HAL
open science

Menace sur le ”grand” art. Le peuple des magots et des statuettes en porcelaine au siècle des Lumières

Anne Perrin Khelissa

To cite this version:

Anne Perrin Khelissa. Menace sur le ”grand” art. Le peuple des magots et des statuettes en porcelaine au siècle des Lumières. Anne Perrin Khelissa et al. Penser le ”petit” de l'Antiquité au premier XXe siècle. Approches textuelles et pratiques de la miniaturisation artistique, Fage, pp.88-98, 2017, Varia, 2849754307. hal-01552876

HAL Id: hal-01552876

https://univ-tlse2.hal.science/hal-01552876v1

Submitted on 23 Oct 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

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

Anne Perrin Khelissa

L'attrait pour les sculptures de moindre dimension est ancien. Depuis l'Antiquité, il advient généralement en concomitance avec une évolution technique. Ainsi en est-il par exemple des réductions en bronze au XIXe siècle, étudiées par Élodie Voillot et Manuel Charpy dans le présent ouvrage. Le XVIIIe siècle est « l'âge de la porcelaine » : un tournant s'observe dans l'histoire des manufactures céramiques européennes[1]. La production s'avère inédite en quantité, par le nombre de pièces éditées, et en qualité. Jamais auparavant les formes et les couleurs inventées n'avaient été aussi variées ; jamais leur aspect plastique n'avait atteint un tel degré de finesse. Le premier moteur du développement industriel est de contrecarrer les importations asiatiques[2]. Depuis l'expansion des compagnies des Indes au XVIIe siècle, le commerce des porcelaines de la Chine et du Japon prédomine en Occident. Parmi les objets achetés, utilisés et collectionnés se trouvent des vases décoratifs et des pièces de services de table, majoritaires, ainsi qu'un nombre non négligeable de figurines humaines et animales, grotesques et fantastiques. Alors qu'au XVIIe siècle ces dernières restent rares dans les collections, elles sont davantage recherchées au XVIIIe siècle[3]. Leur usage se déploie et se diversifie. Montées en objets utilitaires comme les candélabres, disposées sur des socles pour servir d'ornements de table ou de garnitures de cheminée, exposées pour elles-mêmes sans atours dans les galeries, elles participent d'une nouvelle façon d'habiter et de consommer, plus personnelle, plus dépendante également des exigences du marché exponentiel de la mode. À côté des figurines traditionnelles en cire, bois, ivoire, argile, plâtre, bronze, faïence, la menue statuaire en porcelaine se démarque par son hétérogénéité et son originalité.

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

1. Voir l'article de Tamara Préaud dans le présent volume.
2. La bibliographie est beaucoup trop vaste pour être développée ici. Renvoyons seulement au « classique » Madeleine Jarry, *Chinoiseries. Le rayonnement du goût chinois sur les arts décoratifs des XVIIe et XVIIIe siècles*, Fribourg, Office du livre, 1981, ainsi qu'aux nombreuses publications de Thibaut Wolvesperges sur le sujet.
3. Sur les collections de porcelaines en France aux XVIIe et XVIIIe siècles, on verra plus spécifiquement Christine Lahaussois, « Porcelaine et collectionnisme en France au XVIIIe siècle », *Histoire de l'art*, mai 1993, n° 21/22, p. 27-25 et, récemment, Stéphane Castelluccio, *Le goût pour les porcelaines de Chine et du Japon à Paris aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Saint-Rémy-en-l'Eau, Monelle Hayot, 2013.

dominant du style fantasque, hors norme, qu'est le rococo[4]. Le « petit » s'oppose à une certaine idée de l'art, normée justement, qui répond à des valeurs de décence et de conformité avec les principes de la nature.

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

| Désigner les fautifs |

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

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

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

4. Philippe Minguet, *Esthétique du Rococo*, Paris, Vrin, 1966, notamment p. 200 ; dans plusieurs contributions Michel Delon aborde cet aspect, notamment dans Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette littératures, 2000 et en avant-propos de Claire Ollagnier, *Petites maisons. Du refuge libertin au pavillon d'habitation en Île-de-France au siècle des Lumières*, Bruxelles, Mardaga, 2016,p. 9-12. Voir également l'introduction de Jacques Berchtold, René Démoris et Christophe Martin (dir.), *Violences du rococo*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2012 et Nathalie Rizzoni, *Charles-François Pannard et l'esthétique du « petit »*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000.
5. Cité dans le présent ouvrage par Cyril Lécosse et dans beaucoup des publications mentionnées dans la note précédente.
6. Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Considérations sur les arts du dessin en France*, Paris, Desenne, 1791, partie 1, chap. IV, « Nécessité des encouragements directs ».

une condamnation politique du système curial, à l'heure du projet révolutionnaire de régénération des arts. Le règne de Louis XV, débauché notoire, est le premier visé, mais celui du Roi-Soleil n'est pas épargné. Depuis la fin des années 1680, la querelle des Anciens et des Modernes avait pourtant construit une rhétorique du « grand », jusqu'à prendre sous la plume de Voltaire dans *Le Siècle de Louis XIV* (1751) les accents du dithyrambe[7]. Quatremère de Quincy reconnaît au Roi-Soleil quelques grandes réalisations, en particulier le décor statuaire des jardins de Versailles, mais « il [les] enfla de toute sa bouffissure », défaut de vanité souveraine qui ne correspond pas à la pensée moderne, publique, de la politique artistique.

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

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

Dans le mode familier, le terme de « marionnette » désigne « une fort petite femme » qui se laisse manipuler (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1re éd. 1694). La référence situe sur le même plan la superficialité des femmes avec les jeux enfantins et les pratiques du théâtre de poupées et de bamboches. Ces dernières, également confectionnées en bois, en carton ou en cire, articulées grâce à des mécanismes complexes, sont d'une taille plus imposante que les marionnettes ordinaires. Elles rencontrent auprès du public parisien un vif succès dans la seconde moitié du XVIIe siècle, popularité qui ne cesse de s'accroître au siècle suivant. L'abbé Du Bos évoque dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) le *Théâtre des pygmées*, comédie jouée en 1676 dans un établissement éponyme installé au Marais du Temple[9]. Il reconnaît une qualité d'éloquence à ce type de représentations, sans toutefois souscrire à la vulgarité des thèmes traités.

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

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

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

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

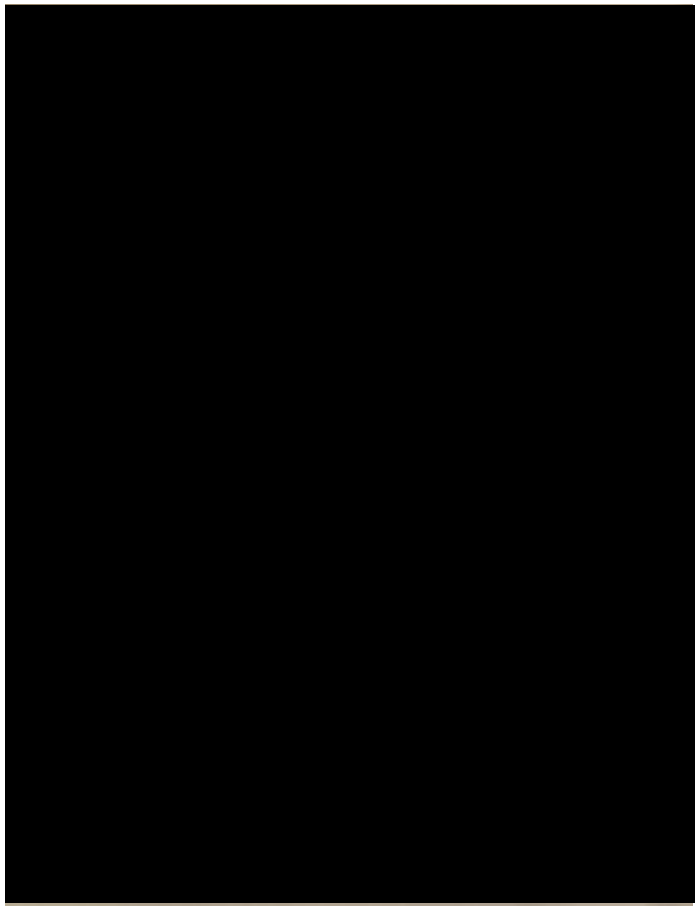

Fig. 1. Jean Moisy (horloger), Jean-Claude Chambellan dit Duplessis (orfèvre), Johann-Joachim Kändler et Peter Reinicke (modèles des sculptures de singes), *Pendule à orgues au concert de singes*, vers 1755-1760, bronze doré, fleurs en porcelaine tendre de la manufacture de Vincennes, figurines en porcelaine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

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

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

Dans la pensée de ceux qui aspirent à voir l'art atteindre un âge mature, ce penchant puéril, archaïque, que les femmes cultivent fait du tort au « grand » art et accélère sa perte. Intervient alors cette figure du pygmée qui symbolise l'étrangeté, autant de la difformité physique que de l'origine obscure. Être mystérieux qui n'aurait qu'une coudée de hauteur (50 cm)[10], le pygmée émerge dans la fable et la philosophie antiques chez Homère, Aristote, Pline l'Ancien, etc., et réapparaît au fil des siècles dans la littérature poétique, dans le *Paradis perdu* (1667) de John Milton par exemple[11], ou sous la forme voisine de lilliputiens dans les *Voyages de Gulliver* (1721) de Jonathan Swift. Né aux confins du Nil, dans les entrailles de la terre, habitant de contrées lointaines ou fantastiques, il représente dans l'imaginaire occidental une allogénéité proche de celle que suscitent les magots aux XVIIe et XVIIIe siècles. Voici la définition que l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert donne du magot (« Histoire naturelle », 1765) :

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

Aux arguments évoqués précédemment s'ajoute une lecture à la fois ethnique et commerciale qui se niche, selon nous, au cœur de l'aversion pour le « petit ». C'est le mauvais goût des sculptures miniaturisées importées d'Orient – et leur coût démesuré – qui mettent en péril l'art et l'économie du royaume. La comtesse de Genlis n'affirme-t-elle pas dans son *Discours sur le luxe et l'hospitalité* (1791) : « […] cette folie universelle des curieux modernes pour ces chats et ces singes de porcelaine du Japon dont les formes sont hideuses […] se vendent un prix exorbitant[12] ». La mode s'apparente à de l'adoration fétichiste, à l'image de celle que pratiquent les « barbares » devant leurs idoles sculptées[13]. Déjà au milieu du siècle, lorsque le comte de Caylus ouvre à l'Académie royale sa suite de conférences dédiée à la sculpture de l'école française, le 1er mars 1749 avec la « Vie de Jacques Sarazin », il dénonce « la place des magots et des pagodes de la Chine » dans les décorations intérieures, au détriment « des bons modèles et des beaux bronzes » qui pourraient servir à former le goût des jeunes élèves[14]. Finalement, le fameux mot de Louis XIV à la vue d'un tableau de David Téniers :

10. Pour un rappel historique, dans un article d'anthropologie, voir Serge Bahuchet, « Les Pygmées d'aujourd'hui en Afrique centrale », *Journal des Africanistes*, vol. 61, n° 1, 1991, p. 5-35.
11. En particulier au livre premier, v. 757-794.
12. Stéphanie-Félicité Du Crest, *Discours sur le luxe et l'hospitalité…*, Paris, chez Onfroy, 1791, p. 5-6. Dans les lignes qui précèdent ce commentaire, la comtesse de Genlis désapprouve ces « petits paysages flamands infiniment plus chers que les beaux tableaux des écoles d'Italie ».
13. Voir les explications données à l'époque dans Charles de Brosses, *Du culte des dieux fétiches*, s. l., s. n., 1760.
14. Jacqueline Lichtenstein, Christian Michel (dir.), *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, Paris*, Beaux-arts de Paris, t. V, vol. 1, p. 268-285, p. 271 pour les citations.

« Ôtez-moi ces magots-là » ne dit pas autre chose[15]. Les petites scènes de genre flamandes et hollandaises traitées en manière fine, comme les petits magots qui commencent à pénétrer dans les appartements, sont autant d'inclusions néfastes dans le « grand » et noble goût versaillais.

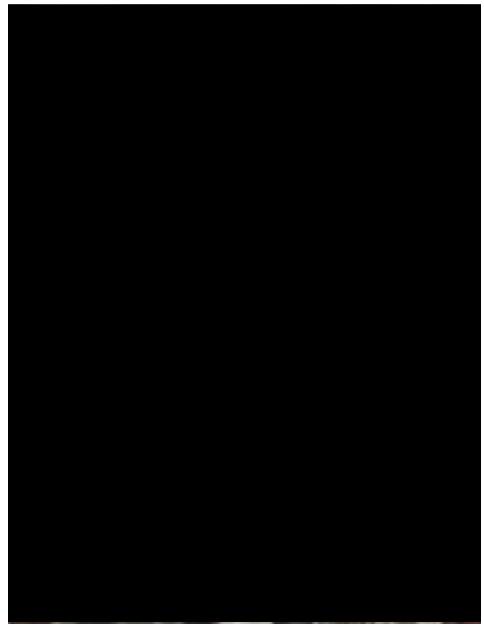

Fig. 2. Jean-Baptiste Greuze, *Claude-Henri Watelet*, Salon de 1765, huile sur toile, 115 x 88 cm, Paris, musée du Louvre.

| Stigmatiser l'incongruité esthétique |

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

Les dimensions réduites des sculptures ne constituent pas en soi un problème. Depuis la Renaissance, les cabinets des collectionneurs et des amateurs conservent des petites antiquités en ronde-bosse, des copies miniatures de la grande statuaire grecque et romaine, mais aussi des réductions de statues modernes[16]. Le cas de la galerie de François Girardon, connue par la vue imaginaire dessinée par René Charpentier (1680-1723), exalte la valeur pédagogique des modèles des Anciens, ainsi que des œuvres des grands maîtres modernes, tels Jean de Bologne, l'Algarde ou Girardon lui-même[17]. Le portrait de Claude-Henri Watelet réalisé par Jean-Baptiste Greuze en 1765 l'exemplifie encore mieux (Fig. 2). L'associé-libre de l'Académie royale de peinture et de sculpture, auteur de *L'Art de peindre* (1760) et plus tard d'un *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure* (1788-1792 avec Pierre-Charles Lévesque), observe, compas à la main, les proportions élégantes de la réduction en bronze de la Vénus Médicis, antique notoire de la Tribune de Florence. Le « petit » en sculpture peut servir à perfectionner la connaissance et la maîtrise de la grande statuaire.

15. La phrase, que l'on trouve chez Voltaire, est rebattue dans les cercles académiques. Voir notamment la critique par Charles-Nicolas Cochin de l' « Éloge de Nicolas Poussin » par Nicolas Guibal publié dans Jacqueline Lichtenstein, Christian Michel (dir.), *op. cit.*, t. VI, vol. 3, p. 1090.
16. Pour ce phénomène au XVIIIe siècle, voir entre autres Patrick Michel, « Le goût pour les petits bronzes de collection en France au XVIIIe siècle », dans Marc Favreau et Patrick Michel (dir.), *L'objet d'art en France du XVIe au XVIIIe siècle : de la création à l'imaginaire*, Bordeaux, Les Cahiers du Centre François-Georges Pariset, p. 141-169.
17. François Souchal, « La collection du sculpteur Girardon : d'après son inventaire après décès », *Gazette des beaux-arts*, 1973, n° 82, p. 1-98 ; étude mise à jour par Françoise de La Moureyre dans Alexandre Maral, *François Girardon : le sculpteur du roi Louis XIV*, Paris, Arthena, 2015, p. 383-461.

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

Il procède également, comme l'étudie Guilhem Scherf au sujet des terres cuites de plus en plus appréciées au XVIIIe siècle[18], d'une science de la collection qui met en rapport des matériaux et des techniques différentes, pour en dégager les particularités plastiques. Ainsi est-ce en réalité l'indifférence ou le mépris des règles de l'imitation de la nature – y compris sous leur forme miniaturisée – qui gêne. Le portrait présumé de sa femme par François Boucher (Fig. 3 ; 1743 ; New York, The Frick Collection), tout en reprenant la pause classique des Vénus allongées de la Renaissance vénitienne, adapte l'archétype en l'intégrant dans un intérieur domestique où l'Orient se manifeste par touches : le paravent à droite de la composition ; sur l'étagère suspendue, le service à thé et le magot dont on devine le léger mouvement de tête mobile. En créant un type nouveau de femme, à la taille fine sans être maigre, aux lignes délicates mais douces, dont la physionomie s'écarte des canons des proportions établis, Boucher essuie la désapprobation de certains académiciens et critiques à l'instar de Diderot[19]. Il représente cette catégorie esthétique propre au rococo qu'analyse Michel Delon : le joli[20]. L'agencement des éléments du tableau suggère que la présence du bouddha miniature, au corps gonflé et ramassé en tailleur, qui adresse un regard oblique et surplombant à la femme, exerce une influence sur elle et sur la scène. Il traduit l'impact de l'Orient sur les arts européens de l'époque[21] ; le domaine de la porcelaine étant un de ceux les plus imprégnés.

La couleur quasi omniprésente dans les céramiques miniatures relève elle aussi d'une discordance dans le champ de la sculpture. Avant le *Jupiter olympien* (1815) de Quatremère de Quincy, et malgré les témoignages écrits de la littérature antique, la statuaire est associée à la blancheur marmoréenne[22]. Ce n'est qu'après la découverte archéologique de Tanagra en Béotie (1873) que des artistes comme Jean-Léon Gérôme revendiquent l'emploi de la polychromie en sculpture. Au XVIIIe siècle, hormis dans le cas de commandes pompeuses comme les tombeaux

18. Parmi les nombreuses publications de l'auteur sur le sujet, voir Guilhem Scherf, « Collections et collectionneurs de sculptures modernes. Un nouveau champ d'études », dans *L'Art et les normes sociales*, Paris, Maison des Sciences de l'homme, 2001, p. 147-164.
19. Sur la carrière officielle de l'artiste, et sa réception critique ambivalente, Christian Michel, « Boucher professeur à l'Académie royale de peinture et de sculpture », dans Emmanuelle Brugerolles (dir.), *François Boucher et l'art rocaille dans les collections de l'École des beaux-arts*, cat. exp., Paris, ENSB-A, oct.-déc. 2003, Paris, ENSB-A, 2003, p. 94-101.
20. Michel Delon, « Une catégorie esthétique en question au XVIIIe siècle, le joli », dans Christian Mouchel et Colette Nativel (dir.), *République des lettres, République des arts. Mélanges offerts à Marc Fumaroli*, Genève, Droz, 2008, p. 343-351.
21. Sur ce thème, voir entre autres Brigitte d'Hainaut-Zvény, « Les chinoiseries : une stimulante alternative au système de représentation classique », *Formes et figures du goût chinois dans les anciens Pays-Bas*, *Études sur le XVIIIe* siècle, 2009, n° 37, p. 37-53, et pour le domaine du décor peint, Isabelle Tillerot, *Orient et ornement. La transformation de l'espace donné à la peinture au XVIIIe* siècle, en cours de publication.
22. Pour une mise au point récente, Philippe Jockey, *Le mythe de la Grèce blanche. Histoire d'un rêve occidental*, Paris, Belin, 2013.

papaux du Bernin à Saint-Pierre de Rome, elle n'est guère tolérée. Devant l'assemblée académique, le comte de Caylus et Étienne-Maurice Falconet la fustigent dans leurs conférences sur la sculpture[23] ; Watelet et Lévesque également dans leur *Dictionnaire des arts*… (1792, t. V, art. « Sculpture »). Tous la considèrent comme une « ressource barbare », qui « éblouira l'œil d'une populace toujours subjuguée par le clinquant », « les sens grossiers de nos paysans », en prenant « l'air mesquin d'un *ex-voto* » ajoute le secrétaire de l'institution, Charles-Nicolas Cochin[24]. La couleur, jusque dans le détail des veines grises d'un marbre impur, génère une impression de réalisme qui empêche l'expression du beau idéal[25]. Le père d'Entrecolles, dans sa contribution aux *Lettres édifiantes et curieuses*… (1717), narre une anecdote mettant en scène un stratagème illusionniste, qui rappelle le souvenir des oiseaux dupés par les raisins peints de Zeuxis (Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, livre XXXV). Une petite lampe placée dans la tête d'un chat en ronde-bosse « peint au naturel » rendait vivant son regard : « on m'assura que pendant la nuit les rats en estaient épouvantez » indique-t-il[26]. Le vérisme du traitement fonctionne à s'y méprendre.

Finalement les ressorts artistiques qu'emploie le « petit » en porcelaine favorisent une complaisance contraire à la quête et à l'exercice des règles de l'art, une facilité opposée à l'approche élitiste du goût que défendent les milieux institutionnels et les amateurs. La fracture se creuse encore davantage lorsque ceux qui devraient s'en défendre – les artistes libéraux – fourvoient leur talent dans des logiques décoratives jugées mesquines. Au fond, il n'en est pas autrement en peinture. Pour le comte de Caylus dans sa « Vie de Pierre Mignard » lue le 6 mars 1751 à l'Académie royale[27], la réputation du premier peintre du roi est écornée quand il se met à produire, par appât du gain, des Madones en série qui prendront le nom de « mignardes ». Point ici la contradiction inhérente à la structure académique sous l'Ancien Régime : elle forme les artistes sans leur garantir des commandes ; accepte de voir ses membres œuvrer comme décorateurs auprès des manufactures royales, mais ne valorise guère cet aspect de leur activité dans les éloges et les récits biographiques. Elle condamne ce qui met leur liberté et leur dignité en dépendance vis-à-vis de contraintes marchandes et décoratives, en particulier quand leur génie se cantonne aux Menus Plaisirs[28].

| Entrevoir l'esprit du temps |

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

23. Jacqueline Lichtenstein, Christian Michel (dir.), *op. cit.*, t. VI, vol. 2, p. 589-609 (extrait des « Réflexions sur la sculpture » de Falconet, 7 juin 1760), p. 560-561 (extrait des « Réflexions sur la sculpture » du comte de Caylus, 3 fév. 1759).
24. Charles-Nicolas Cochin, *Mémoires inédits… sur le comte de Caylus, Bouchardon, les Slodtz*, éd. Charles Henry, Paris, Baur, 1880, p. 92. La critique vise une œuvre de Jean-Baptiste II Lemoyne qui, selon Cochin, « saisissait mal l'idée » des sculptures du Bernin à Rome.
25. Guilhem Scherf, « "On ne voit que la nature qui respire" : la réception critique des matériaux utilisés par les sculpteurs français du XVIIIe siècle », dans *Jean-Antoine Houdon. La sculpture sensible*, cat. exp., Francfort, Liebieghaus Skulpturensammlung, oct. 2009-fév. 2010, Montpellier, musée Fabre, mars-juin 2010, Paris, Somogy éditions d'art, p. 130.
26. Cité dans Stéphane Castelluccio, *op. cit.*, p. 106-111.
27. Jacqueline Lichtenstein, Christian Michel (dir.), *op. cit.*, t. V, vol. 2, p. 614-643.
28. Exemple donné du sculpteur Michel-Ange Slodtz, dans la partie « De la critique de l'amateur à la délégitimation des Menus Plaisirs » de Pauline Lemaigre-Gaffier, *Administrer les Menus Plaisirs du roi. L'État, la cour et les spectacles dans la France des Lumières*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2016, p. 221-224.

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

Le siècle des Lumières constitue un point de jonction où se rencontrent nombre des facteurs qui motivent l'attirance pour le « petit » : une conscience relativisée de la place de l'homme (occidental) sur la terre et dans l'univers qui, dans la continuité de l'œuvre de Cyrano de Bergerac (1657) étudiée dans le présent volume par Sarah Grandin, trouve des expressions dans *L'île de la raison ou les petits hommes* (1727) de Marivaux ou dans le *Micromégas* (1752) de Voltaire ; une assise objective à cette connaissance, accrue au XVIIIe siècle grâce au perfectionnement des sciences et des instruments techniques tels les lunettes optiques et les microscopes ; une appropriation multiple du rapport à l'Autre, de façon collective par le biais de la diffusion des savoirs, et sur un mode personnel et sensuel, au sein de la demeure de qualité[29], par exemple au cours de banquets où l'on grignote des confiseries anthropomorphes... L'individu s'observe en miroir dans un double qui le perturbe et l'amuse. Figurines grotesques, animales et monstrueuses, poupons et tartarins peints ou sculptés investissent son environnement et le renvoient à sa propre définition, à ses propres limites. Ils singent sa nature et ses gestes.

Le jeu n'est pas superficiel et mobilise au contraire des trésors d'imagination et d'ingéniosité. Les démonstrations d'automates connaissent auprès du public une réception enthousiaste. Songeons au canard « digérateur » de l'inspecteur des manufactures de Louis XVI, Jacques de Vaucanson, dont la renommée s'étend à l'Europe, ou bien aux androïdes présentés à la cour et dans les salons, à l'exemple de la *Joueuse de tympanon* des Allemands Peter Kintzing et David Roentgen, acheté en 1784 par Marie-Antoinette puis donné au cabinet de l'Académie des sciences l'année suivante[30]. La menue statuaire céramique et l'art de la porcelaine en général est toute entière traversée par cette fascination pour la technique qu'aiguise la fragilité inhérente à sa substance. Maints cas pourraient être cités d'une histoire parcourue d'échecs, de trouvailles fortuites parmi lesquelles la découverte des gisements de kaolin saxons et limousins, et d'exploits gagnés sur la matière première. L'épisode de la présentation de la porcelaine dure devant Louis XV par le chimiste Pierre-Joseph Macquer, faite au cours de l'exposition à Versailles des produits de la manufacture de Sèvres en 1769, est pleine de rebondissements[31]. Au fil du récit qu'en fait le savant attaché à la manufacture se dessinent l'intérêt du monarque, mais aussi les enjeux commerciaux et politiques sous-jacents à la fabrication.

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

29. Sur ce point, nous nous permettons de renvoyer à notre introduction : Anne Perrin Khelissa, « Pour une mise en corrélation des arts et des savoirs : introduction à l'étude des intérieurs domestiques », dans ID. (dir.), *op. cit.*, p. 12-31.
30. Béatrix Saule, Catherine Arminjon (dir.), *Sciences et curiosités à la cour de Versailles*, cat. exp., Versailles, musée national du château, oct. 2010-fév. 2011, Paris, 2010, p. 249.
31. *Id.*, p. 243-245.

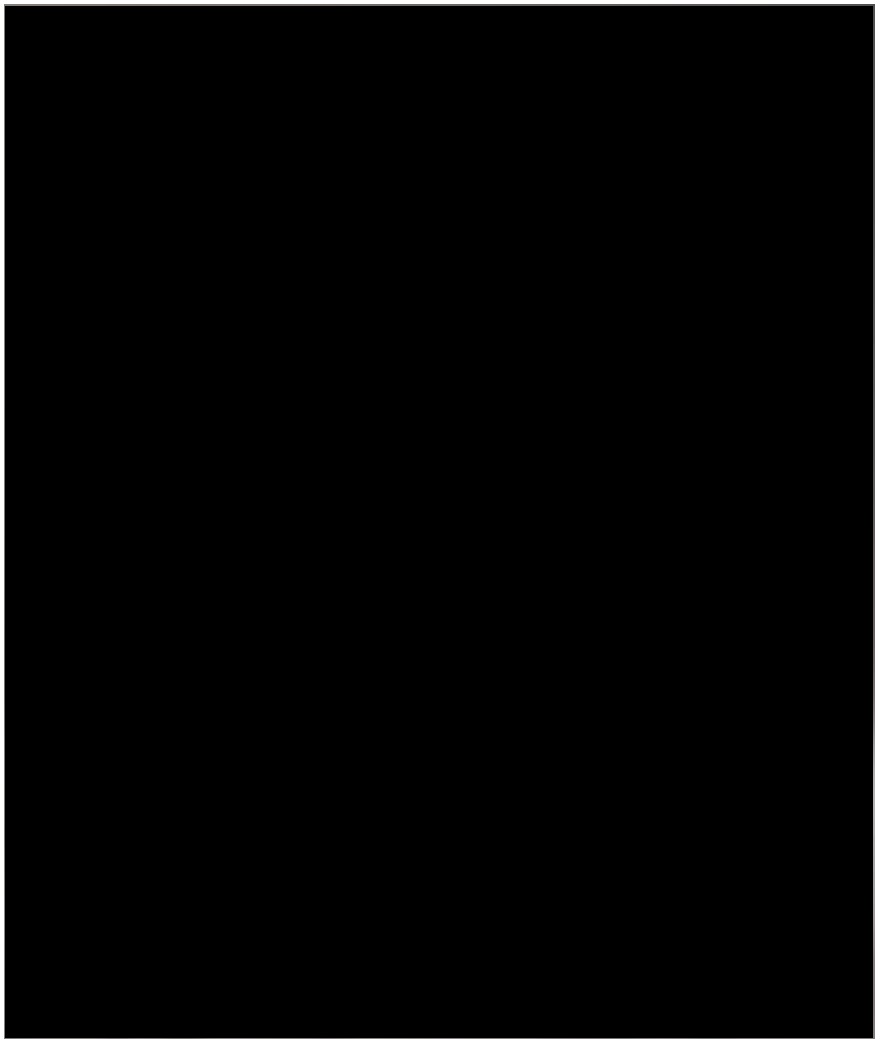

Fig. 4. Sous la direction de Louis-Simon Boizot, *La Bataille des enfants contre des scarabées*, 1787, biscuit de porcelaine dure, 31 x 36 x 26 cm (avec socle), collection privée.

regardera sous un nouveau jour *La Bataille des enfants contre des scarabées* (Fig. 4 ; 1787, coll. part.) révélé par l'exposition de la Cité de la céramique sur *La manufacture des Lumières*[32]. Réalisé sous la direction de Louis-Simon Boizot, il intègre de véritables insectes naturalisés, ici plusieurs coléoptères[33]. L'inspecteur de l'établissement, Jean-Jacques Hettlinger, en avait eu l'idée après avoir reçu des éloges de Louis XVI devant des tabatières de sa confection ornées d'oiseaux faits de plumes naturelles. Quelques autres « Enfants de l'histoire naturelle » sont édités à Sèvres, accompagnés de papillons ou d'escargots, le tout enfermé sous des globes en verre. Ils sont le signe de l'attachement mondain pour les spectacles de la nature, ses expérimentations et ses transformations diverses.

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

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

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

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

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