poivre dans le style Louis XVI, orné de guirlandes de laurier et de deux figures d'amour
-Six salières à double-fonds, en argent ciselé et guilloché
-6 cuillers et 6 fourchettes en argent ciselé et gravé les manches sont terminés par une figure d'apôtre
-Une lampe à esprit-de-vin se renfermant dans uen boîte
-11 fourchettes à huîtres

Plaqué
-Une passoire à thé
-4 coupes de surtout en cuivre argenté à figures d'enfants
-4 plats à dessert à bordures formées de guirlandes de feuilles de vigne, en cuivre ciselé et argenté
-2 grands plateaux l'un carré et l'autre ovale en plaqué et deux petits plateaux à lettres en galvano

Grand salon
-2 guirlandes à 7 lumières en bronze doré garnies de boules, plaquettes et guirlandes en cristal ; socles en onyx d'Algérie
-Groupe en marbre blanc, Psychée et l'Amour
-Deux grands chenets en bronze doré modèle à vases sur socles ornés de guirlandes de fleurs et médaillons de style Louis XV
-6 rideaux de fenêtres et 6 stores en guipure
-6 grands rideaux et lambrequins garnissant 3 fenêtres en satin grenat ornés de passementeries et franges dorées ; galeries en bois doré
-10 rideaux-portières et un lambrequin d'entre-deux de même étoffe
-Ameublement de salon en bois sculpté et doré de style Louis XVI, recouvert de satin grenat semblable aux rideaux, composé d'un grand canapé et deux autres de moyenne grandeur, 8 fauteuils, 6 chaises et une borne de milieu à 4 places
-Une grande table de style Louis XVI en bois doré à entre-jambes orné d'un vase et à dessus en Onyx d'Algérie
-2 consoles à angles arrondis analogues à la table qui précède
-Une jardinière en bois doré de même style
-2 supports à trépieds dorés, ornés de volutes, feuilles d'acantes et pieds griffes de lion
-2 cassolettes en porcelaine de Saxe décorées de fleurs et montées à anses en bronze doré
-2 grands vases de forme contournée en porcelaine bleu turquoise à médaillons, représentant des nymphes et des baigneuses encadrés par des ornements d'or à guirlandes et festons de fleurs. Ils sont ornés de riches montures en bronze doré de style Louis XV.
-2 aiguières en bronze à frises, jeux d'enfants, têtes de béliers et anses surmontées d'une figure d'amour.
-2 cassolettes en porcelaine du Japon avec montures en bronze doré à têtes d'enfants et pieds de biches
-Elégante jardinière en bois d'ébène richement décorée de moulures et d'ornements en bronze finement ciselé et doré. Elle repose sur quatre pieds terminés par des têtes de béliers et reliés par un entre-jambe au milieu duquel est placée une figure de femme en bronze doré. Cette dernière supporte une galerie de rinceaux et d'ornements ciselés à jour reliée aux pieds par des guirlandes de fleurs. Deux sphinx sont placés au milieu de cette galerie et servent de supports à la jardinière. Le socle contourné en bois noir a une moulure en bronze doré. Cette pièce a obtenu une médaille d'honneur à l'Exposition universelle de 1867.
-Glace Louis XVI en bois doré à guirlande de lauriers et fronton orné d'un médaillon.
-Un vase forme bouteille en porcelaine craquelée
-2 vases forme balustre carré, en ancienne porcelaine de Chine à fond gros bleu et décor d'or. Les feuilles vertes sont peintes à froid.
-Vase en ancienne porcelaine de Chine gros bleu à décor d'or, il est garni d'une monture en bronze finement ciselé et doré de style Louis XIV
-2 figurines d'enfants en bronze à patine foncée, l'une joue du tambour de basque et l'autre du triangle
-Groupe en bronze, Hercule et Antée

-Groupe en bronze, nymphe surprise par un satyre.
-Brûle-parfum chinois en bronze, Confucius sur un cerf
-Grande vasque ronde en émail cloisonné à feuillages et fleurs sur fond rouge et bande de rosaces sur fond blanc, elle est montée en bronze doré et garnie de 4 anses carrées et palmettes. Cette pièce sort des ateliers de Barbedienne.
-6 tabourets de pieds en bois doré recouverts de broderies à fleurs et ornements
-5 grands lustres à quarante-huit lumières en bronze et cristaux
-4 appliques à 6 lumières analogues au lustre
-Guéridon rond en mosaïque de Rome représentant au centre des monuments en ruine

Tableaux
-G. Washington, Femme offrant à boire à deux cavaliers arabes
-Platzer (attribués à) Deux pendants ; sujets mythologiques.

Petit salon
-Pendule se style Louis XVI en bronze ciselé et doré, modèle à fronton soutenu par des consoles à volutes et surmonté d'un vase ; sur socle en marbre blanc orné d'une frise d'ornements et de feuilles d'acante.
-2 candélabres à 10 lumières, de même style
-Galerie de foyer à cariatides se terminant en gaînes figures d'amours et guirlandes de lauriers en bronze doré.
-4 rideaux de vitrage et 4 grands stores en guipure.
-4 grands rideaux garnissant les 2 fenêtres et 2 lambrequins en satin vert d'eau richement garnis de passementeries et de franges. Galeries en bois sculpté et doré de style Louis XVI
-6 rideaux portières et un lambrequin d'entre-deux de même étoffe
-Meuble de salon Louis XVI en bois sculpté peint en noir et doré recouvert de satin de soie vert d'eau à fleurs et ornements blancs brochés. Il est composé de deux canapés, 2 fauteuils, 4 chaises et d'une chaise longue en 3 parties
-Très bel écran Louis XVI en bois sculpté et doré avec feuille en ancienne tapisserie de Beauvais représentant un sujet d'après Fragonard : Le Verrou
-Belle console de style Louis XVI en bois sculpté et doré à frise de rinceaux à jour, guirlandes de fleurs et entre-jambes supportant un vase de fleurs
Petite console de même style à angles arrondis et à dessus de marbre.
-Joliguéridon rond décoré d'une composition d'après Boucher peinte par Schilt de Sèvres ; Vénus et amours assis sur des nuages. Le pieds est en bronze ciselé et doré.
Petit guéridon en porcelaine tendre décoré des figures des saisons sur trépied en bronze doré
-2 glaces avec bordures dorées à branches de palmiers
-Statuette en bronze : le Danseur napolitain d'après Duret
-2 figures de baigneuses en bronze d'après Allegrain et Falconet
-Jardinière en bronze argenté supporté par un trépied à entre-jambes décoré de mascarons et d'ornements
-Médaillon ovale en marbre vblanc représentant un buste d'homme de l'époque de Louis XIV Cadre sculpté et doré
-Lustre à 30 lumières en bronze garni de cristaux et deux appliques à 6 lumières analogues au lustre
Tableaux
Loutrel, 1868, Souvenirs
-H. Aussandon, 1866, La cigale et la fourmi

Livres
Histoire de Don Quichotte en deux volumes grand in-4° illustrations de Gustave Doré. La sainte bible en 2 volumes, grand in-4°, illustrations de G. Doré.

DEUXIEME ETAGE
Palier du 2e étage
-2 supports formés de négrillons agenouillés en bois sculpté
-Grande potiche à couvercle en porcelaine moderne du Japon, médiallons de personnages, rosaces et ornements, socle en bois noir
-Un guéridon formé d'un parasol en broderie chinoise tenu par un personnage chinois assis en bois laqué et doré
-2 tabourets en bambou doré, garnis en étoffe orientale à ornements brodés en argent appliqués fond rouge, etc.
-Coffre-banquette en reps capitonné à bandes de fleurs en broderie de laine
-2 figures en bronze de Barbedienne Diane et Sapho
-2 guéridons trépieds à têtes et pieds de lions en bronze de style antique et à dessus de marbre
-4 rideaux portières en reps noir ornés d'applications de fleurs brodés en couleurs

Antichambre
Porte manteau en chêne sculpté avec glace
-Un jeu d'haltères et leur support en palissandre

Boudoir
-Tentures de la pièce, etc. 4 rideaux garnissant deux fenêtres et 4 portières en reps gris clair avec bandes en algérienne à fond rouge appliqués sur les bords. Embrassse et deux galeries avec franges
-Un canapé et rtois fauteuils capitonnés recouverts de même étoffe que les tentures
Pendule de style Louis XVI en marbre blanc et jeux d'amours sur des nuages en bronze doré et ciselé au mat. Le socle est garni d'ornements et de guirlandes de fleurs en bronze finement ciselé et doré.
-2 lampes en forme de vases ovoïdes en porcelaine blanche décorés d'amours et de fleurs en or, avec montures de style Louis XVI en bronze doré.
-4 figurines d'oiseaux par Pautrot et deux taureaux par [Rosa ?] Bonheur en bronze
-Galerie de foyer, pelles, pincettes et tissonier en bronze et acier poli
-Lustre à 24 lumières et 4 appliques à 3 lumières en cristaux de couleurs Baccarat
-Beau bureau italien avec casier de forme mon,umentale à portes et tiroirs en bois noir orné de plaques d'ivoire gravé à figures, rinceaux et ornements ; il est supporté par quatre pieds reliés par un entre-jambes.
-Table de même style que le bureau qui précède
-Vitrine de même travail
-Deux pouffs en bois doré simulant des cordes garnis en satin broché de fleurs
-Boîte et sa table en bois de rose marqueté, renfermant toutes espèces de jeux : damier, cartes, échecs, domino, etc.
-Chiffonier-secrétaire en bois garni de rose
-Une petite jardinière et son plateau en émail cloisonné de Barbedienne à fleurs et arabesques sur fond bleu turquoise et parties en bronze doré ciselées à jour dans le style oriental.
-2 caches-pots avec plateaux en porcelaine craquelé de la

Chine
-2 flambeaux une sonnette et un couteau à papier en malachite et bronze doré
-Un miroir Louis XIII avec bordure en cuivre repoussé et argenté offrant des amours mascarons et ornements
-Pêcheur napolitain, bronze par Carpeaux
-Figure de Vénus accroupie d'après l'Antique, bronze
-Vase en bronze de style antique à anses mascarons têtes barbues
-Mercure en bronze d'après Jean de Bologne socle rond à jeux d'enfants en bas relief
-Groupe en bronze par Perraud, faune jouant avec un enfant
-Groupe en porcelaine de Berlin, Vénus sur un char
-Boîte oblongue en ancienne porcelaine de Saxe décorée de bdf
-2 petits plateaux ovales en F de Trévise décorées de fruits, et deux vide-poches en forme de coquilles soutenues par 6 dauphins en porcelaine italienne
-4 petites figurines en ivoire et un étui en laque du japon, 2 petites figurines en P
-Soupière et son plateau en P de Saxe, df. Le bouton du couvercle est formé par un citron
-3 éventails dont deux avec montures Louis XV, en ivoire
-Boîte en ivoire gravé avec miniature Portrait de felle peint en grisaille à l'intérieur
-2 petites boîtes cassolettes en argent repoussé
-6 assiettes en porcelaine de Sèvres décorées au marli d'ornements en or sur fond violet
-Une corbeille à jour, un plateau en forme de feuille et une girandole rocaille en P de Saxe à décor de fleurs
-2 petites assiettes en faïence de Castelli
-Groupe en faïence, Le Savetier
-2 petits brûle-parfums en bronze japonais
-Un flambeau et une trompe en verre de Venise
-Un miroir ovale garni de filigrane d'argent
-Un coffret en maroquin vert et garniture en bronze doré
-Eventail avec très-riche monture en nacre de perle sculpté et dorée, offrant un médaillon, sujet mythologique, ornements fleurs et oiseaux repercés à jour. La feuille représente une sortie de l'Opéra peinte à l'aquarelle
-Un évental en point d'Angleterre avec monture en Ivoire
-Un autre éventail en dentelle noire de Cha,tilly avec monture en écaille
-7 autres éventails divers avec feuilles peintes et montures en nacre, en écaille, en ivoire
-Ombrelle en dentelle noire de Chantilly avec manche en ivoire sculpté et jaspe sanguin
-Une autre ombrelle (bis avec pomme d'or)
-bis (mais soie violette)
-2 vases évasés en cristal taillé avec pieds en bronze ciselé argenté et doré
-2 flambeaux ornés de figurines d'enfants en cuivre émaillé à froid
-Coffret en bois d'ébène sculpté à moulures et cariatides garni sur ses côtés de 5 plaques en porcelaine moderne de Capo di Monté à sujets mythologiques en relief
-Cabinet en laque du Japon
-Boîte à gants en émail de Chine découpée à jour
-Un miroir rond avec bordure en cuivre émaillé et gravé
-Uen coupe en bronze oxydé et doré, offrant au centre une figurine de Minerve en haut-relief Trésor d'Hildesheim
-Une autre coupe en bronze oxydé et gravé anses à mascarons et pieds à griffes de lion
-Garniture de bureau composé de dix pièces buvard, flambeaux, bougeoir, horloge, boîtes à plumes, etc. en bronze doré
-Guéridon rond en palissandre marqueté d'un bdf
-3 chaises en bois doré garnies en tapisseries à la amin
-6 écrans en bois doré et tapisserie à la main à armoirie
-Une veilleuse en bronze doré découpé à jour sur socle en onyx d'Algérie

Tableaux
Gudin, Marine
Cortès, Vaches et moutons dans une prairie
-Luminais, Le marché au xchevaux
-Svertchkow, Type de cheval cosaque
-Battoni, Joseph et Putiphar
-Genre Chasle, La déclaration
-Genre Teniers, Intérieur flamand
-Dietrich, paysage
-CH. Chaplin, 1847, Paysage avec constructions

Chambre à coucher
-Grand lit en velours noir capitonné
-Tenture de lit en satin noir à raies brochées de f sur fon jaune avec ciel de lit en bois sculpté et doré de style Louis XVI et baldaquin
-4 rideaux de fenêtres et 3 de portières en satin semblables à la tenture du lit et trois galeries en bois sculpté et doré de style Louis XVI avec tablette et rideaux de cheminée
-Pendule en bronze doré de forme cintrée, surmontée d'une grande figure de nymphe en porcelaine genre Saxe
-2 vases de forme ovoïde à côtes à décor à médaillons représentant des cavaliers et à bouquets de fleurs. Ils sont montés en lampes en bronze doré.
-Grandes glaces avec bordure en porcelaine genre Saxe, décorée de guirlandes de f en relief et d'une figure d'amour sur le fronton
-Autre glace de forme contournée avec bordure entièrement composée do'rnements (Saxe) Elle est garnie de 2 girandoles à tros lumières
-2 supports de suspension et d'angles à figures et ornements en bois sculpté et doré

Tableaux
-Squarcione Francesco, Le Massacre des Innocents (1394-1474)
-Squarcione, La fuite en Egypte
-Alfred de Dreux, 2 chevaux attachés à un arbre
-H Baron, Réunion galante
-Decamps, Chiens bassets au chenil, dessin à la sépia
-16 tableaux peints sur porcelaine et représentant des scènes tirées dela mythologie. Dans des cadres noirs de style Louis XVI.
-Une table à ouvrage Louis XVI de forme ovale en bois de rose avec galerie de cuivre
-4 miniatures ovales portraits de femmes sur porcelaine et sur ivoire
-Lustre à 12 lumières en porcelaine de Saxe style rocaille, décoré de bouquets de fleurs et de figurines.

SOURCES MANUSCRITES

•FONDS ET ARCHIVES PRIVÉS

-Archives de Paris

•Dossiers de faillites, D11U3, 1847-1901 (et occasionnellement, dossiers de liquidation)

Pour les inventaires d'appartements :

« Banquiers », « Commerçants (maisons de commerce à activités multiples) », « Agents de change », « Commissionnaires en marchandises-exportateurs ».

•Inventaires après scellés

Les scellés offrent un regard différent des inventaires après décès. S'ils n'offrent pas d'éléments économiques – le prix des objets n'est pas évalué – ils décrivent les objets de façon spatiale afin de fixer la scène et décrivent la totalité des objets présents : les objets familiaux, la literie, les objets religieux… tout ce qui n'est pas prisé lors des inventaires après décès l'est dans ces documents.

D2U1/345, 1868-1891. Le dossier contient 17 dossiers de scellés.

•Calepins du cadastre

D1P4, pour les années 1852, 1862, 1876, 1900.

-Archives nationales, Minutier central de Paris

Testaments, inventaires après décès et procédures de divorce.

-Pour les années 1848 et 1851 Base ARNO pour l'année 1848 et 1851 par métiers.

-Retenu les études dont les archives sont conservées sur plus de 20 ans et situées dans des quartiers qu'on peut considérés comme bourgeois (1er, 2e, 6e, 7e, 8e et 9e arrondissements).

Nous avons procédé par larges sondages en explorant tous les 4 ans une année entière.

-MC/ET/VIII, 60 rue de la Chaussé-d'Antin (1880-1902)

-MC/ET/IX, 29 rue Le Peletier (1863-1900)

-MC/ET/XXXIV, 9 boulevard des Italiens, 59 puis 58 boulevard Haussmann (1846-1909)

-MC/ET/XLV, 354 rue Saint-Honoré puis 64 rue du Faubourg Saint-Honoré (1848-1890)

-MC/ET/LX, 29 rue du Bac puis 46 rue de l'Université (1852-1883)

-MC/ET/LXVI, 9 boulevard des Capucines (1853-1898)

-MC/ET/LXXI, 5 rue du Faubourg Saint-Honoré (1853-1891)

-MC/ET/LXXII, 89 rue de Rivoli puis 1 rue de Turbigo (1856-1894)

-MC/ET/LXXVII, 20 rue Gaillon ; 22 boulevard Haussmann puis 92 boulevard Haussmann (1855-1911)

-MC/ET/LXXXVII, 10 rue Vivienne puis 68 rue de la Chaussé-d'Antin (1856-1914)

-MC/ET/XCIX, 25 puis 27 boulevard des Italiens (1858-1902)

-MC/ET/CI, 9 rue de Jouy puis 28 rue de Rivoli (1858-1891)

-MC/ET/CVII, 43 puis 38 rue Saint-Georges (1865-1885)

-MC/ET/CVIII, 7 rue Louis-Le-Grand puis 8 rue Gaillon (1866-1877)

-MC/ET/CXIII, 18 rue Le Peletier (1860-1901)

-MC/ET/CXVIII, 16 rue Monsigny (1890-1910)

-Archives nationales, fonds privés

•Fonds Déverin, ingénieur des Arts et métiers, 7 rue Chomel (7e arrondissement), AB/XIX/3499

-Journal de Jean Devérin (tome II), janvier 1909-décembre 1914

-Cahier de comptes,1887-1892.

-Dépenses et recettes, Jean Deverin, années 1884-1885-1886.

-Comptes Jean Deverin 1893-1896 – y compris liste de mariage.

-Carnet d'adresses de Mme Jean Deverin

•Fonds Henri Bernard, AB/XIX/3496

-Livres des dépenses et recettes (1873-1881) de Henri Bernard (1816-1893), Lillois, ancien directeur de l'octroi à Lille qui prend sa retraite à Paris en 1873 (courant de l'été). 5, boulevard Magenta ; 183, faubourg Poissonière et 96 rue de Maubeuge.

•Fonds Mackau, Watier de Saint-Alphonse et Maison, AP156/59, cartons 115-119.

Joseph, comte Maison de Mackau, Amiral, rue Duphot, angle de la rue Saint-Honoré. -Comptabilités et factures des années 1844-1849.

•Fonds Gustave Richelot, chirurgien, Vice-président de l'Association française de chirurgie, AB/XIX/4226

Ancien élève du Lycée Bonaparte, professeur agrégé de médecine en 1878, chirurgien des hôpitaux en 1850, Louis-Gustave Richelot (1844-1924) fut nommé membre de l'Académie de médecine en 1897. Ses principaux travaux ont paru dans l'Union médicale, dont il était directeur, et dans le *Dictionnaire encyclopédique des Sciences médicales*. Il fut surtout connu comme gynécologue et fut l'un des premiers partisans de l'hystérectomie vaginale. Le docteur Richelot consacre une large partie de son temps à la pratique de la musique en amateur et à la collection d'objets de curiosités, d'objets d'art et d'antiquités entre 1899 et 1904, 32 rue de Penthièvre. Il rédige en outre une préface à la réédition des textes de Parent-Duchâtelet.

-AB/XIX/4226/Dossier 1. Factures et reçus d'achats, vente et restauration d'objets d'art. 1883-1913.

Le fonds compte 582 factures – les factures liées aux consommations alimentaires ont été écartées.

Sur la biographie du médecin, voir :

-AB XIX 4224 Dossier 1. Biographie du docteur Richelot, bibliographie,

photographies, articles, lettres. 1896-1916.

Voir en outre son dossier Légion d'Honneur : LH/2324/72 , Louis-Gustave Richelot, né le 14 novembre 1844.

•Fonds Paul Pettier, AB XIX 5223-5224

Né à Paris le 13 avril 1873, François Paul Pettier perd son père à l'âge de dix ans, il ne peut pour cette raison continuer ses études. Très doué pour le calcul, il travaille à partir de quatorze ans dans les services de la bourse. Il entre, comme commis, à la charge Lestiboudois, rue Saint-Georges, le 29 août 1892. Le 29 septembre 1900, il quitte la charge Lestiboudois pour une place importante de commis principal (chef du comptant) à la charge Gadala, 21 boulevard Poissonnière. En 1905, il épouse à Neuilly-sur-Seine Marie Angéline Isabelle Guerlin et s'installe en 1907 dans un bel appartement rue de Prony, au 1er étage. Durant la Guerre, il est mobilisé dans le 97e régiment d'infanterie territoriale puis au 104e régiment d'infanterie.

-Curriculum vitae, 1873-1942.

-9 livres comptables avec factures, 1897-1910.

•Fonds Aubry-Vitet, 572/AP.

Eugène Aubry-Vitet, (1845-1930), archiviste-paléographe, écrivain (auteur de *Mémoires (1845-1930),* mémoires d'un royaliste tirées à compte d'auteur, collaborateur ponctuel de la *Revue des Deux Mondes* et de quelques brochures hygiénistes[1], il parvint à marier sa fille au Carl Costa de Beauregard (1867-1915). Il est le neveu de Ludovic Vitet.

Son hôtel est situé 12 rue du Rocher et il possède un immeuble de rapport, voisin, 14 rue du Rocher.

1 *L'épuration et l'utilisation des eaux d'égoûts*, Paris, Quantin & Cie, Paris 1880 et « La question des égoûts », extrait de la *Revue des Deux Mondes*, 1880.

-572/AP/22 : Achats à l'Hôtel Drouot, 1858-1869

Achats par Eugène Aubry (père) puis Eugène Aubry-Vitet, « Mobilier acheté ».

-572/AP/94 : factures et mémoires d'artisans, 1893-1914 (environ 240 pièces).

-572/AP/95 : factures et mémoires d'artisans, 1893-1914 (environ 190 pi èces).

-572 AP 96 : « Liste des cadeaux offerts à Mademoiselle Jeanne Aubry-Vitet, 15 juin 1895 (203 pièces).

Voir en complément, BHVP / Fonds des manuscrits :

-Fonds MS NA 567, Aubry-Vitet, factures du mariage de Mlle Aubry-Vitet, 1895.

-Archives de Paris

D1U1/899. Scellés, famille Bordes. Comptabilité de la famille Bordes, rue de Naples et boulevard Malesherbes, 1878-1880.

Factures réunies en 2 volumes, environ 300 pièces.

-Bibliothèque nationale de France, département des manuscrits

Fonds Eugène Scribe, comptabilités et journal du dramaturge, années 1859-1861

-NAF 22575, dépenses 1840-1850

-NAF 22576, dépenses années 1850-1861

-NAF 22577, livres de recettes provisoires pour 1851 et notes pour les années 1858-1860)

-NAF 22578, bribes de journal intime et comptabilité [livre de raison]

-Collection personnelle

Fonds du Docteur Vimont, comptabilité privée et archives de la gestion de deux immeubles, 18 et 18bis avenue Philippe Auguste et comptabilités privées, 1897-1914.

Ce fonds a été acheté en 2002 à Lille à un brocanteur qui avait acheté l'ensemble dans une famille parisienne. Le fonds est complet pour ce qui concerne la gestion des immeubles entre 1897 et 1914 (quelques pièces pour les années 1920). Il offre un regard exceptionnel sur la gestion de deux immeubles de rapport destinés à la petite-bourgeoisie dans un quartier – les alentours de la place de la Nation – conquis par la bourgeoisie à la fin du XIXe siècle .

Le fonds concerne essentiellement les années 1897-1914 (18 dossiers). 5 dossiers pour l'entre-deux guerre regroupent des bribes et essentiellement la gestion des immeubles par l'avocat Audebert puis Doyen.

En outre, 4 dossiers regroupant des factures concernent directement le Docteur Vimont, installé 28 rue Sarrette.

Le fond sera versé dans son intégralité aux Archives de Paris à la fin de l'année 2010.

•ARCHIVES COMMERCIALES

-Archives de Paris

•Dossiers de faillites, D11U3, 1847-1901 (et occasionnellement, dossiers de liquidation)

Nous avons consulté systélatiquement les dossiers selon la taxinomie dressée par les Archives de Paris :

« Antiquaires », « Articles en cheveux », « Caoutchouc (articles de) », « Ébénistes », « Électriciens », « Fondeurs de bronze », « Gaz (articles pour) », « Images (marchands d') », « Marchands de curiosités (et d'objets d'art) », « Marchands de meubles (et Tapissiers-marchands de meubles) », « Photographes », « Plombiers », « Serruriers », « Tapissiers », « Théâtre ».

•Fonds des commissaires-priseurs (minutes de vente) et archives de la Chambre des Commissaires-priseurs. Le fonds très récemment installé aux Archives de Paris contient les minutes des ventes de 128 études. Ces

archives quasiment inexploitées jusqu'à ce jour représentent un fond fondamental pour l'étude de la culture et de l'économie de Paris au XIXe siècle. L'absence d'inventaire explique sans doute la rareté des travaux qui mobilisent ces archives. Le fond est composé de deux parties : les archives des études déposées par les études des commissaires-priseurs et les archives de la Compagnie des commissaires-priseurs, fonds réduit mais qui permet de saisir le fonctionnement de cette institution.

-D1E3/1-332, livres de la Chambre des commissaires-priseurs, Journal de la Chambre et livres tournaires, 1852-1899 (avec de très nombreuses lacunes).

Nous avons essentiellement travaillé sur 3 fonds, à la fois les plus importants et ceux des études qui couvrent toute la période :

-D42E3/11-85, étude Ridel (1840-1854), Pouchet (1855-1858), Escribe (1859-1890), Duschesne (1890-1900).

-D43E3/32-93, étude Bonnefons de Lavialle (1838-1855), Pillet (1855-1881), Chevallier (1882-1906) et Baudoin (1906-1913).

-D60E3/1-78, étude Delbergue (1851-1875) et Delestre (1875-1907).

Plus ponctuellement, les minutes des ventes des études :

-D21E3/18-33, étude Bernier (1886-1908) et Pellerin (1908-1914).

-D30E3/8-58, étude Fouquet (1865-1869), Belliot (1870-1882).

-D51E3/14-57, étude Margry (1845-1847), Lubin Émile David (1847-1893), Marie Adrien Émile David (1893-1901).

-D66E3/7-24, étude Fournel (1840-1863), Alegatière (1864-1884) et Guillet (1885-1908).

-D75E3/8-61, étude Deodor (1842-1868), Girard (1869-1889), Thuroude (1889-1904) et Bondu (1904-1913).

-D81E3/15-46, étude Vautier (1844-1867), Coulon (1875-1912).

-D111E3/4-46, étude Cailleux (1862-1887), Sarrus (1888-1900) et Gabriel (1901-1904).

-Archives nationales

Dossiers des commissaires-priseurs près les Tribunaux de première instance de la Seine, années 1909-1913 (les dossiers contiennent parfois les archives de la période 1880-1909).

-BB/9/2174, dossiers de commissaires-priseurs de la Seine, 1909.

-BB/9/2221, dossiers de commissaires-priseurs de la Seine, 1910.

-BB/9/2222, dossiers de commissaires-priseurs de la Seine, 1911.

-BB/9/2245, dossiers de commissaires-priseurs de la Seine, 1912.

-BB/9/2303, dossiers de commissaires-priseurs de la Seine, 1913.

-Archives départementales de la Seine Maritime

Fonds des Commissaires-priseurs, sous-série 6 E

-Archives départementales de la Côte-d'Or

Fonds des Commissaires-priseurs, sous-série 6 E

-Institut national de la Protection industrielle (INPI)

Fonds des dépôts de brevets.

Nous avons consulté les dépôts de brevets des sections suivantes systématiquement pour les années 1852, 1856, 1862, 1868, 1872, 1888, 1898 et 1904 (et plus ponctuellement pour d'autres dates) :

Travaux d'architecture, aménagements intérieurs ; Serrurerie ; Meubles et ameublements ; Matériel de l'économie domestique (articles de ménage, coutellerie et services de table) ; Articles de Paris et industries diverses (jeux, jouets) ; Arts industriels ; Lithographie (puis phototypie) ; Photographie

•ARCHIVES D'ENTREPRISES ET PAPIERS COMMERCIAUX

-BHVP, Fonds des manuscrits

MS NA 496, Comptabilité des Grands magasins du Louvre, 1876-1908. Un seul volume (110 cm x 60 cm).

-Archives nationales

•Fonds Barbedienne

-368/AP/1 : catalogues, pièces comptables, correspondances, cartes de visite, épaves de carnets de commande (1861-1914).

-368/AP/2 : catalogues, pièces comptables, correspondances, cartes de visite, épaves de carnets de commande (1861-1914).

-368/AP/3 : contrats avec les artistes des années 1850 aux années 1950 et liste des artistes pour le XIXe siècle jusqu'à la lettre « G ».

-368/AP/6 : catalogues et photographies.

Voir en complément,

-Archives de Paris, D2U6/91, procès Barbedienne contre Pierre Valentin Dubois, 11e chambre correctionnelle, 1889-1890.

•Fonds Sambon / Warneck et Sambon, antiquaires

Archives de la maison d'antiquaires Jules Sambon puis Arthur Sambon (1867-1947) qui commerça essentiellement entre la France et l'Italie. Ce dernier fut Président de la Chambre des experts d'art de Paris et expert auprès des Douanes. Il dirigea la revue confidentielle Le Musée, tableaux anciens – Objets d'art consacrée aux antiquités entre 1904 et 1925.

-613/AP/1 : Documents biographiques relatifs aux familles Sambon-Warneck. XIXe-XXe s.

2-3 Dossiers et registres de correspondance de la famille Sambon. 1881-1961.

-613/AP/4 : Registres de comptabilité, achats et ventes et inventaires des familles Febvre, Warneck et Sambon. 1860-1949.

-613/AP/5 : Registres de comptabilité, achats et ventes et inventaires des familles Febvre, Warneck et Sambon. 1860-1949.

-613/AP/6-13 : Catalogues des collections d'objets d'art des familles Sambon et Warneck.

-613/AP/16 : Catalogues des ventes des collections des membres de la famille Sambon-Warneck. 1882-1956.

-613/AP/22-26 : Albums de photographies et d'aquarelles.

-Collection privée Amos-Mailfert (Orléans)

Fonds Amos-Mailfert, épaves de la maison Mailfert créée par André Mailfert à Orléans. Catalogues et quelques correspondances et notes, 1908-1932.

-Collection privée Lorenzi (Arceuil)

Collection de moules et quelques épaves d'archives (lettres et planches) de la maison Lorenzi, 1871-1914.

-Collection de dînettes

Collection Yseult Bouriez (Paris)

-Collection de boîtes

Collection Janine Nessi (Lugano)

-Collection privée Soubrier

Épaves d'archives de la maison Soubrier, 14 rue de Reuilly, 1898-1914.

Fabricant et marchand de meubles puis copiste et antiquaire.

-Archives maison Zuber & Cie, papier peint (Rixheim)

Séries Z17 et Z117 : catalogues, échantillons et correspondances commerciales (en particulier avec les maisons parisiennes (Maison Blanchet, Delcourt…), 1846-1863.

-Archives Prelle, soieries pour ameublement (Lyon)

Livres de commandes, années 1856-1910.

-Archives de Paris

•Archives Asse. Comptabilité et papiers d'affaires du marchand d'objets d'art et papetier Asse, 8 rue du Bac.

-2AZ/14 à 2AZ/34 et en particulier :

-2AZ/14 (27 mars 1865-30 août 1867), livres de commande et répertoire de la clientèle avec adresses.

-2AZ/20 (15 juillet 1846-février 1848, livre de ventes)

-2AZ/34 (1869-13 janvier 1870)

•Dépôts de marques

D17U3 4 à 48, 1856-1900. 44 volumes. Enregistrements des dépôts de marques avec dessins, gravures, lithographies…

-Bibliothèque de l'Institut de France, fonds des manuscrits

Fonds Eugène Piot

Ce fonds offre un éclairage rare sur la construction du marché des antiquités et des curiosités exotiques par un « pionnier », à la fois collectionneur, fournisseur des marchands parisiens, vendeur régulier à Drouot et grand promoteur de ces objets par sa revue *Le Cabinet de l'Amateur* publiée entre1842-1844 et 1861 et 1864.

Fonds Eugène Piot (1812-1890). Achats et commerce d'antiquités, 1838-1879

-Ms 2227 : Documents historiques ; copies de pièces ; documents relatifs à des ventes d'objets d'art ; pièces manuscrites et catalogues imprimés. Ventes à l'hôtel Drouot (Me Pillet).

-Ms 2228 : Documents relatifs aux voyages d'Eugène Piot et en particulier :

MS 2228 I et II, passeports de voyage et carnets de voyage, notamment en Allemagne avec guide d'achats d'antiquités.

MS 2228 III, notes et factures d'achats d'antiquités en Italie (1838), en Allemagne (1839), au Danemark (Copenhague), à Orléans, Blois, Bourges, Nantes (1841), Baden-Baden (1845), Italie (1846-1847 et notamment Florence (dossier VIII)), Marseille (1846), Genève et Florence (1856, dossier IX), Naples (1857-1858, dossiers X et XI), Rome (1865, dossier XIV), Rome et Naples (1865, dossier XV), Athènes, Pera et Constantinople, 1868-1869, dossier XVI), Venise (1869-1871, dossier XII), Stockholm (1871, dossier XVIII), Italie, Constantinople, Espagne et Suède (1872-1873, dossier XIX).

-Ms 2231 : Papiers d'affaires d'Eugène Piot.

-Ms 2232 : Correspondance d'Eugène Piot.

-Bibliothèque nationale de France, département des manuscrits

Fonds Eugène Boban (?-1908)

Sans doute du fait d'un désir de le rendre légitime sur un plan scientifique, Eugène Boban est considéré dans les inventaires comme un « américaniste ». Son parcours comme ses archives témoignent d'un tout autre profil, celui d'un des plus importants marchands de curiosités parisiens dans les années 1870-1908. Lancé par l'Expédition du Mexique en 1867, il fait ensuite le commerce d'objets pré-colombiens, des îles pacifiques, des

États-Unis et notamment indiens, des objets préhistoriques, des boiseries du XVIIIe siècle arrachées dans les châteaux de Normandie, des armoires normandes…

Ce fond constitué de ses papiers d'affaires constitue un exceptionnel moyen de saisir le commerce de la curiosité au XIXe siècle et au début du XXe siècle. Il permet de siasir les liens qui se tissent entre amateurs, scientifiques et consommateurs et les circulations entre espace marchand, espaces privés et musées. Ce fond grâce aux lettres et cartes archivées permet d'identifier ses modes d'approvisionnement – les objets comme les fournisseurs – et sa clientèle – essentiellement hors de Paris.

Le fonds est augmenté d'une série de pièces publicitaires d'Eugène Boban (cartes de visite et catalogues essentiellement) ainsi que de photographies d'amateurs posant vace leurs collections, d'objets et des boutiques d'Eugène Boban.

Le magasin d'Eugène Boban fut successivement rue Du Sommerard, Boulevard Saint-Germain ; il ouvrit une succursale à Montrouge au début du XXe siècle.

Le fonds compte environ 5 000 pièces.

-NAF 21476 : I Acy (D')-Courtot.

-NAF 21477 : II Damour-Kunz.

-NAF 21478 : III Labadie-Putman.

-NAF 21479 : IV Quatrefages-Zaborowski.

-NAF 21480 : V Lettres de Charles-E.-Eugène Goupil à Eugène Boban 1888-1895

-NAF 21481 : VI Correspondance de P. Lenoir.

-Collection privée Debuisson (boulevard Henri IV).

Le fonds est constitué d'environ 50 000 factures classées par noms de rue puis par ordre alphabétique d'origine très variées et qui concernent la période 1780-1980.

Les factures des maisons situées dans les rues et boulevards suivants ont été systématiquement consultés :

Rue de l'Abbé-de-l'Epée ; rue d'Aboukir ; rue Amelot ; rue de l'Arcade ; rue des Archives ; bulevard Beaumarchais ; rue Benouville ; rue Bonaparte ; rue Bréguet ; boulevard des Capucines ; rue Caroline ; rue Cerisaie ; rue Charles V ; rue Charlot ; rue de Chateaudun ; rue Christine ; rue de Clichy ; rue Condorcet ; rue de Douai ; rue du Dragon ; rue d'Enghien ; boulevard Haussmann ; rue d'Hauteville ; boulevard des Italiens ; rue Lafayette ; rue Le Peletier ; avenue Ledru-Rollin ; rue de Londres ; rue et place Louvois ; boulevard Magenta ; quai Malaquais ; boulevard Malesherbes ; rue du Faubourg Montmartre ; rue de l'Odéon ; rue de la Paix ; rue de la Pépinière ; rue de Provence ; rue Richelieu ; rue de la Seine ; quai Malaquais ; rue du Faubourg Saint-Antoine ; rue du Faubourg Saint-Denis ; rue Saint-Gilles ; rue Saint-Honoré ; rue Saint-Lazare ; rue des Saints-Pères ; rue de Taitbout ; boulevard du Temple ; rue de Tournon ; quai Voltaire.

•ICONOGRAPHIE ET EPHEMERA

-Bibliothèque historique de la Ville de Paris, série Actualités

Le département dit des « Actualités » a été sinon fondé, du moins organisé par Marcel Poëte (1886-1950) bibliothécaire de 1903 à 1948 à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris. Il est constitué pour l'essentiel d'ephemera (prospectus, affiches, catalogues, factures…) collectées entre 1903 et 1914 avec la recherche systématique de pièces des années 1830-1914. La collecte a été poursuivie ensuite de façon beaucoup plus aléatoire. Des dons successifs dans les années 1950 et 1960 ont augmenté le fonds de documents des années 1930-1960.

Nous avons consulté les dossiers constitués (par Geneviève Morlet) pour l'essentiel dans la série 120 :

-« ameublement » ; « antiquités » ; « caoutchouc / matières factices / linoléum » ; « grands magasins et magasins de nouveautés » ; « sanitaires » ; « théâtre » ; « tapissiers/tapis et tentures » ; « ébenistes, menuisiers » ; « warrants et ventes aux enchères »

-Cabinet des estampes du Musée Carnavalet

Le fonds est constitué d'images volantes et extraites de la presse, de papiers et cartes publicitaires.

-Mœurs 10 « Drouot, commissaires-priseurs »

-Mœurs 13 « décorateurs, décoration »

-Mœurs 16 « électriciens, électricité »

-Mœurs 29 « restaurateurs, restauration »

-Mœurs 32 « tapisserie, tapis, tapissiers »

-Mœurs 59 « appartements, maisons »

-Mœurs 84 « acteurs et actrices dans la vie privée »

-Mœurs 135 « testaments et héritages »

-Mœurs 138 « bourgeoisie »

-Mœurs 143 « Demi-mondaines, actrices »

-Mœurs 145 « animaux domestiques (chats, chiens, oiseaux, poissons…) »

-Topographie 144B / XXVIIF (Hôtel Drouot)

-Topographie par adresses, Grands magasins (Grands magasins du Louvre, Au Bon Marché, La Samaritaine, Au Tapis Rouge, Au Bûcheron).

-Bibliothèque des arts décoratifs, Fonds Maciet

-Albums « Décoration » ; albums « Jouets » ; albums « Architecture » ; albums « Japon » ; albums « Serrures » ; albums « Tentures »

-BnF, Cabinet des estampes, rue Richelieu

Collection Thibault « De tout, un peu », Li243, « Papiers commerciaux », in quarto.

-Cartons 10, 12 et 13. Invitations à des expositions artistiques, 1817-1904.

-Carton 24. « Ameublement, brocanteurs, expositions »

-Cartons 29 et 30. « Marchands d'estampes »

-Carton 31. « Papetiers, papier peint, passementerie, peintres, lithographes »

-Carton 32. « Restaurateurs d'œuvre d'art, quincailliers, fondeurs en bronze… »

Voir en complément dans le Cabinet des Estamps, le fonds « Estampes », série thématique.

-Archives de Paris

Papiers privés

-D12Z/1-3, Papiers Dailly, publicités commerciales et grands magasins, 1899-1911.

-D15Z/1-2, Collection Hartmann, factures à en-têtes, 1842-1869.

-D17Z/1-4, Collection Lazare, publicités 1868-1914.

-D19Z/1, Collection Lalbat, Publicités années 1900-1925.

-D12AZ/080, Publicités grands magasins, XIXe siècle.

-D7AZ/173, Catalogues de la Belle Jardinière, 1897-1899.

-D9AZ/1, Factures à en-têtes, 1908-1910.

-D9AZ/11, Catalogues de grands magasins, 1874-1893.

-D9AZ/77, Factures à en-têtes de maisons de commerce parisiennes, 1871-1881.

-ADP/9AZ/212, publicités du tapissier Belloir, 1901 ; 224, publicités Edmond Lainé, ameublement, 36 Victor.

-D10AZ/191, Galeries Universelles, fournitures pour maison 1913 ; 439, publicité pour des maisons de calorifères ; 479, Garnier, serrurerie, 1886.

BIBLIOGRAPHIE

Culture matérielle (histoire et méthodologie)

Appadurai, Arjun (dir.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

Aron, Jean-Paul, *Le mangeur du XIXe siècle*, Paris, Éditions Michel Laffont, 1973.

Artières, Philippe, *Rêves d'histoire. Pour une histoire de l'ordinaire*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2007.

Astruc, Isabelle, « Le procédé Bertillon. Une existence en instantané », *Monuments Historiques,* mars 1995, p. 73 et sq.

Auslander, Leora, *Taste and power : furnishing modern France,* Berkeley, University of California Press, 1996.

Avenel, Georges d', « La maison parisienne », in *Le Mécanisme de la vie moderne*, tome 3, Paris, Armand Colin, 1902.

Avenel, Georges d', *Le Nivellement des jouissances*, Paris, Flammarion, 1913.

Baudrillard Jean, *La société de consommation. Ses mythes. Ses structures*, Paris, Denoel, 1970.

Baudrillard Jean*, Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1971.

Baudrillard, Jean, *Le système des objets*. *La consommation des signes,* Paris, Gallimard, 1968.

Beaune, Jean-Claude, *Le déchet, le rebus, le rien*, Seyssel, Champs Vallon 1999.

Benjamin, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, dernière version 1939, in « Œuvres III », Paris, Gallimard, 2000.

Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*, édition (dir.) Jean Lacoste et Rolf Tiedemann, Paris, Éditions du Cerf, 1989 [1939].

Berg, Maxine, *Luxury and Pleasure in Eighteenth-Century Britain*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2005.

Berger, Arthur Asa, *Reading Matter: Multidisciplinary Perspectives on Material Culture*, London, Transaction Publishers, 2009 [1992].

Bloch, Marc, *L'étrange défaite, témoignage écrit en 1940*, Paris, Société des Éditions Franc-tireur, 1946.

Bonnot Thierry, *La vie des objets. D'ustensiles banals à objets de collection*, Paris, MSH, 2002.

Bourdieu, Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Droz, 1972.

Bourquin, Laurent, « Les objets de la vie quotidienne dans la première moitié du XVIe siècle à travers cent inventaires après décès parisiens », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°36, 1989, p. 465-475.

Braudel Fernand, *Civilisation matérielle et capitalisme, XVe-XVIIIe siècles*, Paris, A. Colin, 1967.

Brewer, John ; McKendrick, Neil et Plumb, John Harold, *The Birth of a Consumer Society: the Commercialization of Eighteenth-Century England*, Indiana University Press, 1982.

Brewer, John et Porter, Roy, *Consumption and the World of Goods (Consumption & Culture in the 17th & 18th Centuries)*, New York, Routledge, 1993.

Bromberger Christian, Chevalier Denis (dir.), *Carrières d'objets. Innovations et relances*, Paris, MSH

Buchli, Victor (dir.), *The Material Culture Reader*, Oxford, Berg Publishers, 2002.

Cavallo, Guglielmo et Chartier, Roger (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental,* Paris, Le Seuil, 1997.

Certeau (de) Michel, *La culture au pluriel*, Paris, UGE, 1974.

Charpentier, Isabelle (dir.), *Comment sont reçues les œuvres ? Actualités des recherches en sociologie de la réception et des publics*, Grâne, Creaphis, 2006.

Charpy, Manuel, « L'ordre des choses. Sur quelques traits de la culture matérielle bourgeoise parisienne, 1830-1914 », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n°34, 2007, p. 105-128.

Chartier, Roger, *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIVe-XVIIIe siècle)*, Paris, Albin Michel, 1996.

Chartier, Roger, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime,* Paris, Le Seuil, 1987.

Chartier, Roger, *Les usages de l'imprimé*, Paris, Fayard, 1987.

Corbin, Alain, Perrot, Michelle, Duby Georges et Ariès Philippe (dir.), *Histoire de la vie privée. De la Révolution à la Grande Guerre*, tome IV, Paris, Seuil, 1997.

Cornette, Joël, « La révolution des objets. Le Paris des inventaires après décès, XVIIe-XVIIIe siècles », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°36, 1989, p. 476-486.

Crubellier, Maurice, *Histoire culturelle de la France, XIXe-XXe siècle*, Paris, Armand Colin, 1978.

Dagognet, François, *Éloge de l'objet, pour une philosophie de la marchandise*, Paris, Vrin, 1989.

Dagognet, François, *Rematérialiser, matières et matérialismes*, Paris, Vrin, 1985.

De Certeau, Michel, *L'invention du quotidien*, volume 1. *Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990 [1980].

Desjeux Dominique, Anne Monjaret, Sophie Taponier, *Quand les Français déménagent. Circulation des objets domestiques et rituels de mobilité dans la vie quotidienne en France*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.

Donnat, Olivier et Tolila, Paul (dir.), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, 2003.

Douglas, Mary et Isherwood, Baron, *The World of Goods: Toward an Anthropology of Consumption*, New York, Norton, 1979.

Duras, Marguerite, *La Vie matérielle*, Paris, POL, 1987.

Edgerton, David, « De l'innovation aux usages. Dix thèses éclectiques sur l'histoire des techniques », *Annales HSS*, juillet-octobre 1998, n°4-5, p. 815-837.

Edwards, Clive, « Furnishing a Home at the Turn of the Century: The Use of Furnishing Estimates from 1875 to 1910 », *Journal of Design History*, 1991, n°4, p. 233-239.

Edwards, Clive*, Turning Houses into Homes. A History of the Retailing and Consumption of Domestic Furnishings*, Aldershot, Ashgate, 2005 [regroupements d'articles].

Foucault, Michel, *Dits et écrits*, tome IV, 1980-1988, Paris, Gallimard, 2001.

Goffman, Erving, *La présentation de soi, La mise en scène de la vie quotidienne*, tome 1, Paris, Éditions de Minuit, 1973.

Gombrich, Ernest, *L'écologie des images*, Paris, Flammarion, 1983.

Grant, Charlotte, "Reading the House of Fiction: From Object to Interior, 1720-1920", in *Home Cultures*, n°3, november 2005, p. 233-250.

Guillerme, Jacques (dir.), *Les collections. Fables et programmes* (Seyssel, Champ Vallon, 1993).

Hudson, Pat, *The Industrial Revolution,* Londres/New York/Melbourne/Auckland, Edward Arnold, 1992.

Hussey, David E. et Ponsonby, Margaret (dir.), *Buying for the Home: Shopping for the Domestic from the Seventeenth Century to the Present*, Aldershot, Ashgate, 2008.

Johns, Adrian, *The Nature of the Book. Print and Knowledge in the Making*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998.

Kalifa, Dominique, « L'ère de la culture-marchandise » in « Aspects de la production culturelle au XIXe siècle », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n°19, 1999, p. 7-14.

Kelley, Victoria, "The Interpretation of Surface: boundaries, systems and their transgression in clothing and domestic textiles, c.1880-1939", *Textile: the journal of cloth and culture*, vol 7 issue 2, 2009

Kelley, Victoria, Soap and Water: Cleanliness, *Dirt and the Working Classes in Victorian and Edwardian Britain*, London, Tauris & Co, 2010.

Knight, Diana, "Object choices. Taste and fetishism in Flaubert's *L'Éducation sentimentale*" in Brian Rigby (dir.), *French Literature, Thought and Culture in the Nineteenth century. A Material World. Essays in honour of D.G. Charlton*, London, Macmillan, 1993.

Kopytoff, Igor, « The Cultural Biography of Things » dans Daniel Miller (dir.), *Consumption: Critical Concepts in the Social Sciences,* London, New York, Routledge, 2001, volume 3, p. 9-33.

La Comédie humaine et ses objets, Catalogue, Toulouse, Musée Paul Dupuy, 1970.

Lefevre Henri, *Critique de la vie quotidienne*, Paris, l'Arche, 1947.

Mandelstam, Ossip, *Le Bruit du temps*, Paris, Le Seuil, 1988 [1925].

Martin, Jean-Clément, « Le commerçant, la faillite et l'historien », in *Annales, Économies, sociétés, civilisations*, 1980, n°6, p. 1251-1268.

Michaud, Yves (dir.), *Qu'est-ce que la culture ?*, Paris, Odile Jacob, 2001.

Miller, Daniel (dir.), *Home Possessions – material culture behind closed doors,* Oxford & New York, Berg Publishers, 2001.

Miller, Daniel (dir.), *Material Cultures: Why Some Things Matter?*, Chicago, University Of Chicago Press, 1997.

Moles Abraham, Rohmer E., *Micropsychologie et vie quotidienne. La société au microscope*, Paris, Denoël/ Gonthier, 1981.

Noiriel Gérard, *Introduction à la socio-histoire*, Paris, La Découverte, 2006.

Norberg Kathryn et Goodman Dena, *Furnishing the Eighteenth Century: What Furniture Can Tell us About the European and American Past*, New York, Routledge, 2007.

Objets. Dessins et modèles de fabrique déposés à Paris, 1860-1910, Paris, Archives de Paris, 1993.

Pardailhé-Galabrun, Annick (dir.), *La Naissance de l'intime, 3 000 foyers parisiens, XVIIe-XVIIIe siècles*, Paris, Presses universitaires de France, 1988.

Passeron, Jean-Claude, « Consommation et réception de la culture. La démocratisation des publics », in Olivier Donnat et Paul Tolila (dir.), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, 2003.

Penny, Glenn, *Objects of Culture. Ethnology and Ethnographic Museums in Imperial Germany*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2001.

Perec, Georges, *L'infra-ordinaire*, Paris, Le Seuil, 1989.

Perrot, Philippe, *Les Dessus et les dessous de la bourgeoisie, une histoire du vêtement au XIXe siècle*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1981.

Pety, Dominique, *Les Goncourt et la collection. De l'objet d'art à l'art d'écrire*, Genève, Droz, 2003.

Poirrier, Philippe, *Les Enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Le Seuil, 2004.

Pomian, Krzysztof, « Histoire culturelle, histoire des *sémiophores » in Sur l'histoire, Paris, Gallimard, 1999.*

Ponsonby, Margaret, « Ideals, reality and meaning: homemaking in England in the first half of the nineteenth century », *Journal of Design History*, volume 16, n° 3, 2003, p.201-214.

Ponsonby, Margaret, *Stories from Home. English Domestic Interiors, 1750-1850*, Aldershot, Ashgate, 2007.

Poulot, Dominique, « Une nouvelle histoire de la culture matérielle ? », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, avril-juin 1997, p. 344-357.

Poulot, Dominique, *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, Paris, Hachette, 2001.

Poulot, Dominique, *Une histoire des musées de France, XVIIIe-XXe siècle*, Paris, La Découverte, 2008.

Poulot, Dominique, *Une histoire du patrimoine en Occident, XVIIIe-XXIe siècle. Du monument aux valeurs*, Paris, Presses universitaires de France, 2006.

Reimer, Suzanne et Leslie, Deborah, « Consumption and the Home » in *Home Cultures*, n° 2, juillet 2004, p. 187-208.

Riello, Giorgio (dir.), *How India Clothed the World: The World of South Asian Textiles, 1500-1850*, Leiden, Brill, 2009.

Riello, Giorgio (dir.), *The Spinning World: A Global History of Cotton Textiles, 1200-1850*, Oxford Oxford University Press, 2009.

Rigby, Brian (dir.), *French Literature, Thought and Culture in the Nineteenth century. A Material World. Essays in honour of D.G. Charlton*, London, Macmillan, 1993.

Roche, Daniel, *Histoire des choses banales. Naissance de la société de consommation, XVIIIe-XIXe siècles,* Paris, Fayard, 1997.

Roche, Daniel, *La culture des apparences. Une histoire du vêtement XVIIe-XVIIIe siècle*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1989.

Roche, Daniel, *Le Peuple de Paris. Essai sur la culture populaire au XVIIIe siècle*, Paris, Aubier Montaigne, 1981.

Rosselin, Céline et Julien, Marie-Pierre, *La Culture matérielle*, Paris, La Découverte, 2005.

Schama, Simon, *The Embarrassment of Riches: an Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1988.

Semprini Andréa, *L'objet comme procès et comme action. De la nature et de l'usage des objets dans la vie quotidienne,* Paris, L'Harmattan, 1995.

Seyed-Hashem Mosaddad, « Le produit Bicyclette en France (1883-1995) : engouement, conception, concrétisation », thèse de doctorat d'histoire de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris IV, sous la direction de Dominique Barjot, 2001.

Styles, John and Vickery, Amanda, *Gender, Taste, and Material Culture in Britain and North America, 1700-1830*, New Haven & London, Yale University Press, 2006.

Thuillier Guy, *Pour une histoire du quotidien au XIXe siècle*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1977.

Vernes, Michel, *Divagations*, Orléans, HYX, 2001.

Warnier Jean-Pierre et Julien Marie-Pierre (dir.), *Corps à corps avec l'objet. Approches de la culture matérielle*, Paris, L'Harmattan, 1999.

Warnier Jean-Pierre, *Construire la culture matérielle. L'homme qui pensait avec ses doigts*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.

Watson, Janell, *Literature and material culture from Balzac to Proust. The Collection and Consumption of Curiosities*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

Bourgeoisies (identité sociale et culturelle)

Agulhon, Maurice, *La sociabilité dans la France bourgeoise, 1810-1848, étude d'une mutation des sociabilités*, Paris, Colin, 1977.

Aprile, Sylvie, Charpy, Manuel et Lyon-Caen Judith (dir.), « La bourgeoisie : mythes, identités et pratiques », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n°34, 2007.

Boltanski, Luc, *Les cadres. La formation d'un groupe social*, Paris, Éditions de Minuit, 1982.

Castel, Robert, Les métamorphoses de la question sociale, Paris, Fayard, 1995.

Catherine Hall et Leonore Davidoff, Family Fortunes: Men and Women of the English Middle Class, 1780-1850, Chicago, University of Chicago Press, 1987.

Chaline, Jean-Pierre, *Les bourgeois de Rouen. Une élite urbaine au XIXe siècle*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1982.

Charle, Christophe, « Les classes moyennes en France, discours pluriel et histoire singulière », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome n° 50-4, octobre-décembre 2003, p. 108-134.

Charle, Christophe, *Les élites de la République, 1880-1900,* Paris, Fayard, 2006.

Christophe Charle, *Histoire sociale de la France au XIXe siècle*,Paris, Le Seuil, 1991.

Crossick, Geoffrey, « Formation ou invention des classes moyennes ? Une analyse comparée : Belgique-France-Grande-Bretagne 1880-1914 », *Revue belge d'histoire contemporaine*, 26:3-4, 1996, p. 105-138.

Crossick, Geoffrey, « La bourgeoisie britannique au XIXe siècle. Recherches, approches, problématiques », *Annales.Histoire, Sciences Sociales*, n°53, 1998, p. 1089-1130.

Crossick, Geoffrey, « La petite bourgeoisie britannique au XIXe siècle », *Le Mouvement Social*, n°108, 1979, p. 21-61.

Crossick, Geoffrey, «La bourgeoisie britannique au XIXe siècle. Recherches, approches, problématiques», dans *Annales. Histoire, sciences sociales*, novembre-décembre 1998, n° 6, p. 1089-1130.

Crossick, Geoffrey, *The Petite Bourgeoisie in Europe 1780-1914: Enterprise, Family and Independence*, London, Routledge, 1995.

Cusenier, Jean, « Les domestiques en France », thèse pour le doctorat de droitd de l'Université de Paris, 1912.

Daumard Adeline, *Les bourgeois de Paris au XIXe siècle*, Paris, Flammarion, 1970.

Daumard Adeline, *Les bourgeois et la bourgeoisie en France*, Aubier, 1987.

Daumard, Adeline, « Structures sociales et classement socio-professionnel. L'apport des archives notariales aux XVIIIe et XIXe siècles », *Revue historique*, volume 227, 1962, p. 139-154.

Daumard, Adeline, *La bourgeoisie parisienne de 1815 à 1848,* Paris, SEVPEN, 1963.

Daumard, Adeline, Maisons de Paris et propriétaires parisiens au XIXe siècle (1809-1880), Paris, Éditions Cujas, 1965.

Desrosières, Alain, et Laurent Thévenot, *Les catégories socioprofessionnelles*, Paris, La Découverte, 1988.

Dror Wahrman, *Imagining the Middle Class. The Political Representation of Class in Britain, c. 1780-1840*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

Frykman, Jonas et Löfgren, Orvar, *Culture Builders: a Historical Anthropology of Middle-class Life*, Rutgers University Press, 1987.

Garrioch, David, *The formation of the Parisian bourgeoisie, 1690-1830*, Cambridge, Harvard University Press, 1996.

Gay, Peter, *Une culture bourgeoise. Londres, Paris, Berlin… Biographie d'une classe sociale, 1815-1914*, Collection « Mémoires », Paris, Autrement, 2005.

Goblot, Edmond, *La barrière et le niveau, étude sociologique sur la bourgeoisie française moderne*, Paris, Félix Alcan, 1925 [réédition à venir aux Presses universitaires de France, fin 2010].

Gourdon, Vincent, *Histoire des grands-parents*, Paris, Perrin, 2001.

Grange, Cyril, *Les gens du Bottin Mondaine, 1903-1987, Y être, c'est en être*, Paris, Fayard, 1996.

Grant McCracken, *Culture and Consumption – new approaches to the symbolic character of consumer goods and activities*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1988.

Guiral Pierre et Thuillier Guy, *La vie quotidienne des domestiques en France au XIXe siècle,* Paris, Hachette, 1978,

Harris, Jose (dir.), *Civil Society in British History. Ideas, Identities, Institutions*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

Harrison, Carol, *The Bourgeois Citizen in Nineteenth-Century France: Gender, Sociability, and the Uses of Emulation*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

Hein, Dieter et Schulz, Andreas, *Bürgerkultur im Neunzen Jahrundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt,* Münich, 1997.

Jules Lubbock, *The Tyranny of Taste: the Politics of Architecture and Design in Britain 1550-1960*, New Haven and London, Yale University Press, 1995.

Kocka, Jürgen et Cassis, Youssef, *Les Bourgeoisies européennes au XIXe siècle*, Paris, Belin, 1997

Kocka, Jürgen et Mitchell Allan, *Bourgeois society in nineteenth-century Europe*, Oxford, Berg Publishers, 1993.

Le Wita, Béatrix, *Ni vue, ni connue. Approche ethnographique de la culture bourgeoise*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'Homme, 1988.

Lilti, Antoine, *Le Monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, 2005.

Magraw, Roger, *France, 1815-1914: The Bourgeois Century*, Oxford, Oxford university Press, 1986.

Magri, Susanna, « Bourgeoisies. Emprunts interdisciplinaires dans l'étude d'un groupe social », *Genèses*, n° 44, septembre 2001, p. 45-64.

Martin-Fugier Anne, *La place des bonnes, la domesticité féminine à Paris en 1900,* Paris, Grasset, 1979.

Martin-Fugier, Anne, *La bourgeoise*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1983.

Martin-Fugier, Anne, *La place des bonnes. La domesticité féminine à Paris en 1900*, Paris, Perrin, 2004 [Grasset et Fasquelle, 1979].

Maza, Sarah, *The Myth of the French Bourgeoisie: an Essay on the Social Imaginary, 1750-1850*, Cambridge, Harvard University Press, 2003.

McBride Theresa, *The Domestic Revolution: the Modernisation of Household Service in England and France, 1820-1920,* New York, Holmes and Meier, 1976.

Mension-Rigau, Éric, *Aristocrates et grands bourgeois. Éducation, traditions, valeurs*, Paris, Perrin, 1997.

Mension-Rigau, Éric, *La naissance et les valeurs. L'éducation et la transmission des valeurs familiales dans l'aristocratie et dans la grande bourgeoisie de la Belle Époque à nos jours*, thèse de doctorat d'histoire de l'ÉHÉSS, 1993.

Morazé Charles, *La France bourgeoise, XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Armand Colin, 1947.

Morazé Charles, *Les Bourgeois conquérants, XIXe siècle*, Paris, Armand Colin, 1957.

Pélissier, Catherine, *La Vie privée des notables lyonnais*, Lyon, Éditions lyonnaises d'art et d'histoire, 1996.

Pernoud, Régine, *La Bourgeoisie*, Paris, Presses universitaires de France, 1985.

Perrot, Marguerite, *Le mode de vie des familles bourgeoises*, Presses de la Fondation nationale des Sciences Politiques, 1982 [1961].

Perrot, Michelle, *Histoire de la vie privée. De la Révolution à la Grande Guerre*, tome IV, Paris, Seuil, 1997.

Petifrère, Claude et Brelot, Claude-Isabelle (dir.), *Construction, reproduction et représentation des patriciats urbains de l'Antiquité au XXe siècle*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 1998.

Petitfrère, Claude, *L'œil du maître : maîtres et serviteurs de l'époque classique au romantisme,* Éditions Complexe, 1986.

Pinçon Michel, Pinçon-Charlot Monique, *Dans les beaux quartiers*, Paris, Seuil, 1989.

Pinçon, Michel et Pinçon-Charlot, Monique, *Les Ghettos du Gotha. Comment la bourgeoisie défend ses espaces*, Paris, Le Seuil, 2007.

Pinçon, Michel et Pinçon-Charlot, Monique, *Sociologie de la bourgeoisie*, Paris, La découverte, 1995.

Pinol, Jean-Luc, *Les Mobilités de la grande ville. Lyon fin XIXe-début XXe siècles*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1991.

Rebekka Habermas, *Frauen und Männer des Bürgertums, Eine Familiengeschichte (1750-1850),* Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 2000.

Sartre, Jean-Paul, *L'idiot de la famille : Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Paris, Gallimard, 1971-1972, 3 tomes.
Fraisse, Geneviève, *Femmes toutes mains, essai sur le service domestique*, Seuil, 1979.

Sennett, Richard, *Les tyrannies de l'intimité*, Paris, Le Seuil, 1979 [1974].

Simmel, Georg, *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation*, Paris, PUF, 1999 [1908].

Smith, Bonnie G., *Ladies of the leisure class. The Bourgeoises of Northern France in Nineteenth Century*, Princeton, Princeton University Press, 1981 [Les Bourgeoises du Nord, Paris, Perrin, 1989].

Sombart, Werner, *Le Bourgeois. Contribution à l'histoire morale et intellectuelle de l'homme économique moderne*, (trad. de l'allemand par le Dr. Jankélévitch), Paris, Payot, 1926.

Thuillier, Guy, *La vie quotidienne des domestiques en France au XIXe siècle*, Paris, Hachette, 1978.

Zalio, Pierre-Paul, *Grandes familles de Marseille au XXe siècle. Enquête sur l'identité économique d'un territoire portuaire*, Paris, Belin, 1999.

Exotismes et sauvageries

Angouvernaire, Martine, « Collectionneurs, amateurs et curieux au XIXe siècle en Indre-et-Loire », 1992, mémoire de maîtrise d'histoire contemporaine sous la direction de Claude-Isabelle Brelot.

Barringer, T. J. et Flynn, Tom, *Colonialism and the Object: Empire, Material Culture, and the Museum*, London, Routledge, 1998.

Béguin, Gilles, *Henri Cernuschi (1821-1896). Voyageur et collectionneur,* Paris, Paris-Musées, 1998.

Berchet, Jean-Claude, *Le Voyage en Orient : anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIXe siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1985.

Blais, Hélène, *Voyages au grand océan. Géographies du Pacifique et colonisation, 1815-1845,* Paris, Éditions du CTHS, 2005.

Boulay, Roger, *Hula hula, pilou pilou, cannibales et vahinés*, Paris, Éditions du Chêne, 2005.

Boulay, Roger, *Kannibals et vahinés. Imageries des mers du Sud*, Paris, RMN, 2001.

Bouyssi, François, « Les collections océaniennes et le journal du docteur Philippe François (1859-1908) », Mémoire de diplôme de l'EPHE, 1997.

Boyer, Marc, *Histoire générale du tourisme, du XVIe au XXIe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2005.

Brewer, John and Trentmann, Frank, *Consuming Cultures, Global Perspectives : Historical Trajectories, Transnational Exchanges*, Series: Cultures of Consumption Series, Oxford, Berg publishers, 2006.

Cadier, Gabrielle et Crouzet, François (dir.), *Le négoce international, XIII-XXe siècles*, Paris, Economica, 1989.

Caignart de Saulcy, L.-F., *Carnets de voyage en Orient, 1845-1869*, Paris, Presses universitaires de France, 1955.

Carré, Jean-Marie, *Voyageurs et écrivains français en Égypte*, Le Caire, IFAO, 1956, 2 vol.

Cazaumayou, Sophie, *Objets océaniens. Regards sur le marché de l'art primitif en France*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Chabaud Gilles, Cohen Evelyne, Coquery Natacha, Penez Jérôme (dir.*), Les guides imprimés du XVIe au XXe siècle, Villes, paysages, voyages*, Paris, Belin, 2000.

Chang, Ting, « Disorienting Orient : Duret and Guimet, anxious flâneurs in Asia » in D'Souza, Aruna et McDonough, Tom, (dir.), *The Invisible Flaneuse? Gender, Public Space and Visual Culture in Nineteenth-century Paris*, Manchester, Manchester University Press, 2006, p. 65-78.

Cohen, Claudine et Hublin, Jean-Jacques, *Boucher de Perthes, 1788-1868. Les origines romantiques de la préhistoire*, Paris, Belin, 1989.

Cohen, Claudine, *L'homme des origines. Savoirs et fictions en préhistoire*, Paris, Seuil, 1999. Thornton, Lynne, *Du Maroc aux Indes : voyages en Orient aux XVIIIe et XIXe siècles*, Courbevoie, ACR éditions, 1998.

Cooper, Frederick et Stoler, Anna-Laura (dir.), *Tensions of Empire. Colonial Cultures in a Bourgeois World*, Berkeley, University of California Press, 1997.

Corbin, Alain (dir.), *L'Avènement des loisirs*, Paris, Aubier, 1995.

Corbin, Alain, « Le temps et les historiens », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 2002-25.

Corbin, Alain, Pierre Nora [dir.], *Les lieux de mémoire. Les France : Conflits et partages*, Bibliothèque illustrée des histoires, NRF, Paris, Gallimard, 1992, p. 777-823.

Crane, Susan A., *Collecting and historical consciousness in early nineteenth-century Germany*, Ithaca-New York, Cornell University Press, 2000.

Derlon, Brigitte et Jeudy-Ballini, Monique, *La passion de l'art primitif : Enquête sur les collectionneurs,* Paris, Gallimard, 2008.

Dias, Nélia, « Primitifs, populaires et Anciens : les collections du Torcadéro et la question des frontières disciplinaires », *Cahiers parisiens*, Université de Chicago, octobre 2007, p. 860-874.

Dias, Nélia, *Le Musée d'Ethnographie du Trocadéro 1878-1907. Anthropologie et Muséologie en France*, Paris, Éditions du CNRS, 1991.

Égyptomania : l'Égypte dans l'art occidental, 1730-1930, Paris, Éd. de la RMN, 1994.

Fabian, Johannes, *Le temps et les autres. Comment l'anthropologie construit son objet*, Paris, Anacharsis, 2006 [1983].

Falguière, Patricia, *La chambre des merveilles*, Paris, Bayard, 2003.

Floyd, Janet et Foster, Laurel (dir.), *The Recipe Reader: Narratives, Contexts, Traditions*, Aldershot, Ashgate, 2003.

Fredj, Claire *Le Service de santé aux armées lors des expéditions outre-mer du Second Empire (Crimée, Cochinchine, Mexique)*, thèse de l'ÉHÉSS sous la direction de Daniel Nordman, 2006.

Gady, Éric, « Les égyptologues français au XIXe siècle : quelques savants très influents », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n° 32, 2006, p. 41-62.

Gasnier,Thierry, « Le local. Une et divisible », in Nora Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire*, tome III, Les France, Vol. 2, « Traditions », Paris, Gallimard, 1992.

Glorieux, Guillaume, *À l'enseigne de Gersaint. Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le Pont Notre-Dame (1694-1750)*, Seyssel, Champ Vallon, 2002 et Julius von Schlosser, *Objets de curiosités*, Paris, Le Promeneur, 2002.

Gossiaux, Jean-François, « La production de la tradition, un exemple breton », *Ethnologie Française*, XXV, 1995.

Goulven Laurent, *Paléontologie et évolution en France, 1800-1860. Histoire des idées de Cuvier-Lamarck à Darwin,* Paris, CTHS, 1998.

Grignon, Claude et Passeron, Jean-Claude, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard-Le Seuil, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1989.

Guillet, François, *Naissance de la Normandie. Genèse et épanouissement d'une image régionale en France, 1750-1850*, Caen, Annales de Normandie, 2000.

Guth, Christine, *Longfellow's Tattoos: Tourism, Collecting, and Japan*, Washington, University of Washington Press, 2004.

Hammadi, Rodolphe, *Paris arabesques : architectures et décors arabes et orientalisants à Paris*, Koeler, IMA, 1998.

Jasanoff, Maya, « Collectors of Empire: Objects, Conquests and Imperial Self-Fashioning « in *Past & Present* n°184, 2004.

Jasanoff, Maya, Edge of Empire : Lives, Culture, and Conquest in the East, 1750-1850, London, Fourth Estate, 2005.

Jeudy-Ballini Monique et Derlon, Brigitte, *La Passion de l'art primitif. Enquête sur les collectionneurs*, Paris, Gallimard, 2008.

Kalifa, Dominique, « Archéologie de l'Apachisme. Les représentations des Peaux-Rouges dans la France du XIXe siècle », *Le temps de l'histoire,* n° 4, 2002, « Images de l'enfance et de la jeunesse «irrégulières» ».

Lambert, Père, *Mœurs et superstitions des néo-calédoniens,* Nouméa, Société d'études historiques de la Nouvelle-Calédonie, 1980.

Laurent, Frank, *Le voyage en Algérie. Anthologie de voyageurs français dans l'Algérie coloniale 1830-1930*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2008.

Le Fur, Yves (dir.), *La mort n'en saura rien : reliques d'Europe et d'Océanie*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999.

Loti, Pierre et Régnier, Henri de, *Constantinople fin de siècle, Bruxelles*, Complexe, 1991.

Merle, Isabelle, *Expériences coloniales : la Nouvelle-Calédonie, 1853-1920,* Paris, Belin, 1995.

Morineau, Michel, *Les grandes compagnies des Indes orientales (XVIe-XIXe siècles)*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.

Nicolas, Gilbert, Wollersheim et Heinz-Werner, Defrance, Yves (dir.) Coulon, Alain, *La construction de l'identité régionale, Les exemples de la Saxe et de la Bretagne du XVIIIe au XXe siècle*, Rennes, PUR, 2001.

O'Reilly, Patrick, « De la notion de « faux » dans les collections d'objets océaniens », *Journal de la Société des Océanistes*, Paris, Musée de l'Homme, 1970, tome 26, p. 33-38.

Parsi-Barubé, Odile et Kondratieva, Tamara (dir.) Terrier, Didier « Écriture historienne et réaménagement de l'imaginaire du territoire dans la France du nord au XIXe siècle », « Territoires, frontières, identités. Concordances et discordances », *Revue du Nord,* n° 18, 2004, p. 39-58.

Parsis-Barubé, Odile (dir.) Paresys, Isabelle « Le discours sur l'apparence des populations autochtones chez les voyageurs français du premier XIXe siècle », *Paraître et apparences en Europe occidentale du Moyen Âge à nos jours*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008, p. 271-292.

Penny, H. Glenn, *Objects of Culture: Ethnology and Ethnographic Museums in Imperial Germany*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2002.

Pollès, Renan, *La Momie de Khéops à Hollywood*, Paris, Les éditions de l'amateur, 2001.

Pomeranz, Kenneth, *The Great Divergence: China, Europe, and the Making of the Modern World Economy*, Princeton, Princeton University Press, 2000.

Pomian, Krzysztof et Laurens, Annie-France, *L'anticomanie, la collection d'antiquités aux XVIIIe et XIXe siècles*, Paris, Éditions de l'ÉHÉSS, 1992.

Pomian, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris-Venise, XVIe-XVIIIe siècles*, Paris, Gallimard, 1987.

Pomian, Krzysztof, *Des saintes reliques à l'art moderne - Venise-Chicago (XIIIe-XXe siècle)*, Paris, Gallimard, 2003.

Poulot, Dominique, « Patrimoine et esthétiques du territoire », *Espaces et Sociétés*, n°69, 1992.

Richard, Nathalie, « La préhistoire en France dans la seconde partie du XIXe siècle (1860-1904) », thèse de l'universté de Paris I sous la direction de Claire Salomon-Bayet, 1992.

Richard, Nathalie, *L'invention de la Préhistoire, une anthologie,* Paris, Press Pocket, 1992.

Rikwert, Joseph, *La maison d'Adam au paradis*, Paris, Le Seuil, 1976.

Riviale, Pascal, « La science en marche au pas cadencé : les recherches archéologiques et anthropologiques durant l'Intervention française au Mexique (1862-1867) » in *Journal de la Société des Américanistes*, 1999.

Rudwick, Martin J. S., *Scenes from Deep Time: Early Pictorial Representations of the Prehistoric World,* Chicago, University of Chicago Press, 1995.

Sahlins, Marshall, *Des îles dans l'histoire*, Paris, École des Hautes Études en Sciences sociales, 1989.

Salinas, Michèle, *Voyages et voyageurs en Algérie, 1830-1930 : aux sources d'un imaginaire collectif français*, Toulouse, Privat, 1989.

Sebbar, Leïla et Kacimi, Mohamed, *L'Orient des écrivains (XIXe-XXe siècles), florilège de textes et bibliographie sélective*, Paris bibliothèques, 2000.

Sibeud, Emmanuelle, *Une science impériale pour l'Afrique ? La construction des savoirs impérialistes en France, 1878-1930*, Paris, Éditions de l'ÉHÉSS, 2002.

Spooner, Brian, « Weavers and dealers: the authenticity of an Oriental Carpet », Appadurai, Arjun (dir.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 195-235.

Stocking, George W., *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture*, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1988.

Studeny, Christophe *Histoire de la vitesse*, Paris, Gallimard, 1995.

T. J. Barringer, Tom Flynn, *Colonialism and the Object: Empire, Material Culture, and the Museum*, London, Routledge, 1998

Thomas, Nicholas, *Entangled Objects: Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*, Cambridge, Harvard University Press, 1991.

Tissot, Laurent, *Naissance d'une industrie touristique. Les Anglais et la Suisse au XIXe siècle*, Lausanne, Éditions Payot, 2000.

Torgovnick, Marianna, *Gone Primitive: Savage Intellects, Modern Lives*, Chicago, University of Chicago Press, 1991.

Touiller-Feyrabend, Henriette (dir.) Nathalie, Richard et Yveline, Pallier, « Publicité régionaliste et industrie du souvenir », *Cent ans de tourisme en Bretagne, 1840-1940,* Rennes, Éditions Apogée, 1996, p. 92-97.

Urbain, Jean-Didier, *L'Idiot du voyage : histoire de touristes*, Paris, Payot, 1993.

Venayre, Sylvain, *La gloire de l'aventure. Genèse d'une mystique moderne, 1850-1940*, Paris, Aubier, 2002.

Walvin, James, *Fruits of Empire : Exotic Produce and British Taste, 1660-1800*, New York, New York University Press, 1997.

Warnier, Jean-Pierre, *La mondialisation de la culture,* Paris, La découverte, 2007.

Young, Patrick, « La Vieille France as Object of Bourgeois Desire: The Touring Club de France and the French Regions, 1890-1918 », Koshar, Rudy (dir.), *Histories of Leisure*, Oxford, Berg publishers, 2002.

Antiquités et authenticité

« Autour du faux », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n°13, 2003.

« Le marché de la falsification » in Alessandro Stanziani (dir.), *La qualité des produits en France, XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Belin, 2003, p. 126-129.

Backhouce, Janet, « A Victorian Connoisseur and his Manuscripts », *British Museum Quarterly,* vol.XXXII, London, 1967-8, p.76-92.

Barbier, Frédéric, « Bouquinistes, libraires spécialisés » in Chartier, Roger et Martin, Henri-Jean, (dir.), *Histoire de l'édition française*, tome 3, *Le temps des éditeurs, Du Romantisme à la Belle Époque*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1990.

Bessy, Christian et Chateauraynaud, Francis, *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*, Paris, Métaillé, 1995.

Bonnot, Thierry, *La vie des objets*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2002.

Bothmer, Dietrich von & Nobele, Joseph V., *An Inquiry into the Forgery of the Ertuscan Terracotta Warriors in the Metropolitan Museum of Art,* New York, 1961.

Capronnier, Janine, *Le prix des meubles d'époque, 1860-1956*, Paris, Armand Colin, 1966.

Chaline, Jean-Pierre, *Sociabilité et érudition, les sociétés savantes en France*, Paris, Éditions du CTHS, 1998.

Champy, Cécile, « Le marché de la sculpture sous la Révolution et l'Empire : nationalisations, vandalisme et redistributions », Mémoire de Master, École pratique des Hautes études, 2007.

Charpy, Manuel, « Formes et échelles du commerce d'*occasion* au XIXe siècle. L'exemple du vêtement à Paris », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n° 24, 2002.

Charpy, Manuel, « Formes et échelles du commerce d'occasion au XIXe siècle. L'exemple du vêtement à Paris », *Revue d'Histoire du XIXe siècle*, n° 24, 2002.

Christ, Y., *Le Louvre et les Tuileries, histoire architecturale d'un double palais*, Paris, 1949.

Clément, Jean-Paul, *Chateaubriand et la Vallée-aux-Loups*, Châtenay-Malabry, Maison de Chateaubriand, 1995.

Corbin, Alain, « Présentation », « Les historiens et le temps », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 2002, n°25.

Corbin, Alain, Guerrand, Roger-Henri, Perrot, Michelle, Duby, Georges et Ariès, Philippe, (dir.), *Histoire de la vie privée. De la Révolution à la Grande Guerre*, tome IV, Paris, Seuil, 1997 [1987], p. 457.

Corbin, Alain, *Le temps, le désir et l'horreur. Essais sur le XIXe siècle*, Paris, Champs Flammarion, 1991.

Cormerais, Jean-Pierre, *Les marchands de mémoire : ethnographie des brocanteurs du golfe de Saint-Tropez*, thèse de doctorat en ethnologie de l'Université Paris Diderot-Paris 7, 2004.

Crewe, Louise et Gregson, Nicky « Spaces of Shopping Practice » in *Second-hand Cultures*, Oxford, Berg Publishers, 2003, p. 85-109.

Delacroix, Christian, Dosse, François et Garcia, Patrick, *Les Courants historiques en France XIXe-XXe siècles*, Paris, Armand Colin, 1999.

Dérozier, Albert, *Recherches sur le roman historique en Europe, XVIIIe-XIXe siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1977.

Edwards, Clive et Ponsonby, Margaret, « Desirable Commodity or Practical Necessity ? The Sale and Consumption of Second-Hand Furniture, 1750–1900 », in *Buying for the Home. Shopping for the Domestic from the Seventeenth Century to the Present*, Farnham, Ashgate, 2008, p. 117-138.

Elias, Norbert, *Du temps*, Paris, Fayard, 1996 [1984].

Emery, Elizabeth et Morowitz, Laura, *Consuming the Past. The Medieval Revival in Fin-De-Siecle France*, Aldershot, Ashgate, 2003.

Fischer, V., *Nostalgie: Geschichte und Kultur als Trodelmarkt*, Berlin, C.J. Bucher, 1908

Fogeries and Deceptive copies, British Museum, London, 1961.

Fontaine, Laurence, (dir.), *Alternative Exchanges: Second-Hand Circulations from the Sixteenth Century to The Present*, New York / Oxford, Berghahn Publishers, 2008.

Fournier, Eric, *Paris en ruines (1851-1882) : entre flânerie et apocalypse. Regards, acteurs, pratiques*. Thèse d'histoire de l'université de Paris I sous la direction de Dominique Kalifa, 2005.

Fournier, Éric, *Paris en ruines, du Paris haussmannien au Paris communard*, Paris, Imago, 2008.

Glorieux, Guillaume, *À l'Enseigne de Gersaint. Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le pont Notre-Dame (1694-1750)*, Seyssel, Champ Vallon, 2002.

Gurvitch, Georges, *La vocation actuelle de la sociologie*, tome II, *Antécédents et perspectives*, Paris, Presses universitaires de France, 1969.

Halbwachs, Maurice, *La mémoire collective,* Paris, Albin Michel, 1997 [Presses universitaires de France, 1950].

Hartog, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps,* Paris, Seuil / La librairie du XXIe siècle, 2003.

Haskell, Francis, « The Proliferation of Casts and Copies » in Haskell, Francis & Perry, N., *Taste and the Antique: the Lure of Classical Sculpture,* Chapter XI, Yale University Press, New Haven, 1994, p.79 et sq.

Haskell, Francis, *La norme et le caprice. Redécouvertes en art : aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, Paris, Flammarion, 1986 [1980].

Honsel, Jan, *Das Kaufverhalten im Antiquitätenmarkt*, Frankfurt am Main ; Bern ; New York, Lang, 1984.

Jeremy Cooper, *Dealing with Dealers: Ins and Outs of the London Antiques Trade*, London, Thames & Hudson Ltd, 1985.

L. Courajod, « L'imitation et la contrefaçon des objets d'art antiques », *Gazette des Beaux Arts,* vol. XXIV, 1886, p.188-201, p. 312-330.

Le Gall, Guillaume, *Atget, une rétrospective*, catalogue d'exposition, Paris, Bnf-Hazan, 2007.

Leduc, Jean, *Les historiens et le temps : conceptions, problématiques, écritures*, Paris, Le Seuil, 1999.

Lescure, Michel, *Histoire d'une filière : immobilier et bâtiment en France (1820-1980)*, Paris, Hatier, 1983.

Lévi-Strauss, Claude, *Le regard éloigné*, Paris, Plon, 1983.

Leymonnerie, Claire, « Le Salon des arts ménagers dans les années 1950 : Théâtre d'une conversion à la consommation de masse », *Vingtième siècle, revue d'histoire*, 2006, n° 91, p. 43-56.

Lowenthal, David, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

Loyer, François, *Le siècle de l'industrie*, Paris, Skira, 1983.

Lucas, Gavin, « The Changing Face of Time : English Domestic Clocks from the Seventeenth to Nineteenth Century », *Journal of Design History,* 1995, n° 8, p. 1-10.

Lukacs, Georges, *Le roman historique*, Paris, Payot, 2000.

Mahé de Boislandelle, Henry, *Le marché des antiquités en France*, Paris, P.U.F., 1973.

McCracken, Grant, *Culture and Consumption – new approaches to the symbolic character of consumer goods and activities*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1988.

Michaud-Jeannin, Émile, « Vestiges lapidaires des Tuileries », *Monuments historiques*, n° 177, novembre 1991.

Miller, Daniel, « Buying Time », in Shove, Elizabeth, Trentmann, Frank and Wilk, Richard, *Time, Consumption and Everyday Life, Practice, Materiality and Culture*, New York, Berg, 2009, p. 162-165.

Muthesius ; Stefan, « Why do we buy old furniture? Aspects of the Antique in Britain 1870-1910 », *Art History*, vol. 11, n° 2, 1988, p. 231-254.

Myrone, Martin et Peltz, Lucy (dir.), *Producing the Past. Aspects of Antiquarian Culture and Practice 1700-1850*, Aldershot, Ashgate, 1999.

Palmer, Alexandra et Clark, Hazel (dir.), *Old Clothes, New Looks: Second-Hand Fashion (Dress, Body, Culture), Oxford*-New York, Berg Publishers, 2005.

Pardailhé-Galabrun, Annik (dir.), *Naissance de l'intime. 3000 foyers parisiens, XVIIe-XVIIIe siècles*, Paris, Presses universitaires de France, 1988.

Peltier, Anne, « Les commissaires-priseurs et les ventes à Tours au XIXe siècle », mémoire de maîtrise d'histoire contemporaine (dir.) Sylvie Aprile, Université François-Rabelais de Tours, 1999.

Perrot, Philippe, *Le luxe. Une richesse entre faste et confort, XVIIIe-XIXe siècle,* Paris, Le Seuil, 1998.

Petrov, Julia, « 'The habit of their age'. English Genre Painters, Dress Collecting, and Museums, 1910-1914 », *Journal of the History of Collections*, August 13, 2008, p. 1-15.

Pomian, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise, XVIe-XVIIIe siècle,* Paris, Gallimard, 1987 et « Collections : une typologie historique » dans *Romantisme, revue du dix-neuvième siècle*, « La collection », n° 112, 2e trimestre 2001, p. 9-11.

Pomian, Krzysztof, *L'ordre du temps*, Paris, Gallimard, 1984.

Pomian, Krzysztof, *Sur l'histoire*, Paris, Éditions Gallimard, 1999.

Pons, Bruno, *Grands décors français (1650-1800) reconstitués en Angleterre, aux États-Unis, en Amérique du sud et en France*, Dijon, éditions Faton, 1995.

Poulot, Dominique (dir.), *Patrimoine et modernité*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 47 et *sq*.

Poulot, Dominique, « Alexandre Lenoir et les musées des monuments français », in Nora, Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Quarto Gallimard, 1997, p. 1515-1543.

Poulot, Dominique, *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des idées, 1997.

Poulot, Dominique, *Une histoire du patrimoine en Occident*, Paris, Presses universitaires de France, Collection Le nœud gordien, 2006.

Révérend, Albert, (Tulard, Jean, éditeur), *Titres, anoblissements et pairies de la Restauration, 1814-1830,* Paris, Honoré Champion, 1974 [1906].

Riegl, Aloïs, *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, Paris, Le Seuil, 1984 [1903].

Sciardet, Hervé, *Les marchands de l'aube : ethnographie et théorie du commerce aux Puces de Saint-Ouen*, Paris, Economica, 2003.

Simmel, Georg, « Les ruines. Un essai d'esthétique » in *La parure et autres essais*, Paris, Édition de la Maison des Sciences de l'Homme, 1998 (« Die Ruine. Ein ästhetischer Versuch » dans *Der Tag*, n°96, Berlin).

Sir Eric Maclagan, *Ivoires faux, fabriqués à Milan au debut du xixe Siècle,* Arethuse, vol.I, 1923, p.41-43.

Stillinger, Elizabeth, *The Antiquers: the Lives and Careers, the Deals, the Finds, the Collections of the Men and Women Who Were Responsible for the Changing Taste in American Antiques, 1850-1930,* New York, Random House, 1980.

Tillier, Bernard, *La Commune de Paris, révolution sans images ?,* Paris, Éditions Champ Vallon, 2004.

Venayre, Sylvain, « Le corps malade du désir du pays natal. Nostalgie et médecine au XIXe siècle », in Demartini, Anne-Emmanuelle et Kalifa, Dominique (dir.), *Imaginaire et sensibilités. Études pour Alain Corbin*, Paris, Créaphis, 2005.

Vrai ou faux ? Copier, imiter, falsifier, Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des médailles et des antiques, 1988.

Wainwright, Clive, *The Romantic Interior, The British Collector at Home, 1750-1850*, New Haven and London, Yale University Press, 1989.

Warnier Jean-Pierre, Rosselin Céline (dir.), *Authentifier la marchandise. Anthroplogie critique de la quête d'authenticité*, Paris, L'Harmattan, 1996.

Westgarth, Mark & Abigail Harrison Moore (dir.), *Dealers and Collectors: the market for decorative art, 1815-1945*, Manchester University Press, à paraître (2010).

Westgarth, Mark, « A Cruise Through the Brokers: Wardour Street and the Antique and Curiosity Markets in the mid 19th Century », in Mark Westgarth & Abigail Harrison Moore (dir.), *Dealers and Collectors: the market for decorative art, 1815-1945*, Manchester, Manchester University Press, à paraître (2010).

Westgarth, Mark, « Dealers of Acknowledged Respectability': the London picture trade, c.1850', in Anne Helmreich & Pam Fletcher (eds), *The Rise of the Modern Art Market in London, 1850s-1930s* (à paraître 2010).

Westgarth, Mark, *A Biographical Dictionary of Nineteenth Century Antique & Curiosity Dealers, 1815-1870*, in *Regional Furniture Society*, Special Issue, 2009.

Westgarth, Mark, *The Emergence of the Antique and Curiosity Dealer, 1815 - 1850 : the commodification of historical objects*, Aldershot, Ashgate, à paraître [fin 2010].

Willesme, Jean-Pierre, *Enseignes du musée Carnavalet – histoire de Paris*, Paris, Paris-musées, 1995.

Confort, dispositifs techniques et hygièniques

Akrich, Madeleine, « Comment décrire les objets techniques », *Techniques et culture*, n°9, 1987, p. 49-64.

Aulas, Pierre, *Les origines du téléphone en France (1876-1914)*, Paris, ADHE, Historiens de demain, 1999.

Balaÿ, Olivier, *L'espace sonore de la ville au XIXe siècle*, Paris, Éditions à la croisée, 2003.

Bausinger, H., « Alltag und Technik Etappen der Aneignung », in *Universitas Stuttgart*, 1982, vol. 37, no12, p. 1227-1234.

Beltran, Alain et Carré, Patrice-Alexandre, *La fée et la servante : la société française face à l'électricité*, Paris, Belin, 1991.

Beltran, Alain, *La ville-lumière et la fée électricité. Service public et entreprises privées : l'énergie électrique dans région parisienne*, Paris, Rive droite, 2002.

Brunner, Bernd, *The Ocean at Home. An Illustrated History of the Aquarium*, New York, Princeton Architectural Press, 2005.

Caron, François (dir.), *Paris et ses réseaux. Naissance d'un mode de vie urbain, XIXe-XXe siècles,* Paris, Bibliothèque historique de la ville de Paris, Université de Paris IV : Paris-Sorbonne. Centre de recherche en l'histoire de l'innovation, 1990.

Charbon, Paul (dir.), *Le Téléphone à la Belle Époque*, Bruxelles, éditions Libro-sciences, 1976.

Christine Adams, *A Taste for Comfort and Status. A Bourgeois Family in Eighteenth-Century France*, Pennsylvania State University Press, 2000.

Corbin, Alain (dir.), *Histoire du corps, de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Le Seuil, 2005.

Corbin, Alain, « Le grand siècle du linge » in « Linge de corps et linge de maison », *Ethnologie française,* 1986, vol. 16, n°3, p. 299-310.

Corbin, Alain, *Le Miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social aux XVIIIe et XIXe siècles,* Paris, Aubier, 1982.

Corn, Joseph J., «Object Lessons/Object Myths : What Historians of Technology Learn from Things,» in Kingery, David (dir.), *Learning from Things*. Washington, Smithsonian Institution Press, 1996, p. 35-54.

Csergo, Julia et Guerrand, Roger-Henri, *Le confident des Dames. Le bidet du XVIIIe au XXe siècle : histoire d'une intimité*, Paris, La Découverte, 2009 [1997].

Edgerton, David, « De l'innovation aux usages. Dix thèses éclectiques sur l'histoire des techniques », *Annales HSS*, juillet-octobre 1998, n°4-5, p. 815-837.

Ferrière le Vayer, Marc de, « Les arts de la table en France 1830-1995 : du développement au déclin ou une industrie victime des consommateurs », in Les entreprises et leurs réseaux : hommes, capitaux, techniques et pouvoirs, XIXe — XXe siècles, Mélanges en l'honneur de François Caron, Barjot, D. et Merger, M. (dir.), Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997, p. 251-261.

Flandrin, Jean-Louis, *L'ordre des mets, Paris, Odile Jacob, 2002.*

Fourastié, Jean et Françoise, *Histoire du Confort*, Presses Universitaires de France, collection Que-sais-je ?, 1962.

Fourastié, Jean, *Machinisme et bien-être*, Paris, Éditions de Minuit, Collection l'Homme et la machine, dirigée par Georges Friedmann, 1951.

Giedion, Siegfried, *La mécanisation au pouvoir*, Paris, Denoël, 1980 [Mechanization takes command, Oxford Univ. Press, 1948].

Gille, Bertrand, « Le premier appareil automatique au foyer : Le tournebroche », *Technique et Culture*, n°3, 1980, p. 179-185.

Goubert, Jean-Pierre (dir.), *Du luxe au confort*, Collection Modernités XIXe-XXe, Paris, Belin, 1988.

Gras, Alain et Moricot, Caroline (dir.), *Technologies du quotidien : la complainte du progrès*, Paris, Éditions Autrement, 1992.

Guerrand, Roger-Henri, *Les lieux, histoire des commodités*, Paris, La Découverte, 1985.

Gutton, Jean-Pierre, *Bruits et sons dans notre histoire : essais sur la reconstitution du paysage sonore, Paris,* Presses universitaires de France, 2000.

Joerges, Bernward, *Technik im Alltag,* Francfort, Suhrkamp, 1988.

Kelley, Victoria, *Soap and Water: Cleanliness, Dirt and the Working Classes in Victorian and Edwardian Britain,* Tauris & Co, 2010.

Latour, Bruno, *La clé de Berlin et autres leçons d'un amateur de sciences*, Paris, Éditions de La Découverte, 1993.

Locher, Fabien, *Le Savant et la Tempête. Étudier l'atmosphère et le temps au XIXe siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, collection « Carnot », 2008.

Lorenzi, Camille, « L'aquarium en France au XIXe siècle (1855-1870). Diffusion sociale et culturelle d'un objet scientifique », mémoire de Master I, Paris I – Panthéon-Sorbonne sous la direction de Sylvain Venayre, 2008.

Montandon, Alain (dir.), *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*, Clermont-Ferrand, Université de Clermont-Ferrand II, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 1994, p. 10 et sq.

Patrice Carré et Alain Beltran, *La Fée et La Servante. La Société française face à L'électricité, XIXe-XXe siècles*, Paris, Belin, 1991.

Silverstone, Roger and Hirsch, Eric, *Consuming Technologies. Media and Information in Domestic Spaces*, London & New York, Routledge, 1992.

Simondon, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1989 (1958).

Vautier, Pierre, « Les réseaux d'électricité parisiens », in *Paris et ses réseaux. Naissance d'un mode de vie urbain, XIXe-XXe siècle*, Paris, BHVP, 1990, p. 259-277.

Vigarello, Georges, *Le Propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris, Le Seuil, 1985.

Woronoff, Denis, « Le quotidien des techniques : de la répétition aux aménagements », Merger, Michèle et Barjot, Dominique (dir.), *Les Entreprises et leurs réseaux : hommes, capitaux techniques et pouvoirs XIXe- XXe siècles*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1998.

Décoration, espaces privés et histoire urbaine

Si une littérature abondante sur la le Paris du XIXe siècle a nourri ce travail, nous n'avons retenu ici que les ouvrages qui abordent la question des espaces privés.

« La gentrification urbaine », *Espaces et sociétés*, n° 132, 2008/1-2.

Bernard, Jean-Pierre, *Les deux Paris : essai sur les représentations de Paris dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle,* Seyssel, Champ Vallon, 2001.

Bowie, Karen (dir.), *La modernité avant Haussmann. Formes de l'espace urbain à Paris, 1801-1853*, Paris, La Recherche éditions, 2001.

Buchli, Victor, « Architecture and the Domestic Sphere », in Buchli, Victor (dir.), *The Material Culture Reader*, Oxford, Berg, 2002, p. 207-213.

Cohen, Deborah, *Household Gods: the British and their Possessions*, London et New Haven, Yale University Press, 2006.

Collignon, Béatrice et Staszak et Jean-François (dir.), *Espaces domestiques. Construire, habiter, représenter* Paris, Bréal, 2003

Cooper, Nicholas, *The Opulent Eye: late Victorian and Edwardian Taste in Interior Design*, London, Architectural Press, 1976

Coquery, Natacha, *L'hôtel aristocratique. Le marché du luxe à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1998.

Deaucourt, Jean-Louis, *Premières loges. Paris et ses concierges au XIXe siècle*, Paris, Aubier, 1992.

Deutsche, Rosalyn et Gendel Ryan, Cara, « The Fine Art of Gentrification », *October*, Vol. 31, The MIT Press, 1984, p. 91-111.

Eleb, Monique et Debarre, Anne, *Architectures de la vie privée, XVIIe-XIXe siècles*, Bruxelles, Archives d'Architecture Moderne, 1989.

Eleb, Monique et Debarre, Anne, *L'invention de l'habitation moderne. Paris, 1880-1914*, Paris, Hazan, 1995.

Flanders, Judith, *Inside the Victorian Home: a Portrait of Domestic Life in Victorian England,* W. W. Norton & Company, 2004.

Floyd, Janet et Bryden, Inga, *Domestic Space: Reading the Nineteenth-Century Interior,* Manchester, Manchester University Press, 1999.

Foy, Jessica H. et Schlereth, Thomas J. (dir.), *American Home Life, 1880-1930: A Social History of Spaces and Services*, University of Tennessee Press, 1994.

Gabet, Olivier, *La maison Fourdinois : néo-styles et néo-Renaissance dans les arts décoratifs en France dans la seconde moitié du XIXe siècle*, thèse de l'École des Chartes, 2000.

Guillerme, André*, Bâtir la ville : révolutions industrielles dans les matériaux de construction*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1995

Huyghe, René et Leborgne, Dominique (dir.), *Les Champs-Elysées et leur quartier*, Paris, Délégation à l'action artistique, 1988.

Le Parisien chez lui au XIXe siècle, 1814-1914, catalogue de l'exposition Archives nationales et Musée Carnavalet, Paris, Archives nationales 1976-1977.

Lemesle, Hélène, *Vautours, singes et cloportes. Ledru-Rollin, ses locataires et ses concierges au XIXe siècle,* ADHE, 2003.

Lescure Michel, *Histoire d'une filière* : *immobilier et bâtiment en France (1820-1980),* Paris, Hatier, 1983.

Lescure Michel, *Les sociétés immobilières en France au XIXe siècle, contribution à l'histoire de la mise en valeur du sol urbain en économie capitaliste*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1980.

Loyer, François, *Paris XIXe siècle : l'immeuble et la rue*, Paris, Hazan, 1997.

Lukacs, John, "The Bourgeois Interior", *American Scholar*, n°39, 1970, p. 616-630.

Marcus, Sharon William, *Apartment stories: city and home in nineteenth-century Paris and London*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1999.

Marcus, Sharon, « Transparence de l'appartement parisien entre 1820 et 1848 », in Bowie, Karen(dir.), *La modernité avant Haussmann, formes de l'espace urbain à Paris, 1801-1853*, Paris, p. 396-403.

Perrot, Michelle, *Histoire de chambres*, Paris, Le Seuil, 2009.

Peter Thornton, *Authentic Décor*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1984

Pignon-Feller, Christiane, *Quand l'ornement n'était pas un crime*, *les arts décoratifs à Metz au XIXe siècle*, mémoire de maîtrise en histoire de l'art, 1992, Université Nancy II sous la direction de François Pupil.

Pike, David L., *Metropolis on the Styx, The Underwordls of Modern Urban Culture, 1800-2001*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2007.

Pinol, Jean-Luc (dir.), *Histoire de l'Europe urbaine*, tome 2, Paris, Le Seuil, 2003.

Pinol, Jean-Luc et Garden, Maurice, *Atlas des Parisiens, de la Révolution à nos jours,* Paris, Parigramme, 2009.

Ponsonby, Margaret, *Stories from Home: English domestic interiors*, *1750-1850*, Aldershot, Ashgate, 2007.

Praz, Mario, *Histoire de la décoration d'intérieur (Philosophie de l'ameublement)*, Paris-Londres, Thames & Hudson, 1990

Praz, Mario, *L'Ameublement : psychologie et évolution de la décoration intérieure*, Paris, Tisné, 1964

Roncayolo, Marcel, *Lectures de villes, formes et temps*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2002.

Schwartz Olivier, *Le monde privé des ouvriers. Hommes et femmes du Nord*, Paris, Presses universitaires de France, 1990.

Schweitz Arlette, *La maison tourangelle au quotidien, façons de bâtir, manière de vivre, 1850-1930*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997.

Smith, N. et Williams, P. (dir.), *Gentrification of the city*, London, Allen and Unwin, 1986.

Steegman, J., *Victorian Taste: a study of the arts and architecture from 1830-1870,* Nelson, London, 1987.

Thad Logan, *The Victorian Parlour*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.

Thernstrom Stephan et Sennett Richard (dir.), *Nineteenth Century Cities, Essays in the New Urban History*, New Haven, Yale University Press, 1969.

Vajda, Joanna, « Paris : rendez-vous cosmopolite. Du voyage élitaire à l'industrie touristique. 1855-1937 », thèse de l'EHESS sous la direction de Christophe Prochasson, 2004.

Vernes, Michel, « La maison du bonheur : excentrique et raisonnable », *Revue Architecture intérieure, CREE*, 2001juillet-septembre, n° 300, p. 30-39.

Individu, famille et culture matérielle

« La collection », *Romantisme, revue du dix-neuvième siècle*, n°112, 2e trimestre 2001.

A picture book of dolls and dolls houses, Londres, Victoria and Albert Museum, 1926.

Ariès, Philippe, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Le Seuil, 1975 [1960].

Ariès, Philippe, *L'homme devant la mort*, Paris, Le Seuil, 1977.

Artières Philippe et Kalifa Dominique (dir.), « Histoire et archives de soi », *Sociétés et Représentations*, CREDHESS, n°13, Paris, Publication de la Sorbonne, 2002.

Babelon, Jean-Pierre, Chaline, Jean-Pierre, Marseille, Jacques (dir.), *Mécénat des dynasties industrielles et commerciales*, Paris, Perrin, 2008.

Belk, Russel W., *Collecting in a Consummer Society*, Londres et New York, Routledge, 1995.

Benjamin, Walter, *Petite histoire de la photographie,* Paris, Société Française de Photographie, 1996 [1931].

Bertherat, Bruno, *La morgue de Paris au XIXe siècle (1804-1907) : les origines de l'institut médico-légal ou les métamorphoses de la machine*, thèse de doctorat, Université Panthéon-Sorbonne, Paris, sous la direction d'Alain Corbin, 2002.

Bogaert Catherine et Lejeune Philippe, *Le journal intime. Histoire et anthologie*, Paris, Textuel, 2006.

Boisjoly François, *La photo-carte. Portrait de la France au XIXe siècle*, Lyon, Lieux-dits, 2006.

Borrrel, Joan, *L'artiste-roi. Essai sur les représentations*, Paris, Aubier, 1990.

Bourdieu, Pierre (dir.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1966.

Bourdieu, Pierre, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit, 1965.

Bremmer J. et Roodenburg, H., *A Cultural History of Gesture,* Cornell University Press, 1992.

Buerger, Janet E., *French daguerreotypes*, New York, International Museum of Photography at George Eastman House, 1989.

Campbell, Colin, *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*, Blackwell, 1995 [1987].

Charpy, Manuel, « La bourgeoisie en portrait. Albums familiaux de photographies des années 1860-1914 », *La Revue d'histoire du XIXe siècle*, « La bourgeoisie : mythes, identités et pratiques » (dir.), Aprile, Sylvie, Charpy, Manuel et Lyon-Caen, Judith, p. 147-163.

Chartier, Roger (dir.), *La lettre. Les usages de la lettre au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 1991.

Chiantaretto Jean-François, *Le témoin interne*, Paris, Aubier, 2005.

Clarke, Graham(dir.), *Portrait in photography,* Reaktion Books, 1992.

Coignard, Jérôme, *Boîtes romantiques, nécessaires et autres jolis riens. Collection Janine Nessi*, Paris-New York, Le Passage, 2007.

Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques et Vigarello, Georges (dir.), *Histoire du corps*, tome 3, Paris, Éditions du Seuil, 2005.

Corbin, Alain, *Histoire de la vie privée. De la Révolution à la Grande Guerre*, tome IV, Paris, Seuil, 1997.

Corbin, Alain, *Le temps, le désir et l'horreur : essais sur le dix-neuvième siècle,* Paris, Flammarion, 1991.

Crubellier, Maurice, *L'enfant et la jeunesse dans la société française (1800-1950)*, Paris, Armand Colin, 1970.

Dauphin, Cécile, Lebrun-Pézerat, Pierette et Poublan, Danièle, *Ces bonnes lettres. Une correspondance familiale au XIXe siècle*, Paris, Albin Michel, 1995.

Debary, Octave et Turgeon, Laurier, *Objets & mémoires*, Laval, Presses Université Laval, 2007.

Detrez, Christine, *La construction sociale du corps*, Paris, Le Seuil, 2002.

Dînettes françaises en faïence, XIXe-XXe siècles. Collection Yseult Bouriez, Paris, Éditions du cercle d'art, 2006.

Dubief Pierre-Jean (dir.), *Les écritures de l'intime de 1800 à 1914. Autobiographies, mémoires, journaux intimes et correspondances*, Rosny, Bréal, 2001.

Eaton, Faith, *Merveilleuses maisons de poupées*, Paris, Éditions Solar [London, Dorling Kindersley Limited, 1994] 1997.

Edwards, Elizabeth, « Photographs as Objects of Memory », in Kwint, Marius, Breward, Christopher et Aynsley, Jeremy (dir.), *Material Memories: Design and Evocation*, Oxford, New York, Berg publishers, 1999, p. 221-236.

Elias, Norbert, *La Société des individus*, Paris, Pocket, 1991.

Fabre, Daniel (dir.), *Écritures ordinaires*, Paris, Bibliothèque publique d'information, Centre Georges-Pompidou / P.O.L, 1993.

Ferrer, Jean-Marc et Grandcoing, Philippe, *Des funérailles de porcelaine. De l'art de la plaque funéraire en porcelaine de Limoges au XIXe siècle*, Limoges, Culture et Patrimoine en Limousin, 2000.

Fine, Agnès, « Femmes, dots et patrimoines », *Clio*, n°7/1998, p. 7 et *sq*.

Foucault, Michel, *Dits et écrits*, tome IV, Paris, Gallimard, 1980-1988.

Freund, Gisèle, *Photographie et société,* Paris, Le Seuil, 1974.

Fureix, Emmanuel, « Présent, passé, futur : la mort et le temps politique (1820-1830) », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, « Le temps et les historiens », n°25, 2002.

Fureix, Emmanuel, *La France des larmes, deuils politiques à l'âge romantique (1814-1840),* Seyssel, Champ Vallon, 2010.

Gagneux, Yves, *Une histoire des reliques dans Paris et la région parisienne au XIXe et au XXe siècles*, Paris, Éditions du Cerf, 2007.

Goldstein, Jan, *The post-revolutionary self: politics and psyche in France, 1750-1850*, Harvard, Harvard University Press, 2005.

Goodman, Dena, « The *Secrétaire* and the Integration of the Eighteenth-Century Self » in Goodman, Dena et Norberg, Kethryn (dir.), *Furnishing the Eighteenth Century*, New York-London, Routledge, 2007, p. 183-203.

Guichard, Charlotte, *Les amateurs d'art à Paris dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, thèse de doctorat d'histoire de l'art et d'archéologie sous la direction de Dominique Poulot, université Panthéon-Sorbonne, 2005.

Guillerme, Jacques (dir.), *Les Collections. Fables et programmes*, Seyssel, Champ Vallon, 1993.

Gusdorf, Georges, *Lignes de vie. 1. Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1990.

Halbwachs, Maurice, *La mémoire collective,* Paris, Albin Michel, 1997 [Presses universitaires de France, 1950, publication posthume (inachevé à sa mort en 1945)].

Halbwachs, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Félix Alcan, 1925.

Halliday, Anthony, *Facing the Public: Portraiture in the Aftermath of the French Revolution,* Manchester, Manchester University Press, 2000.

Hamilton P. et Hargreaves R., *The Beautiful and the Damned: The Creation of Identity in 19th-Century Photography*, Lund Humphries, 2001.

Héran, Emmanuelle (dir.), *Le dernier portrait*, Catalogue de l'exposition du Musée d'Orsay, Paris, RMN, 2002.

Herselin, Thierry, « Portraits et portraitistes mondains : le portrait féminin à Paris 1870-1914 », mémoire de maîtrise d'Histoire de l'art, Strasbourg, 1994.

Jaffé, Deborah, « Doll's Houses », *The History of Toys, from Spinning Tops to Robots*, Londres, Sutton Publishing, 2006.

Jasanoff, Maya, *Aux marges de l'Empire. Conquérants et collectionneurs à l'assaut de l'Orient de 1750 à 1850*, Éditions Héloïse d'Ormesson, 2009 [2005].

Jay, Ruby, « Post-Mortem Portraiture in America », *History of Photography*, n°3, 1984, p. 201-222.

Joschke, Christian, « Aux origines des usages sociaux de la photographie, la photographie amateur en Allemagne entre 1890 et 1910 », *Actes de la recherche en sciences sociales, Représentations du monde social*, n° 154, 2004, p. 53-65.

Kaufmann, Jean-Claude, *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, Hachette, 2007.

Kwint, Marius, Breward, Christopher et Aynsley, Jeremy (dir.), *Material Memories: Design and Evocation*, Oxford, New York, Berg publishers, 1999.

Laurens, Annie-France et Pomian, Krzysztof (dir.), *L'anticomanie. La collection d'antiquités aux 18e et 19e siècles*, Paris, Éditions de l'ÉHÉSS, 1992.

Le dernier portrait, Musée d'Orsay, Paris, RMN, 2002.

Leiris, Michel, *La règle du jeu*, tome I-III, Paris, Gallimard 1948.

Lejeune, Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980.

Lejeune, Philippe, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 2004 [1971].

Lejeune, Philippe, *Les brouillons de soi*, Paris, Le Seuil, 1998.

Lipsedge, Karen, « « Enter into Thy Closet » : Women, Closet Culture, and the Eighteenth-Century English Novel » in Styles, John and Vickery, Amanda, *Gender, Taste, and Material Culture in Britain and North America, 1700-1830*, New Haven & London, Yale University Press, 2006, p. 107-124.

Long-Tarasco, Véronique, *Mécènes des deux mondes. Les collectionneurs donateurs du Louvre et de l'Art Institute de Chicago (1879-1940)*, Rennes, PUR, 2007.

Lyon Clark, Beverly et Higonnet, Margaret R. (dir.), *Girls Boys Books Toys. Gender's in Children's Literary*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2000.

Macpherson, Crawford B., *La théorie politique de l'individualisme possessif*, *De Hobbes à Locke*, Paris, Gallimard, Folio, 2004 (1971).

Marcoux, Sebastien, « The Refurbishment of Memory » in Miller, Daniel (dir.), *Home Possessions : Material Culture Behind Closed Doors*, Oxford, Berg, 2001.

Marenco Claudine, *Manières de table, modèles de mœurs. 17e-20e siècles*, Cachan, ENS Cachan, 1992.

Marie, Bertrand, *La photographie sur la cheminée*, Paris, Métaillé, 1998.

Martinet, Chantal, « Objets de famille, objets de musée, ethnologie ou muséologie », *Ethnologie française*, 1980.

Martin-Fugier, Anne, « La douceur du nid. Les arts de la femme à la Belle Époque », *Urbi*, volume V, avril 1982.

Mauss, Marcel, « Les techniques du corps », *Journal de Psychologie*, n°32, 1935, p. 271-293 [réédition *in Sociologie et Anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1950].

McCauley, Elizabeth Anne, *A.A.E. Disderi and the Carte de Visite Portrait Photograph*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1985.

McCauley, Elizabeth Anne, *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris, 1848-1871*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1994.

Miller, Daniel (dir.), *Home Possessions: Material Culture Behind Closed Doors*, Oxford, Berg, 2001.

Mouysset Sylvie, *Papiers de famille. Introduction à l'étude des livres de raison (France, XVe-XIXe siècle)*, Rennes, PUR, 2008.

Olalquiaga, Celeste, *The Artificial Kingdom: A Treasury Of The Kitsch Experience*, University of Minnesota Press, 2002 [1998].

Papet, Édouard, *À fleur de peau le moulage sur nature au XIXe siècle*, Paris, Musée d'Orsay, 2002.

Pety, Dominique « Le personnage du collectionneur au XIXe siècle : de l'excentrique à l'amateur distingué », « La collection », *Romantisme, revue du dix-neuvième siècle*, n°112, 2e trimestre 2001, p. 71-81.

Pety, Dominique, *Les Goncourt et la collection. De l'objet d'art à l'art d'écrire*, Genève, Droz, 2003.

Pointon, Marcia, « Materializing Mourning: Hair, Jewellery and the Body », in Kwint, Marius, Breward, Christopher et Aynsley, Jeremy (dir.), *Material Memories: Design and Evocation*, Oxford, New York, Berg publishers, 1999, p. 39-57.

Pointon, Marcia, *Hanging the Head. Portraiture and Social Formation in 18th Century England*, London-New Haven, Yale University, 1993.

Pomian, Krzysztof, « Collections : une typologie historique », *Romantisme, revue du dix-neuvième siècle*, « La collection », n°112, 2e trimestre 2001.

Poublan, Danièle, « Qui pour toi se souvient ? Les histoires de famille au XIXe siècle, une mémoire revisitée », *Sociétés et représentations*, n°13, avril 2002, p. 51-68.

Preti-Hamard, Monica et Sénéchal, Philippe (dir.), *Collections et marché de l'art en France*, Rennes, PUR, 2005.

Quint Marius (dir.), *Material Memories*, Oxford-New York, Berg, 1999.

Robin Jaffee Frank, *Love and Loss: American Portrait and Mourning Miniatures*, Catalogue, Yale University Art Gallery, 2000.

Rouvillois, Fréderic, *Histoire de la politesse de 1789 à nos jours*, Paris, Flammarion, 2006.

Rutherford, Emma, *Silhouettes, ou l'art de l'ombre*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2009.

Sagne, Jean, *L'atelier du photographe*, Paris, Presses de la Renaissance, 1984.

Saisselin, Rémy G., *Le Bourgeois et le bibelot,* Paris, Albin Michel, 1990.

Segalen Martine, Le Witta Béatrice (dir.), *Chez-soi. Objets et décors : des créations familiales ?,* Autrement, série Mutation, n°137, Paris, 1994.

Segalen, Martine, *Nuptialité et alliance. Le choix du conjoint dans une commune de l'Eure*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1972.

Shelton, Anthony, *Collectors:Expressions of Self and Other. Contributions in Critical Museology and Material Culture*, Londres, Horniman Museum and Gardens, 2001.

Simmel, Georg, « La lettre, élément d'une sociologie du secret », in *La parure et autres essais*, Paris, Editions MSH, 1998, p. 89-92.

Simonet-Tenant Françoise*, Le journal intime, genre littéraire et écriture ordinaire*, Paris, Téraèdre, 2004.

Sontag, Susan, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois, 2000.

Stewart, Mary Lynn, *For Health and Beauty: Physical Culture for French Women, 1880-1930s,* Baltimore, The John Hopkins University, 2001.

Stewart, Susan, *On Longing : Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Duke University Press, 1993.

Tagg, John, « A Democracy of the Image : Photographic Portraiture and Commodity Production » in *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988, p. 34-59.

Drouot et les ventes aux enchères

Barbier, Frédéric, « Bouquinistes, libraires spécialisés » in Chartier, Roger et Martin, Henri-Jean (dir.), *Histoire de l'édition française*, tome 3, *Le temps des éditeurs, Du Romantisme à la Belle Époque*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1990.

Becker, Howard, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988 [1982].

Bessy, Christian, « L'organisation des ventes publiques. Publication, qualification et espaces de circulation des objets », in Stanziani, Alessandro (dir.), *La qualité des produits en France (XVIIIe-XXe siècles)*, Paris, Belin, 2003, p. 177-194.

Charpy, Manuel, "The Auction House and Its Surroundings : The Trade of Antiques and Second-Hand Items in Paris during the Nineteenth Century" in *Between novelties and antiques: mixed consumer patterns in Western European history*, Blonde, Bruno, Stobart, Jon et Coquery, Natacha (dir.), Turnhout, Brepols Publishers, 2008.

Compagnie des commissaires-priseurs, *Les Commissaires-priseurs de Paris et l'Hôtel des ventes, exposition organisée à l'occasion du 150e anniversaire de la Compagnie et du centenaire de la construction de l'Hôtel Drouot*, Paris, Lahure, 1951.

Farcy, Jean-Claude et Defois, Serge, *Les avocats nantais au XXe siècle : socio-histoire d'une profession*, Paris, PUR, 2007.

Guichard, Charlotte, «Connoisseurship and artistic expertise. London and Paris, 1600-1800» in Rabier, Christelle (dir.), *Fields of Expertise. A Comparative History of Expert Procedures in Paris and London, 1600 to present*, Newcastle-upon-Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2007, p. 173-191.

Guichard, Charlotte, « A New Urban Spectacle : Art Auction in Late Eighteenth-century Paris », in Blonde, Bruno, Stobart, Jon et Coquery, Natacha (dir.), *Between novelties and antiques: mixed consumer patterns in Western European history*, Turnhout, Brepols Publishers, 2008.

Huda, Shireen, *Pedigree and Panache : a History of Art Auction in Australia*, Canberra, Australien National University Press, 2008.

Learmount, Brian, *A History of Auction*, London, Barnard and Learmount, 1985.

Lemercier, Claire, *Aux origines de la chambre de commerce de Paris, 1803-1853*, Paris, La Découverte, 2003.

Lemonnier, Pierre, « Un groupe de Savoyards à Paris. Les commissionnaires de l'Hôtel Drouot » in *Ethnologie française*, tome X, n°2, avril-juin 1980, p. 181-184.

Lyna, Dries, « Art auctions between culture and economics. Consumption and distribution of paintings in Antwerp and Brussels (1700-1800) », thèse de l'université d'Anvers.

Maulde et Renou, documents réunis à l'occasion du centenaire de leur installation, en 1854, rue de Rivoli, Paris, Imprimerie de Maulde et Renou, 1954.

Maurice Rheims, *La vie étrange des objets*, Paris, Librairie Plon, 1963.

Michel, Patrick, *Le commerce du tableau à Paris dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, acteurs et pratiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.

Peltier, Anne, « Les commissaires-priseurs et les ventes à Tours au XIXe siècle », mémoire de maîtrise d'histoire contemporaine (dir.) Aprile, Sylvie, Université François-Rabelais de Tours, 1999.

Quemin, Alain, « De l'espace privé à l'espace professionnel. Les commissaires-priseurs » in Françoise Piotet (dir.), *La révolution des métiers*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 317-344.

Quemin, Alain, « L'espace des objets. Expertises et enchères à Drouot-Nord », *Genèses*, n°17, 1994, p. 52-72.

Quemin, Alain, « Les ventes aux enchères, l'économique et le symbolique. Sociologie de l'approche ethnologique », *Géographie, économie, société*, vol. 3, n°1, 2001, p. 161-181.

Quemin, Alain, *Les commissaires-priseurs. La mutation d'une profession*, Paris, Anthropos-Economica, 1997.

Raymonde Moulin et Alain Quemin, "La certification de la valeur de l'art. Experts et expertises", Annales ESC, numéro spécial "Mondes de l'art", n°6, novembre-décembre 1993, p. 1421-1445.

Reitlinger, Gerard, *The Economics of Taste, Rise and Fall of Picture Prices, 1760-1960*, London, Barrie & Rockliff, 1961.

Roth-Meyer, Clotilde, « Les marchands de couleurs à Paris au XIXe siècle », thèse de l'université de Paris IV-Sorbonne, sous la direction de Bruno Foucart, 2004.

Smith, Charles W., *Auctions : The Social Construction of Value*, New York, The Free Press, 1989.

Histoire du commerce et de la publicité

Andia, Béatrice de et François, Caroline (dir.), *Les cathédrales du commerce parisien : grands magasins et enseignes*, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 2006.

Aynsley Jeremy et Berry Francesca, "Introduction: Publishing the Modern Home. Magazines and the Domestic Interior, 1870–1965", *Journal of Design History*, vol 18, n°1, 2005.

Aynsley, Jeremy et Berry, Francesca "Introduction: Publishing the Modern Home - Magazines and the Domestic Interior 1870–1965", *Journal of Design History*, vol 18 no 1, 2005.

Barthes Rolland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

Benoît Lenoble, « Les campagnes de lancement de romans-feuilletons : l'exemple du *Journal* (1892-1935) », *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, n°52, janvier-mars 2005, p. 175-197.

Bret, Patrice, Chatzis Kostantinos et Hilaire-Pérez Liliane (dir.), *Des techniques dans la presse à la presse technique en Europe, 1759-1950*, l'Harmattan, Collection recherche en gestions, 2008.

Catherine Bertho, « Mise en Scène Vulgarisation : l'Exposition universelle de 1899 », in Le Mouvement social, n° 149, 1989, p. 3-13

Clotilde Roth-Meyer, « Le phénomène de la location de tableaux par les marchands de couleurs parisiens au XIXe siècle », in *Histoire de l'art* 2006, vol., n°58, p. 57-64.

Colin Jones, « The Great Chain of Buying: Medical Advertissement, the Bourgeois Public Sphere, and the Origins of the French Revolution », *American Historical Review,* n°101, February 1996, p. 69-118.

Coquery, Natacha (dir.), *La Boutique et la ville. Commerces, commerçants, espaces et clientèles, XVIe-XXe siècles*, Tours, CEHVI/Publications de l'université François Rabelais, 2000.

Crossick, Geoffrey and Jaumain, Serge (dir.), *Cathedrals of Consumption : the European department store, 1850-1939*, Aldershot, Ashgate, 1998.

Daniel Miller, P.A. Jackson, Nigel Thrift, et Beverly Holbrook (dir.), *Shopping, Place and Identity*, New York, Routledge, 1998.

Donald Weber, « Selling dreams: advertising strategies from grands magasins to supermarkets in Ghent, 1900-1960 » in Geoffrey Crossick et Serge Jaumain (dir.), *Cathedrals of Consumption. The European Department Store, 1850-1939*, Aldershot, Ashgate, 1999.

Erika D. Rappaport*, Shopping for Pleasure: Women in the Making of London's West End*, Oxfordshire, Princeton University Press, 2000.

Ferdinand, C. Y., « Selling it to the provinces: news and commerce round eighteenth-century Salisbury » in John Brewer et Roy Porter, *Consumption and the world of goods*, New York, Routledge, 1994, p. 393-412.

François Faraut, *Histoire de «La Belle jardinière»*, Paris, Belin, 1987.

Frederic Barbier, « Bouquinistes, libraires spécialisés » dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française, tome 3, Le temps des éditeurs, Du Romantisme à la Belle Époque*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1990.

Frédéric Rouvillois*, Histoire de la politesse De 1789 à nos jours*, Paris, Flammarion, 2006.

Fyfe Aileen et Lightman Bernard (dir.), *Science in the Marketplace: Nineteenth-Century Sites and Experiences*, Chicago, University Of Chicago Press, 2007.

Léger, Christine, « Le journal des Demoiselle et l'éducation des filles au XIXe siècle », thèse pour le doctorat de l'université de Paris VII, sous la direction de Michelle Perrot, 1988.

Liliane Hilaire-Pérez et Anne-Françoise Garçon (dir.), *Les chemins de la nouveauté : innover, inventer au regard de l'histoire*, Paris, CTHS histoire, 2004.

Linda Aimone et Carlo Olmo, *Les expositions universelles*, Paris, Belin, 1993.

Lynda Nead, *Victorian Babylon: People, Streets and Images in Nineteenth-century London*, Yale University Press, New Haven and London, 2005.

Lyon-Caen, Judith, *La lecture et la vie. Les usages du roman au temps de Balzac*, Paris, Tallandier, 2006.

M. Bouveret-Gauer, C. Marenco, M.-J. Parizet (dir.), *Le commerce et la ville : bilan critique des études et recherches sur les pratiques urbaines du commerce*, Paris, CNRS, 1994.

Marc Martin, *Trois siècles de publicité en France*, Paris, Odile Jacob, 1992.

Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, *Le théâtre de société : un autre théâtre*, Paris, H. Champion, 2003.

Marshall, Alan, *Les Trois révolutions du livre*, Paris, Droz, 2001.

Michael B. Miller, *Le Bon Marché : 1869-1920 : le consommateur apprivoisé*, Paris, Armand Colin, 1987 [*The Bon Marché, Bourgeois Culture and The Department Store, 1869-1920,* Princeton University Press, 1981].

Miller, Andrew, *Novels behind Glass: Commodity Culture and Victorian Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

Natacha Coquery (dir.), *La boutique et la ville. Commerces, commerçants, espaces et clientèles XVIe-XXe siècles*, Tours, Université François Rabelais, 2000.

Natacha Coquery, « A Court Society and Advertising Art: the Fame of Parisian Merchants as the End of the Eighteenth-Century », dans Wischermann C., Schore E. (dir.), *Advertising and the European city: Historical Perspectives*, Aldershot, Ashgate, 2000, p. 96-112.

Nathalie Heinich, *L'élite artiste, excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Sciences humaines, 2005.

Olivier Dautresme, « Une boutique de luxe dans un centre commercial à la mode : l'exemple du « magasin d'effets précieux à prix fixe » au Palais-Royal à la fin du XVIIIe siècle » dans Natacha Coquery (dir.), *La boutique et la ville : commerces, commerçants, espaces et clientèles, XVIe-XXe siècles*, Tours, Publications de l'Université François Rabelais, 2000.

Packard Vance, *La persuasion clandestine*, Paris, Calmann-Levy, 1958.

Penny Sparke, « Interior Decoration and Haute Couture: Links between the Developments of the Two Professions in France and the USA in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries—A Historiographical Analysis », *Journal of Design History*, volume 21, Number 1, p. 101-107.

Péron René, *La fin des vitrines. Des temples de la consommation aux usines à vendre*, Cachan, ENS Cachan, 1994.

Richards, Thomas, *The Commodity Culture of Victorian England: Advertising and Spectacle, 1851-1914*, Stanford, Stanford University Press, 1990.

Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française, tome 3, Le temps des éditeurs, Du Romantisme à la Belle Époque*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1990.

Souza Aruna et McDonough Tom, (dir.), *The Invisible Flâneuse? Gender, Public Space, and Visual Culture in Nineteenth-Century Paris*, Manchester, Manchester University Press, 2006.

Tétart-Vittu, Françoise, « "Le magasin des grâces". Architecture, décor et montre de la boutique de modes et de nouveautés dans la première moitié du XIXe siècle », in Natacha, Coquery (dir.), *La boutique et la ville*, Tours, Publications de l'Université François-Rabelais, 2000, p. 295-315.

Wischermann Clemens, Schore Elliott (dir.), *Advertising and the European City : Historical Perspectives,* Aldershot, Ashgate, 2000.

Consommations et phénomènes de mode

Adburgham, Alison, *Shops and shopping, 1800-1914 : Where, and in What Manner the Welle-dressed Englishwoman bought her Clothes*, London, Allen and Unwin, 1964.

Assouly, Olivier (dir.), *Le luxe. Essai sur la fabrique de l'ostentation*, Paris, Editions de l'Institut Français de la Mode / Editions du Regard, 2005, p. 137-152.

Bablet, Denis, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, Éditions du CNRS, 1965.

Barthes Roland, « Histoire et sociologie du vêtement », *Annales ESC*, 1957, p. 430-441.

Barthes, Roland, *Le système de la mode*, Paris, Le Seuil, 1983.

Beck, Robert et Madœuf, Anna (dir.), *Divertissements et loisirs dans les sociétés urbaines à l'époque moderne et contemporaine*, Presses Universitaires François-Rabelais, Tours, 2005.

Bell Quentin, *Mode et société. Essai sur la sociologie du vêtement*, Paris, Presses universitaires de France, 1992 [1976]

Benson, John et Ugolini, Laura, *Cultures of Selling. Perspectives on Consumption and Society since 1700*, Aldershot, Ashgate, 2006.

Berlanstein, Lenard R., *Daughters of Eve: A Cultural History of French Theater Women from the Old Regime to the Fin-De-Siècle*, Cambridge, Harvard University Press, 2001.

Blondé, Bruno, Stabel, P., Stobart, John et Van Damme, Ilja. (dir.), *Buyers and sellers. Retail circuits and practices in Medieval and Early Modern Europe*, Anvers, Turnhout, 2006.

Booth, Michael R., « Metropolis on the stage » in Dyos, H. J. et Wolff, Michael (dir.), *The Victorian City. Images and Realities*, Londres, Routledge, 1973.

Boulenger Jacques*, Les dandys,* Paris, Calmann-Lévy, 1932.

Bourdieu, Pierre, *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

Breward, Christopher, « Ambiguous role Models: Fashion, Modernity and the Victorian Actress » in Breward Christopher et Evans, Caroline, *Fashion and Modernity*, Oxford, New York, Berg, 2005, p. 101-119.

Breward, Christopher, *Fashioning London. Clothing and the Modern Metropolis*, Oxford, New York, Berg, 2004.

Breward, Christopher et Gilbert, David (dir.), *Fashion's World Cities,* New York, Berg Publishers, 2006.

Breward, Christopher, *The Hidden Consumer: Masculinities, Fashion and City Life 1860-1914, Studies in design and material culture*, Manchester, Manchester University Press, 1999.

Brewer, John et Trentmann Frank (dir.), *Consuming Cultures, Global Perspectives: Historical Trajectories, Transnational Exchanges,* Oxford and New York, Berg Publishers, 2006.

Brydon, Anne and Niessen, Sandra, (dir.), *Consuming Fashion: Adorning the transnational Body*, Oxford-New York, Berg Publishers, 1998.

Bury, Mariane and Laplace-Claverie, Hélène (dir.), *Le Miel et le Fiel. La critique théâtrale en France au XIXe siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008 et en particulier Jean-Claude Yon, « La critique au crayon. Discours critique en images dans *La Vie parisienne* 1865-1867 ».

Cabin Philippe, Dominique Desjeux, Didier Nourisson, Robert Rochefort, *Comprendre le consommateurs*, Auxerre, Editions Sciences Humaines, 1998.

Campbell, Colin, « The desire for the new. Its nature and social location as presented in theories of fashion and modern consumerism » in Silverstone, R. en Hirsch, E. (dir.), *Consuming Technologies: Media and Information in Domestic Spaces*, London, 1992, p. 48-64.

Campbell, Colin, *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumeris*, Oxford, Basil Blackwell, 1987.

Centorame, Bruno et Andia Béatrice de (dir.), *La nouvelle Athènes, haut lieu du romantisme*, Paris, Action artistique de la ville de Paris, 2001.

Charle, Christophe, « Des artistes en bourgeoisie. Acteurs et actrices en Europe occidentale au XIXe siècle », in Lyon-Caen, Judith, Aprile Sylvie et Charpy, Manuel (dir.), « La Bourgeoisie : mythes, identités et pratiques », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n° 34, 2007, p. 71-104.

Charle, Christophe, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, Paris, Albin Michel, 2008.

Chenille Vincent, *La mode dans la coiffure française. La norme et le mouvement, 1837-1987*, Paris, L'Harmattan, 1996.

Danger, Pierre, *Émile Augier ou le théâtre de l'ambiguïté : éléments pour une archéologie morale de la bourgeoisie sous le Second Empire*, Paris Montréal, L'Harmattan, 1998.

Daniels Barry V. et Razgonnikoff, Jacqueline, *Le Décor de théâtre à l'époque romantique : catalogue raisonné des décors de la Comédie-Française, 1799-1848, Paris,* Bibliothèque nationale, 2003.

De Grazia, Victoria et Furlough, Ellen, *The Sex of Things: Gender and Consumption in Historical Perspective*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1996.

De Marly, Diana. *Worth: Father of Haute Couture*, New York, Holmes & Meier, 1990 [1980].

Deaton, Angus, *Understanding Consumption*, Oxford, Oxford University Press, 1992.

Descotes, Maurice, *Le public de théâtre et son histoire,* Paris, Presses universitaires de France, 1964.

Erner, Guillaume, *Sociologie des tendances*, Paris, PUF, 2008.

Fontaine, Laurence, « The Circulation of Luxury Goods in Eighteenth-Century Paris: Social Redistribution and an Alternative Currency », dans Berg, M., Eger, E. (dir.)*, Luxury in the Eighteenth Century. Debates, Desires and Delectable Goods*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003, p. 89-102.

Fortassier Rose, *Les écrivains français et la mode de Balzac à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, 1988.

Friedman, Jonathan, *Consumption and identity*, volume 15 de Studies in anthropology and history, Chur, Taylor & Francis, 1994.

Friedman, Jonathan, Consumption and Identity, Washington, Taylor & Francis, 1994.

Geffroy, Gustave, *La comédie bourgeoise,* Paris, Charpentier, 1922.

Gersin, Malincha, « La vie théâtrale lyonnaise d'un empire à l'autre : Grand-Théâtre et Célestins, le temps du privilège. 1811-1864 », thèse de doctorat de l'Université de Lyon II sous la direction d'Olivier Zeller, 2007.

Goblot, Edmond, *La barrière et le niveau. Étude sociologique sur la bourgeoisie française moderne*, Paris, Felix Alcan, 1925.

Goetschel, Pascale et Yon, Jean-Claude (dir.), *Directeurs de théâtre XIXe-XXe siècles, Histoire d'une profession*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008.

Grana, Cesar, *Bohemian versus Bourgeois. French society and the French Men of Letters in the Nineteenth Century*, New York, Basic Books, 1964.

Greig, Hannah, « Leading the Fashion : The Material Culture of London's Beau Monde », in Styles, John and Vickery, Amanda, *Gender, Taste, and Material Culture in Britain and North America, 1700-1830*, New Haven & London, Yale University Press, 2006, p. 293-314.

Gribenski, Jean, Meyer, Véronique et Vernois, Solange (dir.), *La maison de l'artiste : construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVIIe-XXe siècles)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.

Hamon, Philippe et Viboud, Alexandrine (dir.), *Dictionnaire thématique du roman de mœurs (1850-1914)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003.

Hamon, Philippe, « Le topos de l'atelier », in Démoris, R. (dir.), *L'artiste en représentation*, Paris, Desjonquères, 1993.

Haskell, Francis, *La norme et le caprice. Redécouvertes en art*, Paris, Flammarion, 1986.

Hautecoeur, Louis, *Histoire de l'architecture classique en France*, tome IV, Paris, Picard, 1953.

Heinich, Nathalie, *L'élite artiste, excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Sciences humaines, 2005.

Hemmings, Frederick William John, *The Theatre Industry in Nineteenth-Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

Herpin, Guillaume, *Sociologie de la consommation,* Paris, La Découverte, 2004.

Houbre, Gabrielle, *Le livre des courtisanes*, Paris, Taillandier, 2006.

Hussey, David E. et Ponsonby, Margaret (dir.), *Buying for the Home. Shopping for the Domestic from the Seventeenth Century to the Present*, Aldershot, Ashgate, 2008.

Jackson, Peter, Lowe, Michelle, Miller, Daniel et Mort, Frank, *Commercial Cultures: Economies, Practices, Spaces. Leisure, Consumption and Culture*, New York, Berg Publishers, 2000.

Jones, Jennifer, « The Taste for Fashion and Frivolity: Gender Clothing and the Commercial Culture of the Old Regime », Ph.D. dissertation, Princeton University, 1991.

Jouanny, Sylvie, *L'Actrice et ses doubles. Figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIXe siècle*, Genève, Droz, 2002.

Kanowski, Claudia, Tafelsilber für die Bourgeoisie: Produktion und private Kundschaft der Pariser Goldschmiedefirmen Christofle und Odiot zwischen Second Empire und Fin de siècle, Volume 13 de Berliner Schriften zur Kunst, Berlin, *Gebr. Mann, 2000.*

Kaplan, Joel H. et Stowell, Sheila, *Theatre and Fashion: Oscar Wilde to the Suffragettes*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

König R., *Sociologie de la mode*, Paris, Payot, 1969 [1959].

Konigson, E. (dir.), *Sur la ville, Images de la ville sur la scène aux XIXe et XXe siècles,* Paris, Éditions du CNRS, 1991.

Kowaleski-Wallace, Elizabeth, *Consuming Subjects. Women, Shopping, and Business in the Eighteenth century*, New York, Columbia University Press, 1997.

Kracauer, Siegfried, *Jacques Offenbach ou le secret du Second Empire*, Paris, Le promeneur, 1994 [1937].

Lebel, Hélène, « Le théâtre à Paris (1880-1914) : reflet d'une société ? », thèse de doctorat de l'université Paris I Sorbonne, sous la direction d'Adeline Daumard, 1996, 2 vol.

Lethève, Jacques, *La vie quotidienne des artistes français au XIXe siècle*, Paris, Hachette, 1968.

Lipovetsky, Gilles et Roux, Elyette, *Le luxe éternel. De l'âge du sacré au temps des marques*, Paris, Gallimard, 2003.

Lipovetsky, Gilles, *L'empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Le Seuil, 1987.

Mackay, Hugh (dir.), *Consumption and Everyday Life (Culture, Media and Identities series)*, Thousand Oaks, Sage Publications, 1997.

Martin-Fugier, Anne, *Comédiennes, de Mlle Mars à Sarah Bernhardt*, Paris, Le Seuil, 2001.

Martin-Fugier, Anne, *La vie d'artiste au XIXe siècle*, Paris, Louis Audibert, 2007.

Martin-Fugier, Anne, *La vie élégante ou la formation du Tout-Paris*, Paris, Fayard, 1990.

Miller, Daniel (dir.), *Consumption: Critical Concepts in the Social Sciences*, New York, Routledge, 2000.

Miller, Daniel, *A Theory of Shopping*, Ithaca-New York, Cornell University Press, 1998.

Miller, Daniel, *Acknowledging Consumption: a Review of New Studies Material Cultures*, New York, Routledge, 1995.

Miller, Daniel, Jackson, P.A., Thrift, Nigel et Holbrook, Beverly, *Shopping, Place and Identity*, Oxon-New York, Routledge, 1998.

Milner, John, *Ateliers d'artistes. Paris, capitale des arts à la fin du XIXe siècle*, Paris, Du May, 1990.

Monneyron, Frédéric, *Sociologie des modes*, Paris, PUF, 2006.

Montandon, Alain, *L'hospitalité au théâtre*, Université de Clermont-Ferrand II. Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 2003.

Naugrette-Christophe, Catherine, *Paris sous le Second Empire : le théâtre et la ville, essai de topographie théâtrale,* Paris, Librairie théâtrale, 1998.

Nenadic, Stana, « Romanticism and the urge to consume in the first half of the 19th Century » in Berg, Maxine et Clifford (dir.), *Consumers & Luxury. Consumer culture in Europe 1650-1850*, Manchester, Manchester University Press, 1999.

Nenadic, Stenadic, « Middle-rank consumers and domestic culture in Edinburgh and Glasgow 1720-1840 », in *Past & Present*, 145 (1994), p. 122-156.

Norberg, Kathryn, «Goddesses of Taste: Coutresans and their Furniture in Late-Eighteenth-Century Paris», in Norberg, Kathryn et Goodman Dena, *Furnishing the Eighteenth Century: What Furniture Can Tell us About the European and American Past*, New York, Routledge, 2007.

Peltre, Christine, *L'atelier du voyage : les peintres en Orient au XIXe siècle*, Paris, Le Promeneur, 1995.

Perrot Philippe, « Notes pour l'élargissement d'une notion et d'une histoire : la consommation », *Bulletin du Département d'Histoire Économique,* Université de Genève, 1987, p. 14-19.

Philip Nicholas Furbank et Alex M. Cain, *Mallarme on Fashion: A Translation of the Fashion Magazine La Dernière Mode*, Oxford ; New York : Berg, 2004.

Prasad, Pratima et McCready, Susan,, (dir.), *Novel Stages : Drama and the Novel in Nineteenth-Century France*, Newark, University of Delaware Press, 2007.

Rappaport, Erika Diane, *Shopping for Pleasure: Women in the Making of London's West End,* Princeton, Princeton University Press, 2001.

Riello, Giorgio, « La chaussure à la mode: product innovation and marketing strategies in Parisian and London boot and shoemaking in the early nineteenth century », *Textile History*, n°34/2 (2003), p. 107-133.

Robichon, François, "De la mansarde au salon : les ateliers d'artistes" in *Monuments Historiques*, n°195, mars 1995, p. 62–66.

Robichon, François, *La peinture militaire française de 1871 à 1914*, Paris, B. Giovanangeli, 1998.

Roger, Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Éditions Gallimard, 1997.

Sagne, Jean, *L'atelier du photographe, 1840-1940*, Paris, Presses de la Renaissance, 1984.

Scardigli Victor, *La consommation, culture du quotidien*, Paris, Presses universitaires de France, 1983.

Scart, Brigitte, *L'atelier Nadar et la mode, 1865-1913*, Paris, Direction des Musées de France, 1979.

Seigel, Jerrold, *Paris bohème : culture et politique aux marges de la vie bourgeoise, 1830-1930*, Paris, Gallimard, 1991.

Shove Elizabeth, Trentmann Frank et Wilk Richard, *Time, Consumption and Everyday Life: Practice, Materiality and Culture*, Oxford and New York, Berg Publishers, 2009.

Simmel, Georg, Fashion, in: *American journal of sociology*, n°62, 1957, p. 541-549.

Slater, Don, *Consumer culture and modernity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

Steele, Valerie, *Paris Fashion: a Cultural History*, Berg publishers, 1988.

Tarde, Gabriel, *Les lois de l'imitation*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1890.

Thornton, Lynne, *Les orientalistes. Peintres voyageurs, 1828-1908*, Paris, ACR Editions, 1993.

Tiersten, Lisa, *Marianne in the Market. Envisioning Consumer Society in Fin-de-Siècle France*, Berkeley, University of California Press, 2001.

Trentmann, Frank, *Free Trade Nation: Commerce, Consumption, and Civil Society in Modern Britain*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, 3 tomes, Paris, Belin, 1996.

Veblen, Thorstein, *Théorie de la classe de loisirs*, Paris, Tell Gallimard, 1970 [1899].

Verley, Patrick, « Notes de travail sur les marchés intérieurs français et britanniques », juin 1993.

Verley, Patrick, *L'échelle du monde. Essai sur l'industrialisation de l'Occident*, Paris, Gallimard, 1997.

White, Harrison C. et White, Cynthia A., *La carrière des peintres au XIXe siècle*, Paris, Flammarion, 1991.

Williams, Rosalind H., *Dream Worlds: Mass Consumption in Late Nineteenth-Century France*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1991.

Woestelandt, Evelyne, « Système de la mode dans *L'Éducation sentimentale* », *The French Review*, Vol. 58- 2, décembre 1984, p. 244-254.

Yon, Jean-Claude, *Eugène Scribe, la fortune et la liberté*, Saint-Genouph, Librairie Nizet, 2000.

Culture visuelle et commerce des images

Allemand-Cosneau, Claude et Julia, Isabelle, « Delaroche par Goupil » in *Paul Delaroche, un peintre dans l'histoire*, Paris, RMN, 1999, p. 173-218.

Bann, Stephen, *Parallel Lines. Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-century France*, New Haven-London, Yale University Press, 2001.

Bermingham, Ann et Brewer, John, *The consumption of culture, 1600-1800 : image, object, text*, New York, Routledge, 1995.

Bigorne, Régine, « L'invention d'un mythe et son exploitation par un éditeur d'images au XIXe siècle : le néo-XVIIIe siècle et la Maison Goupil », thèse de doctorat d'histoire de l'art et d'archéologie sous la direction de Marc Saboya, Université de Bordeaux III, 2000.

Bouquin Chupeau, Corinne, « Recherches sur l'imprimerie lithographique à Paris au XIXe siècle l'imprimerie Lemercier (1803-1901) », thèse de doctorat d'histoire de l'art, sous la direction d'Henri-Jean Martin, 2 volumes, Université de Paris-I, 1993.

Boyer, Laure, « Robert J. Bingham, photographe du monde de l'art sous le Second Empire », *Études photographiques*, n°12 novembre 2002.

Comment, Bernard, *Le XIXe siècle des panoramas*, Paris-Genève, Adam Biro, 1993.

Crary, Jonathan, *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIXe siècle,* Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1994 [M.I.T., 1990].

Daumas, Maurice, *Images et sociétés dans l'Europe moderne, XVe-XVIIIe siècles*, Paris, Armand Colin, 2000.

Earle, Edward W.(dir.), *Points of View. The Stereograph in America : A cultural History,* Rochester, The Visual Studies Workshop Press, 1979, p. 12.

Foucault, Michel, « La peinture photogénique », in *Dits et écrits*, vol. 1, Paris, Gallimard, 2001, p. 1575-1583.

Hamon, Philippe, *Expositions*, Paris, José Corti, 1989.

Hamon, Philippe, *Imageries : littérature et image au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 2001.

Hannavy, John, *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, London, CRC Press, 2008, p. 488.

Harding, James, *Les Peintres pompiers. La peinture académique en France de 1830 à 1880*, Paris, Flammarion, 1980.

Joschke, Christian, *Les yeux de la nation, Photographie amateur et société dans l'Allemagne de Guillaume II*, Dijon, Presses du Réel, à paraître (fin 2010).

Kang Minsoo et Woodson-Boulton, Amy (dir.), *Visions of the Industrial Age, 1830-1914: Modernity and the Anxiety of Representation in Europe*, Aldershot, Ashgate, 2008.

Kromm, Jane & Benforado Bakwell, Susan(dir.), *A History of Visual Culture. Western Civilization from the 18th to the 21st Century*, Oxford-New York, Berg, 2010.

Lafont-Couturier, Hélène, *Gérôme et Goupil. Art et Entreprise*, Paris, RMN, 2000.

Le Cadre, Jean-Michel, « Auguste Toulmouche 1829-1890, peintre de la vie bourgeoise », mémoire de maîtrise, Université Rennes II sous la direction de Patricia Plaud-Dilhuit, 1995.

Le Men, Ségolène, « Le charme éclectique de la reproduction » in *Mémoires du XVIIIe siècle*, Bordeaux, Musée Goupil, 1998, p. 7-16.

Michaud, Stéphane, Mollier, Jean-Yves et Savy, Nicole, *Usages de l'image au XIXe siècle*, Paris, Creaphis, 1992.

Milner, Max, *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, 1982.

Sadoul, Georges, *Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours, L'invention du cinéma 1832-1837*, Paris, Flammarion, 1966, volume 1.

Tillier, Bernard, *La Commune de Paris, révolution sans images ? Politique et représentations dans la France républicaine (1871-1914)*, Paris, Champ Vallon, 2004.

Une image sur le mur. Images et décoration intérieure au XIXe siècle, Catalogue de l'exposition du musée Goupil, Bordeaux, 2005.

Arts industriels

Agulhon, Maurice, « La «statuomanie» et l'histoire » in *Ethnologie Française*, 1978, vol. 8, n° 2-3, p. 145-172.

Aulas, Pierre, *Les origines du téléphone en France, 1876-1914*, Paris, ADHE, 1999.

Barthe, Georges-Louis et Pingeot, Anne, *Le plâtre. L'art et la matière,* Grâne, Créaphis, 2001.

Beegan, Gerry, « The Mechanization of the Image : Facsimile, Photography, and Fragmentation in Nineteenth-Century Wood Engraving » in *Journal of Design History*, 1995, n°8, p. 257-274.

Benhamou, Reed, "Imitation in the Decorative Arts of the Eighteenth Century", *Journal of Design History*, 1991, n°4, p. 1-13.

Bensaude-Vincent, Bernadette et Stengers, Isabelle, *Histoire de la chimie*, Paris, La Découverte, 2001.

Berg, Maxine, « From imitation to invention: creating commodities in eighteenth-century Britain », in *Economic history review*, n°55, 2002, p. 1-30.

Bourdieu Pierre, Darbel Alain, avec Dominique Schnapper*, L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Minuit, 1966.

Braden, Donna R., « Family Pastimes and Indoor Amusements – Home music », in Foy, Jessica H. and Schlereth, Thomas J.(dir.), *American Homelife, 1880-1931. A Social History of Spaces and Services*, Knoxville, The University of Tennessee Press, 1992, p. 154-157.

Callu, Agnès, *La réunion des musées nationaux, 1870-1940*, Paris, École nationale des Chartes, 1994.

Chartier, Roger et Martin, Henri-Jean(dir.), *Le temps des éditeurs, du romantisme à la Belle Époque*, Histoire de l'édition, volume 3, Paris, Fayard, 1990.

Duro, Paul, « "Une impulsion vigoureuse aux travaux d'art…". La création du Musée des Copies » in Guillerme, André (dir.), *Les Collections. Fables et programmes*, Seyssel, Champ Vallon, 1993, p. 283-288.

Edwards, Clive D., *Victorian Furniture. Technology and Design*, Manchester, Manchester University Press, 1993.

Edwards, Clive, « Aluminium Furniture, 1886–1986. The Changing Applications and Reception of a Modern Material », *Journal of Design History,* 2001, n° 14, p. 207-225.

Edwards, Clive, *Eighteenth-Century Furniture. Studies in Design and Material Culture*, Manchester, Manchester University Press, 1996.

Edwards, Clive, *Victorian Furniture: technology and design*, Manchester University Press, Manchester, 1993

Ferrière le Vayer, Marc de, « Les arts de la table en France 1830 - 1995 : du développement au déclin ou une industrie victime des consommateurs », dans Dominique Barjot et Michèle Merger (dir.), *Les entreprises et leurs réseaux : hommes, capitaux, techniques et pouvoirs, XIXe-XXe siècles, Mélanges en l'honneur de François Caron*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997, p. 251-261.

Ferrière le Vayer, Marc de, *Christofle, deux siècles d'aventure industrielle, 1793-1993*, Paris, Le Monde éditions, 1995.

Forty, A., *Objects of Desire*, London, Thames & Hudson, 1986.

Friedel, Robert Douglas, *Pioneer Plastic. The Making and Selling of Celluloid*, University of Wisconsin Press, 1983.

Hachez-Leroy, Florence, « Du métal précieux au matériau invisible : la double vie de l'aluminium », in Hilaire-Hilaire-Pérez, Liliane et Garçon, Anne-Françoise (dir.), *Les chemins de la nouveauté : innover, inventer au regard de l'histoire*, CTHS, 2004, p. 431-439.

Kelley, Victoria, *Soap and Water: Cleanliness, Dirt and the Working Classes in Victorian and Edwardian Britain,* Tauris & Co, 2010.

L'aluminium et Paul Morin au Moulin noir, Nanterre, 1857-1890, Société d'histoire de Nanterre, Bulletin n°39, septembre 2007.

Laster, Danièle, « Splendeurs et misères du théâtrophone », *Romantisme*, 1983, n°41, p. 74-78.

Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui,* Paris Fréal, Collection de « L'Esprit nouveau », 1959.

Les Cahiers d'histoire de l'aluminium par l'Institut pour l'histoire de l'aluminium, 1987-2001.

Loyer, François, *Le siècle de l'industrie, 1789-1914*, Genève, Albert Skira, 1983.

Meikle, Jeffrey L., *American Plastic. A Cultural History*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1997.

Mossman, Susan, *Early plastics perspectives: 1850-1950*, London, Leicester university Press, 1997.

Nègre, Valérie, *L'ornement en série. Architecture, terre cuite et carton-pierre*, Paris, Éditions Mardaga, 2006.

Ord-Hume, Arthur W. J. G., *Pianola. The History of the Self-playing Piano*, London, Boston, Sydney, G. Allen & Unwin, 1984.

Orvel, Miles, *The Real Thing. Imitation and authenticity in American Culture, 1880-1940*, Chapell Hill & London, The University of North Carolina Press, 1989.

Pistone, Danièle, *Le piano dans la littérature française, des origines jusqu'en 1900*, Paris, Champion, 1975.

Plateau, Jean et Renaux, Thierry, *L'aluminium et Paul Morin au Moulin noir 1857-1890. Un maire pour Nanterre, un métal pour l'industrie*, Nanterre, Société d'histoire de Nanterre, 2007.

Plateau, Jean, *Cahiers d'histoire de l'aluminium*, Institut pour l'histoire de l'aluminium, Paris, 1995/1996.

Quigley, Martin, *Magic shadows. The Story of the Origin of Motion Pictures*, London Quigley & Co, 1960.

Rionnet, Florence, « Barbedienne ou la fortune de la sculpture au XIXe siècle », *Bulletin de la société d'histoire de l'art*, 2001, p. 301-324.

Rionnet, Florence, *La Maison Barbedienne. Correspondances d'artistes*, Paris, CTHS, 2008.

Rionnet, Florence, *L'atelier de moulage du Musée du Louvre (1794-1928)*, Paris, RMN, 1996.

Rosanna Pavoni (dir.), *Reviving the Renaissance: The Use and Abuse of the Past in Nineteenth-Century Italian Art and Decoration*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

Samuels, Maurice, *The Spectacular Past. Popular History and the Novel in Nineteenth-Century France*, Ithaca, Cornell University Press, 2004.

Shedd, Meredith, « A Mania for Statuettes : Achille Collas and Other Pioneers in the Mechanical Reproduction of Sculpture », in *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-août 1992, p. 36-48.

Thérien, Robert, *L'histoire de l'enregistrement sonore au Québec et dans le monde, 1878-1950*, Laval, Presses Université Laval, 2003.

Verley, Patrick, *L'échelle du monde. Essai sur l'industrialisation de l'Occident*, Paris, Gallimard, 1997.

Vernes, Michel, « Bric-à-brac de l'Art industriel » in *Divagations*, Orléans, HYX, 2000, p. 181-203.

Weston, Helen, « The Politics of Visibility in Revolutionary France : Projecting on the Streets » in Kromm, Jane et Benforado Bakwell, Susan (dir.), *A History of Visual Culture. Western Civilization from the 18th to the 21st Century*, Oxford-New York, Berg, 2010.



Un déménagement à Paris en 1866. Cabinet des estampes du musée Carnavalet, série Mœurs 13.

SOURCES IMPRIMÉES

Nous n'avons conservé ici que les ouvrages et que quelques articles essentiels de ceux convoqués en notes.

Romans et théâtre

Nous ne citerons pas ici les nombreux romans et les pièces de théâtre utilisés tant les informations glanées sont disséminées dans ces écrits. Outre Honoré de Balzac, Gustave Flaubert et Émile Zola, de nombreux romans mineurs permettent de saisir le cadre de la vie bourgeoise. Pour les romans consacrés en particulier à notre sujet, voir le classement thématique ci-dessous.

Pour les pièces de théâtres, les œuvres complètes des auteurs suivants ont été consultées : Eugène Labiche, Edmond Godinet, Émile Augier, Georges Feydeau, Victorien Sardou, Ernest Blum et Raoul Touché.

Dictionnaires, annuaires et encyclopédies

Dictionnaire technologique ou nouveau dictionnaire universel des arts et métiers, et de l'économie industrielle et commerciale par une société de savans et d'artistes, Paris, Thomine, 1834.

Encyclopédie du commerçant, dictionnaire du commerce et des marchandises, Paris, Guillaumin et Cie, 1841.

Bertillon, Alphonse, *La Photographie judiciaire, avec un appendice sur la classification et l'identification anthropométriques,* Paris, Gauthier-Villars et fils, 1890.

Alcan, Michel et Laboulaye, Charles, *Dictionnaire des arts et manufactures…*, Paris, 1847.

Laboulaye, Charles, *Dictionnaire des arts et manufactures, description des procédés de l'industrie française et étrangère,* Paris, Librairie du Dictionnaire des arts et manufactures, 1851-1886.

Lami, Eugène-Oscar (dir.), *Dictionnaire encyclopédique et biographique de l'industrie et des arts industriels…*, Paris, Lami, Tharel et Cie, 1881-1891.

Bouillet, Marie Nicolas, *Dictionnaire universel des sciences, des lettres et des arts*, Paris, Hachette et Cie, 1857.

Andraud, Antoine (dir.), *Dictionnaire du commerce et des marchandises*, Paris, Guillaumin, 1839.

Andraud, Antoine (dir.), *Dictionnaire du commerce et des marchandises*, Paris, Guillaumin, 1852.

Annuaire Bottin-Didot du commerce, 1837-1914.

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.

Annuaire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, 1866-1867, Paris, Société des auteurs et compositeurs dramatiques, 1867.

Annuaire des lettres, des arts et des théâtres avec gravures et illustrations, Paris, LaCrampe et Cie, 1847.

Annuaire des propriétaires et des propriétés de Paris et du département de la Seine, Paris, 1894.

Annuaire parisien, contenant 25 000 adresses des fabricants, négociants et commerçants les plus importants de Paris, Paris, Hossfeld, 1851.

Alcan, Michel et Laboulaye, Charles, *Dictionnaire des arts et manufactures…*, Paris, 1847.

Annuaire statistique de la Ville de Paris…, Paris, Préfecture de la Seine, 1881-1900.

Barreswil, Charles Louis, *Dictionnaire de chimie industrielle…*, 3 volumes, Paris, Dezobry, 1862.

Berthelot, Marcellin (dir.), *La Grande encyclopédie, inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*, Paris, Lamirault, 1885-1902.

Charton Edouard, *Dictionnaire des professions ou guide pour le choix d'un état…*, Paris, Hachette, 3e édition, 1880.

Charton, Édouard, *Guide pour le choix d'un état, ou Dictionnaire des professions…,* Paris, Librairie Vve Lenormant, 1842.

Dictionnaire par noms d'architectes des constructions élevées à Paris au XIXe et XXe siècles, période 1876-1899, Tome III, Paris, Service des Travaux historiques de la Ville de Paris, 1993.

Dictionnaire universel théorique et pratique du commerce et de la navigation…, Paris, Guillaumin et Cie, 1859-1861, 2 volumes.

Didot-Bottin, Annuaire et almanach du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration, Paris, Éditions Firmin Didot frères, 1837-1914.

Duckett Père, William, *Dictionnaire de la conversation et de la lecture, inventaire raisonné des notions générales les plus indispensables à tous par une société de savants et de gens de lettres*, Paris, Firmin Didot, 1847-1880.

Encyclopédie moderne. Dictionnaire abrégé des sciences, des lettres, des arts, de l'industrie, de l'agriculture et du commerce, Renier, Léon, (dir.), Paris, Firmin-Didot frères, 1849.

Félix Lazare*, Dictionnaire historique des rues et monuments de Paris*, Paris, Au bureau de la revue municipale, 1855.

Gustave Vapereau, *Dictionnaire universel des contemporains : contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers. : ouvrage rédigé et tenu à jour, avec le concours d'écrivains et de savants de tous les pays*, Paris, Hachette, 1865.

Guyot, Yves et Guermanovitch Raffalovitch, Artour, *Dictionnaire du commerce de l'industrie et de la banque*, Paris, Guillaumin, 1901, 2 vol.

Indicateur de la propriété foncière dans Paris et le département de la Seine, Paris, Comptoir commercial et immobilier, 1887-1894.

Lacroix, Paul, *Annuaire des artistes et des amateurs…*, Paris, Jules Renouard, 1861.

Larousse Pierre (dir.), *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, 1866-1877 [17 volumes dont deux suppléments].

Mascret, Hippolyte-François, *Dictionnaire des faillites, séparations de biens, nominations de conseils judiciaires prononcées par les tribunaux de Paris*, Paris, Chez l'auteur, 1848-1910.

Millin, Aubin-Louis, *Dictionnaires des beaux-arts*, Paris, Crapelet-Desray, 1806.

Nodier, Charles et Ackermann, M., *Vocabulaire de la langue française : extrait de la sixième et dernière édition du Dictionnaire de l'Académie. Avec les étymologies, la prononciation et un vocabulaire géographique. Rédigé exclusivement pour les écoles, et adopté par le conseil de l'instruction publique pour l'usage des collèges*, Paris, Firmin Didot frères, 1847.

Paris, ses curiosités et ses environs, annuaire des 25,000 adresses des fabricants, négociants et commerçants les plus importants, Paris, Charles et Bossfeld, 1851.

Ris-Paquot, *Annuaire artistique des collectionneurs de la France et de la Belgique*, Paris, H. Laurens, 1879-1889.

Ris-Paquot, *Répertoire annuaire général des collectionneurs de la France et de l'étranger*, Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts et Levy, 1892-1896.

Saint-Priest, Ange de, *Encyclopédie du dix-neuvième siècle : répertoire universel des sciences, des lettres et des arts, avec la biographie de tous les hommes célèbres,* Paris, Au bureau de l'Encyclopédie du XIXe siècle, 1836-1853.

Tout-Paris. Annuaire de la société parisienne, noms et adresses, classés par noms, par professions et par rues : high-life, colonie étrangère, fonctionnaires, corps diplomatique, monde politique, magistrature, armée, clergé, sciences, lettres, etc. avec indication des châteaux et villégiatures, suivi d'un dictionnaire des pseudonymes, plans de paris, plans des théatres, etc., 1874-1904.

Yriarte, Charles, *Les cercles de Paris, 1828-1864*, Paris, Librairie parisienne Dupray de La Mahérie, 1864.

Guides et littérature panoramique

Heine, Heinrich*, Lutèce : lettres sur la vie politique artistique et sociale de la France*, Paris, Lévy, 1866.Alfred Delvau, *Les plaisirs de Paris, guide pratique*, Paris, Achille Faure, 1867.

Avenel, Georges, Vicomte d', *Le mécanisme de la vie moderne*, 6 volumes, Paris, Armand Colin, 1905.

Avenel, Vicomte d', *Le mécanisme de la vie moderne*, Première série, Paris, Armand Colin, 1906.

Du Camp, Maxime, *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie jusqu'en 1870*, Paris, Hachette, 1879, volume 2.

Dulaure, Jacques-Antoine, *Histoire physique, civile et morale de Paris,* Paris, Furne et Cie, 1842, tome IV.

Faucon, T., *Véritable guide parisien pour les étrangers,* Paris, Coulon-Pineau, 1855.

Fournel, Victor, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris, E. Dentu, 1858.

Fournel, Victor, *Paris nouveau et Paris futur*, Paris, Jacques Lecoffre, 1865.

Frébault*,* Élie, *La vie de Paris, Guide pittoresque et pratique du visiteur*, Paris, E. Dentu éditeurs, 1878.

Guide de l'étranger dans Paris et ses environs illustré de 130 gravures, Paris, Grand hôtel du Louvre, 1877.

Guide des plaisirs à Paris… Paris le jour, Paris la nuit, comment on s'amuse, où l'on s'amuse, ce qu'il faut voir, ce qu'il faut faire, Paris, Quai des Grands-Augustins, 1927.

Guides-Cicérone, Paris Illustré, son histoire, ses monuments, ses musées, son administration, son commerce et ses plaisirs, nouveau guide des voyageurs, où l'on trouve en outre les renseignements pour s'installer et vivre à Paris de toutes les manières et à tous les prix, publié par une société de littérateurs, d'archéologues et d'artistes, Paris, Hachette et Cie, 1855.

Hetzel, Jules, *Le Diable à Paris. Paris et les Parisiens : mœurs et coutumes, caractères et portraits des habitants de Paris..,* Paris, 1845-1846.

Joanne, Adolphe, *Paris illustré : nouveau guide de l'étranger et du Parisien*…, Paris, Hachette, 1867.

Joanne, Adolphe, *Paris illustré : nouveau guide de l'étranger et du Parisien*…, Paris, Hachette, 1863.

Joanne, Adolphe, *Paris Illustré, son histoire, ses monuments, ses musées, son administration, son commerce et ses plaisirs…*, Paris, Hachette et Cie, 1855.

Karl Baedeker, *Paris and its environs: with routes from London to Paris, Paris to the Rhin*, Paris, Baedeker,1874.

Kock, Paul de, *La grande ville. Nouveau tableau de Paris comique, critique et philosophique*, Paris, Au Bureau Central des Publications Nouvelles, 1842.

Les Français peints par eux-mêmes, Encyclopédie morale du XIXe siècle, Paris, Curmer, 1841, 2 tomes.

Marchand de Beaumont, François Marie, *Le nouveau conducteur de l'étranger à Paris en 1838, Richard*, Paris, E. Hocquart, 1838.

Marie-Pain, Joseph et Beauregard, De, *Nouveaux tableaux de Paris ou Observations sur les mœurs et les usages des Parisiens au début du XIXe siècle*, Paris, Pillet aîné, 1828.

Mornand, Felix, *La vie à Paris*, Paris, La librairie nouvelle, 1855.

Otis Williams, Elizabeth, *Sojourning, shopping and studying in Paris*, Chicago, McLurg & Co, 1907.

Paris, ses curiosités et ses environs, guide des étrangers, Paris, H. Charles, 1850.

Paris-Guide par les principaux écrivains et artistes de la France, 2 volumes, Paris, Librairie internationale, 1867.

Pelletan, Eugène, *La Nouvelle Babylone, Lettre d'un provincial en tournée à Paris*, Paris, Pagnerre, 1863.

Simond, Charles, (pseudonyme de Paul Adolphe va Cleemputte) (dir.), *La vie parisienne à travers le XIXe siècle : Paris de 1800 à 1900 d'après les estampes et les mémoires du temps*, Tome 2 « 1830-1870 », Paris, E. Plon, Nourrit et Cie, 1900.

Stanford's series of pocket guide books, London, Stanford, 1862.

Texier, Edmond, *Tableau de Paris*, 2 tomes, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1852-1853.

Zola, Émile, *Carnets d'enquête, Une ethnographie inédite de la France*, Paris, Plon, 1993.

Paris-Parisien 1898. Ce qu'il faut voir ; ce qu'il faut savoir ; Paris usages ; Paris pratique. 3e année, Paris, Ollendorff, 1898.

Rapports des expositions des produits de l'industrie et des expositions universelles, rapports sur l'industrie et de brevets

•Expositions des produits de l'industrie

Notice des produits de l'industrie française en 1834, Paris, Everad, 1834.

Rapport du Jury central exposition des produits de l'industrie en 1844, Paris, Imprimerie royale, 1844.

Exposition des produits de l'industrie française. Rapport du jury central en 1844, tome II, Paris, Fain et Thunot, 1849.

Rapport du jury central sur les produits de l'agriculture et de l'industrie exposés en 1849, 4 tomes, Paris, Imprimerie nationale, 1850.

•1851

Dupin, Charles, *Exposition universelle de 1851. Travaux de la Commission française sur l'industrie des nations, France. Commission française sur l'industrie des nations*, 8 volumes, Paris, Imprimerie impériale, 1856.

Laborde, Léon, *Travaux de la commission française sur l'industrie des nations*, Paris, Imprimerie impériale, 1854.

•1855

Visites et études de S.A.I. le prince Napoléon au palais de l'industrie ou guide pratique et complet à l'Exposition, Paris, Perrotin, 1855.

Travaux de la commission française sur l'industrie des Nations publiées par ordre de l'Empereur, 7 tomes, Paris, Imprimerie nationale, 1855.

Tresca, Henri Édouard, *Visite à l'exposition universelle de Paris en 1855*, Paris, Hachette et Cie, 1855.

Rapport sur l'exposition universelle de 1855 présenté à l'Empereur par S.A.I. le Prince Napoléon, président de la commission, Paris, Imprimerie impériale, 1856.

Album de l'exposition universelle de 1855…, tome 3, Paris, L'Abeille impériale, 1859.

Bonaparte, Napoléon Joseph Charles Paul, *Exposition universelle de 1855. Rapports du jury mixte international*, 2 volumes, Paris, Imprimerie Impériale, 1856-1857.

Boudin, Henri, *Le palais de l'industrie universelle, ouvrage descriptif ou analytique des produits les plus remarquables de l'exposition de 1855..*, Paris, Boudin, 1855.

Brisse, Léon, *Album de l'exposition universelle dédié à S. A. I. le Prince*, Paris, Brisse, 1856-1859.

Exposition universelle de 1855, Catalogue des objets exposés dans la section britannique de l'exposition, London, Chapman & Hall, 1855.

Robin, Charles, *Histoire illustrée de l'exposition universelle par catégories d'industries avec notices sur les exposants…*, tomes 1 et 2, Paris, Furne, 1855.

Jobard, J. B. A. M., *Les nouvelles inventions aux expositions universelles*, Volume 1, Bruxelles, Leipzig, Émile Flatau, 1858.

•1862

Rapport de l'Exposition universelle de 1862, Londres, Section française, catalogue officiel publié par ordre de la Commission impériale, 1862.

Exposition universelle de 1862 à Londres, section française. Catalogue officiel, Paris, Imprimerie impériale, 1862.

•1867

Gautier, Hippolyte, *Les curiosités de l'Exposition universelle de 1867 suivi d'un indicateur pratique…*, Paris, C. Delagrave et Cie, 1867.

Halphen, Salomon, *Exposition universelle de 1867 : examen détaillé des produits exposés dans la classe 91 (Ameublement et tabletterie)*, Paris, Librairie internationale, 1867.

Rapports du Jury international, *Exposition universelle, 1867*, Paris, Commission du Jury international, 1867.

Guide-général ou catalogue-indicateur de Paris indispensable aux visiteurs ou aux exposants, Paris, Jules Bonaventure, 1867.

« Exposition universelles », *Journal des Demoiselles*, 1867, p. 290-293.

•1873

Exposition universelle de Vienne, 1873. France. Produits industriels, Paris, Commissariat général, 1873.

Rapport administratif sur l'Exposition Universelle de 1878 à Paris, volume 2, Paris, Imprimerie nationale, 1881.

•1878

Tronquois, Emmanuel et Lemoine, H., *Rapport sur les meubles à bon marché et les meubles de luxe [Exposition 1878]*, Paris, Imprimerie nationale, 1880.

Gautier, Hippolyte et Desprez, Adrien, *Les curiosités de l'exposition de 1878 : guide du visiteur*, Paris, Charles Delagrave, 1878.

Catalogue du Ministère de l'Instruction Publique des cultes et des beaux-arts, Paris, Ministère de l'Instruction publique, 1878.

Catalogue officiel. Exposition universelle internationale de 1878 à Paris, Paris, Imprimerie nationale, 1878.

Delvaille, C., *Notes d'un visiteur sur l'Exposition universelle de 1878*, Paris, Charles Delagrave, 1879.

Exposition universelle internationale de 1878 à Paris. Rapports du jury international, Paris, Imprimerie nationale, 1880.

•1889

Maurice Brincourt, *L'Exposition universelle de 1889*, Firmin-Didot, 1890.

Exposition universelle de 1889 à Paris, Exposition rétrospective du travail et des sciences anthropologiques, Lille, imprimerie L. Danel, 1889.

Debans, Camille, *Les coulisses de l'Exposition : guide pratique et anecdotique.*., Paris, E. Kolb, 1889.

•1900

Exposition universelle de 1900. Guide Lemercier publie par les concessionnaires du catalogue officiel, Paris, Ludovic Baschet, 1900.

Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Rapport général administratif et technique, Paris, Imprimerie nationale, 1902.

Lapauze, H., Nansouty, Max de, Cunha, A. da, Jarzuel, H., Vitoux, G. et Guillet, L., *Le guide de l'Exposition de 1900*, Paris, Flammarion, 1900.

Principaux journaux et revues et utilisés

Outre les revues citées ponctuellement, les jounaux suivants ont été dépouillés : *Revue des deux mondes, Le Temps, Le Tintamarre, Le Figaro, Le Journal des débats.* Sont signalés ci-dessous les journaux et revues consultés de façon relativement systématique.

•Revues de mode et féminines

Femina

La Gazette des dames et des demoiselles

La Mode Illustrée

Le Journal des Demoiselles

La Boîte à ouvrage, journal mensuel spécial de travaux d'aiguille.

Le Panier à ouvrage, journal des travaux de dames et de demoiselles.

Moniteur des Dames et des Demoiselles et Brodeuse illustrée réunis.

•Revues d'art et de décoration

Le Confortable. Journal de l'économie domestique et ménagère.

La Dame blanche. Journal du commerce et de l'industrie, 1861-1863.

L'Art décoratif. Revue de l'art ancien et de la vie artistique moderne

Le Bazar, journal de l'ameublement pour ébénistes et tapissiers, contenant chaque fois deux gravures coloriées pour meubles, tapisseries, voitures et selleries.

Le Bazar, revue mensuelle illustrée des bazars de France et des diverses industries qui s'y rattachent.

Bulletin de l'Alliance des arts.

La Gazette des Beaux-Arts

L'Artiste, journal de la littérature et des beaux-arts.

La Semaine des constructeurs.

La Tenture illustrée.

Moniteur de l'Ameublement, journal du confort.

Les Beaux-arts, Revue nouvelle, 1860-1862.

L'Exposition, journal de l'industrie et des arts utiles.

•Revues de Drouot et de collectionneurs

Le Bulletin de l'art ancien et moderne.

La chronique des arts et de la curiosité, 1863, p. 176.

Le Journal des Curieux, Organe pratique des Amateurs, Collectionneurs, Artistes, Marchands et Curieux.

Gazette de l'Hôtel Drouot : l'hebdomadaire des ventes publiques.

Journal des arts, Chronique de l'Hôtel Drouot.

Journal des commissaires-priseurs, 1843.

Journal des commissaires-priseurs et des amateurs d'objets d'art et de curiosité : législation, doctrine et jurisprudence.

La chronique (politique) des arts et de la curiosité.

La Curiosité universelle, 1890-1901.

Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire. Revue des tableaux et des estampes anciennes, des objets d'art, d'antiquité et de curiosité, 1842-1844 et 1861-1864.

Le Collectionneur, 1900-1902.

•Revues généralistes

L'Illustration.

Le Journal Illustré.

Le Magasin pittoresque.

Le Monde Illustré.

Le Musée des familles.

Le Tour du Monde.

•Vulgarisation des sciences

Le Moniteur de la photographie.

La lumière électrique, journal universel d'électricité.

La Nature. Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie.

L'Ami des sciences, journal du dimanche.

La clef de l'industrie et de sciences qui se rattachent aux arts industriels.

•Journaux pour domestiques

Le Journal des gens de maison,1869-1914.

Le Serviteur, 1905-1912.

L'Union des gens de maison, 1896-1909.

•Journaux d'annonces immobilières

Les Petites Affiches, 1851-1910.

Le Moniteur des locations. Indicateur spécial des appartements, logements et magasins à louer dans Paris, 1860-1871.

Moniteur officiel de la location, 1887-1898.

Grand Journal d'annonces et de locations, 1887-1893.

Grand journal officiel des locations et des ventes à Paris, Paris, Aux bureaux du journal, 1884-1912.

Catalogues commerciaux

Les centaines de catalogues de ventes aux enchères n'ont pas été repris ici ; ils sont identifiés dans le texte et les principaux fonds sont indiqués au chapitre des sources manuscrites.

Liste des principales maisons dont les catalogues ont été consultés :

Au Bûcheron ; L. Simon ; Allez et frères ; Maison Giroux ; Maison Tahan ; Maison Maulay ; Au Châtelet ; Au Tapis Rouge ; La Samaritaine ; Au Bon Marché ; Maison Goupil ; Maison Barbedienne ; Maison Lemercier (années 1840) ; Aubert et fils (bronzes, années 1880) ; Maison Bossage (optique, années 1840) ; Maison Dantan (moulages, années 1860) ; Maison Bourgeois Aîné ; Paul Morin (aluminium, années 1880) ; Maison Jules Duval (tapissier années 1880).

Mémoires et journaux intimes et chroniques

Agoult (Marie d'), *Mémoires, souvenirs et journaux*. 2 vol. Paris, Mercure de France, 1990.

Aragon, Louis, *Les beaux quartiers*, Paris, Denoël, 1936.

Banville, Théodore de, *Mes Souvenirs*, Paris, Charpentier, 1882.

Baroche (Céleste, Mme Jules Baroche), *Second Empire. Notes et souvenirs*, Paris, Crès et Cie, 1921.

Belleval (Marie René de), *Souvenirs de ma jeunesse*, Paris, Librairie Lechevalier, 1895.

Bergerat, Émile, *Souvenirs d'un enfant de Paris,* Paris, 1911.

Brame, Caroline (présentation de Michelle Perrot), *Le Journal intime de Caroline B.*, Paris, Montalba, 1985.

Carette (Mme, née Bouvet), *Souvenirs intimes sur la cour des Tuileries*. 3 vol. Paris, Ollendorf, 1889-1891.

Castellane (Esprit Victor Elisabeth, maréchal de), *Journal 1804-1862*, 5 vol., Paris, Plon, 1895-1897.

Caubet (Jean-Marie-Lazare), *Souvenirs 1860-1889*, Paris, Léopold Cerf, 1893.

Claretie, Jules, *La vie à Paris*, Paris, Victor Havard, 1880-1911.

Comte Felix Youssoupov, *Mémoires*, Paris, Ed. du Rocher, 2005.

Dabot (Henri), *Souvenirs et impressions d'un bourgeois du Quartier Latin de mai 1854 à mai 1869*, Péronne, Impr. Quentin, 1899.

Du Barail (général François-Charles), *Mes souvenirs 1820-1879*. 3 vol. Paris, Plon, 1894-1895.

Du Camp, Maxime, *Souvenirs d'un demi-siècle*, Paris, Dentu, 1891, 6 volumes.

Étincelle, *Carnet d'un mondain. Gazette parisienne, anecdotique et curieuse*, tome 2, Paris, Rouveyre et Blond, 1882.

Febvre, Frédéric, *Journal d'un comédien, tome 2, 1870-1894*, Paris, Ollendorf, 1896.

Feuillet, Valérie, *Quelques années de ma vie*, Paris, Calmann-Lévy, 1894.

Fleury (général Emile-Félix), *Souvenirs*, 2 vol., Paris, Plon, 1897-1898.

Gay, Sophie [Girardin, Delphine de], *Scènes du jeune âge*, Paris, Dumont, 1834.

Geoffroy, *Notes d'un journaliste*, Paris, Charpentier et Cie, 1887.

Girardin, Delphine de, *Lettres parisiennes*, Paris, Charpentier, 1843.

Girardin, Delphine de, *Œuvres complètes*, Paris, Michel Lévy, 1862.

Goncourt, Edmond de et Goncourt, Jules de, *Journal : mémoires de la vie littéraire*, 4 volumes, Paris, Charpentier, 1891.

Goncourt, Edmond de, *La maison d'un artiste,* Paris, Charpentier, 1881.

Goncourt, Edmond et Jules de, *Idées et sensations*, Paris, A. Lacroix et Verboeckhoven et Cie, 1866.

Halévy (Ludovic), *Carnets*, (publiés par Daniel Halévy). 2 vol. Vol. 1 « 1862-1869 », Paris, 1935.

Heylli (Georges d'), *Journal intime de la Comédie-Française*, Paris, Dentu, 1879.

Massa (Philippe de), *Souvenirs et impressions 1840-1871,* Paris, Calmann Lévy, 1897.

Maugny (Albert de), *Souvenirs du Second Empire. La fin d'une société*, Paris, E. Kolb, 1889.

Montesquiou, Robert de, *Les délices de Capharnaüm*, Paris, Émile-Paul frères, 1921.

Pange, Comtesse de, *Comment j'ai vu 1900*, Paris, Grasset, 1962.

Pessard, Hector Louis François, *Mes petits papiers 1860-1873*. 2 vol. Paris, Calmann Lévy, 1887-1888.

Raikes, Thomas, *A portion of the Journal Kept by T. Raikes, from 1830 to 1847*, London, 1856

Robert-Houdin, Jean-Eugène, *Confidences d'un prestidigitateur,* tome II, Paris, Librairie Nouvelle, 1859.

Roqueplan, Nestor, *La Vie parisienne. Regain,* Nouvelle édition (revue et augmentée ; première édition 1857), Paris, Michel Lévy frères, 1869.

Sand, George, *Histoire de ma vie*, Paris, Michel Lévy frères, 1856.

Schreiber, Charlotte, *Lady Charlotte Schreiber's Journals: Confidences of a Collector of Ceramics and Antiques throughout Britain, France, Holland, Belgium, Spain, Portugal, Turkey, Austria and Germany from the Year 1869*

to 1885, London, New York, John Lane Company, 1911, 2 volumes.

Scrive, Jules Émile, *Carnets d'un patron lillois, 1879-1891. Représentations du quotidien*, texte édité par Wallart, Claudine et Terrier, Didier, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2010.

Senior (William Nassau), *Conversations with Distinguished Persons during the Second Empire from 1860 to 1863*, London, Hurst and Blackett, 1880.

Taine (Hippolyte), *Carnets de voyage. Notes sur la province 1863-1865*, Paris, Hachette, 1897.

Véron, Louis-Désiré, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Paris, Librairie nouvelle, 1856-1857.

Viel-Castel, Horace de, *Mémoires sur le règne de Napoléon III,* 1851-1864, Paris, 1883-1884, 6 volumes.

Villemot, Auguste, *La vie la Paris, chroniques du Figaro*, Paris-Leipzig, Hetzel, 1858.

Weiss, Louise, *Souvenirs d'une enfance républicaine,* Paris, Denoël, 1937.

Manuels de savoir-vivre, économie domestique et travaux amateurs

Alq, *Louise d'*, Le maître et la maîtresse de maison, Paris, bureaux des Causeries familières, 1887.

Bélèze, Guillaume, *Dictionnaire universel de la vie pratique à la ville et à la campagne…,* Paris, Hachette, 1882.

Bichet, Paul, *L'Art et le bien-être chez soi, guide artistique et pratique*, Paris, Marpon et Flammarion, 1890.

Blanchon, H.-L.-A., *Comment on orne, on entretient et on répare sa maison à la ville et à la campagne,* Paris, Hetzel, 1908.

Celnart, Mme,^ *Nouveau manuel complet des demoiselles ou arts et métiers qui leur conviennent, et dont elles peuvent s'occuper avec agrément…*, Paris, Roret, 1837.

Chambon, M., *Dictionnaire du savoir-vivre*, Paris, Lethielleux, 1907.

Clément, Jules, *Politesse et savoir-vivre. Traité de la politesse et du savoir-vivre : nouveau guide pour apprendre à connaître et à pratiquer tous les usages du monde, à s'y conduire suivant les règles de la bienséance ainsi que dans les principales circonstances de la vie, telles que, naissance, mariage, enterrement…,* Paris, Béchet, 1878.

Darcet, Mme,^ *Nouveau manuel complet de la maîtresse de maison ou lettre sur l'économie domestique, suivi d'un appendice par Madame Gacon-Dufour, Celnart, etc*., Paris, Librairie Roret, 1852.

Demarson, *Le Guide de la ménagère : manuel complet de la maitresse de maison*, Bruxelles, Chez l'éditeur, 1838.

Dufaux, Ermance, *Le savoir-vivre dans la vie ordinaire et dans les cérémonies civiles et religieuses*, Paris, Garnier, 1883.

Fonssagrives, *Jean-Baptiste*, *La maison, étude d'hygiène et de bien-être domestiques*, Montpellier, imprimerie De Gras, 1871.

La Bédollière, Émile de et Dubourg, Anthony, *Dictionnaire des ménages. Répertoire de toutes les connaissances usuelles, encyclopédie des villes et des campagnes,* Paris, D'Uturbie et Worms, 1839.

Le Conseiller des dames et des demoiselles, journal d'économie domestique et de travaux à l'aiguille, 1847.

Le Guide-Sajou, seul journal complet des ouvrages de dames, avec dessins et texte explicatif pour tricot, broderie, filet, tapisserie, crochet, frivolité, etc., par M. Sajou… Paris, Au bureau du journal, 1854. Journal publié à partir de 1850.

Magallon, Noémi de Saint-Ouri, Ctesse de, *Le Guide mondain, art moderne du savoir-vivre*, Paris**,** Larousse, 1908.

Moll-Weiss, Augusta, *Le foyer domestique : cours d'économie domestique, d'hygiène et de cuisine pratique…*, Paris, Hachette, 1905.

Orchamps, Baronne d', *Talismans de jeunes. Mondanité, éducation, maternité, hygiène*, Paris, A. Méricant, 1914.

Orval, Baronne d' (pseudonyme), *Usages mondains : guide du savoir-vivre moderne dans toutes les circonstances de la vie* (6e édition), Paris, Victor-Havard, 1901.

Pariset, Élisabeth Celnart, *Nouveau manuel complet de la maîtresse de maison ou Lettres sur l'économie domestique,* Paris, Librairie encyclopédique de Roret, 1852.

Parr, Catherine, (pseudonyme), *L'usage et le bon ton de nos jours*, Paris, Rueff et Cie, 1892.

Raymond, Emmeline, *La civilité non puérile mais honnête*, Paris, Firmin Didot, 1873.

Raymond, Emmeline, *Lettres d'une marraine la sa filleule suivies des conseils d'un vieux jardinier,* Paris, Firmin-Didot, 1863.

Rengade, J., Docteur, *Les besoins de la vie et les éléments du bien-être. Traité pratique de la vie matérielle et morale de l'homme dans la famille et la société…,* Paris, À la librairie illustrée, 1887.

Ris-Paquot, *Le livre de la femme d'intérieur : table, couture, ménage, hygiène*, Paris, H. Laurens, 1892.

Saverny, Marie de, *La femme chez elle et dans le monde*, Paris, Aux Bureau de Journal La Revue de la Mode, 1878, p. 41, 142 et 247.

Schéfer, G. et Amis, Sophie, *Travaux manuels et économie domestique à l'usage des jeunes filles,* Paris, Delagrave, 1894.

Staffe, Baronne, *Le Cabinet de toilette*, Paris, Victor Havard, 1891.

Staffe, Baronne, *Usages du monde. Règles du savoir-vivre dans la Société moderne*, Paris, Ernest Flammarion, 1891.

Ulliac Trémadeure, Mlle S., *La maîtresse de maison*, Paris, Hachette, 1860.

Ysabeau, Alexandre, *Hygiène et économie domestique*, Adrien Le Clere, 1864.

Manuels professionnels et littérature technique et industrielle

Archives des découvertes et des inventions nouvelles faites dans les sciences, les arts et les manufactures […] 1808-1839, Paris, Treuttel et Würtz, 1839.

Anonyme, *Manuel du serrurier,* Bruxelles, Tarlier, 1855.

Ardenni, Philippe et Fontenel, Jean Sébastien Eugène Julia de, *Nouveau manuel complet du poêlier-fumiste ou Traité complet de cet art…*, Paris, Roret, 1849.

Armengaud frères (dir.), *Le Génie industriel, revue des inventions françaises et étrangères,* 1851-1871.

Armengaud, Jacques-Eugène, *Publication industrielle des machines, outils et appareils…*, Paris, Morel, 1855-1867.

Aucamus, E., *Fumisterie, chauffage et ventilation,* Paris, Bibliothèque de conducteur de travaux publics, Ch. Dunod, 1898.

Audiganne, Armand, *L'industrie contemporaine : ses caractères et ses progrès…,* Paris, Capelle, 1856.

Baruel, G., *Traité de chimie technique appliquée aux arts et à l'industrie, à la pharmacie et à l'agriculture*, Paris, Firmin Didot frères, fils et Cie, 1857-1863.

Berthaux, Louis, *Le parfait serrurier ou traité complet des ouvrages faits en fer*, Paris, Roret, 1834.

Boitard, *Nouveau manuel complet du naturaliste préparateur.. suivi d'un traité des embaumements*, Paris, Librairie Roret, 1852.

Bouchardat, Apollinaire, *Chimie élémentaire avec ses principales applications aux arts et à l'industrie…*, Paris, Baillière, 1848.

Bulletin de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale, 1840-1900.

Bury MM. et Hoyau, *Modèles de serrurerie, choisis parmi ce que Paris offre de plus remarquable…,* Paris, Bance aîné, 1826.

Figuier, Louis et Gautier, Émile, *L'Année scientifique et industrielle. Exposé annuel des travaux scientifiques, des inventions et des principales applications de la science à l'industrie et aux arts*, Paris, Hachette et Cie, 1857-1863.

Figuier, Louis, *Exposition et histoire des principales découvertes scientifiques modernes…*, Paris, Hachette, 1851-1858.

Figuier, Louis, *Le savant du foyer ou notions scientifiques sur les objets usuels de la vie*, Paris, Hachette et Cie, 1876.

Figuier, Louis, *Les merveilles de la science ou description populaire des inventions modernes…*, Paris, Furne et Jouvet, 1867-1891.

Fink, Franz, *Le Manuel du bronzage des métaux et des plâtres…*, Paris, Roret, 1870.

Garnier-Audiger, *Nouveau manuel complet du tapissier décorateur et marchand de meubles*, Paris, Roret, 1830 [réédition en 1868].

Gloesner, Michel, *Traité général des applications de l'électricité*, Paris et Liège, Noblet, 1861.

Graffigny, Henry de, *Tout le monde électricien*, Paris, A. Méricant, 1911.

Grandpré, Comte de, *Manuel théorique et pratique du serrurier : ou traité complet et simplifié de cet art…*, Paris, Roret, 1830.

Hospitalier, Édouard, *L'électricité dans la maison*, Paris, G. Masson, 1887.

Hospitalier, Édouard, *L'Industrie électrique : revue de la science électrique et de ses applications*, Paris, A. Lahure, 1895.

Lacroix, H., *Nouveau manuel complet du tapissier décorateur*, Paris, Encyclopédie-Rorat-Mulo, 1901.

Landrin, H., *Nouveau manuel du serrurier ou traité simplifié de cet art…*, Paris, Roret, 1866.

Laqueuille, H.-B., *L'éclairage électrique chez soi. Petit manuel d'installation de la lumière électrique,* Paris, Librairie centrale des sciences, 1892.

Lebrun, M., *Manuel complet du mouleur, ou l'Art de mouler en plâtre, carton, carton-pierre, carton-cuir, cire, plomb, argile, bois*…édition revue et corrigée, Paris, Roret, 1860 [1829].

Lebrun, *Nouveau manuel complet du mouleur…,* Paris, Roret, 1850.

Lefebvre de Laboulaye, Charles Pierre, *Complément de la troisième édition du Dictionnaire des arts et manufactures,* Paris, Librairie du dictionnaire des arts et manufactures, 1868.

Lefebvre de Laboulaye, Charles Pierre, *Complément de la troisième édition du Dictionnaire des arts et manufactures,* Paris, Librairie du Dictionnaire des Arts et Manufactures, 1868.

Lefèvre, Julien, *Le chauffage et les applications de la chaleur dans l'industrie et l'économie domestique…*, Paris, Baillière et Fils, 1893.

Lefèvre, Julien, *L'Électricité à la maison*, Paris, Baillière et fils, 1889.

Lichtenthal, Peter et Mondo, Dominique, *Dictionnaire de musique*, Volume 2, Paris, Au bureau de la France musicale, 1839.

M. Cahen, *Manuel pratique d'éclairage électrique pour installations particulières*, Paris, Librairie Polytechnique Baudry, 1893.

Magnier, Désiré, *Nouveau manuel complet de l'éclairage au gaz…*, Paris, Librairie encyclopédique de Roret, 1849.

Maigne, *Histoire de l'industrie et exposition sommaire des progrès réalisés dans les principales branches du travail industriel,* Paris, E. Belin et fils, 1884.

Malepeyre, François et Lebrun, *Nouveau manuel complet du ferblantier et du lampiste…*, Paris, Encyclopédie-Roret, 1849.

Maviez, R., *Traité complet, théorique et pratique de la peinture en bâtiments, de la vitrerie, de la dorure, de la tenture de papiers…*, Paris, Carilian-Goeury, 1838.

Mercerau, H., *La galvanoplastie*, Paris, Henri Gautier, 1890.

Michaut, Auguste, *L'électricité, notions et applications usuelles*, Paris, G. Carré, 1888.

Michot, *Modelage, moulage, patine*, Paris, Roret, 1913.

Moigno, Abbé, *Cosmos, revue encyclopédique hebdomadaire des progrès des sciences et de leurs applications…*, Paris, Baillière, 1852-1870.

Moigno, Abbé, *La clef de la science : ou les phénomènes de tous les jours*, Paris, Vve Jules Renouard, 1865.

Moigno, Abbé, *Les Mondes, revue hebdomadaire des sciences et leurs applications aux arts et à l'industrie,* 1852-1873.

Moncel Théodore du, *Exposé des applications de l'électricité…*, Paris, Hachette, 1862.

Moncel, Théodore du, *Le téléphone, le microphone et le phonographe*, Paris, Hachette, 1878.

Moncel, Théodore du, *L'éclairage électrique*, Paris, Hachette, 1880.

Moncel, Théodore du, *Revue des applications de l'électricité en 1857 et 1858,* Paris, Hachette 1859.

Montillot, Louis, *Téléphonie pratique*, Paris, A. Grelot, 1893.

Nosban et Maigne, *Nouveau manuel complet de l'ébéniste, du marqueteur et du tabletier*, Paris, Roret, 1887.

Paulin-Desormeaux, *Nouveau manuel du fabricant d'objets en caoutchouc, en gutta-percha…*, Paris, Roret, 1855.

Roret, Nicolas-Edme, *Photographie sur métal, sur papier et sur verre*, Paris, Librairie encyclopédique de Roret, 1851.

Selmi, Francesco, *Nouveau manuel complet de dorure et d'argenture par la méthode électro-chimique…*, Paris, Roret, 1856.

Tissandier, Gaston et Parville, Henri de, *La Nature. Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie…*, Paris, Masson, 1873-1914.

Turgan, Julien, *Les grandes usines, études industrielles en France et à l'étranger*, Paris, Michel Lévy frères, 1865-1884.

Vibert, Paul, *La Concurrence étrangère. Industries parisiennes, politique coloniale,* Paris, C. Bayle, 1887.

Vivarez, Henry, *Les phénomènes électriques et leurs applications*, Paris, G. Carré & C. Naud, 1901.

Production de l'espace privé : architecture, décoration et ameublement

Alain, *Le système des Beaux-Arts*, Paris, 1920, chapitre VI, « Des meubles », « Des arts en mouvement et des arts en repos ».

Albert Larbalétrier, *Les Plantes d'appartement, de fenêtres et de balcons, soins à leur donner,* Paris, Alcan, 1895.

Blanc, Charles, *Grammaire des arts décoratifs. Décoration intérieure de la maison*, Paris, Renouard, 1881.

Bois, Désiré, *Atlas des plantes de jardins et d'appartements exotiques et européennes*, Paris, Baillière, 1896.

Bois, Désiré, *Les plantes d'appartement et les plantes de fenêtres*, Paris, J. B. Baillière, et fils, 1891.

Bosc, Ernest, *Dictionnaire raisonné d'architecture et des sciences et arts qui s'y rattachent…* Paris, Firmin-Didot, 1880.

Carbonnier, Pierre, « Aquarium d'appartement », *Guide pratique du pisciculteur*, Paris, Lacroix, 1864.

Charles Blanc, *Grammaire des arts décoratifs : décoration intérieure de la maison*, Paris, Librairie Renouard, H. Loones successeur, 1882.

Charles de Villedeuil, Comte de, *Paris à l'envers*, Paris, Librairie nouvelle, 1853.

Château, Théodore, *Technologie du bâtiment, ou étude complète des matériaux de toutes espèces employés dans l'art de bâtir*, Paris, Bance, 1866.

Daly César, *L'architecture privée au XIXe siècle*, deuxième série, 3 volumes de planches, tome 1, Décorations extérieures et intérieures des établissements de commerce et des habitations, tome 2, villas, chalets et jardins, tome 3, Décorations intérieures, tome 3, villas suburbaines, Paris, Morel et Cie, 1864.

De Puydt, P.-E., *Les plantes de serre : traité théorique et pratique de la culture de toutes les plantes qui demandent un abri sous le climat de la Belgique*, P.-E. De Puydt, Bruxelles, Manceaux, 1866.

Deville, Jules, *Dictionnaire du tapissier, critique et historique de l'ameublement français, depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, Paris, C. Claesen, 1878-1880, 2 volumes.

Dumont, Georges et Baignères, Gustave, *Les ascenseurs : ascenseurs hydrauliques, ascenseurs hydrauliques…,* Paris, Dunod, 1897.

E. Maincent, *La disposition des appartements : intérieurs complets*, Paris, librairie du Garde-Meuble, [1867-1883].

Édouard Bajot, *Du choix et de la disposition des ameublements de style. Étude des meubles au point de vue de leur destination variée d'après les reconstitutions d'art ancien relevées par Edouard Bajot à l'usage des architectes et décorateurs, tapissiers, fabricants, artistes et amateurs*, Paris, E. Rouveyre, 1898.

Fleuriot, Céline, *Le Jardinier des dames, ou l'Art de cultiver les plantes d'appartement*, Paris, T. Lefèvre, 1883.

Fougères. Les nouveaux choix des espèces les plus remarquables pour la décoration des serres, parcs, jardins et salons, publié (dir.) J. Rothschild, Paris, James Rothschild, 1867-1868, 2 volumes.

Foussier, E., *L'Appartement français à la fin du XIXe siècle*, Dourdan, E. Thézard fils, (s. d.), v. 1896.

Foussier Ernest, *Nouveaux modèles de sièges modernes*, Dourdan, 1892.

Foussier Ernest, *Nouveaux modèles de tentures : décoration de lits*, Dourdan, vers 1900.

Germa, Maurice, *Le jardinier des appartements des fenêtres, des balcons et des petits jardins suivi d'un aperçu sur la pisciculture et les aquariums*, Paris, La maison horticole, 1860.

Guichard Edouard, *De l'ameublement et de la décoration intérieure de nos appartements*, Paris, Rouveyre, vers 1880.

Guilmard, Désiré, *La décoration au XIXe siècle : décor intérieur des habitations*, Paris, Au journal Le Garde meuble, 1861-1864.

Havard, Henry, *L'art dans la maison*, *Grammaire de l'ameublement*, 2 volumes Paris, Rouveyre, 1885.

Hibberd, James S., *Rustic Adornment for Home,* London, Groombridge & sons, 1856.

Hospitalier, Édouard, in « L'électricité domestique. Les téléphones », *La Nature,* 1882.

Karr, Alphonse, *Devant les tisons*, Paris, Librairie nouvelle, 1857.

La maison insalubre et la maison salubre à l'exposition universelle de 1889, Paris, Charles Noblet et fils, 1890.

Larchey, Lorédan, *Comptes d'un budget parisien. Toilette et mobilier d'une élégante de 1869. Documents pour servir à l'histoire de nos mœurs*, Librairie Frédéric Henry, 1870.

Lenoir, G. Felix, *Décors de fenêtres et de lits. Ensembles d'interieurs et dispositions diverses…,* Paris-Dourdan, Ch. Juliot, v. 1890.

Lenoir, G.-Félix, *Traité théorique et pratique du tapissie, principes de la décoration*, avec la collaboration des premiers coupeurs des principales maisons de Paris, Paris, C. Juliot, 1885 (réédition en 1893).

Morel J.-H., *Le tarif Morel de la tapisserie, de l'ébénisterie, de la carrosserie…, devant servir à l'établissement des prix de la tapisserie et de l'ameublement, à l'usage de Messieurs les architectes de France applicable aux travaux exécutés dans la ville de Paris et les départements*, Paris, Imprimerie Chaix, 1890-1891.

Noussanne, Henri de, *Le goût dans l'ameublement*, Paris, Firmin-Didot, 1896.

Pavard, A., *De la culture des fleurs dans les petits jardins sur les fenêtres et dans les appartements…* Paris, F. Savy, 1865.

Prignot E., *L'Architecture, la décoration, L'ameublement, 60 compositions et dessins inédits*, Clasen, vers 1870.

Radau, *L'acoustique*, Paris, Hachette, 1867.

Ris-Paquot, *Le livre de la femme d'intérieur. Table, couture, ménage, hygiène…*, Paris, H. Laurens, vers 1890.

Ris-Paquot, *Le livre du propriétaire et du locataire. L'Art de bâtir, meubler et entretenir sa maison…*, Paris, H. Laurens, 1890.

Ris-Paquot, *Le mobilier et les objets qui s'y rattachent,* Paris, Henri Laurens, 1893.

Rivoalen, Émile, *Maisons modernes de rapport et de commerce et petits et moyens appartements*, Paris, Georges Fanchon éditeur, 1890-1900, 40 livraisons.

Rondelle P*., Album de l'ameublement orné de 400 modèles : tarif approximatif de tapisserie, tentures, meubles, literie avec le métrage, le prix des étoffes et des façons à l'usage des personnes qui désirent faire confectionner elles-mêmes ces articles*, Paris, chez l'auteur, 1867.

Rouaix, Paul, *Dictionnaire des arts décoratifs à l'usage des artistes, des amateurs et des écoles*, Paris, À la librairie illustrée, 1885.

Rousselon, H., Jacquin, P.-H., Auguste, E., Hocquart, P. et Noisette, L., *Le jardinier pratique, ou, Guide des amateurs dans la culture des plantes utiles et agréables contenant les jardins fruitiers, potagers et d'agrément augmenté de la composition des jardins et de la culture des plantes de serres et d'appartement*, Paris, T. Lefèvre et E. Guérin, 1868.

Sageret, F. puis Eugène, *Almanach et annuaire des bâtiments, des travaux publics et de l'industrie à Paris…*, Paris, Au bureau de l'annuaire du bâtiment, 1841-1914.

Sainctelette, G., *Recueil périodique des assurances : revue mensuelle : doctrine, jurisprudence, législation des assurances terrestres et maritimes…,* Paris, 1894.

Saulo, J. et Saint-Victor, De, *Nouveau manuel complet du fabricant de cadres, passe-partout, châssis, encadrements, etc*., Paris, Roret, 1896 [1850].

Tubeuf, G., *Traité d'architecture théorique & pratique*, volume 2, Paris, H. Chairgrasse Fils, 1903.

Verdellet, Jules, *Manuel géométrique de tapissier,* Paris, Chambre syndicale des tapissiers-décorateurs, 1864.

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, volume 6, Paris, Bance, 1868, article « maison ».

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel, *Entretiens sur l'Architecture, 19e entretien*, Paris, A. Morel et Cie, 1863.

Hygiène et confort

Arnould, Jules, *Nouveaux éléments d'hygiène*, Paris, Baillière, 1895.

Avenel, D', « L'éclairage », *Revue des deux mondes*, p. 821, série « Le mécanisme de la vie moderne », 15 juin 1896.

Becquerel, Louis Alfred, *Traité élémentaire d'hygiène privée et publique*, Paris, P. Asselin, 1868.

Bloch, père et fils, *Quelques conseils sur la conservation de la vue,* Paris, Berger-Levrault, 1850.

Bouillaud, Jean-Baptiste, *De la chlorose et de l'anémie, communication à l'Académie Impériale de Médecine dans la séance du 15 février 1859*, Paris, J.-B. Baillière et Fils, 1859.

Briquet, Paul, *De l'éclairage artificiel, considéré sous les points de vue de l'hygiène publique et privée,* thèse d'agrégation, 1837.

Chauvain, Léon, *Le Carnet du tuberculeux*, Paris, Baillière, 1901.

Chevalier, Arthur, *L'art conserver la vue : ouvrage utile à tous,* Paris, Brunet, 1869.

Comby, Jules, *Traité des maladies de l'enfance*, Paris, J. Rueff, 1902.

Demoustier, A. F., *Manuel Lexique philologique, didactique et polytechnique, ou dictionnaire portatif des sciences et des arts*, Paris, Creu-Ladrange, 1844.

Deval, Charles, *Traité théorique et pratique des maladies des yeux*, Paris, Ch. Albessard et Bérard, 1862.

Dictionnaire technologique ou nouveau dictionnaire universel des arts et métiers et de l'économie industrielle et commerciale, Paris, Lacrosse et Cie, 1839, volume 4.

Duchesne, *Étude d'hygiène des liquides employés dans l'éclairage artificiel,* thèse de médecine, 1865.

Edwards, *De l'influence des agents physiques sur la vie,* Paris, Crochard, 1824.

Encyclopédie des ouvrages de dames, Paris, A. Joly, boulevard de Sébastopol, vers 1880.

Figuier, Louis, *Le savant du foyer ou notions scientifiques sur les objets…*, Paris, Hachette, 1867.

Figuier, Louis, *Les applications nouvelles de la science à l'industrie et aux arts*, Paris, Hachette, 1857.

Fleury, Louis, *Cours d'hygiène fait à la Faculté de médecine de Paris*, Paris, Labé, 1852.

Furnari, S., *Traité pratique des maladies des yeux suivi de conseils hygiéniques et thérapeutiques sur les maladies des yeux,* Paris, A. Gardembas, 1841.

Galezowski, Xavier, *Hygiène de la vue, avec 44 figures*, Paris, Baillière et Fils, 1888.

Ganot, Adolphe, *Cours de physique purement expérimentale à l'usage des gens du monde…*, Paris, Chez l'auteur, éditeur, 1859.

Gréhant, Nestor, *Manuel de physique médicale*, Paris, Baillière, 1869.

Guillemin, Amédée, *Monde physique*, Paris, Hachette, 1885, 5 volumes.

Hurcourt, Ed.-Robert d', *De l'éclairage au gaz : développements sur la composition des gaz destinés à l'éclairage, sur la construction des fourneaux et des cheminées, sur la pose des tuyaux, sur les phénomènes de la lumière, etc*, Paris, Dunod, 1863.

Lévy, Michel, *Traité d'hygiène publique et privée,* Paris, J.-B. Baillière et fils, 1869.

Lévy, Michel, *Traité d'hygiène publique et privée*, Paris, J.-B. Baillière, 1845, 2 volumes.

Lorain, Paul, *De la température du corps humain et de ses variations dans les diverses maladies*, Paris, Imprimerie nationale, 1877.

Lumière électrique à domicile par la pile Radiguet, Paris, Radiguet et Massiot, 1906.

Magne, Alexandre, *Hygiène de la vue,* Paris, J.-B. Baillière et fils, 1866.

Manuel des bons domestiques, droits et devoirs des maîtres et des domestiques, règles des différents services, villégiatures, bains de mer, hôtels, conseils et recettes, etc., Paris, P. Ollendorff, 1896.

Manuel du valet de chambre contenant des indications sur la tenue, le langage, le service de table et des appartements, le soin des parquets, de l'argenterie, des cuivres, etc. la manière de recevoir et de répondre à la porte, etc. etc., indispensable aux Jeunes gens qui veulent entrer en service, aux ordonnances faisant fonctions de valet de chambre, aux femmes de chambre qui remplissent ce rôle dans les maisons où il n'y a pas de domestique hommes, Paris, Librairie Périsse frères, 1903.

Menusier, Gonzalve, Dr, *La Contagion de la tuberculose par les appartements…*, Paris, A. Maloine, 1900.

Mirbeau, Octave, *Journal d'une femme de chambre*, Paris, Fasquelle et Charpentier, 1900.

Mirbeau, Octave, *Le Calvaire*, Paris, Ollendorf, 1886.

Monfalcon, Jean Baptiste et Polinière, Augustin Pierre Isidore de, *Traité de la salubrité dans les grandes villes…*, Paris, Baillière, 1846.

Morin, Arthur Jules, *Études sur la ventilation*, Paris, Hachette et Cie, 1863.

Moser, Félix, [pseudonyme collectif], *Le livre des travaux artistiques d'amateur*, Paris, Dumoulin, vers 1890.

Motard, Louis Claude Adolphe, *Traité d'hygiène générale*, Paris, Éditions Baillière, 1868, volume 1.

Nightingale, Florence, *Des soins à donner aux malades. Ce qu'il faut faire, ce qu'il faut éviter*, Paris, À la librairie académique, Didier et Cie, 1862 [New York, 1860].

Parville, Henri de, *L'électricité et ses applications…*, Paris**,** G. Masson, 1883.

Payen, Anselme, *Précis de chimie industrielle*, Paris, L. Hachette, 1867, 2 volumes.

Péclet, Eugène, *Traité de la chaleur considérée dans ses applications*, Paris, Librairie de Victor Masson, 1860-1861, 3 volumes.

Péclet, Eugène, *Traité de l'éclairage*, Paris, Librairie scientifique et industrielle, 1827.

Picard, P., *Traité pratique du chauffage et de la ventilation : principes, appareils…,* Paris, 1897.

Piorry, Pierre Adolphe, *La médecine du bon sens : de l'emploi des petits moyens en médecine…*, Paris, Adrien Delahaye, 1867.

Poisle Desgranges, J., *Guide du bon maître et du bon domestique, indiquant les obligations réciproques qu'ils ont à remplir…,* Paris, Poisle-Degranges et Tarde, 1876.

Rochard, Jules Eugène, *Traité d'hygiène publique et privée*, Paris, Doin, 1897.

Sept-Fontaines, Emmery de, Henri Charles, *Statistique des eaux de la ville de Paris, année 1839*, Paris, Carilian-Goeury, 1840.

Tardieu, Ambroise, *Dictionnaire d'hygiène publique et de salubrité…*, Paris, J.-B. Baillière et Fils, 1862.

Toussaint, Loua, *Atlas statistique de la population de Paris…*, Paris, J. Dejey, 1873.

Tripier, A., La vie et la santé : précis de physiologie et d'hygiène, doctrines et superstitions médicales… Paris, Librairie de Madame Mayer-Odin, 1863.

Collections, objets-souvenirs et objets familiaux

Arène, Paul, « Voyage au pays des joujoux » in *Paris Ingénu*, Paris, Charpentier, 1882, p. 194 et sq.

Balzac, Honoré de, *Pierre Grassou,* 1839.

Baudelaire, Charles, « La morale du joujou », in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968 [1846], p. 618 et sq.

Baudelaire, Charles, « Le public moderne et la photographie », « Lettres sur le Salon de 1859 », *Revue française,* tome XVII, 1859.

Bayard, Émile, *L'art de soigner les œuvres*, Paris, Ernest Gründ, 1928.

Bitard, A., *Les plaisirs, les jeux et les récréations de la maison,* Paris, Maurice Dreyfous, 1878.

Blondel, Spire, *Grammaire de la curiosité. L'art intime et le goût en France*, Marpon et Flammarion, 1884.

Bonnaffé, Edmond, *Causeries sur l'art et la curiosité*, Paris, A. Quantin, 1878.

Bosc, Ernest, *Dictionnaire de l'art, de la curiosité et du bibelot*, Paris, Firmin-Didot, 1883.

Bougy, E., *Album des ouvrages de dames. Manuel encyclopédique de tous les travaux à l'aiguille*, Paris, 1872.

Bourget, Paul, *Monique*, Paris, Plon, 1901.

Capus, Guillaume, *Guide du naturaliste préparateur et du naturaliste collectionneur pour la recherche, la chasse, la récolte, le transport, l'empaillage, le montage, et la conservation des animaux, végétaux, minéraux et fossiles*, Paris, J.-B. Baillière, 1879.

Cartes-de-visite : Precedents and Social Influences, Bulletin du California Museum of Photography, n°4, 1987.

Catalogue de la Maison Barbedienne, bronzes d'art, 30 boulevard Poissonnière, 1875.

Champfleury, *Le violon de faïence*, Paris, Marpon et Flammarion, 1862.

Claretie, Léo, *Les jouets, histoire, fabrication*, Paris, Quantin, s. d., vers 1895.

Clavel, A., *Annuaire officiel des jouets et jeux, des bazars, bimbeloterie, articles de Paris, édition 1897*, Paris, 36, rue de Dunkerque, 1898.

Demmin, Auguste, *Guide de l'amateur de faïences et porcelaines*, Paris, Jules Renouard, 1861.

Demmin, Auguste, *Guide des amateurs d'armes et armures anciennes, par ordre chronologique depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Paris, Jules Renouard, 1869.

Demolombe, Charles, *Traité des donations entre-vifs et des testaments*, Paris, A. Durand, 1863-1866.

Demolombe, Charles, *Traité des successions,* Paris, A. Durand, L. Hachette, 1859-1867.

Deschamps, Émile, « Les appartements à louer », in *Paris livre des cent-et-un*, Paris, Ladvocat, 1832, tome VIII, p. 57 et sq.

Fath, Georges, *Le Paris des enfants : petit voyage à travers la grande ville*, Paris, Hachette, 1869.

Geymet, Théophile, *Traité pratique des émaux photographiques,* Paris, Gauthier-Villars, 1885.

Ginisty, Paul, *Le dieu bibelot,* Paris, Dupret, 1888.

Gosse, H.-J., Docteur, « La Photographie après décès », *Revue suisse de photographie*, janvier 1897.

Isle-d'Adam, Villiers de l', *Contes cruels*, Paris, Gallimard, 1983 [Paris, C. Lévy, 1883].

Jaullain, F., *Petit manuel de potichomanie, ou l'Art de décorer et d'orner le verre en lui donnant l'apparence de la porcelaine peinte*, Paris, Susse éditeur, 1854.

Ken, Alexandre, *Dissertations historiques, artistiques et scientifiques sur la photographie*, Paris, Librairie nouvelle, 1864.

Leclercq, Paul, *Jouets de Paris*, Paris, Librairie de la Madeleine, 1901.

Maupassant, Guy de, « Bibelots », *Le Gaulois*, 22 mars 1883.

Maupassant, Guy de, « Les cadeaux », *Le Gaulois*, 7 janvier 1881.

Maze-Sencier, Alphonse, *Le Livre des collectionneurs. Les ébénistes, les ciseleurs-bronziers, les tabatières, la dinanderie, l'horlogerie, la céramique, les peintres en miniature…,* Paris, Librairie Renouard, Vve Loones, 1885.

Monselet, Charles, *Le Petit Paris*, Paris, Dentu, 1879.

Nadar (Tournachon, Félix, dit), *Quand j'étais photographe*, Paris, Reprint Booking International, 1994 [1900].

Notice sur le physionotype inventé par M. F. Sauvage, Paris, Imp. de Baudouin, 1835.

Paquet-Mille, *Nouveau guide pratique des jeunes filles dans le choix d'une profession…*, Paris, Lecène, Oudin et Cie, 1891.

Ris-Paquot, *Histoire des faïences de Rouen, pour servir de guide aux recherches des collectionneurs,* Amiens, chez l'auteur, 1870.

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.

Ris-Paquot, *Manière de restaurer soi-même les faïences, porcelaines, cristaux, marbres, terres cuites, grès, biscuits, émaux…*, Paris, chez l'auteur, 1872.

Ris-Paquot, *Manuel du collectionneur des faïences anciennes, ouvrage initiant les amateurs et les gens du monde à la connaissance rapide des faïences anciennes, françaises et étrangères, orné de 56 sujets en couleur retouchés à la main, et de plus de 90 dessins et monogrammes en noir dans le texte*, Paris, Renouard, 1878.

Salivet, Louis-Georges-Isaac, *Manuel du tourneur…*, Paris, Roret, 1816.

Ségur, Comtesse de, *Les malheurs de Sophie*, Paris, Hachette, Bibliothèque rose, 1859.

Texier, Edmond, Chapitre VII, « Collectionneurs et bibliomanes » in *Les choses du temps présent*, Paris, Hetzel, 1864, p. 140 et sq.

Verdun, Paul, *Les passe-temps artistiques et utiles…*, Paris, La Bibliothèque de soirées en famille travaux artistiques, vers 1895.

Viel-Castel, Horace de, Comte, *Les Français peints par eux-mêmes, Encyclopédie morale du XIXe siècle*, Paris, Omnibus, 2003 [Curmer, 1841].

Virmaître, Charles, *Les curiosités de Paris*, Paris, P. Lebigre-Duquesne, 1868.

Xanrof (Fourneau, Léon), *Revue Illustrée*, 12e année, n°17, 15 août 1897 p. 134-138.

Antiquités et authenticité

« La patine verte », *Annales de chimie et de physique, 1897,* p. 443 et sq.

Anonyme, *Lettre prescrivant une enquête au sujet des fausses reliques,* Paris, Imprimerie de F. Levé, (s. d.).

Balzac, chapitre XXIX, « Iconographie du genre brocanteur », *Études de moeurs, Le Cousin Pons,* Paris, Furne et Cie, 1847 p. 466 et sq.

Bayard, Émile, *L'art de reconnaître les fraudes*, Paris, R. Roger et F. Chernoviz, Collection « Guides pratiques de l'amateur et du collectionneur d'art », 1914.

Blanchet, Adrien et Villenoisy, François de, *Guide pratique de l'antiquaire. Nettoyage, restauration, conservation et reproduction des objets archéologiques*, Paris, Leroux, 1899.

Blondel, Spire, *L'Art intime et le goût en France. Grammaire de la curiosité*, Paris, E. Rouyere et G. Blond, 1884.

Bosc, Ernest, *Dictionnaire de l'art, de la curiosité et du bibelot,* Paris, Firmin-Didot, 1883.

Boucher de Perthes, Jacques, *Chants armoricains ou souvenirs de Basse-Bretagne,* Paris, Treutell et Wurz, 1831.

Bouvier, Pierre Louis, *Manuel des jeunes artistes et amateurs en peinture,* Paris, A. Giroux, 1832.

Brulliot, François, *Dictionnaire des monogrammes, marques figurées, lettres initiales, noms abrégés,…*, Munich, J. G. Gotta, 1832.

Burty, Philippe, *Chefs-d'œuvre des arts industriels*, Paris, P. Ducrocq, 1866.

Burty, Philippe, *Les émaux cloisonnés anciens et modernes*, Paris, Martz, (s. d.).

Catalogue d'une collection d'antiquités et d'objets d'art du moyen-âge, tableaux de diverses époques, composant le cabinet de M. Covillard et provenant en partie de la collection de M. Comarmond dont la vente aura lieu les mercredi 11, jeudi 12 et vendredi 13 avril 1849, Paris, Imprimerie Maulde et Renou, 1849.

Catalogue de beaux meubles anciens, boiseries etc. provenant du château de X…, vente à l'hôtel Drouot, les 21-22 Décembre 1888.

Catalogue de boiseries anciennes, meubles, sculptures, cheminées, consoles, bustes, bronzes, vitraux., vente par suite du décès de M. Montvallet, Hôtel Drouot, vente du 19-20 mai 1903, Paris, C. Chaufour, 1903.

*Catalogue de la vente du 3 avril 1906, Hôtel Drouot, tableaux, boiseries Louis XV et meubles… appartenant à Mme la Princesse R****, 1906.

Catalogue des bois sculptés, cadres et encadrements.. importantes boiseries sculptées et peintes.. meubles des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles composant la septième vente Beurdeley, Hôtel Drouot, les 13 et 14 décembre 1898, Paul Chevallier, Paris E. Moreau, 1898.

Catalogue des boiseries anciennes et des cheminées en marbre du XVIIIe siècle provenant de l'ancien hôtel Delisle Mansard : à Paris Vente Hôtel Drouot 19 Juin 1914, 1914.

Catalogue des boiseries anciennes sculptées et peintes, console, cheminées anciennes provenant en partie de l'ancien hôtel de la Guimard, 100 Rue de Paris à Pantin, vente à Drouot le 30 Juin 1913.

Catalogue des boiseries anciennes, cheminées, bibelots, glaces du XVIIIe siècle garnissant la propriété de M. Felix Doistau à Pantin, vente à l'Hôtel Drouot le 24, 25 et 26 novembre 1909.

Catalogue des boiseries sculptées du château de Bercy, Vente 15 juillet 1860…, Paris, 1860.

Catalogue des objets d'art et de haute curiosité, antiques, du moyen âge et de la renaissance qui composent les collections de feu M. Le Comte De Pourtalès-Gorgier et dont la vente aura lieu le lundi 6 février 1865, et jours suivants, Paris, Imprimerie Pillet fils aîné, 1864.

Catalogue des objets d'art et de haute curiosité, émaux peints de Limoges, faïences italiennes, hispano-mauresques et françaises, grès allemands, vitraux, bronzes d'art et d'ameublement, fers, bois, ivoires, miniatures composant la collection de M. Léon Decloux : vente, Hôtel Drouot, salle 1, les lundi 27 et mardi 28 1891 à deux heures, commissaire-priseur Me Maurice Delestre, Paris, C. Mannheim, 1891.

Catalogue des sculptures du Château de Montal, Vente à Paris, 30 avril 1881, notice par Le Blanc du Vernet, Expert Mannheim, Paris, Pillet, 1881.

Catalogue des très belles boiseries des salons de Samuel Bernard. Objets d'art.. tapisseries des Gobelins, d'Aubusson et de Bruxelles, tableaux : vente les 24 et 25 mai 1887, Commissaires-priseurs Escribe et Lhuillier.

Catalogue descriptif des armures, armes défensives et offensives, meubles et curiosités diverses du moyen âge.. composant la collection de M. le Dr A. Hebray,.. La vente sera faite en sa maison, rue de Louvois-Richelieu, Paris, Imprimerie Maulde et Renou, 1837.

Céline, Louis-Ferdinand, *Mort à crédit*, Paris, Gallimard, 1995 [1936].

Champier, Victor, « Vente des sculptures du château de Montal », 30 avril 1881, *L'année artistique*, 1882.

Chapus, Eugène, *Manuel de l'homme et de la femme comme il faut*, Paris, Librairie nouvelle, 1855.

Charles C…, de la Société des Amis des livres, *Voyage dans un grenier, bouquins, faïences, autographes et bibelots,* Paris, Damascène Morgand & Charles Fatout, 55 passage des Panoramas, 1878.

Claretie, Jules, « Château de Montal », *La vie à Paris*, Paris, Victor Havard éditeur, 1881, p. 144-147.

Claretie, Jules, « Chez Édouard Pailleron », *La vie parisienne, 1886,* p. 17 et *sq*.

Claude, M., *Mémoires de Monsieur Claude, chef de la sûreté sous le Second Empire*, Paris, Jules Rouff et Cie, 1882, volume II.

Clermont-Ganneau, C., *Les Fraudes archéologiques en Palestine*, Paris, 1885.

Constant, Charles, *Code-manuel des commissaires-priseurs et des notaires, greffiers de justice de paix et huissiers considérés comme officiers vendeurs et priseurs de meubles*, Paris, A. Chérié, 1884.

Courajod, L., « L'imitation et la contrefaçon des objets d'art antiques », *Gazette des Beaux Arts,* vol. XXIV, 1886, p.188-201 et p. 312-330.

Courtin, Eustache-Marie, *L'Encyclopédie moderne,* Paris, Mongie Aîné, 1823.

Déon, Horsin, *De la conservation et de la restauration des tableaux, éléments de l'art du restaurateur ; historique de la partie mécanique de la peinture depuis sa renaissance jusqu'à nos jours ; classification de toutes les écoles ; recherches et notices sur quelques grands maîtres*, Paris, Hector Bossange 25 quai Voltaire, 1851.

Description des objets d'art du moyen-âge, de la renaissance et modernes, faisant partie des collections de M. le Comte de Pourtalès-Gorgier, Paris, Imprimerie Panckoucke, 1842.

Didron, Adolphe Napoléon, *Annales archéologiques*, Paris, 1858.

Du Mollay-Bacon, *Trouvailles et Bibelots*, Paris, Dentu, 1880.

Du Sommerard, Edmond [fils d'Alexandre], *Catalogue et description des objets d'art de l'antiquité, du moyen âge et de la Renaissance exposés au musée de Cluny*, Paris, Hôtel de Cluny, 1881.

Du Sommerard, *Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny. Catalogue et description des objets d'art de l'antiquité, du Moyen Age et de la Renaissance exposés au musée*, Paris, Hôtel de Cluny, 1847.

Eudel, Paul, *Collections et collectionneurs*, Paris, Charpentier, 1885.

Eudel, Paul, *Le Truquage, altérations, fraudes, contrefaçons dévoilées,* Paris, Ed. Rouveyre, 1884.

Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle…*, Paris, A. Morel, 1866.

Flameng, Léopold et Delvau, Alfred, *Paris qui s'en va, et Paris qui vient*, Paris, A. Cadart, 1859.

Fournier, Édouard, Préface de Gautier*,* Théophile, *Paris démoli*, Paris, Auguste Aubry, 1855.

Gautier, F., « Auvergnat brocanteur en boutique à Paris » in Le Play, Frédéric (dir.), *Ouvriers des deux mondes,* Paris, Société Internationale des Études Pratiques d'Économie Sociale, 1862, p. 292-293.

Gautier, Théophile, « Le pied de momie », *Musée des familles*, septembre 1840.

Gautier, Théophile, « Mosaïque de ruines », *Paris et les Parisiens au XIXe siècle, Mœurs, arts et monuments*, par Dumas, MM. Alexandre, Gautier, Théophile, Houssaye, Arsène, Musset, Paul de, Énault, Lous et du Fayl, Paris, Morizot, 1856, p. 38 et sq.

Ginisty, Paul, *Le dieu bibelot*, Paris, Dupret, 1888.

Goncourt, Edmond de, *La maison d'un artiste*, Paris, Charpentier, 1881.

Gourmont, Remy de, *Le vase magique*, Paris, Mercure de France, 1923.

Lachaise, Dr., *Manuel pratique et raisonné de l'amateur de tableaux, indiquant tout ce qui se rapporte à l'étude tant artistique que commerciale des tableaux…,* Paris, À la Librairie Centrale, 1866.

Larguier, Léo, *L'après-midi chez l'antiquaire*, Paris, Ides et calendes, 1921.

Latouche, H. de, *Vallée aux loups : souvenirs et fantaisies*, Paris, Alphonse Levavasseur, 1833.

Lechat, Henri, *La patine des bronzes grecs*, Paris, E. Leroux, 1896.

Lenotre, G., *Les Tuileries, fastes et maléfices d'un palais disparu*, Paris, Firmin-Didot et Cie, 1933.

Mailfert, André, « L'école de la Loire », *Radio magazine, revue publiée sous le haut patronage du ministère des Beaux-Arts*, n°412, 1932.

Mailfert, André, *Au pays des antiquaires, confidences d'un « maquilleur » professionnel,* Paris, Flammarion, 1935.

Mailfert, André, *Les meubles de l'école de la Loire d'après l'œuvre de Jean-François Hardy*, Orléans, Imprimerie A. Pigelet et Cie, 1932.

Martin, François-René, « Le polythéisme des valeurs » in Poulot, Dominique (dir.), *Patrimoine et modernité*, p. 73 et *sq*.

Maupassant, Guy de, « Bibelots », *Le Gaulois*, 22 mars 1883.

Maupassant, Guy de, *Émile Zola*, Paris, A. Quantin, 1883.

Mirecourt, Eugène de, *Victor Hugo*, Collection les contemporains, portraits et silhouettes au XIXe siècle, Paris, Librairie des Contemporains, 1869 (3e édition).

Mohl, Abbé, *La Fausse relique d'Argenteuil*, Paris, s. d., 1895.

Monselet, Charles, « Bric-à-brac », *Le Petit Paris*, Paris, A. Dentu, 1879.

Moser, Félix, [pseudonyme collectif], *Le livre des travaux artistiques d'amateur*, Paris, Dumoulin, vers 1890.

Murger, Henri, *Scènes de la vie de bohème*, Paris, Lévy et frères, 1862, [1847-1849].

Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny. Catalogue et description des objets d'art de l'antiquité, du Moyen Age et de la Renaissance exposés au musée, Paris, Hôtel de Cluny, 1847.

Musset, Alfred de, *La confession d'un enfant du siècle*, Paris, Charpentier, 1840 [1836].

Noussanne, Henri de, *Le Goût dans l'ameublement,* Paris, Firmin-Didot, 1896.

Oppenheim, Ancel, *Connaissances nécessaires à un amateur d'objets d'art et de curiosité*, Paris, A. Rouveyre, 1879.

Otis, Williams, Elizabeth, *Sojourning*, *Shopping & Studying in Paris, a Handbook particularly for Women*, Chicago, A. C. McClurg & Co, 1907.

Oulmont, Charles, *Les lunettes de l'amateur d'objets d'art*, tome 2, « Art ancien », Paris, Grasset, 1926.

Palustre, M. Léon, « Destruction du château de Montal », *Bulletin monumental*, 1881, n° 1.

Per, Ariste, *Vingt ans de truquage dans le meuble ancien : comment on construit un meuble truqué ; comment le reconnaître*, Le Havre, Impr. édition du XXe siècle, 1925.

Pitre-Chevalier, « Curiosités et bric-à-brac », *Musée des familles, lectures du soir*, 1857-1858, p. 225-230.

Ris-Paquot, *L'Art de restaurer les tableaux anciens et modernes*, Paris, Librairie Renouard, 1890.

Ris-Paquot, *Manière de restaurer soi-même les faïences, porcelaines, cristaux marbres, etc.*, Paris, Lahure, 1872.

Scott, Walter, *L'antiquaire*, Paris, Renard, 1817.

Sommerard, Alexandre Du, *Les arts au moyen âge*, Paris, Imprimé en couleur chez J. Caboche, Garneray et Cie, 1846.

Stevenson, Cornelius, « The Collection of Fakes and Reproductions », *Bulletin of the Pennsylvania Museum*, Vol. 14, n° 56, octobre 1916, p. 56-57.

Texier, Edmond et Le Senne, Camille, *Monsieur Candaule,* Paris, Calmann-Levy, 1893.

Tinayre, Marcelle, *Madeleine au miroir, Journal d'une femme*, Paris, Calmann-Lévy, 1912.

Vente aux enchères publiques du Patio de l'Infante, époque de la Renaissance, à Paris, 25, quai Voltaire, vente du 30 juin 1938, Paris, E. Pape, 1938.

Villenoisy, F. de, « La patine du bronze antique », *Revue archéologique*, Paris, Lerous, Ernest, 1896.

Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel, *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance*, Paris, Bance et Veuve A. Morel, 1858-1875.

Warnod, André, *La brocante et les petits marchés de Paris*, Paris, Figuière éditeurs, 1914, p. 126.

Witte, Jean De, *Description des Antiquités et Objets d'Art qui composent le Cabinet de Feu M. le Chevalier E. Durand, Catalogue des antiquités de son cabinet, par J. de Witte : Vente à Paris, du 25 Avril au 27 Mai 1836. Commissaires-priseurs Lenormant, Bonnefons*, Paris, Imprimerie de Firmin Didot Frères, 1836.

Objets des lointains et curiosités exotiques

« Journal d'un officier de marine, Canton », *Revue des Deux Mondes*, tome 23, 1840, p. 810 et sq.

À travers l'Algérie souvenirs de l'excursion parlementaire, 1880.

Agostini, Jules, *Folklore de Tahiti et des îles voisines : changements survenus dans les coutumes, mœurs, croyances, etc. des indigènes depuis soixante-dix années environ (1829-1898)*, Paris, E. Lechevalier, 1900.

Amaury-Duval, *L'atelier de Ingres*, Paris, Charpentier, 1878.

Amicis, Edmondo de, *Constantinople*, ouvrage traduit de l'Italien par Mme J. Colomb, Paris, Hachette, 1878.

Ampère, Jean-Jacques, V*oyage en Égypte et en Nubie*, Paris, Michel Lévy, 1868.

Annales du commerce extérieur, Chine et Indo-Chine, faits commerciaux, Paris, Imprimerie et librairie administrative Dupont, 1843-1885.

Anonyme, *Quarante jours en Italie, mars-avril 1883,* Nevers, Gaufroit, 1884.

Arthur Eloffe, *Traité pratique du naturaliste préparateur*, Paris, Albessard, C. et Bérard, 1862.

Azaïs, Abbé et Domergue, C., *Journal d'un voyage en Orient*, Avignon, Séguin Aîné, 1858, p. 301 et sq.

Baedeker, Karl, *Italie. Manuel du Voyageur. Première partie. Italie Septentrionale jusqu'à Livourne, Florence et Ravenne, et les routes menant de France, de Suisse et d'Autriche en Italie*, Paris, Paul Ollendorff, 1886.

Beauvoir, Ludovic de, *Pékin, Yeddo, San Francisco, Voyage autour du monde* (avec gravures-photographies de Deschamps), Paris, E. Plon et Cie, 1874.

Ben-Mill, *La Nouvelle-Calédonie dévoilée, considérations sur la révolte des naturels et l'avenir de la colonie. Réponse à la presse parisienne, par un ancien colon*, Paris, A. Sagnier, 1879.

Bernard, Marius, *D'Alger à Tanger*, Paris, H. Laurens, 1894.

Berthoud, Henry, *Aventures des os d'un géant, histoire familière du globe terrestre avant les hommes*, Paris, Dupray de La Mahérie, 1862.

Blanchet, Adrien et Villenoisy, François de, *Guide pratique de l'antiquaire. Nettoyage, restauration, conservation et reproduction des objets archéologiques*, Paris, Lerox, 1899.

Boitard, *Manuel Roret du naturaliste préparateur ou l'art d'empailler les animaux et de conserver les végétaux et les minéraux*, Paris, Roret Librairie, 1825.

Bonnafé, Edmond, *Physiologie du curieux*, Paris, Jules Martin, 1881.

Boubée, Nérée, *Comptoir central d'histoire naturelle Nérée Boubée et Cie,* Paris, Paris, Comptoir central d'histoire naturelle Nérée Boubée et Cie, s. d. [vers 1890].

Boubée, Nérée, *Géologie élémentaire ou manuel de géologie*, Paris, Hachette et Cie, 1866.

Bouinais, Albert-Marie-Aristide, *De Hanoï à Pékin, notes sur la Chine par lieutenant-colonel Bouinais*, Paris, Berger-Levrault, 1892.

Bourdon, Isidore, *Histoire des embaumements et des préparations des pièces d'anatomie normale, d'anatomie pathologique et d'histoire naturelle*, Paris, 1841.

Brainne, Charles, *La Nouvelle-Calédonie, voyage, missions, mœurs, civilisation*, Paris, Hachette et Cie, 1854.

Caillot, Antoine, *Curiosités naturelles, historiques et morales de l'empire de la Chine…*, Paris, Ledentu, 1818.

Catalogue d'une collection d'Antiquités grecques et Égyptiennes et de monnaies romaines, grecques, françaises et étrangères en or et en argent dont la vente aux enchères publiques aura lieu à l'Hôtel des Commissaires-priseurs rue Drouot n°5, salle n°6, le mardi 12 mai 1862, à une heure et demie. Me Delbergue-Cormont, CP, 8 rue de Provence, assisté de MM. Rollin et Feuardent, experts 12 rue Vivienne chez lesquels se distribue le présent catalogue, exposition publique de midi à une heure et demie, Paris, Renou et Maulde, 1863.

Catalogue des collections d'ethnographie, de ptéropodes, de coquilles et de livres de feu M. Emile Eudel, vente des 23, 24, 25 et 26 janvier 1893, Paris, Deyrolle, 1893.

Catalogue d'objets de curiosité du Palais d'été de l'empereur de Chine.., vente du 13 janvier 1862, Paris, Evans.

Catalogue d'objets précieux de la Chine composant la collection de M. de Negroni dont la vente aura lieu hôtel Drouot les 18, 19, 20 et 21 mai 1864, Paris, Mannheim, 1864.

Cazaumayou, Sophie, *Objets d'Océanie: Regards sur le marché de l'art primitif en France*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Celarié, Henriette, *Un mois en Algérie et en Tunisie*, Paris, Hachette, 1924.

Chalon, J., *Souvenirs d'Alger*, Bruxelles, A.-N. Lebègue et Cie, Collection nationale, 1877.

Chanony, *Mémoire d'un voyage en Algérie, et retour par l'Espagne*, Paris, Charles Hingray, 1853.

Chantre, Ernest, « De Beyrouth à Tiflis », *Le Tour du monde,* 1889, p. 225 et sq.

Chantre, Ernest, *Observations sur une tête momifiée d'indien Jivaro*, Lyon, Pitrat aîné, 1887.

Chervin, Arthur, Mortillet, Adrien de, Boudouin, Marcel et Courty, Georges, « Nécrologie, Eugène Boban », Chesneau, Ernest, « Le Japon à Paris », *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1878, p. 385-397.

Comptoir d'archéologie préhistorique, Eugène Boban, antiquaire, 35 rue du Sommerard, près le musée de Cluny, Paris, Catalogue des collections, Paris, Veuve Bouchard-Huzard, 1878.

Corajoud, L., « L'imitation et la contrefaçon des objets d'art antiques », *Gazette des Beaux Arts,* vol. XXIV, 1886, p.188-201 et p. 312-330.

Cotteau, Gustave, *Le préhistorique en Europe : congrès, musées, excursions*, Paris, J.-B. Baillière et fils, Collection Bibliothèque scientifique contemporaine, 1889.

Cotteau, M. E., « Six semaines sur le Nil (1892-1893) », *Le Tour du Monde*, n°1730-1732, 1894.

Cumming, C. F. G., *At home in Fiji,* Edinburgh and London, William Blackwood and Sons, 1885.

Cumming, Gordon, publié par Alexandre Dumas, *La vie au désert. Cinq ans de chasse dans l'intérieure de l'Afrique méridionale*, Paris, Michel Lévy, 1860.

Cuvier, Georges, *Recherches sur les ossemens fossiles de quadrupèdes, où l'on rétablit les caractères de plusieurs espèces d'animaux que les révolutions du globe paroissent avoir détruites* (4 volumes, 1812).

Davillier, Charles, « Voyage en Espagne », *Le Tour du Monde*, 1871, p. 403.

Delessert, Eugène, *Voyages dans les deux océans, Atlantique et Pacifique, 1844 à 1847, Brésil, États-Unis, Cap de Bonne-Espérance, Nouvelle Hollande, Nouvelle Zélande, Taïti, Philippines, Chine, Java, Indes Orientales, Égypte,* Paris, A. Franck, 1848.

Desbarrolles, Adolphe, *Mystères de la main, révélations complètes*, Paris, Chez l'auteur, 1879.

Deyrolle (Les Fils d'Emile), *Naturalistes. Mammifères, oiseaux, reptiles, poissons. Pièces naturalisées, squelettes montés, crânes, membres. Préhistorique, archéologie,* Paris, Éditions.

Dhasp, Jean, *Le Japon contemporain : notes et impressions*, Paris, Quantin, 1893.

Du Camp, Maxime, *Le Nil*, Paris, Librairie nouvelle, 1855 et *Souvenirs littéraires*, Paris, Hachette, 1882.

Du Camp, Maxime, *Voyage en Orient, 1849-1851, notes*, Paris, Peloritana, 1972.

Duret, Théodore, *Voyage en Asie. Le Japon. La Chine - La Mongolie. Java. Ceylon - L'Inde*, Paris, Michel Lévy, 1874.

Edge-Partington, James, *An Album of the weapons, tools, ornaments, articles of dress of the natives of the Pacific islands, drawn and described by James Edge-Partington*, Manchester, lithographed by P. Howe, 1890-1895, 2 volumes.

Edmond, Charles, *L'Égypte à l'Exposition Universelle de 1867*, Paris, Dentu, 1867.

Eudel, Paul, *À travers la Bretagne*, Paris, P. Ollendorff, 1898.

Eudel, Paul, *Constantinople, Smyrne et Athènes, journal de voyage,* Paris, E. Dentu, 1885.

Eudel, Paul, *Journal de bord de mon frère Émile,* Savenay, Imprimerie de Allair et Huteau, 1897.

Eudel, Paul, *L'orfèvrerie algérienne et tunisienne,* Alger, Jourdan, 1902.

Excursions en Algérie, en Tunisie et à Malte par Marseille et les paquebots de la Compagnie Générale Transatlantique, Automne 1895, Compagnie des chemins de fer de Paris à Lyon et à la Méditerranée, Paris, Imprimerie Chaix, 1895.

Figuier, Louis, *L'homme primitif : tableau de la nature*, Paris, L. Hachette, 1870 et *La terre avant le déluge*, Paris, L. Hachette, 1866.

Forgeais, Arthur, *Notice sur des plombs historiés trouvés dans la Seine et recueillis par Arthur Forgeais*, Paris, Dumoulin, 1858.

Fréchon et Gervais-Courtellemont, J., *Algérie artistique et pittoresque,* Paris, J. Gervais-Courtellemont et Cie, 1893.

Friedlaender, Max, *Genuine and Counterfeit: Experiences of a Connoisseur,* New York, 1930.*« Exposition historique de l'art ancien et de l'ethnographie des peuples étrangers à l'Europe »* dans *Rapport administratif sur l'exposition universelle de 1878 à Paris*, Paris, Imprimerie nationale, 1881.

Gasparin, Comtesse de, *Journal d'un voyage du Levant*, Paris, 1850.

Gastineau (Banjamin), *Chasses au lion et à la panthère en Afrique*, Paris, Hachette et Cie, 1863.

Gautier, Hippolyte et Desprez, Adrien, *Les curiosités de l'Exposition de 1878, guide du visiteur*, Paris, Charles Delagrave, août 1878, « Colonies françaises », p. 188.

Gautier, Téhophile, *L'Orient*, Paris, G. Charpentier, 1887, p. 101.

Gautier, Théophile, « Le pied de momie », *Musée des familles*, septembre 1840.

Gautier, Théophile, *Constantinople et autres textes sur la Turquie*, Paris, La Boîte à documents, 1996 [Paris, Michel Lévy Frères, 1856].

Gautier, Théophile, *Émaux et camées*, Paris, Charpentier, 1884.

Goupil-Fesquet, Frédéric, *Voyage d'Horace Vernet en Orient*, Paris, Challamel, 1843.

Grand tourisme en Algérie et en Tunisie, Touring-Club de France, 1900.

Gros, François, *Guide de poche : Vichy et ses environs*, *saison d'été 1872*, Paris, Cusset, imprimerie de Mme Jourdain, 1872.

Gros, François, *Vichy et ses environs : le Vichy thermal, le Vichy mondain et les alentours de la ville. Guide de poche illustré. Vichy, Cusset, 1900 et Le Puy de Dôme et Vichy. Guide du Touriste, du Naturaliste et de l'Archéologue…,* Paris, Masson, 1901.

Gros, François, *Vichy et ses environs. Guide de poche, avec plan de la ville,* 7e année, saison d'été 1878, Paris, Cusset, 1878.

Guide Conty, *Côtes de Normandie, guide circulaire correspondant aux voyages de plaisir organisés par la Compagnie de l'Ouest*, 4 boulevard des Italiens, 1881.

Guide Joanne, *De Paris à Constantinople*, Paris, Hachette, s. d. (vers 1880).

Guide pour une excursion dans l'Égypte ancienne et moderne et au canal de Suez, textes et cartes, Paris, Lanée, Editeur-géographe, vers 1869.

Guides-Joanne, *Bretagne*, Paris, Hachette et Cie, 1913.

Guides-Joanne, *Itinéraire général de la France : Normandie*, Paris, Hachette et Cie, 1907.

Guimet, Émile et Régamey, Felix, *Promenades japonaises. Tokio-Nikko*, Paris, Charpentier, 1880.

Guimet, Émile, *Rapport au Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts sur la mission scientifique […] dans l'Extrême-Orient*, Lyon, Imprimerie nationale, 1878.

Hamy, Ernest Théodore, *Les origines du Musée d'ethnographie : histoire et documents*, Paris, Ernest Leroux, 1890.

Helloz, *Guide-Manuel du collectionneur de silex préhistoriques, avec tarif indiquant la valeur des haches, pointes, grattoirs, etc. selon leurs formes et dimensions – d'après les prix moyens constatés dans de nombreuses transactions*, Tonnay-Charente, Lacement-Martineau, 1889.

Herisson, Comte d', *Journal d'un interprète en Chine*, Paris, Ollendorff, 1886.

Herpin, E., *Trente jours sur la Côte d'Emeraude. Guide illustré de la région publié par "L'Union des Trois villes" : syndicat d'initiative de Saint-Malo, Saint-Servan, Paramé*, Paris, 1901.

Heuschling, Xavier, *L'Empire de Turquie : territoire, population, gouvernement, finances, industrie, armée, culte, etc*, Paris, Guillaumin, 1860.

Home Thomson, Sir Basil, *The Fijians, a study of the decay of custom*, London, W. Heinemann, 1908.

Hounau, Joachim, V*oyage en Chine du Capitaine Montfort*, Paris, Victor Lecou, 1854.

Huc, Evariste Régis, *L'Empire chinois faisant suite à Souvenirs d'un voyage dans la Tartarie et le Thibet*, Paris, Imprimerie impériale, 1862.

Isambert, Émile, *Itinéraire descriptif, historique et archéologique de l'Orient*, Paris, Hachette, coll. des Guides Joanne, 1873-1882, 3 volumes.

Jacqueton, Gilbert, *Algérie et Tunisie rédigé par MM. G. Jacqueton, Augustin Bernard et Stéphane Gsell*, Paris, Collection Guides Joanne, Hachette, 1903 [1881].

Jametel, Maurice, *Souvenirs d'un collectionneur. La Chine inconnue*, Paris, J. Rouam, 1886.

Joachim, Michel, *Causeries sur Fécamp, Yport, Etretat, Colleville, Valmont, Saint-Valéry-en-Caux, Cany et autres lieux*, Fécamp, Picard, 1857.

Joanne, Adolphe, *Itinéraire descriptif, historique et archéologique de l'Orient*, Paris, Hachette, 1861.

Jomard, M., *Classification méthodique des produits de l'industrie extra-européenne ou objets provenant des voyages lointains, suivie du plan de la classification d'une collection ethnographique complète, lue le 12 avril 1862 à la Société d'Ethnographie, par Jomard, Membre de l'Institut*, Paris, Challamel, 1862.

L'expédition de Chine de 1860. Souvenirs du général Cousin-Montauban, comte de Palikao publiés par son petit-fils, le comte de Palikao, Paris, Plon, 1932.

Labbé, Capitaine, *Expédition des mers de Chine. Rapports adressés à S.E. le Ministre de la Guerre*, Paris, Imprimerie Impériale, 1858.

Lamartine, Alphonse de, *Souvenirs, impressions, pensées et paysages, pendant un voyage en Orient : 1832-1833, ou Notes d'un voyageur*, Paris, Furne, 1848.

Laure, D. F., *De Marseille a Shanghai et Yedo, récits d'une parisienne*, Paris, Hachette, 1879.

Lenz, Oskar, *Tombouctou, voyage au Maroc, au Sahara et au Soudan,* 1886.

Les Guides bleus, De Paris à Constantinople, Hongrie, Balkans, Asie mineure, Paris, Hachette, Édition d'avant-guerre, réimprimée en 1920.

Liégeard, Stéphen, *Vingt journées d'un touriste au pays de Luchon*, Paris, Hachette, 1874.

Lindau, Rodolphe, « Un voyage autour du Japon. Souvenirs et récits », *Revue des Deux Mondes,* 1863, p. 155 et sq.

Loisy, Anna, Comtesse de, *Lettres sur Vichy et ses environs,* Vichy, J. César, 1854.

Loti, Pierre, *Constantinople fin de siècle*, Paris, Complexe, 2000 ; *La Mort de Philae*, Paris, 1908.

Loti, Pierre, *Madame Chrysanthème*, Paris, Calmann-Lévy, 1893.

Loti, Pierre, *Vers Ispahan*, Paris, Calamnn-Lévy, 1904.

Lucy, Armand, *Souvenirs de voyage. Lettres intimes sur la campagne de Chine en 1860*, Marseille, Jules Barile, 1861.

Martineau, Alfred, *Le commerce français dans le Levant*, Paris, Guillaumin et Cie, 1902.

Maupassant, Guy de, « De Paris à Rouen », *Gil Blas* du 19 juin 1883.

Maupassant, Guy de, *Les dimanches d'un bourgeois de Paris,* Paris, Safrat, 1901.

Melchior, Yvan, *De France en Chine*, Paris, Hachette et Cie, 1855.

Michaud, Joseph-François et Poujoulat, Baptistin, *Correspondance d'Orient, 1830-1831*, Paris, Ducollet, 1835.

Michaud, Louis-Gabriel, *Biographie universelle ancienne et moderne*, tome X, Paris, Mme C. Desplaces, 1855.

Morel-Fatio, Léon, *Notice des collections du Musée de marine exposées dans les galeries du Musée impérial du Louvre, Musée naval*, Paris, Imprimerie de Vinchon, 1853.

Morlent, Joseph, *Les Robinsons français ou La Nouvelle-Calédonie,* Tours, Mame et fils, 1882.

Müntz, Eugène, « À travers la Toscane, Sienne », *Le Tour du Monde*, 1892, p. 129 et p. 141-142.

Müntz, Eugène, « En Allemagne : Nuremberg », *Le Tour du Monde*, 1897, p. 325.

Mutrecy, Charles de, *Journal de la campagne de Chine*, Paris, Librairie nouvelle, 1861, 2 volumes.

Napoléon Lepic, Ludovic Vicomte, *Les armes et les outils préhistoriques reconstitués : texte et gravures,* Paris, C. Reinwald et Cie, 1872.

Negroni, De, *Souvenirs de la campagne de Chine*, Paris, Imprimerie Renou et Maulde, 1864.

Ordinaire, Olivier, *Du Pacifique à l'Atlantique par les Andes péruviennes et l'Amazone*, Paris, Plon, Nourrit & Cie, 1892.

Pallu, Lieutenant de vaisseau, *Relation de l'expédition de Chine en 1860,* Paris, Imprimerie Impériale, 1863.

Panckoucke, *Collection d'antiquités égyptiennes, grecques et romaines d'objets d'art du XVe siècle, 400 vases et coupes grecs, offrant par leurs sujets la série des travaux d'Hercule et des monuments homériques, Manuscrits et éditions princeps, bibliographie de plus de mille éditions de Tacite, tableaux et gravures de diverses écoles, vitraux, meubles et détails de la vie civile et militaire des Chinois, réunis et classés par ordre de temps et de lieux, avec les décors intérieurs particuliers à chaque pays, par C.-L.-F. Panckoucke, officier de la Légion d'honneur,* Paris, Panckoucke, 1841.

Pauthier, Guillaume, *Des curiosités chinoises exposées aux Tuileries*, Paris, imprimerie J. Claye, 1862.

Piesse, Louis, *Guide Joanne, Itinéraire de l'Algérie, de Tunis et de Tanger*, Paris, Hachette, 1881.

Piot, Eugène, « Les terres cuites rustiques », *Le Cabinet de l'amateur*, 1863, p. 425.

Ponty, Marguerite de (Stéphane Mallarmé), *La dernière Mode, Dernière livraison*, « Bijoux », 1er août 1874, p. 115.

Poujoulat, Baptistin, *Voyage en Asie Mineure, en Mésopotamie et à Palmyre*, Paris, 1840.

Poussielgue, Achille, *Relation de voyage de Shang-hai à Moscou, par Pékin, la Mongolie et la Russie asiatique Voyage en Chine et en Mongolie de M. de Bourboulon ministre de France*, Paris, Hachette et Cie, 1866.

Rifaud, J.-J., *Tableau de l'Égypte, de la Nubie et des lieux circonvoisins…*, Paris, Treutell & Würtz, 1830.

Rochas, Victor De, *La Nouvelle Calédonie et ses habitants, production, mœurs, cannibalisme*, Paris, Ferdinand Sartorius, 1862.

Rochechouart, Julien de, *Excursions autour du mode. Pékin et l'intérieur de la Chine*, Paris, Plon et Cie, 1878.

Romer, Isabella, *A Pilgrimage to the Temples and Tombs of Egypt, Nubia and Palestine*, Londres, Bentley, 1847.

Rosny, J.-H., (pseudonyme des frères Joseph et Justin Boex), *La Guerre du feu : roman des âges farouches*, Paris, E. Fasquelle, 1911.

Sand, George « Relation d'un voyage chez les sauvages de Paris » dans George Sand, Pierre-Jules Hetzel, Théophile Lavallée, *Le Diable à Paris, Paris et les Parisiens : mœurs et coutumes, caractères et portraits des habitants de Paris*, Paris, Jules Hetzel, 1846, p. 186 et sq.

Sauvaire, Henry et Mauss, Christophe, *De Karnak à Chaubak*, Paris, Martinet, 1867.

Schnapper, Alain, *Collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle,* Paris, Flammarion, 1988.

Schuré, Edouard, *Sanctuaires de l'Orient*, Paris, 1898.

Serres, Marcel de, *Nouveau Manuel complet de Paléontologie ou des lois de l'organisation des êtres vivants comparées à celles qu'ont suivies les espèces fossiles et humatiles dans leur apparition successive*, Paris, Roret, 1846, 2 vol.

Servières, M. C., « Les lacs de Bavière », *Le Tour du Monde*, 1895, p. 568.

Sommerard, Edmond Du, *Catalogue et description des objets d'art de l'Antiquité du Moyen âge et de la Renaissance exposés au Musée*, Paris, Musée de Cluny, Ministère de l'Intérieur, 1847.

Steiger, E. de, *Odessa, la Crimée, le Caucase, Constantinople, Smyrne, le Pirée, Alexandrie et le Caire : Guide pour les voyageurs*, Paris, Imprimerie de la société anonyme des travaux typographiques, 1901.

Taylor et Nodier, Les *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, Paris, Firmin-Didot, 1840.

Tessier, Émile, *Guide complet du touriste en Normandie*, Paris, Cournol, 1861.

Tinayre, Marcelle, *Notes d'une Voyageuse en Turquie*, Paris, Calmann-Lévy, 1909.

Tissandier, Gaston, *Les fossiles,* Paris, Librairie Hachette et Cie, Bibliothèque des Merveilles, 1881.

T*urquie. Guide horaire général international. Illustré pour le voyageur en Orient. Description de Constantinople et des plus importantes villes de la Turquie, de l'Égypte et de la Grèce avec leurs principaux monuments. Chemins de fer, tramways, navigation*, Paris, Cervati & Cie, Imprimerie du Levant, 1912.

Vayson de Pradenne, André, *Les fraudes en archéologie préhistorique avec quelques exemples de comparaison en archéologie générale et sciences naturelles,* Paris, E. Nourry, 1932.

Vogüé, Eugène Melchior de, *Syrie, Palestine, Mont Athos, Voyage aux pays du passé*, Paris, 1876.

Wakeling, T. G., *Forged Egyptian Antiquities*, London, Adam & Charles Black, 1912.

Wey, Francis, « Voyage à Rome, 1862 », *Le Tour du Monde*, 1871, p. 179 et sq.

Yvan, Melchior, *De France en Chine*, Paris, Hachette et Cie, 1855.

Arts industriels et images multiples

« Beaux-Arts. Société A. Collas et Barbedienne, boulevard Poissonnière, 30. Sculpture par procédé mécanique », *Revue de Paris*, 1er mai 1844.

« La fureur des statues », *La Caricature*, 8 octobre 1843.

« La gravure et la lithographie au salon de 1861 », *Gazette des Beaux-Arts*, 1er août 1862.

« La photographie et les éditeurs de gravures », *La chronique des arts et de la curiosité, supplément à la Gazette des Beaux-Arts*, 15 janvier 1865.

« L'atelier de Dantan Jeune », *Musée des familles, lectures du soir,* 1839, p. 347.

« Le lampascope », *Le Magasin pittoresque*, 1877, p. 21 et sq.

« Le stéréoscope, construit par M. Jules Dubosq », *Le Musée des familles*, 1853, p. 93-94.

« L'ivoire artificiel », *Le Magasin pittoresque*, 1891, p. 12 et sq.

« Machine à réduction pour la statuaire », *L'Ami de la maison*, 13 mars 1856.

« Plastique et dessins industriels appliqués aux arts », *Le Journal des Demoiselles*, 1855, p. 358 et sq.

« Propriété artistique, gravure, photographie » in *Recueil général des lois et des arrêts*, Paris, Bureaux de l'administration, 1865.

« Propriété artistique, Gravures, Photographie. », *Journal du Palais*, 5 décembre 1865, p. 492 et sq.

Annuaire officiel des jouets et jeux des bazars, bimbeloterie, articles de Paris et des industries annexes.., préface de Léo Calretie, Paris, Clavel, 1897.

Balard, « La lithophotographie », *Bulletin de la Société française de photographie*, 1857, tome 3, p. 297-298.

Barclay de Tolly, Baron, *L'Angleterre, l'Irlande et l'Écosse, Souvenirs d'un voyage solitaire*, tome second, Paris, Brockhaus et Avenarius, 1843.

Beleze, G., *Jeux des adolescents*, Paris, Hachette, 1858.

Beraldi, Henri, « Henriquel-Dupont » in *Les Graveurs du XIXe siècle*, L. Conquet, 1892, volume VIII, p. 79.

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

Calonne, Alphonse de, *«* De la protection donnée aux arts et des moyens de la rendre efficace » *Revue contemporaine*, décembre 1860 p. 347 et sq.

Catalogue des moulages en vente au Palais du Louvre, pavillon Daru, Paris, Imprimerie nationale, 1883.

Catalogue des moulages en vente au Palais du Louvre. Antiquité, par Carle Dreyfus, 1900.

Chapel, Edmund, *Le Caoutchouc, gutta-percha, gomme factice…*, Paris, Roret, 1906.

Cottenet, Émile, *Statistique de l'industrie à Paris résultant de l'enquête faite par la Chambre de commerce pour l'année 1860*, Paris, Chambre de commerce, 1864.

Deville, Sainte-Claire, *De l'Aluminium, ses propriétés, sa fabrication et ses applications*, Paris, Mallet-Bachelier, 1859.

Du Parquet, Marguerite, *Jeux et exercices des jeunes filles*, Paris, Hachette & Cie, 1860.

Énault, Louis, *Les arts industriels : Vienne, Londres*, Paris, Paris, Hachette, 1877, 2 volumes.

Fulgence, Marion, *L'optique*, Paris, L. Hachette, 1869.

Gautier, Théophile, « Une visite chez Barbedienne », *L'Artiste*, 1858, p. 6.

Giraud-Teulon, Félix, *Physiologie et pathologie fonctionnelle de la vision binoculaire*, Paris, Baillière, 1861.

Grolier, P., « La science en famille. Histoire d'une balle élastique. Monographie du caoutchouc » in *Le Musée des familles*, 1858, p. 209-215.

Hammann, Jean Martin Herman, *Des arts graphiques destinés à multiplier par l'impression : considérés sous le double point de vue historique et pratique,* Paris, J. Cherbuliez, 1857.

Huysmans, Joris-Karl, « Le musée des Arts décoratifs et l'architecture cuite » in *L'Art moderne*, 1889, p. 395.

Huysmans, Joris-Karl, *À rebours*, Paris, Au sans pareil, 1924.

Jobard, Jean-Baptiste-Ambroise-Marcellin, *Les nouvelles inventions aux expositions universelles,* Paris, E. Flatau, 1857.

Jules Boison, *L'enseignement technique des industries du meuble*, Paris, 1905.

La Fage, Adrien de et La Fage, Juste Adrien, *Quinze visites musicales à l'Exposition universelle de 1855*, Paris, Tardif, 1856.

Le Doulcet de Pontécoulant, Louis Adolphe, *Organographie. Essai sur la facture instrumentale, art, industrie…*, Paris, Castel, 1861.

Le Doulcet Pontécoulant, Louis-Adolphe, *La musique à l'Exposition universelle de 1867,* Paris, Au bureau du journal l'Art musical, 1868.

Lelièvre, Jean-Pierre, Maiche, Pascal et Paris, Alain (commissaires-priseurs de Chartres), *Ventes aux enchères publiques d'Instruments de musique mécanique et d'Automates et catalogue, années 2000-2008*.

Moigno, François Napoléon M., *Stéréoscope ses effets merveilleux, pseudoscope ses effets étranges…*, Paris, A. Franck, 1852.

Oscar Comettant, La musique, les musiciens et les instruments de musique…, Paris, Michel Lévy frères, 1869.

Pagnerre, Louis, *De la mauvaise influence du piano sur l'art musical : étude sur les instruments à clavier, clavicorde, clavecin, piano*, Paris, Dentu, 1885.

Pawlowicz, M., « Arts mécaniques, Pantographe », *Bulletin de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale*, mars 1846, p. 101-105.

Payen, Anselme, *La Fabrication du papier et du carton, description des procédés nouveaux…*, Paris, Librairie scientifique, industrielle et agricole, 1881.

Petit, Auguste-Pierre, *La photographie industrielle* Paris, Gauthier-Villars, 1883.

Raymond, J., « Chronique de l'art – Curiosités – antiquités – Cluny », *Revue des Deux Mondes*, 1859, p. 1029-1030.

Saglio, E., « L'exposition de tableaux modernes dans la Galerie Goupil », *Gazette des Beaux-Arts*, tome VII, 1860, p. 46-52.

Sainte-Clair Deville, Henri, *De l'aluminium. Ses propriétés, sa fabrication et ses applications,* Paris, Mallet-Bachelier, 1859, p. 145-149.

Sculpture par procédé mécanique. Bronzes d'art, Paris, Collas et Barbedienne, 1843.

Statistique de l'industrie à Paris résultant de l'enquête faite par la chambre de commerce pour les années 1847-1848, Paris, Guillaumin et Cie, 1851.

Stéphane Mallarmé, *Écrits sur l'art,* Paris, Garnier-Flammarion, 1998.

Tissier, Charles et Alexandre, *L'aluminium et les métaux alcalins, chimistes et manufacturiers dans la région de Rouen*, Paris, Lacroix et Baudry, 1858 p. 195 et sq.

Tronquois, Emmanuel et Lemoine, H., *Rapport sur les meubles à bon marché et les meubles de luxe,* Paris, Imprimerie nationale, 1880.

Turgan, Julien, « Fabrique d'ameublements en bois massif de MM. Mazroz et Ribaillier et Cie » in *Les grandes usines. Études industrielles en France et à l'étranger,* volume 5, Paris, Michel Lévy frères, 1865.

Turpain, Albert, *Téléphonie. Du téléphone Bell aux multiples automatiques…*, Paris, A. Gratier & J. Rey, 1910.

Vibert, Paul, *La Concurrence étrangère. Industries parisiennes, politique coloniale…,* Paris, C. Bayle, 1887.

Vidal, Léon, *La photographie appliquée aux arts industriels de reproduction*, Paris, Gauthier-Villars, 1880.

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel, *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance*, volume 1, Paris, A. Morel, 1868.

Waelbroeck, Charles-François, *Traité théorique et pratique de la législation sur les modèles et dessins de fabrique…*, Paris, Marescq, 1860.

Publicité

Arren, Jules, *Comment il faut faire de la publicité,* Paris, Pierre Lafitte et Cie, 1912.

Avenel, Georges d', Chapitre XVI, « La Publicité », *Le Mécanisme de la vie moderne*, tome 4, Paris, Armand Colin, 1902.

Frémy, Arnould, *La révolution du journalisme*, Paris, Librairie centrale, 1868.

Mermet Émile, *La Publicité en France, guide pratique…,* Paris, A. Chaix & Cie, 1878-1880, 3 volumes [somme considérable sur les pratiques publicitaires, tarifs, localisations…].

Vathelet Henri, *La publicité dans le journalisme*, thèse de droit, Paris, A. Michel, 1911.

Ventes aux enchères (Drouot et ventes à domiciles)

« Démolition de la Mairie du 2e arrondissement », *Revue générale d'architecture et des travaux publics*, 1852, p. 365-366.

« Hôtel des Ventes mobilières », *Revue contemporaine, L'architecture dans Paris,* tome 7, 1853, p. 476-452.

« Iconographie du Vieux Paris », *Revue universelle des arts*, Paris, Paul Lacroix, 1856, tome 3, p. 385-386.

« Le commissaire-priseur » in *Le Prisme, encyclopédie morale, Les Francais peints par eux-mêmes,* Paris, Curmer, 1842, p. 408 et sq.

« L'hôtel des ventes », *L'Illustration,* 12 juin 1852.

« Nécrologie de l'expert Charles Mannheim », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 1910, p. 158.

« Vente à l'hôtel Drouot », *Revue universelle des arts*, 1864, p. 132 et sq.

Arène, Paul, *Paris ingénu*, Paris, Charpentier, 1882.

Ary, Renan, « Paul Mantz », *Gazette des Beaux-Arts*, XIII, 1895, p. 231-234.

Audiffred(dir.), *Moniteur des Arts. Revue des expositions et des ventes publiques*.

Bauchal, Charles, *Nouveau dictionnaire biographique et critique des architectes français*, Paris, André, Daly fils et Cie, 1887.

Benou, G., *Code et manuel du commissaire-priseur ou traité des prisées et ventes mobilières, par Me G. Benou, avocat et commissaire-priseur*, Paris, E. D'Ocagne, 1835.

Bonnaffé, Edmond, *Le commerce de la curiosité*, Paris, H. Champion, 1895.

Bonnardot, Alfred, *Histoire artistique et archéologique de la gravure en France*, Paris, Deflorenne, 1849.

Burty, Philippe, « L'hôtel des ventes et le commerce des tableaux », in *Paris-Guide*, tome II, La vie, Paris, A. Lacroix, Verboechoven et Cie, 1867, p. 949-962.

Champfleury, *Chien-caillou*, Paris, Michel Lévy éditeurs, 1852.

Champfleury, *Feu Miette, fantaisies d'été*, Paris, Martinon, 1847.

Champfleury, *L'Hôtel des commissaires-priseurs*, Paris, E. Dentu, 1867.

Champfleury, *Les trouvailles de M. Bretoncel*, Paris, Quantin, 1867.

Champier, Victor, « Chapitre IV. L'hôtel Drouot et la saison des ventes » in *L'Année artistique. L'administration, les musées, les écoles, le salon…*, Paris, A. Quantin, 1879.

Charton, Édouard (dir.), *Dictionnaire des professions ou Guide pour le choix d'un état…*, Paris, Hachette et Cie, 1880.

Charton, Édouard, « Les ventes d'objets d'art au dix-huitième siècle » in *Le Magasin pittoresque*, 1862, p. 390-391.

Charton, Édouard, *Guide pour le choix d'un état, ou Dictionnaire des professions indiquant les conditions de temps et d'argent pour parvenir à chaque profession, les études à suivre, les programmes des écoles spéciales, les examens à subir, les aptitudes et les facultés nécessaires pour réussir, les moyens d'établissement, les chances d'avancement ou de fortune, les devoirs*, Paris, F. Chamerot, 1842.

Constant, Charles-Félix, *Manuel pratique des commissaires-priseurs et autres officiers vendeurs de meubles, contenant le texte annoté et le commentaire des lois, décrets, ordonnances et arrêtés ministériels concernant l'exercice de leur profession*, Paris, A. Rousseau, 1898.

Daly, César, « Hôtel des ventes mobilières à Paris », *Revue générale d'architecture et des travaux publics*, 1863,

volume XXI, p. 19-22.

Dejean, Oscar, *Traité théorique et pratique des expertises en matières civiles, administratives et commerciales, manuel des experts*, Paris, Marescq aîné, 1881. p 68 et sq.

Duprat, François, « Imprimeur de la compagnie des commissaires-priseurs », *Histoire de l'imprimerie impériale de France…,* Paris, Imprimerie nationale, 1861.

Eudel, Paul, *Balades dans Paris. Au Moulin de la Galette, à l'hôtel Drouot, sur les quais, au Luxembourg, notes inédites*, Paris, Imprimé pour les Bibliophiles contemporains, 1894.

Eudel, Paul, *L'Hôtel Drouot et la curiosité en 1881, 1882, 1883, 1884, 1885, 1886, 1887 et 1888,* Paris, G. Charpentier, 1882-1889, 7 volumes.

Foresi, Alexandre, *Tour de Babel, ou, Objets d'art faux pris pour vrais et vice versa*, Paris, Pedone, Lauriel et Cie, 1868.

Guide des commissaires-priseurs, 1884.

Hacks, Charles, « Le geste raisonnant » in *Le geste. Tout dire sans parler*, Paris, Librairie Flammarion, 1892, p. 143.

Joanne, Adolphe, « Commissaires-priseurs. Hôtel des Ventes » in *Paris Illustré, son histoire, ses monuments, ses musées, son administration, son commerce et ses plaisirs…*, Paris, Hachette et Cie, 1855, p. 680 et sq.

Le Hir, Jean-Louis, *Code-manuel des commissaires-priseurs et des notaires, greffiers de justice de paix et huissiers considérés comme officiers vendeurs et priseurs de meubles, rédigé d'après les ouvrages de M. Benou et de M. Le Hir, et mis au courant de la législation et de la jurisprudence…, 2 tomes*, Paris, A. Chérié, 1884.

Méry, Joseph, *Ursule. Roman inédit*, Paris, Michel Lévy, 1864.

Montheuil, A., « L'hôtel des ventes », *L'Illustration*, n°2871, 5 mars 1898.

Mornand, Felix, Chapitre XVI, « Hôtel des Commissaires-priseurs » in *La vie à Paris*, Paris, La librairie nouvelle, 1855.

Mouton, Eugène, *Les lois pénales de la France en toutes matières…*, Paris, Cosse, Marchal et Cie, 1868.

Navery, Raoul de (pseudonyme), *La main malheureuse*, Paris, Gautier, 1890.

Preseau, Victor-Charles, *Destruction de la fortune mobiliaire [sic] en France par le monopole de l'Hôtel des Ventes,* Paris, Richard-Berthier, 1875.

Quinze années de ventes publiques, 1898-1913, Paris, Jean Schemit, 1913.

Rochefort et Wolff, Albert, *Les mystères de l'hôtel des ventes, comédie représentée pour la première fois à Paris, sur le théâtre du Palais-Royal, le 27 juin 1863*, Paris, Michel Lévy frères, 1863.

Rochefort, Henri et Wolff, Albert, *Les mystères de l'Hôtel des ventes (pièce de théâtre)*, Paris, Michel Lévy frères, 1863.

Rochefort, Henri, *Les petits mystères de l'Hôtel des ventes*, Paris, Jules Ruff et Cie, 1863.

Saint-Germain, J. T. de, *Le chalet d'Auteuil. Légende*, Paris, Jules Tardieu, 1863.

Schemit, Jean, *Quinze années de ventes publiques, 1898-1913*, Paris, Schemit, s. d. (1914).

Solms Blanc, Thérèse de, *Tête folle*, 1 et 15 juin, 1 et 15 juillet 1883.

Soullié, Louis, *Les ventes de tableaux, dessins et objets d'art au XIXe siècle, 1800-1895…*, Paris, Librairie des catalogues de vente, L. Soullié, 1896.

Texier, Edmond et Le Senne, C., *Monsieur Candaule*, Paris, Calmann-Lévy, 1893 [1883].

Uzanne, Octave, « L'hôtel Drouot et la curiosité » in *Les zigzags d'un curieux*, Paris, Quantin, 1888, p. 230 et sq.

Walras, Léon, *Éléments d'économie politique pure ou théorie de la richesse sociale…*, Paris, Guillaumin et Cie, Section II, 5e leçon.

Warnod, André, *La brocante et les petits marchés de Paris*, Paris, Figuière éditeurs, 1914.

Artistes peintres et ateliers

« Alexandre-Gabriel Decamps », *La Revue Des Deux Mondes*, 1863-1, p. 582.

« Ateliers de peintres connus » in *Paris-Parisien 1898. Ce qu'il faut voir ; ce qu'il faut savoir ; Paris usages ;*

Paris pratique, Paris, Ollendorff, 1898, p. 88-90.

« L'atelier de Carolus Duran », *Le Magasin Pittoresque*, 1899, p. 154.

« Vente aux enchères publiques des tableaux anciens et modernes et des objets d'art et de curiosité de Félix Nadar », *La chronique des arts et de la curiosité*, 1895, p. 24.

« Visite aux ateliers », *L'Illustration*, avril-mai-juin 1852.

Augier, Émile, *Théâtre complet d'Emile Augier*, tome 2, Paris, Calmann-Lévy, 1890 [1868].

Baden Pritchard, H., *Les Ateliers photographiques de l'Europe*, Paris, Gauthier-Villars, 1885.

Bayard, Émile, *L'art de soigner les œuvres d'art*, Paris, Gründ, collection Guides pratiques de l'amateur et du collectionneur d'art, 1928.

Belon, Paul et Price, Georges, « À travers les ateliers – Intérieurs d'artistes » dans *Paris qui passe*, Paris, Nouvelle Librairie parisienne, 1888, p. 51 et sq.

Blanc, Charles, *Grammaire des arts décoratifs : décoration intérieure de la maison*, Paris, Renouard, H. Loones, 1882.

Bourget, Paul, *La duchesse bleue*, Paris, Alphonse Lemerre, 1898.

Burty, Philippe, « L'atelier de Madame O'Connell », *Gazette des Beaux-Arts*, 1860-1, p. 350-351.

Burty, Philippe, « Ventes », *Gazette des beaux-arts*, 1860-1, p. 317.

Catalogue de la maison Charles-Mendel, *Construction des accessoires de pose*, par H. Fines, peintre-décorateur, s.d. (vers 1880-1890).

*Catalogue des objets d'art, tableaux, etc. provenant de l'atelier de M. P*** [Claudius Popelin], artiste peintre, vente 11 mai 1883, Me Renou,* Paris, Renou, 1883.

Catalogue des tableaux, dessins, armes, meubles, costumes composant l'atelier de M. Decamps. Vente à Paris, le 21, 22 et 23 avril 1853, Charles Ridel, Petit experts, Paris, Benou Imprimeurs réunis, 1853.

Catalogue des tableaux, études composant l'atelier de J. G. Vibert, des tableaux composant sa collection particulière et du mobilier garnissant son Hôtel, vente à Paris, Hôtel Drouot, les 21 au 28 avril 1887, Paris, Imprimeurs réunis, 1887.

Catalogue des tableaux, études et objets d'art et de curiosités laissés dans son atelier par feu J. Bastien-Lepage : Vente à Paris, Galerie Georges Petit les 11 et 12 mai 1885, Paris, Petit, 1885.

Catalogue d'un mobilier vendu pour cause de départ de M. Victor Hugo, vente du 8 juin 1852, Paris, Mannheim, 1852.

Chambers Morrow, William, *Bohemian Paris of Today*, London, J. B. Lippincott Company, 1900.

Champier, Victor*, L'Année artistique*, Paris, A. Quantin, 1879-1882.

Chesneau, Ernest, *L'art et les artistes modernes en France et en Angleterre*, Paris, Didier et Cie, 1864.

Claretie, Jules, « Intérieur d'artiste. Eugène Giraud, 30 janvier 1886 », *La vie parisienne*, Paris, Victor Havard, 1886.

Claretie, Jules, *Peintres et sculpteurs contemporains,* Paris, Jouaust, 1884.

Daudet, Alphonse, *Sapho, mœurs parisiennes,* Paris, Charpentier, 1884.

Demmin, Auguste, *Guide de l'amateur de faïences et porcelaines, poteries, terres*, Paris, Renouard, 1867.

Dumas père, Alexandre, *Une vie d'artiste*, Paris, 1854.

Dumas, Alexandre, « Préface », *catalogue de la vente Jollivet*, 11, 12, 13 et 14 mai 1868.

Duranty, Louis-Edmond, *Le pays des arts*, Paris, G. Charpentier, 1881.

Eudel, Paul, « Léon Gérôme », *L'hôtel Drouot et la curiosité en 1886-1887*, préface d'Octave Uzanne, 7e année, Paris, Charpentier et Cie, 1888.

Eudel, Paul, *Balades dans Paris. Au Moulin de la Galette, à l'hôtel Drouot, sur les quais, au Luxembourg, notes inédites*, Paris, Imprimé pour les Bibliophiles contemporains, 1894.

Fox, John Shirley, *Reminiscences*, London, Fox, 1909.

Gueulette, Charles, *Les ateliers de peinture en 1864, visite aux artistes*, Paris, Castel, 1864.

Havard, Victor, « L'art dans la maison. Des galeries de tableaux et cabinets de curiosités », *Gazette des Beaux-Arts*, 1860, 2e trimestre, p. 256 et sq.

Laurens, Jules, *La légende des ateliers*, Carpentras, J. Brun, 1901.

Maël, Pierre, *Femme d'artiste*, Paris, Ollendorf, 1894.

Maupassant, Guy de, « Les amateurs d'artistes », *Gil Blas*, 30 juin 1885.

Maupassant, Guy de, « Mademoiselle Fifi, Une aventure parisienne », *Gil Blas*, 23 mars 1882.

Maupassant, Guy de, *Fort comme la mort*, Paris, Ollendorf, 1889.

Mirecourt, Eugène de, *Paul Delaroche*, Paris, Havard, 1856.

Mirecourt, Eugène de, *Victor Hugo*, Paris, Librairie des Contemporains, 1869.

Montépin, Xavier de, *Une fleur aux enchères,* Paris, E. Dentu, 1877.

Mourey, Gabriel, « Some French Artists at Home », *The Studio*, n° spécial, volume 7, 1896.

Murger, Henry, *Scènes de la vie de bohème*, Paris, Michel Lévy frères, 1859.

Nadar, *Quand j'étais photographe*, Paris, Flammarion, 1900.

Peladan, Joséphin, *La décadence esthétique. L'art ochlocratique, salons de 1882*, Paris, Dentu, 1883.

Roger-Milès, Léon, « La vente Vibert » in *Le Bulletin de l'art ancien et moderne*, avril 1887.

Roger-Milès, Léon, *Rosa Bonheur, sa vie, son œuvre,* Paris, Société d'édition artistique, 1900.

Silvestre, Théophile, Virmond, Loudolphe de, *Histoire des artistes vivants français et étrangers, études d'après nature*, Paris, 1856.

Tableaux anciens et modernes : aquarelles, dessins, gravures, cadres anciens, accessoires d'atelier, vente pour cause de départ : vente, Paris, Hôtel Drouot, salle 3, 12 novembre 1887, Me Paul Chevallier, Paris, Lasquin, 1887.

Tableaux, aquarelles et dessins, objets d'art et de curiosité garnissant l'atelier de Dantan jeune, sculpteur : ventes aux enchères publiques par suite de décès, Hôtel Drouot, salle 5, les vendredi 24 et samedi 25 mai 1889, à deux heures, commissaire-priseur Me Nottin, Paris, A. Salès, 1889.

Taine, Hippolyte, « Chapitre XIX. Les artistes » in *Notes sur Paris. Vie et opinions de M. Frédéric Thomas Graindorge, recueillies et publiées par H. Taine, son exécuteur testamentaire*, Paris, Hachette, 1867.

Vente après décès de Gustave Boulanger. Tableaux et esquisses de Gustave Boulanger et des objets d'art de l'Orient et de l'Occident, tapisseries, tapis, étoffes, costumes, armes, meubles, livres, etc. garnissant son atelier, vente, Hôtel Drouot, salle 1, les jeudi 14, vendredi 15 et samedi 16 mars 1889 à deux heures, commissaires-priseurs Me Escribe et Me Lémon, Paris, Bernheim jeune, A. Bloche, 1889.

Vente après décès. Catalogue des tableaux, esquisses, aquarelles, dessins, objets d'art et d'ameublement européens et de l'Extrême-Orient, […] atelier de Jehan-Georges Vibert, vente en son hôtel [18 rue Ballu], les 25 et 26 novembre 1902, Paris, Imprimeurs réunis, 1902.

Vente de l'atelier de Louis Leloir, oeuvres posthumes et objets d'art et de curiosité, vente Hôtel Drouot, du 28 Mars au 3 avril 1884, Paris, Impr. Jouaust et Sigaux, 1884.

Vente de tableaux, esquisses et dessins, tableaux par divers, eaux-fortes anciennes & modernes de Henriquel Dupont, Martinet, Roger, Dien, Castan, Vibert, Forster, etc., etc., eaux-fortes originales de J.-P. Norblin, livres et objets d'atelier, objets divers : vente, par suite du décès de M. Sébastien Norblin, prix de Rome 1825, Hôtel Drouot, salle 9, le samedi 14 février 1885 à 2 heures, commissaire-priseur Me Léon Tual, Paris, Gandouin, 1885.

Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel, *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance*, Paris, Bance éditeur, 1858.

Virmaitre, Charles, *Paris-Palette*, Paris, A. Savine,1888.

Wolff, Albert, *La capitale de l'art,* Paris, Victor Havard, 1881.

Scène théâtrale et demi-mondaines

« De choses et d'autres », *La Vie parisienne*, 7 novembre 1874, p. 633 et sq.

« Éclairage du Théâtre des Variétés », *La lumière électrique, journal universel d'électricité*, 23 septembre 1882, p. 305 et sq.

« L'éclairage électrique à l'Opéra », *La lumière électrique, journal universel d'électricité*Samedi 12 avril 1884, p. 77 et sq.

« L'éclairage électrique des théâtres par les lampes à incandescence », *La lumière électrique, journal universel*

d'électricité, 12 avril 1884, p. 63 et sq.

« L'éclairage électrique, L'éclairage du Théâtre des Variétés », *La lumière électrique, journal universel d'électricité*, Samedi 5 août 1882 p. 126 et sq.

« L'hôtel de Rachel », *Chronique de Paris*, 1850-2, p 382 et sq.

« Madame Octave », *La Semaine,* 14 janvier 1849.

« Rachel », *L'Artiste,* 1847, p. 208 et sq.

« Sur l'éclairage électrique dans les théâtres », *La lumière électrique, journal universel d'électricité*, 14 avril 1883, p. 484 et sq.

« Vente de Mademoiselle Rachel », *L'artiste*, 1858, p. 303-304.

« Vente de Mlle Alice Ozy », *Le mousquetaire*, 18 avril 1867.

« Vente de Mlle Juliette Beau », *L'Année artistique*, 18-19 février 1878, p. 306-307.

« Vernet. Vente d'artiste dramatique », *L'Artiste,* 1858, p. 216.

André de Lorde, *Pour jouer la comédie de salon : guide pratique du comédien mondain*, Paris, Hachette, 1908.

Armengaud, *Installation et exploitation des lignes téléphoniques…,* Paris, Renault, 1881.

Bapst, Germain, « Le théâtre contemporain » in *Essai sur l'histoire du théâtre*, Paris, 1898, p. 546-587.

Becq de Fouquières, Louis, *L'art de la mise en scène, essai d'esthétique théâtrale*, Paris, Charpentier et Cie, 1884.

Bernhardt, Sarah, *Ma double vie,* Paris, Phébus, 2000 [Charpentier et Fasquelle, 1907].

Blackford, Mlle, *Le Roman d'une Américaine en Russie,* Paris, Lacroix, 1875.

Blavet, Émile, *La vie parisienne : la ville et le théâtre (1884),* Paris, Ollendorf, 1885-1890, 6 volumes.

Buguet, Henry et Heylli, Georges d', *Foyers et coulisses ; histoire anecdotique des théâtres de Paris, v*olume 1, Paris, Tresse, 1875, série en 10 volumes.

Carmouche, Pierre-Frédéric-Adolphe, *Le théâtre en province*, Paris, Michel Lévy frères, 1859.

Catalogue du mobilier de Mlle Cora Pearl garnissant son Hôtel 101 rue de Chaillot, Me Charles Pillet, commissaires-priseurs, 10 rue Grange Batellière, M. Charles Mannheim expert 7 rue Saint Georges [éditeur et distributeur du catalogue], Hôtel où la vente aura lieu les jeudi 24 et vendredi 25 mai 1877, Exposition particulière le mardi 22 mai 1877 ; Exposition publique le mercredi 23 mai 1877.

Catalogue illustré du Salon de la Société des artistes français, « Maison Duval, ameublements 13 & 15 boulevard de la Madeleine », 1882, p. 305

Claretie, Jules, *Les Femmes de proie. Mademoiselle Cachemire*, Paris, Dentu, 1867.

Dumas, Alexandre, *La Dame au Camélias*, Paris, Michel Lévy, 1848.

Dumas, Alexandre, *Le demi-monde, comédie en cinq actes, en prose*, 1856.

Flassan, Maurice de, « La cantatrice de salon », *in Les Français peints par eux-mêmes*, Paris, Curmer, 1840-1842.

Garnier, Charles, *Le théâtre*, Paris, Hachette et Cie, 1871.

Germont, Louis (Rose Thé), *Loges d'artistes,* (dessins de Félix Fournery), Paris, Dentu, 1889.

Goncourt, Edmond de, *La Faustin*, Charpentier, 1882.

Guillemot, Jules, « Le théâtre contemporain. Le réalisme au théâtre » in *Revue contemporaine, j*anvier 1866, p. 34 et sq.

Hostein, Hippolyte, *Historiettes et souvenirs d'un homme de théâtre*, Paris, Dentu, 1878.

Houssaye, Arsène, *Histoire étrange d'une fille du monde*, Paris, Dentu, 1876.

Houssaye, Arsène, *Princesses de comédie et déesses d'opéra : portraits, camées, profils…*, Paris, Plon, 1860.

Jallais, Amédée de, *Sur la scène et dans la salle : miroir des théâtres de Paris*, Paris, Jules Dagneau, 1854.

Janin, Jules Gabriel, *Almanach de la littérature du théâtre et des beaux-arts,* Paris, Pagnerre, 1857-1869.

L'Arlequin, recueil de mises en scène, 1864

Le Monde artiste. Théâtre, musique, beaux-arts, littérature, Paris, 1862-1914.

Litvinne, Félia, *Ma vie et mon art,* Paris, Plon, 1933.

Manuel, R. (pseudonyme), *La Comédie de salon, comment on la monte et comment on la joue*, Paris, Ernest Kolb, 1893.

Marcelin, Émile, *Souvenirs de la vie parisienne,* Paris, Victor Havard, 1888.

Maugras, Gaston, *Les comédiens hors la loi*, Paris, Calmann Lévy, 1887.

Méry, *Nouveau théâtre de salon, La comédie chez soi*, Paris, Lévy, 1864.

Moll, Albert, *Les perversions de l'instinct génital…,* Paris, Carré, 1893.

Monnier, Henry, *Mémoires de Monsieur Joseph Prudhomme*, Paris, Librairie nouvelle, 1857.

Mortier, Arnold, *Soirées parisiennes*, Paris, Dentu, 1874-1885, 11 volumes [près de 5500 pages ; somme incontournable des chroniques de la vie théâtrale sous la IIIe République].

Moynet, Georges, *La machinerie théâtrale : trucs et décors*, Paris, Librairie illustrée, 1893.

Noël, Édouard et Stoullig, Edmond, *Les Annales du Théâtre et de la Musique*, Paris, Charpentier, 1875-1895, 21 volumes et 1902-1914 [plus de 12 000 pages ; somme incontournable des chroniques de la vie théâtrale sous la IIIe République].

Nos Actrices chez elles, Photographies de Eug. Pirou obtenues instantanément par la lumière artificielle (Nouveau procédé breveté), Paris, Fayard, s. d. [1895].

Pougin, Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du Théâtre et des Arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot et Cie, 1885.

Pougin, Arthur, *Le théâtre à l'Exposition universelle de 1889 : notes et descriptions*, Paris, Fischbacher, 1890.

Sarcey, Francisque, *Quarante ans de théâtre (feuilletons dramatiques)*, Paris, Bibliothèque des Annales politiques et littéraires, 1901-1902, 8 volumes.

Savard, Félix, *Les actrices de Paris*, Paris, Librairie centrale, 1867.

Ulbach, Louis, « L'art au théâtre », *Gazette des beaux-arts,* 1859, p. 34 et *sq.*,

Uzanne, Octave, *Les Modes de Paris, Variations du goût et de l'esthétique de la femme*, 1797-1897, Paris, Société française d'édition, 1898.

Vente après décès les jeudis 30 septembre et Vendredi 1er octobre 1886, à deux heures, Hôtel Drouot, salle n°3 Bon mobilier Porcelaines et faïences, bronzes, objets d'art et de curiosité, tableaux et aquarelles, le tout dépendant de la succession de Mlle E. Crouch, dite Cora Pearl. Exposition les mercredi 29 septembre de 1 heure 1/2 à 5 heures Me Henri Oudard, commissaire-priseur, 57 rue Saint-Anne M. E. Van Hoeserlande, expert, 34 rue Taitbout.

Weiss, Jean-Jacques, *Trois années de théâtre, 1883-1885, 1892*, Paris, Calmann-Lévy, 1892.

TABLE DES FIGURES

(IMAGES ET CARTES)

[Fig. 1. 1] Commande électrique à distance d'ouverture de porte pour concierge. Planche extraite du catalogue du Bazar électrique, 34 bd Henri IV, vers 1905…… p. 29

[Fig. 1. 2] Système de serrure électriques avec interrupteur à mercure. Gravure extraite de *La Nature*, 1891, p. 135…… p. 31

[Fig. 1. 3] Tableau indicateur pour appeler le concierge. Système de « Home téléphone », gravure extraite de Julien Lefèvre, *L'électricité à la maison*, Paris, Baillière et fils, 1889, p. 163… p. 33

[Fig. 1. 4] Un ascenseur en forme de chaise à porteur. Gravure d'un ascenseur dans le XVIe arrondissement, 1898. Fonds Maciet, Bibliothèque des arts décoratifs…… p. 39

[Fig. 1. 5] Stand d'exposition de la maison de serrurerie de sûreté Chubb, gravure extraite de *Exposition universelle de 1855, Catalogue des objets exposés dans la section britannique de l'exposition*, London, Chapman & Hall, 1855…… p. 44

[Fig. 1. 6] Serrures de sûreté, gravure extraite de l'atlas de H. Landrin, *Nouveau manuel du serrurier ou traité simplifié de cet art…*, Paris, Roret, 1866…… p. 46

[Fig. 1. 7] Publicité de la maison Fichet et de ses clés pour serrures de sûreté d'appartement, Maison Fichet, 43 rue Richelieu, Annuaire Bottin-Didot du commerce, 1893…… p. 46

[Fig. 1. 8] Arrêt de sûreté, gravure extraite de *La Nature*, 1884… p. 47

[Fig. 1. 9] Arrêts de sûreté, catalogue des grands magasins Au Châtelet, établissements Allez et frères, vers 1895…… p. 47

[Fig. 1. 10] Serrure électrique de sûreté d'appartement. *La Nature*, 1895…… p. 51

[Fig. 1. 11] « Appareil avertisseur de sûreté en cas de cambriolage », INPI, n°366308, Louis Gautier, France, 15 mai 1906…… p. 52

[Fig. 1. 12] Rémi Cogghe, *Madame reçoit*, huile sur toile, 1908, Musée d'art et d'histoire de Roubaix…… p. 57

[Fig. 1. 13] Publicité de la maison Charles Deny pour la « clé unique ». Maison Deny, 48 rue des Acacias. *Annuaire Bottin-Didot du commerce*, 1893…… p. 60

[Fig. 1. 14] Publicité pour les coffres-forts Motheau, *Almanach impérial*, 1855…… p. 61

[Fig. 1. 15] Serrures de coffres-forts, gravure extraite de l'atlas de H. Landrin, *Nouveau manuel du serrurier ou traité simplifié de cet art*, Paris, Roret, 1866…… p. 61

[Fig. 1. 16] Coffres-forts pour appartements. Catalogue Au Bûcheron, années 1890…… p. 65

[Fig. 1. 17] Coffre-forts habillé en meubles de style, Maison A. Delarue fils, 57 rue du Faubourg Saint-Antoine. Annonce extraite de l'*Annuaire Bottin-Didot du commerce…*, 1893…… p. 65

[Fig. 1. 18] Dessin technique de double vitrage. « Nouveau seuil pour fenêtre interceptant l'air et l'eau et le bruit », Jean Save, résidant en France, INPI, dépôt du 3 février 1906…… p. 70

[Fig. 1. 19] Plafond capitonné de petit salon ou boudoir. *Le Garde-Meuble, ancien et moderne,* albums de chromolithographies publiés par Désiré Guilmard vers 1855-1860…… p. 76

[Fig. 1. 20] Mécanisme de sonnettes intérieures pour appeler les domestiques. Tarlier, *Manuel du serrurier,* Bruxelles, Tarlier, 1855…… p. 86

[Fig. 1. 21] Cordon de sonnette dans une chambre (au centre du lit). *Le Garde-Meuble, ancien et moderne,* albums de chromolithographies publiés par Désiré Guilmard vers 1855-1860…… p. 87

[Fig. 1. 23] « Aménagements de l'habitation. L'électricité domestique ». Dr Jules Rengade, *Les besoins de la vie et les éléments du bien-être. Traité pratique de la vie matérielle et morale de l'homme dans la famille et la société,* Paris, À la librairie illustrée, 1887, p. 129…… p. 93

[Fig. 1. 22] Installation de sonnerie électrique d'appartement. *La Lumière électrique*, 1884, p. 87…… p. 93

[Fig. 1. 24] Sonnerie à trembleur électrique d'appartement, modèle Breguet. Louis Figuier, *Les merveilles de la science ou description populaire des inventions modernes*, Paris, Furne et Jouvet, 1868…… p. 98

[Fig. 1. 25] Tableau indicateur pour appartement. *La Lumière électrique*, 1884, p. 88…… p. 98

[Fig. 1. 26] Tableau indicateur pour appartements, Maison Eugène Michel, 16 rue Montgolfière. Annonce extraite de l'*Annuaire Bottin-Didot du commerce…*, 1893…… p. 99

[Fig. 1. 28] Installation de tube acoustique dans un appartement. Gravure extraite de H. Landrin, *Nouveau manuel du serrurier ou traité simplifié de cet art…*, Paris, Roret, 1866…… p. 102

[Fig. 1. 29] Sifflet pour tube acoustique.Gravure extraite de Dr Jules Rengade, *Les besoins de la vie et les éléments du bien-être. Traité pratique de la vie matérielle et morale de l'homme dans la famille et la société…,* Paris, À la librairie illustrée, 1887… p. 103

[Fig. 1. 30] Cornets acoustiques (tubes) pour appartements « permettant la conversation d'appartement sans fatigue ». Catalogue de la maison Drapier, 41 rue de Rivoli, 1900… p. 103

[Fig. 1. 31] Installation de téléphonie domestique. Gravure extraite d'Édouard Hospitalier, *L'électricité dans la maison*, Paris, G. Masson, 1887, p. 71…… p. 105

[Fig. 1. 34] Foussier, E., *L'Appartement français à la fin du XIXe siècle*, Dourdan, E. Thézard fils, (s. d.), v. 1896…… p. 108

[Fig. 1.] Décor de fenêtre et brise-bise, Nouvelles galerie à la ménagère, vers 1900, AP, D17Z/2…… p. 108

[Fig. 1. 33] Graniture de fenêtre (rideaux et voiles). « Fenêtre de salon Louis XVI », lithographie extraite de Sanguinetti, *Le Magasin de meubles*, Paris, Quetin, vers 1890… p. 108

[Fig. 1. 35] Décor de fenêtre. Gravure extraite de Louise d'Alq, *Le maître et la maîtresse de maison,* Paris, bureaux des Causeries familières, 1887 [1885], p. 69…… p. 111

[Fig. 1. 36] Garniture de fenêtre, Au Vieux Noyer, magasin d'ameublement. BHVP, série actualités « tapissier »…… p. 111

[Fig. 1. 37] Rideaux et voiles. Catalogue Au Bûcheron, rue de Rivoli, vers 1890…… p. 112

[Fig. 1. 38] Rideaux et voiles. Catalogue des Grands magasins de la Samaritaine, vers 1900…… p. 112

[Fig. 1. 39] Décor de fenêtre et stores. Affaire Pétri, 31 rue des Rosiers, août 1913. APP, photographies fonds Bertillon… p. 113

[Fig. 1. 40] Embrasses et tringles à rideaux. Catalogue des Grands magasins de la Samaritaine, vers 1900…… p. 114

[Fig. 1. 41] Publicité du fabricant de stores Beuve, 339 rue Saint-Martin extraite Hippolyte Gautier et Adrien Desprez, *Les curiosités de l'exposition de 1878 : guide du visiteur*, Paris, Charles Delagrave, 1878……p. 116

[Fig. 1. 42] Rideaux de vitrage et stores. Catalogue des Grands magasins de la Samaritaine, vers 1900……p. 116

[Fig. 1. 43] Vitrail d'antichambre. [Fig. 2.] Draperies de pianos, cheminées, fenêtres… Planches extraites du catalogue du tapissier-décorateur Orlhac, 91 rue Saint-Lazare, vers 1900. BHVP, série actualités, « meubles »…… p. 119

[Fig. 1. 44] Vitrail de salle à manger. Catalogue À la fermière, salle à manger Henri II, vers 1885. BHVP, série actualités, « meubles »…… p. 120

[Fig. 1. 45] Vitrail de bureau ou cabinet de travail. *Le Garde-Meuble, ancien et moderne,* albums de chromolithographies publiés par Désiré Guilmard vers 1855-1860…… p. 121

[Fig. 1. 46] Vitrauphanie, vitraux d'imitation pour vitres d'appartements et d'église. Maison Hazeler, 64 rue de Rambuteau, vers 1895. BHVP, série actualités « tapissier »…… p. 123

[Fig. 1. 47] Fleurs artificielles et jardinière. *Le Garde-Meuble, ancien et moderne,* albums de chromolithographies publiés par Désiré Guilmard vers 1855-1860…… p. 125

[Fig. 1. 48] Serre d'appartement. *Le Journal des Demoiselles,* 1857…… p. 128

[Fig. 1. 49] Serre. *Le Journal des Demoiselles,* 1857… p. 128

[Fig. 1. 50] Étagères à cactus et serres à fougères, *Le Musée des familles,* 1861, p. 275…… p. 129

[Fig. 1. 51] Jardinières, *Le Musée des familles,* 1861, p. 275… p. 131

[Fig. 1. 52] Jardinière de fenêtre. *Le Garde-Meuble, ancien et moderne,* albums de chromolithographies publiés par Désiré Guilmard vers 1855-1860…… p. 131

[Fig. 1. 53] Plantes pour appartements. Catalogue des Grands magasins de la Samaritaine, vers 1900…… p. 133

[Fig. 1. 54] Aquarium-paysage d'appartement. *Le magasin pittoresque,* 1866, p. 210…… p. 134

[Fig. 1. 55] Aquarium d'appartement de M. Carbonnier. Gravure extraite de *Revue horticole : journal d'horticulture pratique*, Librairie agricole de la Maison rustique, 1863, p. 210…… p. 135

[Fig. 1. 56] Fontaine Héron et jardinière de fenêtre. Gravure extraite d'Adolphe Ganot, *Cours de physique purement expérimentale à l'usage des gens du monde*..., Paris, Ganot, 1859…… p. 137

[Fig. 1. 57] Fontaine d'appartement, gravure extraite de *Revue horticole : journal d'horticulture pratique*, Librairie agricole de la Maison rustique, 1863…… p. 137

[Fig. 1. 59] Volières d'appartement. Gravure extraite de Ris-Paquot, *Le livre de la femme d'intérieur : table, couture, ménage, hygiène*, Paris, H. Laurens, 1892…… p. 138

[Fig. 1. 58] Aquarium, volière et jardinière dans un appartement parisien. Gravure coloriée extraite de Dr Jules Rengade, *Les besoins de la vie et les éléments du bien-être. Traité pratique de la vie matérielle et morale de l'homme dans la famille et la société*..., Paris, La librairie illustrée, 1887, p. 185…… p. 138

CHAPITRE 2

[Fig. 2. 1] Publicité de la la maison Au Confortable, fabrique et grands magasins d'ameublements, 4-8 rue de Rome, 1911. BHVP, série actualités « meubles »…… p. 146

[Fig. 2. 2] L'expression du confortable : une chambre à coucher. Modèle lithographié publié dans Sanguinetti (suite de Désiré Guilmard), *Le Garde-meuble ancien et moderne*, vers 1880 … p. 146

[Fig. 2. 3] Du décor au vêtement : bouillonés et passementeries. Gravure colorée de *La Mode illustrée*, n° 51, 1877. Toilettes de Mme Fladry, 43 rue Richer…… p. 147

[Fig. 2. 4] Moquettes, carpettes et tapis (devants de pianos, de canapés, de foyers, dessous de bureaux…). Catalogue du Bon Marché, vers 1890. AP, D17Z/1…… p. 150

[Fig. 2. 5] Modèle de tapis en peau de lynx et broderies, gravure extraite de *La Mode illustrée, journal de la famille*, 16 décembre 1883, p. 399…… p. 152

[Fig. 2. 6] Tapis d'ours blanc. Vue d'une chambre à coucher modèle, catalogue de la maison Soubrier, rue de Reuilly, 1910. BHVP, série actualités « tapissier »…… p. 152

[Fig. 2. 8] Cretonne et imitation de cretonne en papier peint. Catalogue d'échantillons de la maison Delpoulle, 25 rue Saint-Augustin, 1906. BHVP, série actualités « papier peint »…… p. 157

[Fig. 2. 9] Soierie contrecollée sur papier peint pour salon, chambre et boudoir. Catalogue d'échantillons Delpoule, 25 rue Saint-Augustin, 1906. BHVP, série actualités « papier peint »… p. 157

[Fig. 2. 10] Papier peint gaufré. Catalogue d'échantillons de la maison Delpoule, 25 rue Saint-Augustin, 1906. BHVP, série actualités « papier peint »…… p. 157

[Fig. 2. 11] Capitons, tentures et rideaux. « Décoration d'un fond de boudoir, genre Louis XVI moderne » et « Décor de deux croisées avec entredeux pour chambre à coucher ». *Le Garde-Meuble, ancien et moderne,* albums de chromolithographies publiés par Désiré Guilmard vers 1855-1860…… p. 160

[Fig. 2. 11] Tentures de portes et de cheminées et rideaux de croisées. Lithographies extraites du *Garde-Meuble, ancien et moderne,* années 1880…… p. 161

[Fig. 2. 12] Décor de fenêtre fantaisie à draperies. Lithographies extraites de Sanguinetti, *Le Magasin de meubles*, vers 1890… p. 162

[Fig. 2. 13] Draperies de cheminée. Gravure extraite de Louise d'Alq, *Le maître et la maîtresse de maison,* Paris, bureaux des Causeries familières, 1887 [1885]…… p. 162

[Fig. 2. 14] Draperies de pianos, cheminées, fenêtres. Planches extraites du catalogue du tapissier-décorateur Orlhac, 91 rue Saint-Lazare, vers 1900. BHVP, série actualités, « meubles »… p. 164

[Fig. 2. 17] Lit avec ciel. Planche extraite du catalogue du tapissier-décorateur Orlhac, 91 rue Saint-Lazare, vers 1900. BHVP, série actualités, « meubles »…… p. 166

[Fig. 2. 15] Modèle de lit en demi-alcôve, lithographie extraite du *Garde-Meuble, ancien et moderne,* années 1870… p. 166

[Fig. 2. 16] Lit de coin à draperies. Lithographie extraite de Sanguinetti, *Le Magasin de meubles*, Paris, Quetin, vers 1890…… p. 166

[Fig. 2. 18] Tentes d'appartements, « Intérieurs genre oriental », Catalogue des grands magasins À la Place de Clichy, 1898. AP, D17Z1…… p. 167

[Fig. 2. 19] Meubles capitonnés. *Le Garde-Meuble, ancien et moderne,* albums de chromolithographies publiés par Désiré Guilmard vers 1855-1860…… p. 169

[Fig. 2. 20] Fauteuils capitonnés. Catalogue L. Simon, rue de Rivoli, 1876. BHVP, série actualités « meubles »… p. 170

[Fig. 2. 21] Modèles de fauteuils capitonnés de la maison Thonet, 15 bd Poissonnière. Catalogue Thonet, vers 1895. BHVP, série actualités « meubles »…… p. 171

[Fig. 2. 22] Passementeries pour ameublements. Catalogue du Bon Marché, vers 1895. AP, D17Z/1…… p. 171

[Fig. 2. 23] Colonne couverte de peluche. Catalogue Au Bûcheron, rue de Rivoli, vers 1895…… p. 171

[Fig. 2. 24] Catalogue du Comptoir de passementerie pour ameublement, Au Bon Marché, vers 1900…… p. 172

[Fig. 2. 26] Tenture de pianos. Catalogue Au Bûcheron, rue de Rivoli, vers 1895…… p. 174

[Fig. 2. 25] Comptoir des tapis de table. Catalogue du Bon Marché, vers 1890. AP, D17Z/1…… p. 174

[Fig. 2. 27] Piano à queue drapé. Gravure extraite de Louise d'Alq, *Le maître et la maîtresse de maison,* Paris, bureaux des Causeries familières, 1887 [1885]…… p. 175

[Fig. 2. 28] Chevalet de salon drapé. Catalogue Au Bûcheron, rue de Rivoli, vers 1895…… p. 175

[Fig. 2. 29] Modèles de toilettes garnies, lithographie extraite du *Garde-Meuble, ancien et moderne,* années 1870… p. 176

[Fig. 2. 30] Tenture de pianos. Catalogue Au Bûcheron, rue de Rivoli, vers 1895…… p. 176

[Fig. 2. 31] Toilette nue et toilette drapée, *La Mode illustrée*, 1883, p. 340…… p. 176

[Fig. 2. 32] Chaises avec « drapés artistiques ». Catalogue Au Bûcheron, rue de Rivoli, vers 1890…… p. 177

[Fig. 2. 33] Abats-jours pour lampes à pétrole, à gaz et électrique. Catalogue du Bon Marché, vers 1900. AP, D17Z/1…… p. 177

[Fig. 2. 34] Exemples de travaux au crochet et tapisseries pour habiller les meubles. Table d'appoint, porte-journaux, rideaux, tapis de buffet… *La Mode Illustrée*, 1883, p. 35, 179 et 399… p. 182

[Fig. 2. 35] Double page de Thérèse de Dillmont, *Encyclopédie des ouvrages de Dames, Paris, Delagrave,* 1886…… p. 185

[Fig. 2. 36] Modèles de meubles articulés pour malades et personnes âgées. Catalogue de la maison Benard, 1888. BHVP, série actualités « orthopédie »…… p. 189

[Fig. 2. 37] Dossier de repos mécanique-Carré, breveté SGDG. Admis à l'Exposition universelle de 1867. Catalogue Rondelle, 1867, p. 140, Bibliothèque des arts décoratifs…… p. 189

[Fig. 2. 38] Ballons de caoutchouc pour malades. Gravure extraite de M. Paulin-Desormeaux, *Nouveau manuel du fabricant d'objets en caoutchouc, en gutta-percha*..., Paris, Roret, 1855… p. 190

[Fig. 2. 39] Confortable Brougham, sgdg, Tapissier Fournier, 5 rue de Sèze. Fauteuil en caoutchouc gonflé. Publicité publiée dans *Le Temps*, 6 décembre 1862…… p. 190

[Fig. 2. 40] Modèle de lit à eau en caoutchouc, gravure extraite de *Exposition universelle de 1855, Catalogue des objets exposés dans la section britannique de l'exposition*, London, Chapman & Hall, 1855…… p. 191

[Fig. 2. 41] Modèles de tables de salle à manger à rallonges. *Le Garde-Meuble, ancien et moderne,* albums de chromolithographies publiés par Désiré Guilmard vers 1855-1860…… p. 197

[Fig. 2. 42] Sommier élastique-divan pliant. Publicité de la maison Quesnel, 65 rue Meslay publiée dnas *Le Tintamarre*, novembre 1846…… p. 197

[Fig. 2. 43] Fauteuils et assises de repos, dont modèles Tucker, fabricant de sommiers élastiques…… p. 198

[Fig. 2. 44] Catalogue Rondelle, 1867, Bibliothèque des arts décoratifs…… p. 198

[Fig. 2. 45] Publicité pour un canapé-lit, Maison Duplex, 4 rue Keller, vers 1900. BHVP, série actualités « meubles »… p. 199

[Fig. 2. 46] Publicité pour le canapé-lit L'Idéal, maison E. Rutz, 1, bd des Filles-du-Calavaire, vers 1900. BHVP, série actualités « meubles »…… p. 199

[Fig. 2. 44] Modèle de fauteuil pliant-escalier de bibliothèque. *Le Garde-Meuble, ancien et moderne,* albums de chromolithographies publiés par Désiré Guilmard vers 1855-1860…… p. 199

[Fig. 2. 47] Lit à élastiques dit « sommier oriental ». Catalogue Rondelle, 1867, Bibliothèque des arts décoratifs…… p. 201

[Fig. 2. 48] « Salon Rothschild ». Modèles de confortable. Grands magasins du Tapis rouge, vers 1885…… p. 201

[Fig. 2. 49] Sommiers et fauteuils à soufflets et élastiques, Léonardon et Gaillot, 14 rue des Taillandiers, vers 1902. BHVP, série actualités, « meubles »…… p. 204

[Fig. 2. 50] L'étiquette selon Havard, Henry, *L'art dans la maison*, *Grammaire de l'ameublement*, Paris, Rouveyre, 1885, tome 2, p. 130…… p. 206

[Fig. 2. 51] Thermomètre de salon. Gravure extraite d'Adolphe Ganot, *Cours de physique purement expérimentale à l'usage des gens du monde…*, Paris, Chez l'auteur, éditeur, 1859 et catalogue de démonstration de la Maison Adolphe Giroux, bd des Capucines, vers 1860. Bibliothèque des arts décoratifs…… p. 214

[Fig. 2. 52] Écran à main pour réguler la chaleur devant les cheminées. *La Mode illustrée*, n° 51, 1877. Toilettes de Mme Fladry, 43 rue Richer…… p. 218

[Fig. 2. 54] Exemples de tentures contre l'humidité avec caoutchouc et papier métallique. Publicités publiées dans *Le Tintamarre*, janvier 1856 et février 1860…… p. 221

[Fig. 2. 53] Hygromètre de salon. Gravure extraite d'Adolphe Ganot, *Cours de physique purement expérimentale à l'usage des gens du monde…*, Paris, Chez l'auteur, éditeur, 1859…… p. 221

[Fig. 2. 55] « Nouveaux bourrelets caoutchouc amovibles, délevant et s'abaissant d'eux-mêmes », système Carbonnier, sgdg, 91 rue de la Victoire. Catalogue Rondelle, 1867…… p. 223

[Fig. 2. 57] Systèmes de cheminées avec récupération de chaleur. Gravures extraites de Eugène Péclet, *Traité de la chaleur considérée dans ses applications*, Paris, Victor Masson, 1861…… p. 228

[Fig. 2. 58] Albums des devantures de cheminées en cuivre ciselé et uni, Maison B. R., Paris, janvier 1897…… p. 228

[Fig. 2. 60] Poêle au coke de salle à manger. Gravure extraite de Eugène Péclet, *Traité de la chaleur considérée dans ses applications*, Paris, Victor Masson, 1861, p. 88…… p. 230

[Fig. 2. 59] Poêles d'antichambre. Catalogue de la Samaritaine, vers 1900…… p. 230

[Fig. 2. 61] « Aménagement de l'habitation – L'eau, le chauffage et l'éclairage ». Planche extraite de Dr J. Rengade, *Les besoins de la vie et les éléments du bien-être. Traité pratique de la vie matérielle et morale de l'homme dans la famille et la société…,* Paris, À la librairie illustrée, 1887, p. 121…… p. 232

[Fig. 2. 62] Poêle à gaz Jobard, in J.-B.-A.-M. Jobard, *Les nouvelles inventions aux expositions universelles,* Paris, E. Flatau, 1858…… p. 233

[Fig. 2. 63] Exemple de simulacre de cheminée en carton pour petit salon. *La Mode illustrée*, 1883, p. 362…… p. 235

[Fig. 2. 64] Modèles de bûches à gaz ou « bûches éternelles » en amiante. Gravures extraites du *Génie industriel* (1857) et *L'Ami des sciences*, 25 octobre 1857…… p. 237

[Fig. 2. 65] Radiateurs électriques d'appoint et poêles au gaz. Catalogue de la Samaritaine, vers 1900…… p. 239

[Fig. 2. 66] Modèles de grade-vues et d'abat-jours. Catalogue de la Samaritaine, vers 1900…… p. 248

[Fig. 2. 67] Affiches pour la « Saxoléine », 1896-1900. Chromolithogrphies de Jules Chéret. Cabinet des estampes du Musée Carnavalet…… p. 249

[Fig. 2. 68] Lampes Fromgé type Carcel, vers 1845. Planche extraite du catalogue de la *Maison centrale de droguerie, prix courant général*, Schneider et Lagrand, 1845…… p. 254

[Fig. 2. 69] Publicités pour lampes à modérateur. *Le Tintamarre*, novembre 1852, janvier 1860 et février 1860…… p. 255

[Fig. 2. 70] Exemples d'allumage de lampes à pétrole et huile par des piles domestiques. Allumoir de salon, *La Nature*, 1882, p. 188 ; Système de briquet de salon à piles, *La Nature*, 1881 et Catalogue Au Chatelet, établissements Allez frères, vers 1900… p. 258

[Fig. 2. 72] Allumage de becs de gaz commandé par électricité. *La Nature*, 1888, p. 109…… p. 260

[Fig. 2. 73] Allumoirs électriques pour becs de gaz et acétylène. Planche extraite du catalogue du Bazar électrique, 34 bd Henri IV, vers 1905…… p. 261

[Fig. 2. 74] Allumoirs électriques pour gaz et lampe et essence. Planche extraite du catalogue du Bazar électrique, 34 bd Henri IV, vers 1905…… p. 261

[Fig. 2. 75] Éclairage d'appartement à l'aide de piles électriques. Planche extraite du catalogue du Bazar électrique, 34 bd Henri IV, vers 1905…… p. 263

[Fig. 2. 76] « Aménagements de l'habitation. L'électricité domestique ». Dr Jules Rengade, *Les besoins de la vie et les éléments du bien-être. Traité pratique de la vie matérielle et morale de l'homme dans la famille et la société,* Paris, À la librairie illustrée, 1887, p. 129…… p. 264

[Fig. 2 77] « Lampe électrique portative » à piles, système Boilard et piles domestiques système Radiguet. Gravures extraites de Lefèvre, Julien, *Le chauffage et les applications de la chaleur dans l'industrie et l'économie domestique…*, Paris, Baillière et Fils, 1893, p. 40 et 171…… p. 265

[Fig. 2. 78] Carte. Localisation des 159 abonnés au réseau de la compagnie de location électrique en 1908. Société anonyme au capital de 600 000 francs, siège social 48 rue Taitbout, Paris. Installations de particulier, mise en réseau d'immeubles. Archives Dr Vimont…… p. 268

[Fig. 2. 79] Lampes Carcel, bougeoirs et suspensions de salle à manger, de M. Testevuide, Maison de l'aluminium, bd Poissonnière, 21. Gravure extraite de *La Mode illustrée*, 16 septembre 1883, p. 291…… p. 269

[Fig. 2 80] L'allumeur-extincteur Radiguet installé dans un immeuble parisien. Gravure extraite de Lefèvre, Julien, *Le chauffage et les applications de la chaleur dans l'industrie et l'économie domestique…*, Paris, Baillière et Fils, 1893, p.163…… p. 270

[Fig. 2 81] Lampes et lustres pour gaz, pétrole et électricité. Catalogue de la Samaritaine, vers 1910…… p. 273

[Fig. 2 82] Éclairage photophore à la bougie. Publicité publiée dans *Le Tintamarre*, janvier 1860…… p. 274

[Fig. 2. 83] Modèles de lampe Carcel. Planches extraites du catalogue de la Maison Adolphe Giroux, bd des Capucines, vers 1860. Bibliothèque des arts décoratifs…… p. 275

[Fig. 2. 84] James Tissot, *Enfants jouant à cache-cache* ou *Hide and Seek*, 1877, huile sur toile, 73 x 53 cm, National Gallery of Art, Washington…… p. 276

[Fig. 2. 85] Modèles de supports pour lampes électriques de la maison Trouvé. Gravure extraite de Dr Jules Rengade, *Les besoins de la vie et les éléments du bien-être. Traité pratique de la vie matérielle et morale de l'homme dans la famille et la société…,* Paris, À la librairie illustrée, 1887, p. 141… p. 277

[Fig. 2. 86] Lampadaire électrique Louis XVI de la Maison Christofle. AP, DEM/2, section des métaux, dépôt M 22 483 du 23 novembre 1905, « Christofle et Cie, rue de Bondy »… p. 277

[Fig. 2. 87] Modèles de fleurs artificielles-abat-jour pour ampoules électriques d'églises et d'appartements, maison À Jeanne d'Arc, AP, Fonds Lazard, D19AZ/2…… p. 278

[Fig. 2 88] La lecture au lit. « Avantages des lampes à incandescence ». Gravure extraite de Lefèvre, Julien, *Le chauffage et les applications de la chaleur dans l'industrie et l'économie domestique…*, Paris, Baillière et Fils, 1893, p.144…… p. 278

CHAPITRE 3

[Fig. 3. 1] Modèles de crachoirs. Catalogue Émile et Charles Camion, maison de vente à Paris, vers 1860-1870 (BnF, Collection Thibault « De tout, un peu », Li243, « Papiers commerciaux », 5A) et planche du catalogue Au Bûcheron, vers 1895…… p. 287

[Fig. 3. 2] Modèles de garde-robes ou « appareils inodores ». Catalogue Achille Cadet, magasins 69 rue de la Roquette, 1884.… p. 291

[Fig. 3. 3] Planches du catalogue commercial des intitulé *Tarif des appareils sanitaires : cuvettes de W. C., réservoirs & abattants, postes d'eau, cuvettes pour lavabos, toilettes, robinetterie & accessoires* édité en chromolithographie en 1899 par les Faïenceries de Sarreguemines, Digoin et Vitry-le-François. Fonds Maciet, Bibliothèque des Arts décoratifs…… p. 292

[Fig. 3. 5] Planches du catalogue Sanguinetti, vers 1880… p. 295

[Fig. 3. 4] Modèles de toilettes du catalogue L. Simon, rue de Rivoli, 1876. BHVP, série actualités « meubles »…… p. 295

[Fig. 3. 6] Eugène Atget, *Intérieurs parisiens*, « Intérieur de Monsieur M., Financier : Cabinet de toilette», avenue Elisée-Reclus, photographie n° 750, 1910. BnF, Est. Oa 17…… p. 296

[Fig. 3. 7] Modèle de cabinet de toilette. Planche extraite du catalogue du tapissier-décorateur Orlhac, 91 rue Saint-Lazare, vers 1900. BHVP, série actualités, « tapissier »…… p. 297

[Fig. 3. 8] Modèles de toilettes homme du catalogue L. Simon, rue de Rivoli, 1876. BHVP, série actualités « meubles »… p. 298

[Fig. 3. 9] Modèles de bidets violon du catalogue L. Simon, rue de Rivoli, 1876. BHVP, série actualités « meubles »…… p. 301

[Fig. 3. 10] Catalogue Claverie, manufacture de caoutchouc, 1897. Catalogue saisie par la justice, AP, D2U6/110…… p. 301

[Fig. 3. 11] Chaise-toilette, catalogue Mathieu, vers 1890. BHVP, série actualités « meubles »…… p. 302

[Fig. 3. 12] Publicité de Walter Lecuyer pour un nouvel appareil hydrothérapique à pression d'air pour appartements, 138 rue Montmartre. *Almanach impérial*, 1876 et 1890… p. 303

[Fig. 3. 14] Installations d'hydrothérapie maison Haran, vers 1890. BHVP, série actualités « hygiène »…… p. 303

[Fig. 3. 15] Douche à bas prix ; modèle de douche collier, Catalogue Au Bûcheron, rue de Rivoli, vers 1895…… p. 303

[Fig. 3. 13] Modèles d'appareils d'hydrothérapie. Catalogue Achille Cadet, magasins 69 rue de la Roquette, 1884…… p. 303

[Fig. 3. 16] « Aménagement de l'habitation – Le Water-closet, le cabinet de toilette et la salle de bain ». Planche extraite de Dr Jules Rengade, *Les besoins de la vie et les éléments du bien-être. Traité pratique de la vie matérielle et morale de l'homme dans la famille et la société…,* Paris, À la librairie illustrée, 1887, p. 137…… p. 307

[Fig. 3. 18] Mode d'emploi du système « Mignon-Simplex, chauffe-eau économique pour bain, en vente dans tous les grands magasins, plombiers et appareilleurs », siège social 142 rue du Faubourg Saint-Denis, 1910. Archives du Dr Vimont, …… p. 308

[Fig. 3. 19] « Décoration d'un cabinet de toilette », Catalogue Pérol & frères, maison du Pegamoïd, 4 rue du Faubourg Saint-Antoine, 1902. BHVP, série actualités « linoléum »…… p. 308

[Fig. 3. 17] Modèles de bain avec chauffe-eau au gaz. Catalogue Achille Cadet, magasins 69 rue de la Roquette, 1884…… p. 308

[Fig. 3. 20] Planche extraite de *L'Arlequin, recueil de mises en scène*, 1864…… p. 315

[Fig. 3. 21] Le désordre révélateur : le timbre à domestiques au sol et un tiroir du buffet entr'ouvert… « Affaire Azan, 6 bis rue du Quatre-Septembre, La salle à manger », 24 février 1914. APP, fonds photographies Bertillon…… p. 316

[Fig. 3. 22] Le désordre suspect d'une chambre à coucher. « Affaire Maubesque (?), hôtel quai d'Orsay », vers 1913. APP, fonds photographies Bertillon…… p. 317

[Fig. 3. 23] L'ordre des tapissiers : plan d'appartement. Planche extraite de Sanguinetti, *Le Magasin de meubles,* Paris-Bordeaux, Quétin, vers 1870-1875, coll. part…… p. 319

[Fig. 3. 24] Plumeaux, brosses, encaustique, plaque de propreté… Page du catalogue des grands magasins Au Châtelet, établissements Allez frères, vers 1895…… p. 321

[Fig. 3. 25] Plumeaux, brosses, encaustique, plaque de propreté… Page du catalogue des Grands magasins de la Samaritaine, vers 1900, AP, D17Z/1…… p. 321

[Fig. 3. 26] Modèle de balai mécanique pour tapis, gravure extraite de *La Nature. Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie*, Paris, Masson, 1890…… p. 324

[Fig. 3. 27] Marque de fabrique pour les plumeaux « Le plumeau Cachemire », plumeaux pour bibelots, dépôt de Louis Allov, fabricant-négociant sous la raison C. Pellieux & Cie, 22 rue Saint-Augustin, 20 novembre 1880. AP, D17U3/26…… p. 326

[Fig. 3. 28] Marque de fabrique pour les plumeaux « The American national duster », dépôt de Louis Allov, fabricant-négociant sous la raison C. Pellieux & Cie, 22 rue Neuve-Saint-Augustin, 20 novembre 1880. AP, D17U3/26…… p. 326

[Fig. 3. 29] Page de modèles de plumeaux, catalogue Au Bûcheron, rue de Rivoli, vers 1890…… p. 326

[Fig. 3. 30] Domestique avec plumeau. Photographie vers 1900. Jean-Luc Pinol et Maurice Garden, *Atlas des Parisiens, de la Révolution à nos jours,* Paris, Parigramme, 2009, p. 141…… p. 327

[Fig. 3. 31] « Eau écarlate rectifiée sans aucune odeur pour nettoyer et revivifier les draps et étoffes de laine de toutes nuances ». Marque de fabrique, dépôt de la Société Burdel, chimistes, 162 rue du Faubourg Poissonnière, 14 décembre 1861. AP, D17U3/2…… p. 332

[Fig. 3. 32] « Liquide cristallisé pour meubles », dépôt de marque pour « une eau servant à entretenir les meubles vernis », dépôt de Louis Gouillard, facteur de pianos, 144 rue du Bac, 25 octobre 1878. AP, D17U3/20…… p. 336

[Fig. 3. 33] « Liqueur Aurophile », dépôt de marque du 22 mars 1859, Louis Léopold Berger, 41 rue Chaussée-d'Antin. AP, D17Z/1…… p. 339

[Fig. 3. 34] « Poudre du Japon », dépôt de marque du 5 juillet 1867, Snider, négociant, 12 rue Vivienne. AP, D17Z/6…… p. 339

[Fig. 3. 35] Publicité pour le battage et la garde des tapis des grands magasins À la Place de Clichy, vers 1890. BHVP, série actualités « tapis »…… p. 342

[Fig. 3. 36] Publicité pour le lavage des tapis, tentures et meubles, Maison Gache, 61 rue de la Fédération. BHVP, série actualités « tapis »,vers 1902…… p. 342

[Fig. 3. 37] « Destruction de tous les insectes par la poudre chinoise », dépôt de marque de fabrique de F. Hubert, dentiste et herboriste, 1 rue du Port-Mahon, 12 avril 1877. AP, D17U3/18…… p. 344

[Fig. 3. 38] Publicité pour l'Ozonateur, désinfecteur automatique, 9 rue de la Chaussée-d'Antin, vers 1900. AP, D17Z/1…… p. 347

CHAPITRE 4

[Fig. 4. 1 et 4. 2] Écritoires et secrétaires ; planches extraites du catalogue de la Maison Adolphe Giroux, bd des Capucines, vers 1860. Bibliothèque des arts décoratifs…… p. 364

[Fig. 4. 3] Secrétaire avec miroir. *Le Garde-Meuble, ancien et moderne,* albums de chromolithographies publiés par Désiré Guilmard vers 1855-1860…… p. 364

[Fig. 4. 4] Bureau de femme. Maison Horace Linton, 30 rue Feydeau, vers 1900. BHVP, série actualités, « meubles »…… p. 364

[Fig. 4. 5] Boîte « Confortable » pour objets intimes, Collection Janine Nessi…… p. 368

[Fig. 4. 6] Coffret avec clé. Planche extraite du catalogue de démonstration de la Maison Adolphe Giroux, bd des Capucines, vers 1860. Bibliothèque des arts décoratifs…… p. 368

[Fig. 4. 7] Catalogue de la maison d'ébénisterie Cousin & Cie, 43 rue Saintonge. Fonds Maciet, Bibliothèque des arts décoratifs…… p. 370

[Fig. 4. 8] Caisse d'épargne, « Trésor », ivoire, Collection Janine Nessi, fin des années 1840…… p. 371

[Fig. 4. 9] Boîte « Souvenir » de la collection Janine Nessi, fin des années 1840…… p. 372

[Fig. 4. 10] Coffret à souvenirs avec clé. Planche extraite du catalogue de la Maison Adolphe Giroux, bd des Capucines, vers 1860 (Bibliothèque des arts décoratifs)…… p. 372

[Fig. 4. 11] Gouache de François-Etienne Villeret, « Intérieur d'un collectionneur parisien », vers 1848, Collection privée Hazlitt, Gooden & Fox, London…… p. 374

[Fig. 4. 12] Catalogue de la Samaritaine, vers 1900. AP, D17Z/1…… p. 375

[Fig. 4. 13] Publicité volante de la maison Alphonse Giroux, 43 bd des Capucines, vers 1865. BHVP, série actualités, « Grands magasins ». Dessin et gravure de H. Morel, dessinateur en publicité et publicité illustrée, 21 rue Pigale…… p. 379

[Fig. 4. 14] Catalogue Henry, À la pensée, 5 Faubourg Saint-Honoré, vers 1905. BHVP, série actualités, « Grands magasins »… p. 380

[Fig. 4. 15] Maison de poupées, publicité de La Samaritaine, vers 1880…… p. 384

[Fig. 4. 16] Meubles pour maisons de poupées, vers 1880. Collection Maciet, Bibliothèque des arts décoratifs… p. 385

[Fig. 4. 17] Modèles de meubles de poupées, *La Mode Illustrée,* 1883, p. 386…… p. 385

[Fig. 4. 18] Salon de maison de poupées, France années 1880. Victoria and Albert Museum, photographie M. Charpy… p. 386

[Fig. 4. 20] Ménage en faïence décoré, panoplies de ménages (Ménage Baby), service de table en métal anglais… Catalogue de La Samaritaine, vers 1895. Fonds Maciet, Bibliothèque des Arts décoratifs…… p. 388

[Fig. 4. 19] Dînettes. Service de table en faïence fine, vers 1890-1900. Collection Yseult Bouriez…… p. 388

[Fig. 4. 21] Jouets scientifiques du mécanicien Voisin, rue Vieille-du-Temple. Gautier, Hippolyte, *Les curiosités de l'Exposition universelle de 1867 suivi d'un indicateur pratique…*, Paris, C. Delagrave et Cie, 1867…… p. 391

[Fig. 4. 22] Boîte à ouvrages avec miroir. *Le Garde-Meuble, ancien et moderne,* albums de chromolithographies publiés par Désiré Guilmard vers 1855-1860…… p. 394

[Fig. 4. 23] Boîtes à ouvrages. Catalogue L. Simon, rue de Rivoli, 1876. BHVP, série actualités « meubles »…… p. 395

[Fig. 4. 24] Nécessaires et boîtes à ouvrage. Catalogue Henry, À la pensée, 5 Faubourg Saint-Honoré, vers 1905. BHVP, série actualités, « Grands magasins »…… p. 395

[Fig. 4. 25] Modèles de chiffres. Publicité de la Maison Ridoux et Lemaître, 18 bd Voltaire, vers 1880. AP, 9AZ/11… p. 398

[Fig. 4. 26] Pages de modèles de chiffres. Catalogue des grands magasins À la ménagère, 1894…… p. 399

[Fig. 4. 27] « Modèles de chiffres et écussons, pouvant être gravés sur toutes pièces d'orfèvrerie », de l'écusson aux initials, catalogue Au Bûcheron, vers 1890…… p. 399

[Fig. 4. 28] Publicité de la maison Rensch, 77 rue de Rennes, vers 1890. BHVP, série actualités « meubles »…… p. 401

[Fig. 4. 31] Catalogue de la maison Sajou avec modèles de broderie pour tapis d'ameublement, vers 1880. Coll. part… p. 402

[Fig. 4. 29] Publicité de la maison Sajou, 52 rue Rambuteau. *Almanach impérial,* 1855…… p. 402

[Fig. 4. 30] Publicité de la maison Sajou, 52 rue Rambuteau. *Le Temps,* 15 janvier 1868…… p. 402

[Fig. 4. 33] Catalogue de la maison À la ville de Rome, 1 rue de Rome, « cadres à pyrograver, peindre » et « boîtes et coffrets à pyrograver et laquer, à garnir en cuir, étain, etc. », vers 1890. BHVP, série actualités « meubles »…… p. 404

[Fig. 4. 34] Carte. Localisation des collectionneurs en 1860-1861 ; 65 individus. D'après Lacroix, Paul, *Annuaire des artistes et des amateurs…*, Paris, Jules Renouard, 1861… p. 411

[Fig. 4. 35] Carte. Localisation des collectionneurs en 1892-1894 ; 2 559 individus. D'après Ris-Paquot, *Répertoire annuaire général des collectionneurs de la France et de l'étranger*, Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts et Levy, 1892 et 1894… p. 412

[Fig. 4. 36] Bibelots à collectionner, catalogue Henry, À la pensée, 5 Faubourg Saint-Honoré, vers 1905. BHVP, série actualités, « Grands magasins »…… p. 420

[Fig. 4. 37] Bibelots à collectionner. Novelty, 11 rue Notre-Dame de Lorette, vers 1905. BHVP, série actualités, « Grands magasins »…… p. 420

[Fig. 4. 38] Étagère à bibelots.Planche extraite du catalogue de la Maison Adolphe Giroux, bd des Capucines, vers 1860. Bibliothèque des arts décoratifs…… p. 422

[Fig. 4. 39] Étagère et buffet à bibelots. *Le Garde-Meuble, ancien et moderne,* albums de chromolithographies publiés par Désiré Guilmard vers 1855-1860… p. 422

[Fig. 4. 40] Vitrine à bibelots et collections d'histoire naturelle. Eugène Atget, « Intérieur de Mr B. : Rue de Vaugirard » in *Intérieurs parisiens, début du XXe siècle : artistiques, pittoresques et bourgeois*, 1910, BnF, Est. Oa 173 rés… p. 423

[Fig. 4. 41] Vitrines garnies de peluches et glaces. Catalogue Au Bûcheron, fin des années 1890…… p. 425

[Fig. 4. 42] Vitrine à bibelots style Louis XV avec plateaux en verre, Galerie des Champs-Elysées, ameublement, 72 avenue des Champs-Elysées, vers 1880 et vitrine à bibelots de fabrication anglaise, Kirby, Beard et Cie, 5 rue Auber, vers 1900. BHVP, série actualités « meuble »…… p. 425

[Fig. 4. 43 et 4. 44] Vitrine miniature à bibelots miniatures, catalogue Le Bon Marché, vers 1890 et vitrine à bibelots style Louis XV avec plateaux en verre, catalogue de la maison Krieger, Damon et Colin, rue du Faubourg Saint-Antoine vers 1900. BHVP, série actualités « meuble »…… p. 425

[Fig. 4. 45] *La Curiosité universelle, journal hebdomadaire d'annonces pour collectionneurs, autographes, estampes, objets d'art, antiquités, livres, timbrologie, numismatique, héraldique, curiosités, etc., etc.,* 1 rue Rameau, 1893…… p. 429

[Fig. 4. 46] *Le Bibelot, journal des occasions en objets d'art et ameublements,* revue mensuelle publicitaire de la maison Herzog, marchands de meubles, d'objets d'art et de curiosités, 46 rue de Châteaudun, 1911…… p. 429

[Fig. 4. 47] Carte. Localisation des ateliers de portraitistes (peintres et photographes) en 1861 d'après l'*Annuaire Bottin-Didot du commerce* de 1861. Sélection de 525 ateliers…… p. 437

[Fig. 4. 48] Carte. Localisation des ateliers de portraitistes (peintres et photographes) en 1892 d'après l'*Annuaire Bottin-Didot du commerce* de 1893, échantillon de 600 peintres (patronymes de A à F) sur environ 3 200…… p. 438

[Fig. 4. 49] Modèles de cadres pour photographies et miniatures. Planches extraites du catalogue de la Mai-

son Adolphe Giroux, bd des Capucines, vers 1860. Bibliothèque des arts décoratifs…… p. 441

[Fig. 4. 50] Cadre pour photographie, années 1860. Cuir gaufré et doré, fond en velours. Coll. part…… p. 442

[Fig. 4. 52] Modèles de cadre fantaise pour portraits photographiques. Catalogue du Bon Marché, années 1895…… p. 444

[Fig. 4. 51] Modèles de cadres pour photographies. Catalogue de Kirby, Beard et Cie, 5 rue Auber vers 1905 et catalogue Henry, À la pensée, 5 Faubourg Saint-Honoré, vers 1905. BHVP, série actualités, « Grands magasins »…… p. 444

[Fig. 4. 53] Publicité pour le Comptoir du Progès universel, 19 rue Niepce, Paris. Pièces du procès, AP, D2U6/91 1890… p. 447

[Fig. 4. 54] Publicité pour la maison Clague Richard, 22 rue Neuve-des-Capucines, 1855 (*Almanach impérial*)…… p. 453

Planches d'un album photographique d'une famille parisienne, années 1860-1870, Coll. part…… p. 453

[Fig. 4. 55] Enfant et chef de famille…… p. 453

[Fig. 4. 56] « Ad. Braun & Cie, 3, bd des Capucines, Paris. (Successeur de Mayer et Pierson). Années 1860… p. 454

[Fig. 4. 57] « Photographie de Pierre Petit, 31 place Cadet, Paris ». Années 1870…… p. 454

[Fig. 4. 58] « Photographie de E. Flamant, ex-opérateur de Mr le Comte Aguado. 50 rue Notre Dame des Victoires, derrière la Bourse, Paris ». Années 1860…… p. 454

[Fig. 4. 59] Pose à la Byron. « Photographie Chambay, Grand Hôtel, 12 bd des Capucines, Paris ». Années 1870. Pose « à la Schubert »…… p. 454

[Fig. 4. 60] « Photographie de Franck, 18 rue Vivienne, Paris ». Années 1870…… p. 455

[Fig. 4. 61] « Photographie de Huguet-Moline, seule représentant du Panthéon de l'ordre Impérial de la Légion d'Honneur pour le département de l'Hérault, Montpellier ». Années 1870… p. 455

[Fig. 4. 62] « Photographie de E. Flamant, ex-opérateur de Mr le Comte Aguado. 50 rue Notre Dame des Victoires, derrière la Bourse, Paris ». Années 1870…… p. 455

[Fig. 4. 63] « Photographie Vaillat, S. Bureau successeur, 44 Palais Royal et 28 rue Montpensier, Paris ». Années 1880… p. 455

[Fig. 4. 64] « Trinquart, 23 rue Louis-le-Grand, Paris & Bade ». Années 1870…… p. 456

[Fig. 4. 69] Portraits dans un intérieur. Photographie d'un intérieur bourgeois avenue de Friedland vers 1880. Coll. part… p. 457

[Fig. 4. 68] Gravure d'après « Édouard Richter, *La photographie de bébé* (Salon de 1875), droit de la Maison Goupil. Gravure extraite de *L'Univers illustré*, 1876,…… p. 457

[Fig. 4. 68] Le panthéon familial : modèles d'albums familiaux pour photographies. Planche extraite du catalogue de la Maison Adolphe Giroux, bd des Capucines, vers 1860. Bibliothèque des arts décoratifs…… p. 461

[Fig. 4. 69] Modèle de présentation d'albums avec broderies et pieds en bronze, *La Mode illustrée,* 1883…… p. 461

[Fig. 4. 70] Albums du début des années 1880. Coll. part… p. 461

[Fig. 4. 71] Localisation des dessinateurs en tableaux de cheveux en 1861 d'après *l'Annuaire Bottin-Didot du commerce*, 1861… p. 464

[Fig. 4. 73] Carte publicitaire de Mme Martin, photographe et dessinateur en cheveux, vers 1880…… p. 465

[Fig. 4. 72] Localisation des dessinateurs en tableaux de cheveux en 1893 d'après *l'Annuaire Bottin-Didot du commerce*, 1893…. p. 465

[Fig. 4. 74] Maison Osmer-Jérosme, tableau de cheveux à l'aiguille, «Vue des environs et chaumière de Bernay (Normandie), d'après le tableau de J.-P.. Hackerts, 1855. Gravure extraite de Charles Joseph N. Robin, *Histoire illustrée de l'Exposition universelle, par catégories d'industries, avec notices sur les exposants*, Paris, Furne, 1855, p. 378…… p. 468

[Fig. 4. 75] Tableau en poudre de cheveux, 1860, coll. part… p. 471

[Fig. 4. 76] Composition en cheveux et photographie sans doute en mémoire d'un enfant mort, vers 1890…… p. 471

[Fig. 4. 77] Modèles pour tableaux et bijoux en cheveux. Extrait du catalogue de Firmin Giry, Paris, Lemercier et Cie, Dessins pour tableaux et bijoux en cheveux, vers 1880. Lithographie conservée au Musée des Arts et traditions populaires, 69 x 53 cm, numéro d'inventaire 983.22.2 D. RMN…… p. 472

[Fig. 4. 78] Représentation en cheveux d'un portraitiste peignant un couple. Exemple d'un objet produit par un artisan en cheveux, années 1870, Paris. Coll. part…… p. 472

[Fig. 4. 79] Ouvrage de jeune fille en cheveux. Travail exemplaire des travaux d'amateurs en la matière. La facture maladroite montre le travail de la jeune fille de la maison qui par ailleurs a inscrit au dos : « fait avec les cheveux de papa, de ses deux frères. Représente papa allant sur les restes de sa sœur, Gabrielle, 1854. » Le support est en porcelaine peinte à l'eau, les arbres sont en cheveux. Coll. part… p. 472

[Fig. 4. 81] Exemple de masque mortuaire. Masque de Jacques Boucher du Perthes, 1868, Musée d'Abbeville…… p. 474

[Fig. 4. 80] Prosper Lafaye, portrait du compositeur Pierre-Joseph-Guillaume Zimmerman, années 1840, RMN…… p. 474

[Fig. 4. 82] Publicité de la maison Samson et Deschamps, 111 rue de l'École-de-Médecine, spécialité de portraits après décès au daguerréotype…… p. 477

CHAPITRE 5

[Fig. 5. 1] Facture de Clermont, marchand d'objets d'occasion, 25 rue de Choiseul, 1847. Collection Debuisson…… p. 501

[Fig. 5. 2] Facture d'Escudier, marchand de curiosités, 19 quai Voltaire, 12 février 1839. Collection Debuisson…… p. 503

[Fig. 5. 3] Carte. Localisation des antiquaires en 1861, d'après Paul Lacroix, *Annuaire des artistes et des amateurs*, Paris, Jules Renouard, 1861 et *Annuaire Bottin-Didot du commerce*, 1860… p. 515

[Fig. 5. 4] Carte. Localisation des antiquaires en 1868, d'après l'*Annuaire Bottin-Didot du commerce*..., 1868……p. 516

[Fig. 5. 5] Carte. Localisation des antiquaires en 1880, d'après l'*Annuaire Bottin-Didot du commerce*..., 1880…… p. 516

[Fig. 5. 6] Carte. Localisation des antiquaires en 1901, d'après l'*Annuaire Bottin-Didot du commerce*..., 1901… p. 517

[Fig. 5. 7] Carte. Localisation des antiquaires en 1910, d'après l'*Annuaire Bottin-Didot du commerce*..., 1910…… p. 517

[Fig. 5. 8] Objets patinés. Intérieur parisien (8e arrdt), vers 1880. BnF, Cabinet des estampes, Oa Collectionneur…… p. 531

[Fig. 5. 9] Facture des galeries de l'antique, 42 rue de Douai, 7 décembre 1896. AN, Fonds Richelot, AB/XIX/4226…… p. 533

[Fig. 5. 10] Meuble ancien et version clunisienne. Planches extraites de Émile Bayard, *L'art de reconnaître les fraudes*, Paris, R. Roger et F. Chernoviz, 1914…… p. 537

[Fig. 5. 11] « Reconstructions avec de vieux fragments de meubles anciens pour amateurs ». Publicité d'Émile Eymonaud, salle d'exposition rue Constance, vers 1890. BHVP, série actualités « meubles »…… p. 537

[Fig. 5. 12] Facture de Beaulieu & Cie, réparation et reproduction de boiseries et meubles anciens de tous styles, remise à bois et culottage de meubles et boiseries d'art ancien, 15-17 rue des Martyrs. 23 mars 1895. AN, Fonds Richelot, AB/XIX/4226… p. 538

[Fig. 5. 13] Facture de la Veuve Bidaud, 109 bd Beaumarchais, objets anciens, 109 bd Beaumarchais, 21 avril 1902. AN, Fonds Aubry-Vitet, 572/AP/95…… p. 541

[Fig. 5. 14] Facture de Jules Bataille, antiquaire, 57 rue des Mathurins, 1900. AN, Fonds Richelot, AB/XIX/4226…… p. 544

[Fig. 5. 15] « Antiquailles. Si vous pouvez attendre quelques jours, nous pouvons en faire une plus ancienne. » Dessin de A. Roubillé, vers 1895. BnF, Cabinet des estampes, D11246… p. 547

[Fig. 5. 16] Facture de la maison Bayle « Au Bon vieux temps », curiosités et objets d'art, vente, achat, échange, tapisseries et étoffes anciennes ; réparations de tapisse-

ries anciennes, 25 quai Voltaire, 4 décembre 1903. AN, Fonds Richelot, AB/XIX/4226…… p. 556

[Fig. 5. 17] Affiche de vente aux enchères de boiseries anciennes, portes, pierres sculptées, cheminées en marbre… suite à la destruction de bâtisses rue de l'École, 1862, AP, Étude Me Escribe, D42E3/50…… p. 564

[Fig. 5. 18] Affiche de la vente aux enchères des matériaux provenant de la démolition des ruines des Tuileries, novembre 1882. Cabinet des estampes du musée Carnavalet, série Mœurs, « Ventes publiques »…… p. 564

[Fig. 5. 19] Vue des hangars de boiseries et sculptures anciennes. Maison Carlhian, 6 avenue Kléber, vers 1900. BHVP, série actualités « antiquités »…… p. 565

[Fig. 5. 20 et 5. 21] Le Patio de l'Infante à la Galerie Schutz, 25 quai Voltaire et publicité du marchand Maurice Raulin, 225 bd Saint-Germain. Publicités extraites de *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…… p. 566

[Fig. 5. 22] Publicité de Géo Martel, Manufacture de faïences d'art, « Faïences pour ameublements en montées en lampes électriques », restauration et copies. Publicité extraite de 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…… p. 569

[Fig. 5. 23] « La visite chez l'antiquaire », vers 1880. BnF, Cabinet des estampes, MD43, Métiers 1-22…… p. 575

[Fig. 5. 24] Le désordre pittoresque de la boutique d'Eugène Boban bd Saint-Germain, vers 1890. BnF, Fonds Boban, NAF 21476, folio 274…… p. 577

[Fig. 5. 25] Le désordre pittoresque de la boutique d'Eugène Boban bd Saint-Germain, vers 1890. BnF, Fonds Boban, NAF 21476, folio 275…… p. 578

[Fig. 5. 26] Facture de la maison Bouquet « Spécialité de Vieux Paris », 1 rue de Clichy, 28 janvier 1892. AN, Fonds Richelot, AB/XIX/4226…… p. 580

[Fig. 5. 27] Carte en valeur des achats de Charlotte Schreiber entre 1869 et 1885. D'après Charlotte Schreiber, *Lady Charlotte Schreiber's Journals: Confidences of a Collector of Ceramics and Antiques throughout Britain, France, Holland, Belgium, Spain, Portugal, Turkey, Austria and Germany from the Year 1869 to 1885*, London, New York, John Lane Company, 1911, 2 volumes…… p. 581

[Fig. 5. 28] Carte en valeur des achats du Dr Richelot entre 1893 et 1907. D'après AN, Fonds Richelot, AB/XIX/4226… p. 582

[Fig. 5. 29] Magasin de curiosités, objets d'art et antiquités, rue Domat, 6e arrdt, vers 1890. AP, UPF, 11Fi3322…… p. 584

[Fig. 5. 31] Publicité de Plainchamp, 45 rue du Colisée. Faux colombages. Publicité extraite de 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, p. 195…… p. 585

[Fig. 5. 30] Magasin de tableaux, curiosités et antiquités, quai Malaquais (angle de la rue de Seine), vers 1890. AP, UPF, 11Fi3670…… p. 585

[Fig. 5. 32] Facture de Lemasson, marchand de meubles d'occasion pratiquant le « racommodage » et le « nettoyage », 12 rue Jacob, 17 avril 1845. Collection Debuisson…… p. 589

[Fig. 5. 33] Stenson, « tapissier ébéniste, remet les meubles anciens et modernes à neuf, se charge des déménagements, échange et location de meubles, garde et entretien de tapis, magasin de toutes sortes de meubles neufs et d'occasion », 2 rue Rameau, près la place de Richelieu, 23 mai 1850. AN, Fonds Mackau, AP156/59, Carton 115…… p. 590

[Fig. 5. 34] Publicité de la maison Lobrot, réparation et restauration des tapisseries anciennes, 7 rue Saint-Georges. BHVP, série actualités, « tapisserie »…… p. 594

[Fig. 5. 35] Facture de Delavigne, Réparations et restaurations de meubles anciens, 6 rue Bizet, 17 novembre 1895. AN, Fonds Richelot, AB/XIX/4226…… p. 595

[Fig. 5. 36] Planches extraites de Ris-Paquot, *Manière de restaurer soi-même les faïences, porcelaines, cristaux marbres, etc.*, Paris, Lahure, 1872. Exemples de reconstitutions d'éléments manquants par reconstruction et moulage. Ouvrage à destination des amateurs…… p. 596

[Fig. 5. 37] Pages extraites d'Émile Bayard, *L'art de reconnaître les fraudes,* Collection « Guides pratiques de l'amateur et du collectionneur d'art », Paris, R. Roger et F. Chernoviz, 1914. Exemples de meubles « clunisiens » et de fausses antiquités…… p. 605

[Fig. 5. 38] Vue d'un magasin d'ameublement ancien, 14 rue de Varenne. Photographie de l'UPF, vers 1895-1900. Détail. AP, UPF, 11 Fi 4196…… p. 607

[Fig. 5. 39] Boutique de l'antiquaire Fournier dans le 2e arrondissement, vers 1900. BnF, Cabinet des estampes, Collection Thibault « De tout, un peu », Li243, Bte 4…… p. 607

CHAPITRE 6

[Fig. 6. 1] Bourgeois après un achat de rouet dans une ferme. Gravure volante, Cabinet des estampes du musée Carnavalet, vers 1872-1874. La gravure est reprise dans le *Harper's Weekly,* 16 novembre 1878, sous le titre « The Rage of Old Furniture » (p. 917)…… p. 624

[Fig. 6. 2] « Au bon vieux temps », marchand de meubles bretons, Quimper, Finistère. Photographie anonyme vers 1900. Archives du Touring-Club de France, médiathèque de l'architecture et du patrimoine…… p. 628

[Fig. 6. 7] Publicité de Boverie, 115 rue du Faubourg Saint-Antoine, meubles normands et bretons, vers 1900. BHVP, série actualités, « tapissier »…… p. 640

[Fig. 6. 6] Catalogue de la maison H. J. Linton, 30 rue Feydeau, vers 1895. BHVP, série actualités, « meubles »…… p. 640

[Fig. 6. 7] Publicité de la maison Massin, 6 rue du Faubourg Saint-Honoré, vers 1905. BHVP, série actualités, « tapissier »… p. 641

[Fig. 6. 8] Publicité de la maison Jollivet, 149 rue de Rennes, vers 1910. Importation de meubles de Normandie. BHVP, série actualités, « tapissier »…… p. 641

[Fig. 6. 9] Meubles paysans et bourgeois, 32 et 38 rue de Longchamps, 16e arrdt, vers 1910. BHVP, série actualités, « tapissier »…… p. 642

[Fig. 6. 10] « Meubles bretons authentiques », catalogue des magasins d'ameublement Au Bûcheron, rue de Rivoli, vers 1895, p. 232-241…… p. 642

[Fig. 6. 12] Carte de visite photographique publicitaire d'Eugène Boban. Stand d'objets pré-colombiens à l'Exposition universelle de 1867. BnF, Fonds Boban, NAF 21476, folio n°284…… p. 655

[Fig. 6. 13] Photographie du stand d'Eugène Boban à l'Exposition universelle de 1878. Objets pré-colombiens et océaniens. BnF, Fonds Boban, NAF 21476, folio n°276…… p. 655

[Fig. 6. 14] Photographie de la vitrine des « Antiquités mexicaines » vers 1880. BnF, Fonds Boban, NAF 21476, folio n°266…… p. 656

[Fig. 6. 15] Photographie de la vitrine sur rue du magasin de curiosités et d'antiquités d'Eugène Boban, bd Saint-Germain, fin des années 1880. BnF, Fonds Boban, NAF 21476, folio n°269…… p. 656

[Fig. 6. 16] Factures d'antiquaires à Florence, Venise et au Caire, années 1840-1880. Bibliothèque de l'Institut, Fonds Eugène Piot, MS 2228 III…… p. 661

[Fig. 6. 17] Publicités de la maison Houssaye, marchand de thés et de curiosités chinoises, 36 rue Vivienne. Publicités dans *Le Tintamarre*, 1856…… p. 663

[Fig. 6. 18] Carte. Localisation des marchands de curiosités en 1860 d'après l'*Annuaire Bottin-Didot du commerce*..., 1860…… p. 667

[Fig. 6. 19] Carte. Localisation des marchands de curiosités en 1868 d'après l'*Annuaire Bottin-Didot du commerce*..., 1868…… p. 667

[Fig. 6. 20] Carte. Localisation des marchands de curiosités en 1893 d'après l'*Annuaire Bottin-Didot du commerce*..., 1893…… p. 668

[Fig. 6. 21] La mise en scène des curiosités exotiques Publicité des grands magasins Au Bon Marché, 1913. BHVP, série actualités, « tapis »…… p. 671

[Fig. 6. 22] La mise en scène des curiosités exotiques : reconstitution de souks.Vue de la galerie des tapis orientaux Au Bon Marché, vers 1900. Carte postale publicitaire, fonds Roger-Violet…… p. 671

[Fig. 6. 23] Vue d'un coin du hall de vente des tapis d'Orient. Publicité de la maison Bouix, importation directe, 7 et 9 rue du mail, vers 1910. BHVP, série actualités, « tapis »…… p. 671

[Fig. 6. 24] La mise en scène de l'authenticité : l'importation directe. Publicité de la maison Navarro, 54 rue des Martyrs. « Grande caravane apportant les tapis ». Vers 1910. BHVP, série actualités, « tapis »…… p. 672

[Fig. 6. 25] La mise en scène de l'authenticité : l'expédition. Publicité distribuée à Paris pour la maison Terzis & Fils de Jérusalem spécialisée en curiosités orientales, 1903. Vers 1910. BHVP, série actualités, « tapis »…… p. 672

[Fig. 6. 26] La mise en scène de l'authenticité par l'exposition de l'artisanat. Publicité de la maison du Tapis d'Orient, 167 rue Montmartre, vers 1905. BHVP, série actualités, « tapis »…… p. 672

[Fig. 6. 27] La mise en scène de l'authenticité par l'exposition de l'artisanat. Manufacture algérienne de tapis d'Orient, SA au capital de 3000000 francs, 55 rue Saint-Lazare, ateliers Alger, rue Sidi-Ramdan ; Bab-El-Oued, rue de Lorraine. Vers 1910. BHVP, série actualités, « tapis »…… p. 673

[Fig. 6. 28] Publicité des grands magasins À la Place de Clichy, « La maison la plus importante du monde pour ses importations orientales », 1892. AP, D17Z/1…… p. 673

[Fig. 6. 29] La mise en scène de l'authenticité par l'exposition de l'artisanat. Publicité de la Samaritaine, vers 1910. BHVP, série actualités, « tapis »…… p. 674

[Fig. 6. 30] La mise en scène de l'authenticité : l'importation directe. Publicité de la maison Navarro, 54 rue des Martyrs. Vers 1910. BHVP, série actualités, « tapis »…… p. 674

[Fig. 6. 31] Annonces dans la presse pour des ventes d'objets importés ; *Le Figaro,* 5 janvier 1876 ; *Le Figaro*, 21 novembre 1878 ; *Le Journal des Débats,* décembre 1882…… p. 674

[Fig. 6. 32] La mise en scène de l'authenticité : l'importation directe. Enseigne de la maison Idrac, « Importation de Chine », 15 rue Taitbout, vers 1895. AP, Fonds UPF, 11Fi4099…… p. 675

[Fig. 6. 33] La mise en scène de l'authenticité : l'importation directe. Papier à en-tête de la maison Guérin, Objets d'art de la Chine et du Japon, 174 rue de Montmartre. AN, Fonds Richelot, AB/XIX/4226, octobre 1885…… p. 675

[Fig. 6. 34] La mise en scène de l'authenticité : *l'importation directe.* Publicité de la maison Au Mandarin, Ibrahim, 18 avenue de l'Opéra et expositions 12 bd des Capucines, vers 1890. BHVP, série actualités, « curiosités »…… p. 675

[Fig. 6. 35] La mise en scène de l'authenticité : *l'importation directe.* Publicité pour la liquidation de la maison Au Mikado, Ibrahim, articles de Chine et du Japon, 18 avenue de l'Opéra, vers 1890. BHVP, série actualités, « curiosités »…… p. 676

[Fig. 6. 36] La mise en scène de l'authenticité : *l'importation directe.* Publicité pour la maison Revel, 24 rue Richer, vers 1900. BHVP, série actualités, « curiosités »…… p. 676

[Fig. 6. 37] La mise en scène de l'authenticité : *l'importation directe.* Publicité pour une « exposition spéciale » d'articles importés du Japon, maison Sormani, 15 mai, vers 1900. 134, bd Haussmann. BHVP, série actualités, « curiosités »… p. 676

[Fig. 6. 39] La mise en scène de l'authenticité : *l'importation directe.* Publicité pour la Compagnie de la Chine et des Indes, place Vendôme, vers 1910. BHVP, série actualités, « curiosités »…… p. 677

[Fig. 6. 38] La mise en scène de l'authenticité : *l'importation directe.* Publicité pour la Compagnie industrielle et commerciale du Japon, 10 bd des Capucines, vers 1890. BHVP, série actualités, « curiosités »…… p. 677

[Fig. 6. 40] Carte. Importations et exportations de curiosités par Eugène Boban entre 1864 et 1898 d'après sa correspondance commerciale. BnF, Fonds Boban, NAF 21476-21478…… p. 679

[Fig. 6. 41] Salon du collectionneur Edmond Bonnaffé, vers 1890, coll. part…… p. 680

[Fig. 6. 42] Antiquités et bibelots japonais. Eugène Atget, « Intérieur de Mr B. : Rue de Vaugirard », série des Intérieurs parisiens, photographie n° 762, 1910. BnF, Est. Oa 173 rés…… p. 681

[Fig. 6. 43] « Assassinat de Mme Veuve Lecomte, 74 rue des Martyrs », 10 octobre 1902. APP, fonds photographique, photographie n° 6573…… p. 681

[Fig. 6. 44] Magasin de curiosités au Japon pour touristes, vers 1870. Photographie de Felice Bato conservée à la New York Public Library (signalée par Christine Guth)…… p. 690

[Fig. 6. 45] Facture des achats d'Eugène Piot chez un antiquaire de Florence, 1882. Bibliothèque de l'Institut, Fonds Eugène Piot, MS 2228 III…… p. 692

[Fig. 6. 46] Vue du Musée naval du Louvre, fin des années 1840. Gravure extraite d'Adolphe Joanne, *Paris Illustré, son histoire, ses monuments, ses musées, son administration, son commerce et ses plaisirs*, Paris, Hachette et Cie, 1855…… p. 702

[Fig. 6. 47] Delessert, Eugène, *Voyages dans les deux océans, Atlantique et Pacifique, 1844 à 1847, Brésil, États-Unis, Cap de Bonne-Espérance, Nouvelle Hollande, Nouvelle Zélande, Taïti, Philippines, Chine, Java, Indes Orientales, Égypte,* Paris, A. Franck, 1848, p. 132…… p. 704

[Fig. 6. 48] Page de promotion du Comptoir des fourrures du Bon Marché, vers 1895…… p. 706

[Fig. 6. 49] James Tissot, *Enfants jouant à cache-cache* ou *Hide and Seek*, 1877, huile sur toile, 73 x 53 cm, National Gallery of Art, Washington…… p. 708

[Fig. 6. 50] Vue du musée du trocadéro et des visiteurs en 1878. « Le musée ethnographique du Palais du Trocadéro. L'entrée », gravure extraite de *L'Univers illustré*, 1878, p. 286… p. 709

[Fig. 6. 51] Chromolithographie de curiosités océaniennes. Objets des îles Hawaii. Gustave Mützel. Fonds Maciet, Bibliothèque des arts décoratifs. … p. 712

[Fig. 6. 52] Carte publicitaire de Emile Heymann, 87 rue de Rennes, fin des années 1890. … p. 713

[Fig. 6. 53] Vues de l'intérieur du magasin de curiosités exotiques océaniennes et africaines d'Antony Innocent Morris, rue Victor-Massé, vers 1913-1916. … p. 714

[Fig. 6. 54] Exemple de panoplies d'armes « sauvages » commercialisées par Eugène Boban dans les années 1890. Les objets peuvent, comme l'indiquent les étiquettes, être vendus à la pièce. BnF, Fonds Boban, NAF 21476, folio n°277… p. 718

[Fig. 6. 55] Catalogue d'objets préhistoriques d'Eugène Boban, vers 1890. BnF, Fonds Boban, NAF 21476… p. 727

[Fig. 6. 56] Cartes de visite publicitaires d'Eugène Boban, années 1890. BnF, Fonds Boban, NAF 21476… p. 727

[Fig. 6. 57] Intérieur (et détail) de la boutique d'Eugène Boban, bd Saint-Germain, vers 1890. Objets pré-colombiens et panoplies de pierres taillées préhistoriques. BnF, Fonds Boban, NAF 21476…… p. 727

[Fig. 6. 55] Catalogue d'objets préhistoriques d'Eugène Boban, vers 1890. BnF, Fonds Boban, NAF 21476…… p. 727

[Fig. 6. 58] Photographies publicitaires des momies mexicaines exposées par Eugène Boban et vue de sa boutique avec masques mortuaires et collection de crânes et de tibias, vers

1890. BnF, Fonds Boban, NAF 21476…… p. 738

CHAPITRE 7

[Fig. 7. 1] Sceau Collas de reproduction mécanique fidèle, maison Barbedienne et Pantographe de Collas Charles Laboulaye, *Traité de cinématique ou théorie des mécanismes,* Paris, Lacroix, 1861…… p. 750

[Fig. 7. 2] Catalogue de la maison Barbedienne, vers 1885, AN, 368AP/1…… p. 753

[Fig. 7. 3] Vue des salons Barbedienne, publicité pour la maison Collas et Barbedienne, 30 bd Poissonnière, 1858. Cabinet des estampes du musée Carnavalet, série Topographie 144E… p. 757

[Fig. 7. 4] Pièces du procès Barbedienne contre Pierre Dubois fondeur en bronze, 22 juillet 1890. AP, D2U6/91… p. 759

[Fig. 7. 5] Reproductions Barbedienne. Hermès de Moreau et Vénus de Milo en patine chocolat et vénus de Milo dans un intérieur petit-bourgeois (Eugène Atget, « Intérieur d'un employé aux magasins du Louvre, rue Saint-Jacques », n° 722, 1910. BnF, Est. Oa 173 rés.)…… p. 760

[Fig. 7. 6] Réductions du Louvre. Catalogue de la maison Barbedienne, vers 1885, AN, 368AP/1…… p. 763

[Fig. 7. 7] *Catalogue et prix-courant des objets d'art Hellas, restitutions archéologiques en terre-cuite de la maison B. Cerf-Grauer, 21 rue du Faubourg-Poissonnière*, Paris, 1906. BHVP, série actualités, « bibelots »…… p. 765

[Fig. 7. 8] Publicité dans *Annuaire de la curiosité et des beaux-arts*, Paris, Administration de l'Annuaire de la curiosité et des beaux-arts, rue Saint-Lazare, 1914…… p. 766

[Fig. 7. 9] Catalogue Barbedienne, 1911. Torchères électriques. BHVP, série actualités, « Barbedienne »…… p. 768

[Fig. 7. 10] Catalogue Barbedienne, 1911. Groupes d'animaux. BHVP, série actualités, « Barbedienne »…… p. 768

[Fig. 7. 11] Catalogue Barbedienne, 1911. Au centre, le Chanteur florentin. BHVP, série actualités, « Barbedienne »…… p. 768

[Fig. 7. 12] Vue des ateliers de copies de meubles anciens, manufacture Ribaillier, 1865. Gravure extraite de Julien Turgan, « Fabrique d'ameublements en bois massif de MM. Mazroz et Ribaillier et Cie » in *Les grandes usines. Études industrielles en France et à l'étranger,* volume 5, Paris, Michel Lévy frères, 1865, p. 188…… p. 774

[Fig. 7. 13] « Un dimanche au Musée de Cluny », gravure extraite de *L'Univers illustré*, janvier 1883…… p. 776

[Fig. 7. 14] Publicités de la maison Eymonaud spécialisée dans la reproduction de meubles de musées. Salle d'exposition rue Constance et magasins rue d'Amesterdam. Années 1890-1900. BHVP, série actualités, « meubles »…… p. 778

[Fig. 7. 14] Catalogue B. Peyrat & Fils, société anonyme, 107 bd Richard-Lenoir. Spécialité de copies d'ancien et des musées, vers 1910. BHVP, série actualités, « meubles »… p. 779

[Fig. 7. 15] Publicité de la maison Boverie, 115 rue du Faubourg Saint-Antoine, Spécialité de « meubles authentiques » et « Reproduction de meubles anciens », vers 1895. BHVP, série actualités, « meubles »…… p. 780

[Fig. 7. 16] Page d'ouverture des « Copies d'ancien » extraite du catalogue de la maison Carlhian, 6 avenue Kléber, vers 1905-1910. BHVP, série actualités, « meubles »…… p. 781

[Fig. 7. 17] Exposition de copies et d'authentiques boiseries, maison Codoni, 62 avenue Parmentier, héliogravure du catalogue vers 1905, BHVP, série actualités « meubles »…… p. 781

[Fig. 7. 18] Salon des reproductions dans les grands magasins Au Bon Marché, vers 1900. BHVP, série actualités « meubles »…… p. 782

[Fig. 7. 19] Publicité pour les ornements d'appartements et décorations intérieures en carton-pierre, staff et bois sculptés, maison Flachat, Cochet et Cie, 79 avenue Ledru-Rollin. BHVP, série actualités « tapissier »…… p. 791

[Fig. 7. 20] Cadre en « bois durci » de ferrotype (portrait de l'ingénieur Tronchet, 168 rue Montmartre), vers 1865, coll. part…… p. 792

[Fig. 7. 21] Gravure d'illustration de P. Grolier, « La science en famille. Histoire d'une balle élastique. Monographie du caoutchouc. », *Le Musée des familles*, 1857-1858, p. 211…… p. 797

[Fig. 7. 22] Boîte pour portraits photographiques en caoutchouc moulé et cadre en caoutchouc incrusté de cuivre doré, vers 1860. Coll. part…… p. 800

[Fig. 7. 23] Catalogue de la maison Claverie, manufacture de caoutchouc, 1897. Catalogue saisie par la justice, AP, D2U6/110…… p. 803

[Fig. 7. 24] Exemples d'bjets de luxe en aluminium. Grouped'amours offert par Christofle à Napoléon III, 1858 (Musée de Compiègne, RMN) et boîte à pilules aluminium, vermeil et émail, 1863 (Collection Jean Plateau, Institut d'histoire de l'aluminium)…… p. 804

[Fig. 7. 25] Exposition de Feuquières et Marguerite, objets d'art, moulages sur nature et bibelots en galvanoplastie. Gravure extraite de *Exposition universelle de 1855. Rapports du jury mixte international*, 2 volumes, Paris, Imprimerie Impériale, 1856-1857…… p. 813

[Fig. 7. 26] Marque de fabrique Alfénide, dépôt de Charles Halphen, fabricant d'orfèvrerie, rue d'Hauteville, dépôt du 14 mars 1879, AP, D17Z/22…… p. 815

[Fig. 7. 27] Objets en plaqué et métal anglais, planche extraite du catalogue Henry, La Pensée, 5 rue du Faubourg Saint-Honoré, vers 1910. BHVP, série actualités, « bibelots »…… p. 815

[Fig. 7. 28] Objets patinés. Page extraite du catalogue des établissements Allez et frères Au Châtelet, vers 1890. BHVP, série actualités, « bibelots »…… p. 818

[Fig. 7. 30] Le succès des multiples industriels. Jules Émile Saintin, *Indécision*, photographie de la maison Goupil & Cie, « Galerie photographique », n°1034, vers 1870, épreuve photoglyptique. Musée Goupil, Bordeaux…… p. 846

[Fig. 7. 34] Stéréoscopes de salon, vers 1870…… p. 852

[Fig. 7. 32] Premier modèle de stéréoscopes vers 1845 ; gravure extraite de Adolphe Ganot, *Cours de physique purement expérimentale à l'usage des gens du monde…*, Paris, Chez l'auteur, éditeur, 1859…… p. 852

[Fig. 7. 33] Visionneuse à vues stéréoscopiques à main et plaques, système type Brewster, vers1860. Coll. part… p. 852

[Fig. 7. 35] Vues du monde. Publicité pour les stéréoscopes Gaudin, 9 rue de la Perle. Publicité dans l'*Almanach impérial*, 1856… p. 853

[Fig. 7. 36] Publicité pour un stéréoscope de salon, *Annuaire officiel des jouets et jeux*, Paris, Aux bureaux de l'annuaire, 1897, p. 22…… p. 853

[Fig. 7. 37] Projections de lanterne magique à domicile. Gravures extraites de Adolphe Ganot, *Cours de physique purement expérimentale à l'usage des gens du monde…*, Paris, Chez l'auteur, éditeur, 1859…… p. 857

[Fig. 7. 38] Projections de lanterne magique à domicile. Gravure extraite de Fulgence Marion, *L'optique*, Paris, Hachette, Bibliothèque des Merveilles, 1867…… p. 858

[Fig. 7. 39] Publicité pour les lanternes magiques de l'Office central de photographie E. Bardin et Cie, 47 rue de Rennes. *Annuaire officiel des jouets et jeux*, Paris, Aux bureaux de l'annuaire, 1897, p. 23…… p. 861

[Fig. 7. 40] Oiseaux mécaniques chantants de salon, vers 1860 et coucou suisse, publicité du Bon Marché, vers 1900, AP, D17Z/1…… p. 864

[Fig. 7. 41] Tableau musical. « Intérieur de Ste Madeleine de Paris », vers 1860. Catalogue des commissaires-priseurs Jean-Pierre Lelièvre, Pascal Maiche et Alain Paris (Chartres), *Ventes aux enchères publiques d'Instruments de musique mécanique et d'Automates*, 2000, n° 709…… p. 865

[Fig. 7. 42] Boîtes à cigares musicales, dessous de table musical. Catalogue de la maison Au Bûcheron, 1895…… p. 867

[Fig. 7. 43] Publicité des pianos mécnaiques Debain, 24 rue Lafayette, *Le Tintamarre*, octobre 1856… p. 867

[Fig. 7. 44] Phonographes bon marché et de luxe. Catalogue de la Samaritaine, vers 1900 et catalogue de la maison Hibou, fabricant, 72 quai de la Loire, vers 1910…… p. 871

CHAPITRE 8

[Fig. 8. 1] « Assassinat de Mme Veuve Lecomte, 74 rue des Martyrs », 10 octobre 1902. APP, fonds photographique, photographie n° 6573…… p. 881

[Fig. 8. 2] Publicités Christofle dans *Almanach impérial* 1868 et promotion de la marque de fabrique Alfénide dans *Le Temps*, 2 juin 1880…… p. 896

[Fig. 8. 3] Signature de la maison Alphonse Giroux (43 bd des Capucines) sur les objets d'étrennes et bibelots de luxe et campagne de publicité parallèle de la marque dans la presse (*Le Figaro*, 9 novembre 1878)…… p. 897

[Fig. 8. 4] Publicité Christofle, pavillon de Hanovre, *Almanach impérial*, 1856…… p. 898

[Fig. 8. 5] Vue des vitrines de la maison Detouche sur les bds (détail). Texier, Edmond, *Tableau de Paris*, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1853, tome 2…… p. 899

[Fig. 8. 6] Publicités composées en typographie et petites gravures en bois de bout par les imprimeurs. Publicités publiées dans l'*Almanach impérial*, 1858…… p. 900

[Fig. 8. 7] Exemples de publicités composées en stéréotypie dans la presse des années 1850-1860. *Le Tintamarre*, 1852-1866…… p. 901

[Fig. 8. 8] Publicité des grands magasins du Coin de rue dans la presse illustrée composée par des blocs stéréotypes utilisés dans les catalogues. *L'Univers illustré*, décembre 1878…… p. 902

[Fig. 8. 9] Publicité en lithographie de la Société générale de galvanoplastie, Gautier en Cie, vers 1870. BnF, Collection Thibault « De tout, un peu », Li243, « Papiers commerciaux », Le Mat 5, Fol 1…… p. 908

[Fig. 8. 10] Photographie industrielle de bibelots anglais commercialisés à Paris. Catalogue professionnel et à destination du public, fin des années 1870. Au dos : « Photographie industrielle, Goüin, 9 rue Sainte-Appoline produits anglais. Coll. part…… p. 910

[Fig. 8. 11] Photographies d'antiquités ; tirages multiples en circulation avec les antiquaires italiens et à destination des clients parisiens, 1890-1914 (formats entre 10 x 15 cm et 18 x 24 cm.). AN, Fonds Sambon, 613 AP / 22…… p. 913

[Fig. 8. 12] Photographie commerciale de meuble et bibelost japonais, vers 1890. Collection Maciet, Bibliothèque des arts décoratifs…… p. 914

[Fig. 8. 13] Photographies dans le catalogue de la maison d'antiquités et de copies Carlhian, 6 bis avenue Kléber, vers 1910. BHVP, série actualités « antiquaire »…… p. 914

[Fig. 8. 13] Publicités de Davis, antiquaire londonien dans le *Figaro*, 22 janvier 1876 et 20 octobre 1888. Les propositions de ventes se font par le truchement de photographies… p. 915

[Fig. 8. 14] Catalogues reçus par Pierre Delcourt, 93 rue des Martyrs, AP, Fond Lazard, D17Z/2, 1902…… p. 919

[Fig. 8. 15] P. Rondelle*, Album de l'ameublement orné de 400 modèles : tarif approximatif de tapisserie, tentures, meubles, literie avec le métrage, le prix des étoffes et des façons à l'usage des personnes qui désirent faire confectionner elles-mêmes ces articles*, Paris, chez l'auteur, 1867…… p. 921

[Fig. 8. 16] Catalogue de la maison L. Simon, 3 rue de Rivoli, 1876…… p. 922

[Fig. 8. 17] Pages en vis-à-vis du catalogue de la Place de Clichy, fin des années 1880. AP, D17Z…… p. 923

[Fig. 8. 18] Catalogue Au Bûcheron, 1902. BHVP, série actualités, « meubles »…… p. 924

[Fig. 8. 19] Catalogue du tapissier-décorateur Orlhac, 91 rue Saint-Lazare, vers 1900. BHVP, série actualités, « meubles »… p. 924

[Fig. 8. 20] Catalogue du fabricant d'éléments de plomberie et d'hydrothérapie Cadet, 69 rue de la Roquette, 1884… p. 925

[Fig. 8. 21] Catalogue d'installations sanitaires Jacob & Delafon, 1911…… p. 925

[Fig. 8. 22] Catalogue d'échantillons de la manufacture de papiers peints E. Boucherat, 1905, BHVP, série actualités, « papier peint »…… p. 927

[Fig. 8. 23] Catalogue d'échantillons de la manufacture de papiers peints et décorations d'appartement Delclus, 23 rue de Maubeuge, 1902, BHVP, série actualités, « papier peint »… p. 927

[Fig. 8. 24] Catalogue de la maison Blondelle, L'ameublement moderne pour tous, 10 place de la Bastille, BHVP, série actualités, « papier peint »…… p. 928

[Fig. 8. 25] Envoi par courrier d'échantillons de Tanagra, tenture lessivable, BHVP, série actualités, « papier peint »… p. 928

[Fig. 8. 26] Catalogue d'échantillons de la maison E. Autran, compagnie du Licrusta-Walton, linoléum français, 5 avenue de l'Opéra, vers 1900, BHVP, série actualités, « papier peint »… p. 928

[Fig. 8. 27] Catalogue d'échantillons de la maison Tekko & Salubra, 4 avenue de l'Opéra, vers 1905, BHVP, série actualités, « papier peint »…… p. 929

[Fig. 8. 28] Facture à en-tête de la maison Alphonse Giroux et Cie, arts, curiosités, fantaisies, exposition publique, 7 rue du Coq-Héron-Honoré, 1847. AN, Fonds Mackau, AP156/59, carton 115…… p. 941

[Fig. 8. 29] Publicité de la maison Alphonse Giroux, après son déplacement 43 bd des Capucines et l'ouverture de ses nouveaux salons d'étrennes, *Le Tintamarre*, décembre 1860… p. 941

[Fig. 8. 30] Publicité volante pour la nouvelle exposition de la maison Alphonse Giroux, 43 bd des Capucines, vers 1865. BHVP, série actualités, « Grands magasins »…… p. 942

[Fig. 8. 31] Publicité volante pour la nouvelle exposition de la maison Tahan ébéniste et marchands d'objets de fantaisie, 11 bd des Italiens, vers 1865. BHVP, série actualités, « Grands magasins »…… p. 943

[Fig. 8. 32] Les magasins de nouveautés et la logique de l'inventaire. Publicité du Bazar européen, 12 bd Montmartre et passage Jouffroy, vers 1855. Cabinet des estampes du musée Carnavalet, série Topographie 144C…… p. 950

[Fig. 8. 33] Vue des salons Barbedienne, publicité pour la maison Collas et Barbedienne, 30 bd Poissonnière, 1858. Cabinet des estampes du musée Carnavalet, série Topographie 144E…… p. 951

[Fig. 8. 34] Vue des salons d'exposition des dorures et argentures chez Christofle en 1856. Cabinet des estampes du musée Carnavalet, série Topographie 144E…… p. 952

[Fig. 8. 35] Les salons de la maison de photographie Mayer et Pierson, bd des Capucines, vers 1855. Cabinet des estampes du musée Carnavalet, série Topographie 144E…… p. 953

[Fig. 8. 37] Salon de lecture et exposition permanente de sculpture et peinture, vers 1895. Fonds Roger-Viollet…… p. 954

[Fig. 8. 36] Salon de réception chez Eugène Disdéri, bd des Italiens. Gravure extraite de *L'Illustration*, 1860. Coll. part.…… p. 954

[Fig. 8. 38] Publicité du fabriquant Van-Balthoven, 28 rue du Faubourg Saint-Antoine, in Boudin, Henri, *Le palais de l'industrie universelle, ouvrage descriptif ou analytique des produits les plus remarquables de l'exposition de 1855*, Paris, Boudin, 1855…… p. 955

[Fig. 8. 39] Publicité du fabriquant Osmont, 24 rue du Faubourg Saint-Antoine, in Henri Boudin, *Le palais de l'industrie universelle, ouvrage descriptif ou analytique des produits les plus remarquables de l'exposition de 1855*, Paris, Boudin, 1855…… p. 956

[Fig. 8. 41] Les nouvelles galerie d'ameublement des grands magasins à La Ménagère, *Le Temps*, 22 décembre 1880…… p. 957

[Fig. 8. 40] Publicités de magasins d'ameublements en 1878. Maison L. Simon, *Le Figaro,* 18 avril 1878 et les Grands magasins Au Tapis Rouge, *Le Figaro*, 12 décembre 1878…… p. 957

[Fig. 8. 42] Vue publicitaire des salons d'ameublement des Grands magasins du Louvre, vers 1880. Coll. part…… p. 958

[Fig. 8. 43] Coupe avec détail de l'établissement C. Balny, Faubourg Saint-Antoine, vers 1865. Au rez-de-chaussée, à travers les vitrines, vues de reconstitutions de salons. BHVP, série actualités, « meubles »…… p. 962

[Fig. 8. 44] Vues des reconstitutions de pièces, Maison Soubrier, 14 rue de Reuilly, vers 1900…… p. 963

[Fig. 8. 45] Vues des reconstitutions de pièces, Maison Schmit & Cie, rue de Charonne, vers 1900…… p. 964

[Fig. 8. 46] Vues des reconstitutions de pièces de la maison Charles Bernel. On aperçoit au fond les verrières des ateliers d'ébénisterie. *Annuaire de la curiosité et des beaux-arts*, Paris, Administration de l'Annuaire de la curiosité et des beaux-arts, rue Saint-Lazare, 1914…… p. 964

[Fig. 8. 47] Démonstrations et expériences publiques pour systèmes fumivores. Campagne d'annonces dans *Le Tintamarre*, 1860…… p. 970

[Fig. 8. 48] Expériences publiques pour les téléphones Bell, *Le Figaro*, 15 mai 1878…… p. 971

[Fig. 8. 49] *Le Bazar, Journal de l'ameublement,* 15 août 1833, BnF, OF-TOL-07025661-0002…… p. 975

[Fig. 8. 50] *Le Garde-Meuble, ancien et moderne,* albums de chromolithographies publiés par Désiré Guilmard vers 1855-1860. Chromolithographie et version noir et blanc ; vue d'un cabinet de travail ; élévations et fauteuils (proposition d'ensemble), coll. part……p. 977

[Fig. 8. 51] Sanguinetti, *Le Magasin de meubles,* Paris-Bordeaux, Quétin, vers 1870, coll. part…… p. 978

[Fig. 8. 52] Planches d'Ernest Foussier, *Nouveaux modèles de sièges modernes*, Paris, Dourdan, 1892 et *Nouveaux modèles de tentures : décoration de lits*, Paris, Dourdan, vers 1900…… p. 979

[Fig. 8. 53] Exemple de passage des albums de modèles de tapissier aux catalogues des grands magasins (Au Bûcheron)…… p. 980

[Fig. 8. 54] Carte. Localisation d'un échantillon de 547 tapissiers-décorateurs en 1891, soit environ 45 % des maisons enregistrées dans *l'Annuaire Bottin-Didot du commerce*, 1891… p. 987

[Fig. 8. 55 et 8. 56] Gravure amateur d'un programme de soirée de théâtre et musique de salon. Vers 1890. Cabinet des estampes du Musée Carnavalet, série Mœurs et suggestions pour l'installation d'une scène dans un salon modeste, page extraite de l'ouvrage de R. Manuel (pseudonyme collectif), *La Comédie de salon, comment on la monte et comment on la joue*, Paris, Ernest Kolb, 1893…… p. 994

[Fig. 8. 57] Éclairage d'une soirée à l'électricité par accumulateurs de location. Gravure extraite de Julien Lefèvre, *L'Électricité à la maison*, Paris, Baillière et fils, 1889, p. 66-67…… p. 1002

CHAPITRE 9

[fig. 9. 1] Carte. Drouot et la structuration du marché des curiosités entre 1860 et 1893. D'après Paul Lacroix, *Annuaire des artistes et des amateurs…*, Paris, Renouard, 1861 et rubrique « antiquaires » et « marchands de curiosités », *Annuaire Bottin-Didot du commerce*, 1861, 1868 et 1893…… p. 1011

[fig. 9. 2] Carte. Attraction de Drouot sur les tapissiers-décorateurs, années 1880-1890. D'après *Annuaire Bottin-Didot du commerce*, rubrique « tapissiers décorateurs », 1891…… p. 1011

[fig. 9. 3] Publicité de la maison Poux Saint-Jean, Ameublements d'occasion provenant des ventes, 1 et 5 rue Rossini, « près de l'hôtel des ventes ». BHVP, série actualités, « tapissiers »…… p. 1012

[fig. 9. 4] La salle des ventes de la rue des Jeûneurs, fin des années 1840. Gravure extraite de Edmond Texier, *Tableau de Paris*, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1853, tome 2…… p. 1013

[fig. 9. 5] *L'Illustration*, « Le nouvel hôtel des ventes », 2 juin 1852. Vues sur les rues Drouot et Rossini et sur la galerie-promenoir des salles des ventes…… p. 1015

[fig. 9. 7] *L'Illustration*, 5 mars 1898, « L'hôtel des ventes », façade rue Rossini…… p. 1016

[fig. 9. 8] Gustave Doré, « Une salle de l'hôtel des ventes, rue Drouot », in *Le Journal Illustré,* 29 avril-6 mai 1866…… p. 1021

[fig. 9. 9] Embourgeoisement et mise en ordre du public. « Une vente de tableaux à l'hôtel Drouot », *L'Univers illustré*, 1872, Cabinet des estampes du musée Carnavalet, série topographie Drouot, 144B…… p. 1022

[fig. 9. 10] Le sacre du commissaire-priseur et la séparation des publics. « L'Hôtel Drouot », *L'Univers illustré*, Cabinet des estampes du musée Carnavalet, série Mœurs 10, 1874…… p. 1029

[fig. 9. 11] « Vente de curiosités à Drouot », gravure (détail), Cabinet des estampes du musée Carnavalet, série Topographie 144B, vers 1885…… p. 1029

[fig. 9. 12] Couverture de Henri Rochefort, *Les petits mystères de l'Hôtel des ventes*, Paris, Jules Ruff et Cie, 1863…… p. 1036

[fig. 9. 13] Vente de curiosités et antiquités à Drouot vers 1885, Cabinet des estampes du musée Carnavalet, série Topographie Drouot, 144B…… p. 1036

[fig. 9. 14] « L'hôtel Drouot, types parisiens », 1883, gravure, Cabinet des estampes du musée Carnavalet, série Mœurs 10… p. 1037

[fig. 9. 15] Reconstitution en studio d'une salle de l'Hôtel des Jeûneurs en 1851, daguerréotype, collection de la SFP…… p. 1039

[Fig. 9. 16] La distinction des publics par l'affiche. Affiches en rondes à la main, D42E3/63, étude Me Escribe et affiche typographique, D42E3/50, étude Me Escribe…… p. 1052

[fig. 9. 17] Sélection d'affiches de ventes aux enchères à l'Hôtel et à domicile, années 1862-1867, étude Me Escribe, AP, D42E3…… p. 1053

[fig. 9. 18] Exemples d'annonces dans *Le Figaro*, 8 janvier 1868…… p. 1062

[fig. 9.] Exemples d'annonces quotidiennes dans *Le Figaro*, janvier 1876 (4 janvier 1876 ; 15 janvier 1876 ; 22 janvier 1876) ;

Annonces *Le Figaro*, 20 octobre 1888…… p. 1063

[fig. 9. 19] Annonces dans *Le Temps,* 2 juin 1880…… p. 1063

[fig. 9. 20] Annonces dans *Le Figaro* du 20 octobre 1888… p. 1064

[fig. 9. 21] Exemples d'affiches de ventes aux enchères à domicile, années 1862, étude Me Escribe, AP, D42E3…… p. 1068

[fig. 9.] Sélection d'affiches de ventes aux enchères à domicile, années 1862, étude Me Escribe, AP, D42E3…… p. 1076

[fig. 9. 22] Exemples d'affiches de ventes aux enchères à domicile, années 1862, étude Me Escribe, AP, D42E3…… p. 1077

CHAPITRE 10

[Fig. 10. 1] Carte. Localisation des artistes-peintres en 1861 d'après Paul Lacroix, *Annuaire des artistes et des amateurs*, Paris, Jules Renouard, 1861…… p. 1088

[Fig. 10. 2] Carte. Localisation des abonnés à la Revue nouvelle des Beaux-arts, 19 rue de Taranne, 1861-1862. D'après le carnet des abonnés, AP, DE1/74…… p. 1092

[Fig. 10. 3] Carte. Localisation des artistes-peintres en 1893, d'après l'*Annuaire Bottin-Didot du commerce*, 1893 (échantillon de 600 peintres)…… p. 1094

[Fig. 10. 4] Carte. Localisation des collectionneurs en 1892-1894, d'après Ris-Paquot, *Répertoire annuaire général des collectionneurs de la France et de l'étranger*, Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts et Levy, 1892-1896…… p. 1095

[Fig. 10. 5] Atelier d'Eugène Giraud, rue de la Réforme, gravure extraite d'Edmond Texier, *Tableau de Paris*, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1853, tome 2…… p. 1099

[Fig. 10. 6] Annonce de recherche d'un atelier de peintre dans les petites annonces du *Figaro*, 8 janvier 1878…… p. 1108

[Fig. 10. 7] Extension d'atelier du conseiller municpal Charles Lauth, rue d'Assas…… p. 1108

[Fig. 10. 8] Immeuble bourgeois surmonté d'un atelier, rue des Renaudes dans le 17e arrdt (quartier des

Ternes)…… p. 1109

[Fig. 10. 9] Eugène Atget, « Intérieur de Mr F. négociant, rue Montaigne, atelier de Madame, sculpteur amateur », BnF, Oa173 rés…… p. 1110

[Fig. 10. 10, 11, 12 et 13] Selettes et chevalets d'amateur et décoratifs : *Le magasin de meubles*, édité par Sanguinetti, vers 1875 ; Catalogue Guérin et frères ameublements, 3 rue Washington, vers 1890, BHVP, série actualités « tapissier » ; Catalogue Ameublement et ébénisterie à décorer, À la ville de Rome, 1 rue de Rome, vers 1890, BHVP, série actualités « tapissier » ; Catalogue Au Bûcheron, rue de Rivoli, vers 1885, selettes de sculpteurs et colonnes de photographes, p. 625…… p. 1111

[Fig. 10. 14] Bourgeoise posant dans son atelier d'amateur, quartier des Ternes, vers 1885. Photographie amateur, coll. part. …… p. 1112

[Fig. 10. 15] Gravure du décor d'atelier de Felicia dans le Nabab au théâtre du Vaudeville, in *Le Monde illustré*, 7 février 1880… p. 1113

[Fig. 10. 16] Des ateliers comme modèles d'aménagement. Émile Bayard, *L'art de soigner les œuvres*, Paris, Ernest Gründ, 1928…… p. 1119

[Fig. 10. 17] Benjamin Constant dans son atelier, vers 1895. Coll. part…… p. 1124

[Fig. 10. 18] Ateliers et collections d'objets exotiques. Atelier de John Singer Sargent, 41 bd Berthier, vers 1883, Coll. part.… p. 1125

[Fig. 10. 19 et 20] Petit salon d'attente dans la nouvelle maison Nadar, rue d'Anjou, ouverte en 1872. On notera la collection de babouches, de peaux de bêtes, d'armes, de momies et d'animaux empaillés. BnF, Cabinet des Estampes, photographies de l'intérieur de Nadar rue d'Anjou…… p. 1126

[Fig. 10. 21] Atelier aux allures de magasin d'antiquités : l'atelier du peintre Jollivet, rue des Saints-Pères, à quelques pas de l'école des Beaux-Arts. Gravure extraite d'Edmond Texier, *Tableau de Paris*, tome 2, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1853, p. 44…… p. 1127

[Fig. 10. 22] Salon de réception chez Eugène Disdéri, bd des Italiens. Gravure extraite de *l'Illustration*, 1860. Coll. part.… p. 1131

[Fig. 10. 23] Fragments d'architecture dans un atelier. Dessin à l'encre de l'atelier de Bastien-Lepage, vers 1885. Gravure de Mihaly Munkacsy, RMN…… p. 1131

[Fig. 10. 24] Publicité du marchand Jallais, antiquaire fournisseur de costumes et bibelots pour peintres et lui-même ancien peintre et graveur. 20 rue de Bruxelles, à quelques pas de la place de Clichy. BHVP, série actualités, « antiquaires »…… p. 1133

[Fig. 10. 25] Peintures de Blaise Desgoffe, peintre de bibelots et des objets des lmusées parisiens en lien avec les marchands de curiosités et les antiquaires parisieins, 1862-867…… p. 1136

[Fig. 10. 26] L'atelier de Rosa Bonheur, rue d'Assas. Gravure extraite d'Edmond Texier, *Tableau de Paris*, tome 2, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1853…… p. 1138

[Fig. 10. 27] Peintures de Jehan Georges Vibert avec antiquités et curiosités collectionnées par le peintre. Les journaux, vers 1875 et Un secret d'État, vers 1880 (collections privées)…… p. 1139

[Fig. 10. 28] Exposition par l'antiquaire Eugène Boban des étriers ayant servis de modèles au peintre Jean-Paul Laurens. BnF, Fonds Boban, NAF21476, 1882…… p. 1141

[Fig. 10. 29] Catalogue du Bon Marché, « L'Orient par J. L. Gérôme, offert par les Grands Magasins du Bon Marché, Paris aux visiteurs du salon des artistes français », 1910. BHVP, série actualités « Grands magasins »…… p. 1142

[Fig. 10. 31] Exemples d'annonces de ventes d'objets et meubles d'ateliers d'artistes dans *Le Figaro,* 18 décembre 1877 ; *Le Temps*, décembre 1880 et *Le Figaro*, 12 décembre 1888…… p. 1144

[Fig. 10. 30] Catalogue du sculpteur-décorateur et marchand d'antiquités Aimone, Ameublement d'art, 37 rue de Rome 78 avenue de Wagram, BHVP, série actualités « tapissier »…… p. 1144

[Fig. 10. 32] *Catalogue des objets d'art et de curiosité, faïences anciennes, grès, verrerie, objets de vitrine, orfèvrerie, bijoux, bronzes de Mène, de Rosa Bonheur, de Barbedienne, cuivres du XVIe siècle, étains, armes orientales, instruments de musique, objets variés, meubles anciens en bois sculptés et en bois de rose, tapisseries des XVIIe et XVIIIe siècles, ustensiles d'atelier garnissant l'atelier de feu M. Brissot de Warville, artiste peintre, vente Hôtel Drouot, salle 3, les lundis 14 et mardi 15 novembre 1892 à deux heures, commissaire-priseur Me Léon Tual*, Paris, Chez B. Lasquin, 1892… p. 1145

CHAPITRE 11

[Fig. 11. 1] Carte. Localisation de 457 demi-mondaines entre 1860 et 1865 d'après le registre BB1 des Archives de la Préfecture de Police. Sur 708 fiches, nous n'avons conservé que les demi-mondaines entretenues ou dont les appartements sont décrits en détail…… p. 1154

[Fig. 11. 2] Publicité du magasin d'ameublement J.-G. Lazard, 126 rue de Rivoli, 1902, BHVP, série actualités « meubles »… p. 1159

[Fig. 11. 4] Planches extraites de Rose-Thé (pseudonyme de Louis Germont), *Loges d'artistes,* (dessins de Félix Fournery), Paris, Dentu, 1889…… p. 1168

[Fig. 11. 5] Photographies (héliogravures) extraites de *Nos Actrices chez elles, Photographies de Eugène Pirou obtenues instantanément par la lumière artificielle (Nouveau procédé breveté)*, Paris, Fayard, s. d. [1895]…… p. 1174

[Fig. 11. 6] « Miss Maud Gonne » [actrice anglaise résidant à Paris], *Femina*, n°28, 1902…… p. 1175

[Fig. 11. 7] Ventes d'actrices et demi-mondaines. Ventes de l'actrice Mme Octave (1856) et de la demi-mondaine Lady Beresford (pseudonyme), 1863. Étude Pouchet puis Escribe, D42E3…… p. 1179

[Fig. 11. 8] La mise en scène du privé. Gravure d'une pièce de Meilhac et Halévy, Le Petit Duc, au Théâtre de la Renaissance, *L'Univers illustré*, janvier 1878…… p. 1189

[Fig. 11. 9] La mise en scène du privé. Décor de *Tête de Linotte* au théâtre du Vaudeville, Le *Journal Illustré*, 24 septembre 1882…… p. 1189

[Fig. 11. 10] Planches extraites de *L'Arlequin, recueil de mises en scène*, 1864…… p. 1194

[Fig. 11. 13] Facture de Leblanc Granger, fournisseur de l'Opéra en affaires avec les antiquaires Warneck-Sambon, 1873. AN, Fonds Warneck-Sambon, 613 AP…… p. 1200

[Fig. 11. 11] Gravure extraite de Georges Moynet, *La machinerie théâtrale : trucs et décors*, Paris, Librairie illustrée, 1893, p. 159…… p. 1200

[Fig. 11. 12] Gravure extraite de la version illustrée de *Nana* (Paris, Marpon et E. Flammarion, 1882), dessin de Bertall. Vue du magasin des accessoires…… p. 1200

[Fig. 11. 14] Meubles de tapissiers et médiatisation : décors de pièces repris dans les revues théâtrales. Héliogravures extraites de la revue Le Théâtre. « Théâtre du Vaudeville, Maman Colibri - Acte Ier », 1904 et « Théâtre du Vaudeville - Chaine Anglaise - Acte II », 1906…… p. 1206

[Fig. 11. 15 et 11. 16] Gravure de *La Mode illustrée*, 12 décembre 1883 et jumelles de théâtre, modèles des années 1870…… p. 1208

Tables des matières

Introduction générale…… p. 1

Partie I.
Corps et décor…… p. 19

Chapitre 1. La production de la sphère intime…… p. 23

I. La ville à distance……p. 25
I.a. De la rue à l'appartement : filtrer la multitude…… p. 26
I.b Les nouvelles protections du privé…… p. 41
I.c. La protection des espaces intimes : de serrures en serrures…… p. 53
II. Le monde du silence…… p. 66
II. a. La ville assourdie…… p. 67
II. b. Pas feutrés et sons étouffés : le molletonnage de l'appartement…… p. 70
II. c. La mélodie du bonheur familial : le piano en sourdine…… p. 81
II. d. Cordons et sonneries : commander et converser en silence…… p. 84
III. La ville voilée : vues occultées et regards interdits…… p. 107
III. a. Triples rideaux et garnitures de fenêtre…… p. 107
III. b. La lumière sans obscénité : stores et vitraux…… p. 114
III. c. Paysages artificiels : serres, volières et aquariums…… p. 123

Chapitre 2. Fabrication et techniques du confort : le repos à demeure…… p. 143

I. La vie dans les plis : la chair de l'architecture…… p. 147
I.a L'impossible nudité…… p. 148
I.b. Les objets habillés : capitons, draperies et peluches…… p. 168
I.c L'empreinte des habitants : habiter et habiller les intérieurs…… p. 178
II. Entre orthopédie et repos, la discrète machinerie du confort…… p. 187
p. II.a Épouser le corps : les mécaniques du confort…… p. 187
II.b « Le corset » de la société. Le confort, entre délassement et orthopédie…… p. 205
III. Contrôler les atmosphères et les ambiances…… p. 211
III.a Courants d'air et chauffages : l'économie énergétique de la sphère intime…… p. 212
III.b La vie à la lumière artificielle…… p. 240

Chapitre 3. L'ordre des choses. Objets et hygiène…… p. 285
I. Le confort intime : entre objets honteux et objets raffinés…… p. 286
I.a. Objets et contrôle des excrétions et sécrétions…… p. 286
I.b. Objets et machineries du face à face…… p. 293

II. Entretenir et maintenir le décor..... p. 309
II.a. Lutter contre les dérèglements..... p. 310
II.b. Ordres des choses et ménages..... p. 314
II.c. Menaces intérieures..... p. 343

Conclusion Partie I..... p. 351

Partie II.
Objets, matières et récits..... p. 355

Chapitre 4. Matières et mémoires.
Produire, collecter et transmettre les traces de soi et des siens..... p. 361

I. Secrets, souvenirs et mémoires : les objets autobiographiques..... p. 363
I.a. Les objets du secret..... p. 363
I.b. Les boîtes ou les divisions de l'intime..... p. 367
I.c. Autels familiaux..... p. 373
II. Produire et offrir : « les monuments de la vie usuelle »..... p. 375
II.a. Objets-souvenirs et étapes de la vie..... p. 375
II.b.Les jouets : de l'apprentissage de la vie domestique aux souvenirs d'enfance..... p. 380
II.c.La fabrique des objets sentimentaux..... p. 394
III. Des collections savantes aux bibelots de vitrine : construction et récits de soi..... p. 406
III.a. Mutation d'une figure et embourgeoisement du collectionneur..... p. 407
III.b. Commerce et motifs des collections modestes..... p. 415
III.c. Formation de soi : entre monologue intérieur et plaisirs de l'échange..... p. 426
IV. La collection de soi et des autres : images, empreintes et reliques..... p. 436
IV.a. Le portrait bourgeois : production, support, usages..... p. 437
IV.b. Les usages du portrait dans la sphère domestique..... p. 457
IV.c. L'ultime trace : cheveux, portraits et masques..... p. 463
V. La culture matérielle en héritage. Objets et legs..... p. 480
V.a. La place des objets dans les testaments..... p. 480
V.b. « Les souvenirs de moi » : objets, écriture de soi et postérité..... p. 483
V.c. La transmission matérielle de l'histoire et de la culture familiales..... p. 488

Chapitre 5. Authentiques antiquités :
usages domestiques du passé et invention d'une marchandise ..... p. 495

I. L'ancien, le neuf et le vieux : naissance d'un marché des objets anciens et construction d'une valeur bourgeoise..... p. 497
I.a. Le « bric-à-brac » : confusion des termes et marché indistinct (1830-1850)..... p. 498
I.b. L'invention d'une marchandise..... p. 506
I.c. La fabrication d'une valeur..... p. 519

II. Le passé à demeure : natures et usages des antiquités dans les espaces privés… p. 530
II.a. Des espaces savants à la dissémination…… p. 531
II.b. Le temps apprivoisé, l'histoire domestiquée : entre nostalgie et conquête du passé… p. 539
II.c. Les antiquités dans la ville moderne : les usages privés du passé…… p. 557
II.d. Pratiques commerciales et géographie du commerce des antiquités au temps des grands magasins……p. 572
III. Authenticité et identité sociale…… p. 587
III.a. Désir d'authenticité et angoisse du faux…… p. 587
III.b. La possession d'antiquités, trait singulier de la culture matérielle bourgeoise… p. 606

Chapitre 6. Importer, exhumer et bibeloter : les ailleurs de la culture matérielle…… p. 619

I. Quitter Paris : la quête de l'authenticité en province…… p. 621
I.a. La Province : territoire du passé et réservoir d'antiquités…… p. 622
I.b. Objets de la province à Paris…… p. 633
II. Objets importés, dialogues avec les lointains…… p. 645
II.a. Le monde à demeure : désir d'authenticité et marché des curiosités exotiques …… p. 647
II.b. Fragments du monde : reconfigurations du marché et des consommations d'objets exotiques à la fin du siècle…… p. 665
II.c. Des voyages d'exploration aux voyages bibeloteurs : voyager et se souvenir…… p. 682
III. Échapper à la culture : artefacts de sauvages et décoration intérieure…… p. 700
III.a. Appartements parisiens et horizons primitifs…… p. 701
III.b. Objets exhumés : de la « nuit des temps » aux appartements parisiens… …… p. 718
III.c. Sur quelques restes humains dans les intérieurs…… p. 732

Chapitre 7. Miniaturiser, copier et reproduire : les espaces domestiques et les récits des arts industriels…… p. 745

I. De l'imitation à la copie : le multiple et sa légitimité…… p. 747
I.a. Les musées en modèle réduit…… p. 748
I.b. Cluny à l'infini : la copie de meubles anciens…… p. 769
II. Matières nouvelles, matières plastiques : vertiges et rejets de l'imitation…… p. 783
II.a. Le temps des plastiques : la réception des matières nouvelles…… p. 784
II.b. Nouvelles matières de surface : ruolz et patines ou les imitations du passé…… p. 811
III. Images multiples : permanences et mutations de la culture visuelle privée…… p. 821
III.a. Les métamorphoses de la peinture à l'huile, entre copies et imitations…..…… p. 823
III.b. Les images de l'industrie : entre légitimité et vulgarité…… p. 831
IV. Les plaisirs de l'illusion : machines domestiques et récits visuels et sonores…… p. 849
IV.a. Jeux d'optique : images du monde et souvenirs…… p. 850
IV.b. Sons mécaniques et mélodies d'ameublement…… p. 861

Conclusion Partie II…… p. 875

Partie III.
La fabrication d'une culture matérielle commune : Publicités, scènes urbaines et législateurs et vecteurs des modes……p. 881

Chapitre 8. Espace commercial et diffusion des modes et de la nouveauté technique…… p. 893

I. Imprimés et délocalisation des modes…… p. 894

I.a. La presse et la publicité des modes…… p. 895

I.b. Circulation des images et délocalisation des modes…… p. 906

I.c. Sphère publique et sphère privée de la publicité : l'échec des affiches et le succès des catalogues…… p. 915

I.d. Le « savoir-vivre de l'ameublement ». Manuels et traités : la vie matérielle mode d'emploi…… p. 929

II. Expositions de marchandises et shoppings : l'apprentissage du bon goût et des techniques du privé dans l'espace urbain……p. 937

II.a. Bibelotages : les espaces de la nouveauté et l'apprentissage du bon goût…… p. 938

II.b. La traversée des intérieurs : marchandises et simulacres de salon…… p. 950

II.c. Les fictions d'appartements des magasins d'ameublement et l'invention des salons du Faubourg Saint-Antoine……p. 955

II.d. Les salons de la nouveauté technique : découvrir et apprendre les techniques de l'espace domestique dans la ville…… p. 965

III. Les hommes de goût et les médiateurs de la nouveauté : architectes, tapissiers-décorateurs et sociétés de location…… p. 972

III.a. Les années 1830-1850 : les tapissiers entre architectes et artisans……p. 973

III.b. L'émergence du « tapissier-décorateur » au milieu du siècle : cicérone et oracle du goût…… p. 976

III.c. Un guide dans la vie matérielle…… p. 987

III.d. Sociabilités exceptionnelles et circulations des modèles. Tapissiers et sociétés de location…… p. 993

Chapitre 9. L'invention de Drouot. nouvelle institution du goût et de l'authenticité…… p. 1007

I. La fabrication d'une scène des modes : décors, acteurs et objets…… p. 1008

I.a. Entre monument et théâtre : nouvelle scène, nouvelle mise en scène…… p. 1008

I.b. Le sacre du commissaire-priseur…… p. 1024

I.c. La conquête du public bourgeois…… p. 1032

I.d. La mise en ordre du divers et la fin du bric-à-brac…… p. 1039

II. Publicité des ventes et publicité du privé…… p. 1049
II.a. Catalogues, affiches et presse : les publicités des ventes…… p. 1050
II.b. Expositions publiques et ventes à domicile : les « musées des arts décoratifs »… p. 1064
III. Instituer le goût, garantir l'authenticité et fixer la valeur…… p. 1070
III.a. Expertises : rassurer les acheteurs…… p. 1070
III.b. Pedigree : les garanties de l'histoire et des propriétaires…… p. 1074
III.c. Construction collective du goût et de la valeur…… p. 1078

Chapitre 10. Les artistes, nouvelles figures du goût ou l'originalité partagée…… p. 1085

I. Quartiers d'artistes, quartiers à la mode…… p. 1087
I.a. Paysage des ateliers au début des années 1860 : entre centralité et conquête de la périphérie…… p. 1088
I.b. La proximité recherchée de la bourgeoisie…… p. 1092
I.c. La bourgeoisie dans les pas des artistes. Conquête de nouveaux espaces (la Plaine Monceau) et gentrification (quartier de Notre-Dame-des-Champs), 1860-1890… p. 1093
II. La visite à l'atelier ou l'invention d'une nouvelle scène urbaine des modes…… p. 1099
II.a. L'atelier en texte et en image…… p. 1099
II.b. Du sanctuaire à l'espace commercial…… p. 1100
II.c. Ateliers mondains et ateliers bourgeois : nouvelles scènes des modes…… p. 1103
II.d. Séductions d'une forme singulière et diffusion des techniques nouvelles… p. 1108
III. L'atelier, creuset des modes…… p. 1115
III.a. La promotion de la collection et l'ordre secret du « désordre pittoresque »… p. 1115
III.b. Des lointains aux appartements via les ateliers d'artistes…… p. 1121
III.c. La fabrique de l'histoire : des antiquités d'atelier aux antiquités d'appartement… p. 1127
IV. Ameublement d'artistes : le succès des objets d'atelier…… p. 1134
IV.a. De la toile au marché : la promotion par l'image…… p. 1134
IV.b. Peintres et associés. Les peintres et le commerce de la curiosité…… p. 1139
IV.c. L'artiste en marchand…… p. 1142
IV. d. « Débris d'atelier » en ventes publiques et clientèle bourgeoise…… p. 1144

Chapitre 11. De la publicité du privé au mobilier en scène : le monde dramatique et les modes…… p. 1151

I. Publicités du privé et artistes dramatiques…… p. 1152
I.a. L'invention d'une législatrice des modes : vedettes et caprices du goût…… p. 1152
I.b. De la loge aux appartements : la promotion des bibelots… p…… p. 1162
I.c. Ventes à succès. Publicité et commerce des mobiliers de demi-mondaines et d'actrices…… p. 1176

II. L'ameublement médiatisé : quand les scènes théâtrales deviennent des espaces de publicité…… p. 1185

II.a. L'espace privé et ses doubles…… p. 1186

II.b. La fin des simulacres et l'avènement des meubles de tapissier…… p. 1198

II.c. Scène dramatique, scène publicitaire. Quand les tapissiers et les électriciens font du théâtre…… p. 1209

Conclusion Partie III…… p. 1219

Conclusion générale…… p. 1121

Annexes……p. 1233

Inventaire des sources ……p. 1283

Bibliographie…… p. 1293

Table des figures…… p. 1351

Table des matières…… p. 1363