

LES TAPISSERIES D'AUBUSSON



L'oeuvre : Les tapisseries d'Aubusson

p.2



Chapitre I : La tapisserie en général

p.6

1) L'histoire de la tapisserie.

p.6

2) Tapisserie de haute lisse ou de basse lisse.

p.9

3) L'usage des tapisseries.

p.10

4) Les plantes tinctoriales.

p.12



Chapitre II : La tapisserie d'Aubusson

p.15

1) L'histoire de la tapisserie d'Aubusson.

p.15

2) Le métier de tapissier à Aubusson.

p.17

3) Les étoffes.

p.18

4) La marque Aubusson.

p.19

5) La fabrication.

p.20



FICHES FOCUS

Les chinoiseries.

p.22

Étienne François, duc de Choiseul.

p.24

Le domaine de Chanteloup.

p.25

Le duc de Choiseul collectionneur.

p.27

Louis XV.

p.30

Louis XVI.

p.32

POUR ALLER PLUS LOIN...

Bibliographie, musées à visiter, sites web.

p.34

INFORMATIONS PRATIQUES

p.35

Les tapisseries d'Aubusson.

Un ensemble de sept tapisseries est conservé au Musée de l'Hôtel de Ville d'Amboise.

Ces tapisseries ont vraisemblablement été fabriquées à Aubusson au XVIII^e siècle. Mais on ne peut distinguer ni signature, ni marque puisque les bordures ont disparu. On ne sait que peu de choses quant à leur origine. Elles proviennent probablement du château de Chanteloup qui était la demeure du duc de Choiseul. Il est situé à quatre kilomètres d'Amboise et a été détruit en 1825.



Par la suite, ces sept tapisseries, qui ornent la Salle des Mariages, ont été acquises vers 1820 par l'Abbé Formy, curé-archiprêtre d'Amboise. Celui-ci décide alors de les placer dans le salon du presbytère de l'église Saint-Denis. Dans les années 1825-1830, il choisit de diviser ces tapisseries en petits panneaux de manière arbitraire et de les disposer dans des cadres en bois, afin de pouvoir présenter ces œuvres comme des tableaux. En 1929, ces tapisseries sont transférées à l'Hôtel de Ville.

Dans un décor végétal exubérant s'ébattent des chiens et des oiseaux. Il faut dire que l'un des sujets de prédilection des lissiers de la région de la Marche a été le thème

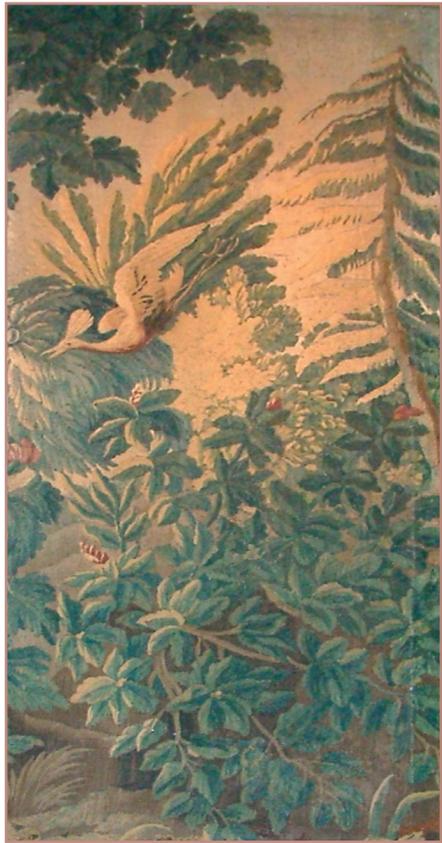
de la chasse : chasse au faucon, à l'autruche, au singe, à l'ours, au sanglier et au rhinocéros, ou encore au loup, au renard, au lièvre, au cerf et à la licorne. Sur ces tapisseries, on reconnaît un certain nombre d'animaux qui rappellent que la Touraine est une région de chasse (sur l'une des tapisseries on peut voir un chien de chasse) et que le gibier (grue, perdrix, petit échassier et oiseaux divers) y est abondant.

Ce décor se transforme d'ailleurs en un paisible paysage de campagne habité, à l'arrière-plan, de petites architectures d'inspiration orientale (pagodes, ponts, petits temples...). Les Aubussonnais ont su tirer parti de l'engouement pour les pays lointains, et principalement la Chine,



qui se manifestait en Europe depuis la fin du XVII^e siècle. La manufacture de Beauvais avait, vers 1690, tissé la *Première tenture chinoise*, aussi appelée *l'Histoire de l'Empereur de Chine*, dessinée par Vernansal, Blin de Fontenay et Monnoyer.

A ces compositions attrayantes, réalisées pendant une trentaine d'années succéda un nouvel ensemble de chinoiseries exécuté d'après des esquisses peintes par François Boucher. Les Aubussonnais réinterprétèrent cette dernière tenture mais, auparavant ils avaient entrepris le tissage de verdure où se mêlent des éléments d'architecture, de faune et de flore exotiques.

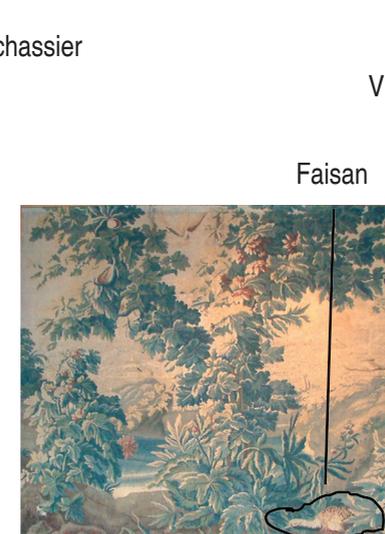
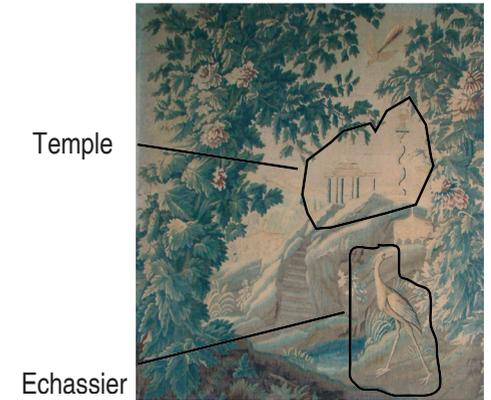
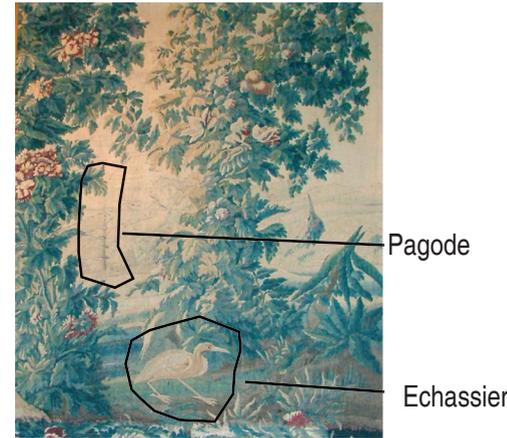
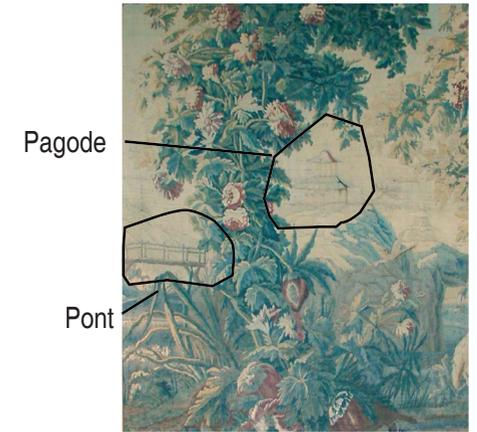


Les tapisseries marchaises se remarquent par la sobriété de leur palette. Elles comportent généralement une dizaine de gammes de couleurs constituant une trentaine de nuances, où dominent les tons verts, issus du mélange de la gaude* et du pastel* et de l'indigo*. Le rouge est obtenu à partir des racines de garance*, puis de la cochenille* et du Kermès. A partir de 1665, les tissus présentèrent une gamme chromatique enrichie de nombreuses nuances de jaune, de rouge, de rose, de violet. Ces teintes chatoyantes donnaient plus d'intensité au modelé des formes.

* voir dans le chapitre I le paragraphe sur les plantes tinctoriales.



Détails



1) L'histoire de la tapisserie

L'art de la tapisserie est un art très ancien qui remonte à l'antiquité et plus précisément à l'**Égypte ancienne**. Les archéologues retrouveront des fragments de tapisserie dans la tombe de Toutankhamon. Durant l'antiquité, de nombreux textes feront état d'existence de tapisseries tant en **Grèce** qu'à **Rome**. On va d'ailleurs découvrir des peintures de métier à tisser sur certains vases grecs.

En France, depuis le **haut Moyen-Âge**, on pratique cet art qui consiste à tisser sur des métiers de haute ou de basse lisse des ouvrages en laine ou en soie destinés à la décoration des intérieurs. Ce savoir-faire a sans doute été appris en Orient au cours des croisades. Durant cette période, la tapisserie va connaître un écho considérable dû, dans un premier temps, au développement du système politique et économique du Moyen-Âge. Monarchie, clergé, rois, princes, ducs, comtes, évêques d'Europe vont solliciter les artistes et lissiers du XIVe et XVe siècles. Dès le XIIIe siècle, ils étaient déjà groupés en corporation.

Paris abritait au **XIVe siècle** les plus illustres ateliers de confection de tapisseries ; dès cette époque pourtant, Arras lui fit concurrence. Le roi Charles V ainsi que ses frères, les ducs d'Anjou, de Berry et de Bourgogne, se fournissaient en tentures chez les maîtres tapissiers, en particuliers chez le célèbre Nicolas Bataille. Celui-ci reçut en 1379, de la part du duc d'Anjou, la commande d'une suite de tapisseries représentant des scènes de l'Apocalypse selon Saint-Jean. Achevée quelque cent ans plus tard, cette suite exceptionnelle, tant par ses dimensions que par la finesse de son exécution, représente le plus ancien ensemble de haute lisse que nous ait donné le Moyen-Âge.

Au XVe siècle, la prise de Paris par les Anglais paralysa les ateliers, favorisant le développement de centres tapissiers provinciaux, tels ceux de Reims, Troyes, Avignon et Perpignan. La ville d'Arras, surtout, bénéficia de cette éclipse, avec tant de succès que son nom devint synonyme de tapisserie. Cette cité faisait alors partie du duché de Bourgogne, l'un des plus riches et des plus puissants de France, qui comprenait une grande partie de la Flandre. La ville des Arazzi bénéficia ainsi de l'alliance du duc de Bourgogne avec l'Angleterre, où les ateliers de tapisserie s'approvisionnaient en laine et avec qui ils commerçaient en priorité. Cette prospérité ne survécut pas à la mort de Charles le Téméraire et, surtout, à la prise de la ville par Louis XI en 1477.

L'apport de laine et de soie, parfois de fil d'or et d'argent permettaient d'utiliser les tapisseries comme moyen de protection contre le froid dans les châteaux et bâtiments religieux ou conventuels, ainsi que d'améliorer le cadre de vie. Une tapisserie pouvait être roulée, déplacée d'un lieu à un autre.

A partir de la seconde moitié du XVe siècle, des centres se développèrent dans les Flandres et dans le nord de la France, mais c'est de Tournai que provient la quasi-totalité des grandes tapisseries richement imagées qui ornent encore aujourd'hui nombre de cathédrales, de châteaux et de musées. En règle générale, la composition et le style de ces tentures, ainsi que, dans une moindre mesure, leurs sujets, rappellent l'école de peinture flamande et néerlandaise qui leur était contemporaine. De style gothique tardif, le décor présente une multitude de personnages vêtus de riches costumes de l'époque, une perspective assez raide et des thèmes généralement mythologiques, historiques ou religieux. L'année 1513 fut funeste pour les ateliers de Tournai : devenue anglaise et ravagée par la peste, la cité céda la place à d'autres centres fondés pour répondre à des demandes locales, à Valenciennes et à Lille, par exemple.



Dame à la Licorne. Musée de Cluny.

Avec la Renaissance, un changement important survint dans la tapisserie française : le XVIe siècle vit en effet l'instauration de manufactures royales sur le lieu des ateliers indépendants. La première manufacture de tapisserie fut mise en place par François I^{er} à Fontainebleau pour concurrencer les ouvrages de Bruxelles. Le XVIe siècle marque aussi la fin de la vie itinérante et le début de la stabilité voire du sédentarisme. A cette époque l'art de la tapisserie va s'étendre à l'habillement de chambre, de meuble, créant ainsi le terme et la mode de « chambres de tapisserie ». Objets de luxe, les tapisseries étaient considérées comme œuvres d'art de haute qualité

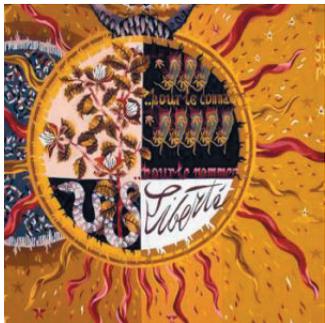
permettant au propriétaire d'affirmer sa puissance à ses hôtes ou rivaux et parfois même de constituer des cadeaux diplomatiques. Ce fut l'époque des « mille fleurs », ainsi nommées en raison du semis abondant de plantes et de fleurs miniatures qui forme l'arrière-plan des tentures. On y relève souvent aussi, à côté des sujets religieux toujours présents, une inspiration tirée de la nature ou de scènes de la vie quotidienne. Datée de la première moitié du XVIe siècle, la fameuse *Dame à la Licorne* est sans doute la pièce la plus représentative de cette période artistique. C'est une série de six tapisseries, l'une s'intitulant *A mon seul désir*, et les cinq autres représentant les cinq sens. Elles ont été trouvées au château Bousac en Indre-et-Loire. Grâce à l'intervention de l'écrivain George Sand, elles ont été rapatriées à Paris au musée de Cluny.

En partie à cause des guerres de religion, de nombreux tapissiers quittèrent la France au début du **XVII^e siècle**. Aussitôt les conflits religieux apaisés, Henri IV travailla au développement de tous les arts et les activités industrielles de son époque. Il eut l'idée d'accorder des logements aux artisans dans les galeries du Louvre, afin de pourvoir aux besoins de la cour. Le roi espérait ainsi attirer en France des étrangers qui y feraient école. Plusieurs ateliers de tapisserie s'installèrent alors à Paris. La fondation en 1627 de l'atelier de la Savonnerie est également due à Henri IV.

Le surintendant de Louis XIV, Nicolas Fouquet, fonda un petit atelier à Maincy, consacré à son usage personnel : l'ornementation du château de Vaux-le-Vicomte. Après la disgrâce de Fouquet en 1661, son successeur Jean-Baptiste Colbert fit déménager les métiers et restituer à la couronne tout ce que cette demeure contenait de richesses. Les tapissiers s'installèrent à Paris dans l'atelier des Gobelins – qui devint Manufacture royale de meubles de la couronne en 1667 – sous la direction du peintre Charles Le Brun. Colbert décerna à peu près au même moment le titre de manufacture royale à d'autres ateliers, tels ceux de Beauvais et d'Aubusson.

Après une courte pause imposée par des guerres, les ateliers royaux de tapisserie se remirent au travail au début du **XVIII^e siècle**, dès les premières années du règne de Louis XV. Le rôle des peintres s'affirmait et François Boucher fut notamment à l'origine de la réalisation de multiples ouvrages. Avec Louis XVI et le classicisme, les tentures se firent plus sévères et conventionnelles, jusqu'à l'arrivée de la **Révolution**. Les manufactures de Beauvais et des Gobelins subirent alors d'importantes réformes qui mirent progressivement fin à la fantaisie et à la créativité de leurs artisans.

Le XIX^e siècle ne sera pas pour la tapisserie une période heureuse. Alors que les arts y furent florissants, Napoléon aura une idée forte sur la création d'un style digne de sa puissance. Il couvre ses murs de sujets se rapportant à ses souvenirs de guerre et les veut des plus ressemblants. Les anciennes manufactures royales font partie intégrante du domaine de la Couronne. Leur production est principalement utilisée aux fins de prestige de la France impériale et dans un but d'expansion économique.



Depuis la seconde guerre mondiale, la tapisserie française a connu un renouveau impressionnant, grâce à des réalisations inspirées des cartons de peintres célèbres, dont Henri Matisse et Fernand Léger. Jean Lurçat représente sans doute avec sa célèbre suite intitulée *Le chant du monde* (1957-1961) exposée à Angers, le maître tapissier contemporain le plus prestigieux.

Tapisserie de Jean Lurçat

2) Tapisserie de haute lisse ou de basse lisse

Dans le tissage de la tapisserie, on distinguera **le tissage sur métier de haute lisse (Gobelins)** et celui sur **métier de basse lisse (Aubusson et Beauvais)**.

La tapisserie sur métier représente une armure toile, c'est-à-dire un tissu formé par l'entrecroisement régulier des fils de chaîne et de trame. **La tapisserie de haute lisse** s'effectue sur un métier portant la pièce verticalement. Les fils de la chaîne, totalement recouverts par ceux de la trame, sont tendus verticalement entre deux cylindres. La partie achevée de l'ouvrage s'enroulait sur l'ensouple inférieure, les fils de la chaîne se déroulant de l'ensouple supérieure. Ces fils – généralement de chanvre et de lin et plus rarement en soie – étaient écartés par des bâtons d'entre-deux qui formaient ainsi deux nappes. La nappe antérieure était reliée à des cordelettes en forme d'anneaux dites lisses qui permettaient de passer les fils de la trame tout en maintenant l'écartement de ceux de la chaîne qui, d'une autre consistance selon le fil utilisé : laine, soie, lin, or, argent, étaient reliés à des navettes en bois ou flûtes passées par le lissier de manière à croiser les fils de la chaîne.

Sur ce type de métier les lisses (pièces du métier à tisser, dans lesquelles passent les fils de chaîne) se trouvaient en haut. L'artisan les déplaçait donc au fur et à mesure. Il avait devant lui l'envers de la tapisserie et derrière le modèle ou carton. Pour vérifier le bon déroulement de son travail, il lui fallait se déplacer sur le devant du tissage ou alors utiliser un miroir placé de l'autre côté de la chaîne.

Dans **le travail de basse lisse**, le métier était à l'horizontale, légèrement incliné vers le lissier qui actionnait les lisses placées sous la chaîne à l'aide de pédales. Le carton se trouvait sous les fils de la chaîne, sur les lisses, et on le reproduisait dans l'autre sens.

Cette deuxième technique était plus rapide, car on pouvait mieux contrôler l'exécution. Cependant, une fois la tapisserie achevée, il était difficile de relever des différences dues au recours à l'un ou l'autre procédé. Ces deux types de métiers étaient déjà connus dans les manufactures les plus anciennes. Dans les Flandres, on se servit de la basse lisse pour tisser des séries très importantes. Ce n'est qu'à la manufacture des Gobelins que les tapisseries à haute lisse furent jugées de meilleure qualité.

3) L'usage des tapisseries

L'utilisation des tapisseries dans les intérieurs est une habitude ancienne qui répond autant à un **désir de confort** qu'à un **souci décoratif**.

D'abord flottantes, couvrant les murs, les tapisseries s'inscrivent de plus en plus dans le cadre des lambris. La richesse des matériaux, la chaleur du tissage entrèrent néanmoins pour une bonne part dans le maintien du goût pour ce type de décor dans les maisons royales. Si elles appartiennent à un **décor fixe**, les tapisseries tendent cependant de plus en plus au cours du XVII^e siècle à **ornier les demeures royales en fonction des saisons** : utilisées l'hiver (placées à 20 ou 30 cm d'un mur, elle isole une poche d'air qui **protège du froid**. Tendue à travers une large salle, elle **délimite deux pièces** aux dimensions plus restreintes), elles sont remplacées l'été par des soieries. A Versailles, l'emploi du brocart (riche tissu de soie rehaussé de dessins brochés en fils d'or et d'argent) et du velours et le développement des lambris sur toute la surface des murs tendent à supprimer leur usage à la fin du règne de Louis XIV sauf dans les grands appartements.

A l'occasion du sacre de Louis XIV, le 7 juin 1654, la cathédrale de Reims est entièrement décorée de tapisseries depuis le sol jusqu'au triforium (ouverture par laquelle la galerie aménagée au-dessus des bas-côtés d'une église s'ouvre sur l'intérieur), disposées en quatre rangées superposées.

Elles servent également pour des **décor éphémères**, lorsqu'il s'agit de dresser des scènes provisoires pour des **représentations théâtrales**. A Saint-Germain, par exemple, des comédies, des opéras, des ballets sont représentés sur des scènes ainsi décorées de tapisseries. Lorsqu'en janvier 1661 la petite galerie du Louvre est ravagée par un incendie, une tenture de *l'Histoire de Diane*, d'après Toussaint Dubreuil, servait de décor à une scène de théâtre provisoire. Une des pièces est entièrement consumée par le feu et cinq autres, fort endommagées, seront néanmoins raccommodées et raccourcies.

Les grands seigneurs comme les bourgeois fortunés ornent aussi leurs appartements de somptueuses tapisseries. Grâce au développement de petits ateliers produisant une marchandise moins coûteuse et grâce surtout à l'importation des tapisseries flamandes à bon marché, des bourgeois au revenu modeste peuvent s'offrir une « chambre » de tapisserie. Les murs sont couverts **parfois du sol au plafond** ; les tapisseries accrochées les une à la suite des autres sont simplement **relevées au passage des portes** et il n'est pas rare de remarquer des miroirs, des tableaux suspendus à des clous fixés au travers même des tapisseries.

Par exemple, chez un grand seigneur aussi considérable que le cardinal de Richelieu, on trouve, en suivant son inventaire après décès (1642), des tapisseries dans toutes les pièces de l'appartement neuf de son palais parisien.

La mode parisienne ne doit pas faire oublier que beaucoup de **logements à Paris**, ou de **maisons à la campagne**, continuèrent d'être ornés de tapisseries. Les nombreux contrats établis dans la seconde moitié du XVII^e siècle avec les lissiers d'Aubusson ou de Felletin prouvent que leur clientèle restait fidèle à ce type de décor. Les commandes étaient souvent destinées à des pièces précises et les dimensions clairement indiquées ; les sujets préférés : verdure, scènes champêtres, histoires antiques.



Tapisserie de l'Apocalypse
Château d'Angers.

L'usage de la tapisserie à l'intérieur des églises est traditionnel. Destinées autant à l'**édification des fidèles** qu'à **protéger l'assemblée des courants d'air**, elles témoignent de plus en plus dans les églises au XVII^e siècle d'une **volonté d'ostentation**. Les tapisseries n'étaient pas toujours tendues tout au long de l'année, ni même forcément l'hiver. La lecture des chroniques fait apparaître que leur utilisation correspond le plus souvent à des **solennités** ou à des **fêtes**. Les commandes sont nombreuses et les modèles fournis à l'occasion par de grands peintres.

Parlements, tribunaux et hôtels de ville étaient traditionnellement ornés de tapisseries. Dans ces édifices, le recours à des **pièces armoriées** pour recouvrir les murs et garnir les estrades et les bancs ou sièges des salles d'assemblée remontait au **Moyen-Âge** et aux séances solennelles tenues par le roi à l'occasion des lits de justice (lit à dais, où le roi se plaçait lorsqu'il tenait une séance solennelle du parlement ; par extension, la séance elle-même). L'habitude en a perduré jusqu'à la fin de l'Ancien Régime et l'iconographie de ces tapisseries est constante : fond bleu, fleurdelisé, emblèmes de la monarchie.

L'excellence donnée à la production des Gobelins et de Beauvais ne permettait guère aux simples particuliers d'**acquérir les tapisseries** qui y étaient exécutées. D'autant que les Gobelins produisaient en premier lieu pour le roi et qu'il fallait une autorisation spéciale pour y faire tisser des pièces à l'usage d'une personne privée. La production de Beauvais, quant à elle, était relativement coûteuse et réservée à une clientèle assez élevée. Les personnages de fortune plus modeste recouraient aux productions d'Aubusson et de Felletin et à celles des Flandres.

(Source : *Les tapisseries et leur usage* par Amaury Lefébure)

4) Les plantes tinctoriales

Les tapisseries comportent une palette d'une dizaine de couleurs qui constituent une trentaine de nuances. Ces différentes teintes sont tirées de plantes. (Liste non exhaustive)

Teinte bleue

• **L'indigotier ou l'indigo** des teinturiers ou encore l'indigo des Indes est une plante des régions chaudes de la famille des Fabacées. Son nom générique provient du Grec indikon et signifie « de l'inde », faisant allusion au pays où les Européens ont découvert cette plante. Pour obtenir de la teinture, les feuilles de l'indigotier sont d'abord trempées dans de l'eau, puis laissées se fermenter, processus pendant lequel le glycoside indican se convertit à l'indigotine, le principe colorant donnant le bleu. Cette teinture a une particularité : la coloration de la fibre se fait non par imprégnation mais lors de la sortie, par oxydation avec l'air. L'indigo se réduit en corps invisible et reprend sa forme bleue lors de l'oxydation.



• **Pastel des teinturiers.** La teinture bleue est extraite des feuilles de la plante. On les met à sécher. Puis, on les écrase en les mélangeant à de l'eau pour en exprimer une pulpe que l'on comprime sous forme de boulettes ou « cocagnes » de quelques centimètres. Ces boulettes fermentent en séchant pendant un à deux mois. Au bout de cette période, les cocagnes sont écrasées dans un moulin et la poudre est additionnée d'urine pour provoquer l'oxydation : on obtient ainsi une pâte qui, séchée, donne la poudre colorante, contenant de l'indigotine. La culture du pastel en Europe a décliné avec l'arrivée de l'indigo au XVIIe siècle. Elle a disparu presque totalement à la fin du XIXe siècle.



Teinte brun à noir

• **Sumac des corroyeurs.** Les feuilles de Sumac, riches en tanin, donnent des gris beige avec un mordantage (substance utilisée en teinture pour fixer le colorant sur la fibre) classique mais des violets et gris foncés proche du noir avec un nuancement à l'oxyde de fer.



• **Campêche.** Il doit son nom au port mexicain de Campeche d'où l'on embarquait, au XVIIe siècle, les bois de teinture pour l'exportation. L'espèce est commune en Amérique centrale et aux Antilles. La principale utilisation était la teinture. En variant les produits de mordantage, le campêche permet d'obtenir des teintes allant du bleu au rouge, soit beaucoup de violets et de mauves, ainsi que des gris et des noirs.



Teinte jaune

• **Curcuma.** La racine de curcuma, qui rentre dans la composition du curry, est utilisée sous forme de poudre jaune vif. Son utilisation en teinture est très ancienne surtout en Inde où il confère une protection au tissu teint avec ce colorant. Les couleurs obtenues sont dans la gamme du jaune vif ou vert et ocre avec l'utilisation de sels de cuivre ou de fer. La couleur prend bien sur tous types de matières (coton, lin, chanvre...), mais elle est instable et peut virer au rouge.



• **Gaude ou réséda jaunâtre** contient un principe colorant qui est le lutéolol (ou lutéonine) isolé pour la première fois par le chimiste français Chevreul. Elle produit une teinte jaune très solide, considérée comme la meilleure des teintures jaunes. Toute la plante est utilisée à cet effet (tiges, feuilles notamment). Cette plante porte aussi le nom de « herbe des juifs » car c'est l'une des plantes utilisée, du XIIIe au XVIIIe siècle, par les juifs du Comtat Venaissin (qui était alors un domaine pontifical) pour teindre en jaune les chapeaux qu'ils étaient tenus de porter comme signe distinctif.



• **Le genêt** passe pour être une ancienne plante tinctoriale utilisée dès l'Antiquité. Si le genêt à balais donne des jaunes et même des verts (le vert de la tapisserie de Bayeux passe pour être un vert tiré du genêt), il existe une autre espèce de genêt, le genêt des teinturiers, aux fleurs plus petites qui donne un jaune d'or sur la laine.



• **Le safran,** issu du Crocus Sativus est utilisé depuis l'Antiquité pour teindre en jaune safran. S'il faut peu de safran pour obtenir un bain, le prix de revient de cette teinture est tout de même assez élevé. Aussi parfois la racine de curcuma est privilégiée au safran.



Teinte rouge à brun

• **Carthame.** Les ligules du sommet de la fleur donnent des jaunes orangés, mais il faut plutôt les faire tremper dans l'eau pour éliminer ces colorants jaunes instables, puis teindre avec la masse séchée de ligules en milieu basique et obtenir les délicates et fragiles nuances des roses et cerise utilisées par les tisserands coptes de l'Antiquité.



• **La cochenille** est utilisée depuis l'époque antique pour obtenir des rouges et des violets. Cette teinture est déjà utilisée chez les Hébreux et est utilisée pour les tissus de luxe avec la pourpre. La cochenille est la femelle d'un petit insecte : on peut utiliser différentes cochenilles mais la plus courante est la cochenille d'Amérique (Coccus Cacti). On la trouve dans le commerce sous forme d'insectes séchés ou en poudre (le carmin des peintres). La cochenille est utilisée encore comme colorant alimentaire sous le nom de E 120.



1) L'histoire de la tapisserie d'Aubusson

- **Garance des teinturiers.** Plante rubiacée, aux fleurs vert jaune, dont le rhizome fournit un colorant rouge. On la remplace aujourd'hui par l'alizarine de synthèse. Elle est l'une des plus anciennes plantes tinctoriales (elle est attesté depuis plus de 3000 ans en Inde) et fut cultivée dans ce but jusqu'au XXe siècle. La racine fournit un rouge orangé qui peut tirer sur un rouge franc avec divers mordants ou vers la brique.



- **Le henné** est utilisé en Afrique du Nord pour le maquillage, mais également pour la teinture de la laine. Les feuilles teignent en orange vif et peuvent même donner un rouge ou un marron suivant la quantité.



- **La racine d'orcanette** est utilisée depuis les temps anciens. On obtient des pourpres et même des violets saturés. La couleur est fragile, mais l'éclat obtenu est irremplaçable.



Au centre de la France, dans la région de la Marche, deux localités établies au bord de la Creuse ont un nom indissociable de l'art de la tapisserie avec la Manufacture des Gobelins et celle de Beauvais : Aubusson et Felletin. Les ateliers marchois ont survécu à toutes les crises. Malgré des périodes sombres, ils ont poursuivi sans interruption leur chemin jusqu'à nos jours où une douzaine d'ateliers perpétuent et renouvellent ce métier.



Les historiens du XIXe siècle, laissant libre cours à leur imagination, bâtirent une **légende sarrasine** : après la défaite de Poitiers, des Arabes, tapissiers de leur métier, auraient été retenus au cours de leur retraite par l'hospitalité du seigneur du lieu et la pureté des eaux de la Creuse, qualité requise pour réaliser de bonnes teintures.

Nous connaissons aujourd'hui le fondement de cette légende. Le mot sarrasin s'est substitué à celui de sarrasinois qui qualifiait des tapissiers spécialisés dans la confection d'ouvrages velus, à points noués – du genre des tapis d'Orient – mais aussi brodés. Des tapissiers sarrasinois s'établirent à Paris dès le **Moyen-Âge**, mais ils exercèrent aussi leur profession dans des villes de province, comme Aubusson.

La création d'ateliers de tapisseries dans la Marche par des liciers ou lissiers flamands apparaît plus probable, du moins de prime abord. Des échanges commerciaux, des alliances militaires et des liens de sang réunissaient ces deux régions. Cependant, ces unions ne parvenaient pas à attirer les liciers de la Marche.

Quoiqu'il en soit, des tapissiers étaient établis dans la Marche vers 1460. Et une nouvelle hypothèse, la plus vraisemblable, a mis en lumière que la fabrication de tapisserie dans la Marche découle d'une **reconversion de l'économie drapière locale**. Deux conditions sont nécessaires **au développement de la tapisserie** : l'existence d'une infrastructure textile dotée d'une main-d'œuvre habile et une clientèle suffisante. Vers le milieu du XVe siècle, la paix recouvrée, le public renoue avec la tapisserie. Les marchands de couvertures marchois changèrent, par le jeu de la nécessité et de l'opportunité économique, leur industrie drapière utilitaire en un art décoratif : la tapisserie. Rompus à la technique de la laine, ils reçurent aussitôt la confiance des marchands des grandes villes qui assuraient le débit de leur production.

Aux légumes tant représentés aux XVe et XVIe siècles, succèdent progressivement les tapisseries à personnages qui relatent des épisodes empruntés à l'histoire, la mytho-

logie, la religion ou la littérature, à la chasse, à l'histoire de l'humanité. En 1601, Henri IV interdit l'entrée en France des tapisseries étrangères ; en 1665, Colbert octroie des lettres patentes (des autorisations) aux ateliers d'Aubusson et ceux-ci portaient désormais le titre de « Manufacture royale ». La révocation de l'édit de Nantes en 1685 porte un coup rude à la tapisserie, puisque de nombreux lissiers aubussonnais protestants émigrent auprès de princes allemands et en Suisse. Cependant, l'Etat s'intéresse à nouveau aux ateliers marchois en envoyant des cartons de tapisserie, un teinturier, puis un peintre.

Au cours du XVIIIe siècle, le goût du confort favorise la **mode du tapis**. Louis XIV fonde à Paris la Manufacture de la Savonnerie pour créer des tapis veloutés. La mode lancée, la fabrication débute en 1743 à Aubusson, sur métier de haute lisse. Quant aux tapis ras, leur fabrication débute vers 1780 selon la technique de tapisserie. Nouveau coup d'arrêt lors de la Révolution de 1789, peu propice aux industries de luxe. La généralisation du papier peint constitue aussi une concurrence pour les métiers.

La production du **XIXe siècle** se caractérise par la réalisation d'ensembles richement ornés, destinés à la décoration. La tapisserie d'Aubusson revient en force dans la décoration des intérieurs de maisons, de musées, etc... pour le mobilier qui était garni de ces tapisseries, comme les fauteuils, les chaises, les portières, les lambrequins, etc...

A la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle, Aubusson est une ville prospère avec 1500 à 2000 personnes travaillant dans les ateliers ; mais la création fait souvent défaut. Dès l'Entre-deux-guerres, des peintres-cartonniers comme Marius Martin et Elie Maingonnat se prononcent pour un retour aux sources. Cette renaissance se produit grâce à la rencontre de Jean Lurçat et de François Tabard. Lurçat, en 1939, avec Gromaire et Dubreuil, réalise pour les ateliers d'Aubusson *Les 4 saisons*. Il est à noter qu'un jeune peintre venu à la tapisserie, Pierre Baudouin, établit la liaison entre les lissiers et des artistes tel que Léger, Braque, Picasso, Le Corbusier, Calder... Ils ont permis à la tapisserie d'Aubusson de trouver un nouveau souffle qui ne la destine plus seulement à des privilégiés.

2) Le métier de tapissier à flubusson

Les tapissiers ne cessaient d'entreprendre : tandis que les uns tissaient sans relâche, les autres parcouraient les routes du royaume en quête de nouvelles commandes.

Ce petit monde affairé était organisé autour de la **cellule familiale**. Le père travaillait avec son fils, formait des apprentis et employait, quand la commande l'imposait, quelques compagnons.

Ce ne fut qu'en 1652 que l'ébauche d'une corporation organisée apparut avec la création d'une **confrérie dédiée à sainte Barbe**. Cette confrérie, fondée par les tapissiers flamands qui se fixèrent à Aubusson à cette époque, institua des droits de maîtrise et d'apprentissage moins onéreux que ceux des ateliers parisiens. Ces droits étaient toutefois quatre fois moins élevés pour les fils de maître que pour ceux dont les parents exerçaient une autre profession. Ils étaient remis à la confrérie et constituaient un fonds de secours pour la corporation. Outre les fils de tapissiers, bon nombre d'enfants de laboureurs, de cardeurs, de menuisiers apprenaient le métier de lissier. Toute la région semblait concernée par la **fabrication et la vente des tapisseries**, véritable profession pour les uns, activité d'appoint non négligeable pour les autres. Les délais de livraison étant souvent très courts, les fabricants s'associaient entre eux pour honorer leurs commandes et employaient aussi de la main-d'œuvre locale dans les villages environnants.

Néanmoins, les Marchois, reclus dans leurs montagnes, loin des grands centres, étaient contraints d'effectuer de longs déplacements pour vendre leurs tapisseries. Ils parcouraient les routes de France, s'associant à deux ou trois le temps d'un voyage ou pour plusieurs années. Lorsqu'ils partaient en voyage, les tapissiers emportaient aussi des échantillons de leurs produits avec eux.

Ces ventes faisaient l'objet d'actes très détaillés, dans lesquels toutes les conditions du marché étaient stipulées. Ces minutes notariales nous révèlent, outre l'identité des marchands-fabricants et de la clientèle, les thèmes représentés, la qualité du tissage, la date de la livraison et le prix des tapisseries.

3) Les étoffes

La valeur des ouvrages variait selon les sujets représentés, mais aussi selon les matières utilisées et la finesse du point. Soumis à des impératifs d'économie, les Marchois proposaient **trois variétés d'étoffe** : un tissu commun en laine assez grossière, le fil simple ; une étoffe en laine plus fine rehaussée de soie, le fil double ; et un tissage en laine et soie de qualité, l'étain.

La **laine** demeura la principale matière entrant dans la composition des tapisseries. A l'inverse des lissiers flamands, les Marchois eurent, semble-t-il, rarement recours au **chanvre** et au **lin**. L'usage de la **soie** reste parcimonieux, mais augmenta progressivement. En revanche, aucune tapisserie ne fut enrichie de fil d'or et d'argent, en raison du coût élevé de ces précieux métaux. La plupart des tapisseries n'ont pas une texture très fine. Le grain assez gros, considéré comme un défaut par certains, accroche cependant la lumière. Néanmoins, les tentures à personnages que commandaient le clergé et les riches particuliers étaient bien souvent d'une exécution plus fine et plus soignée.

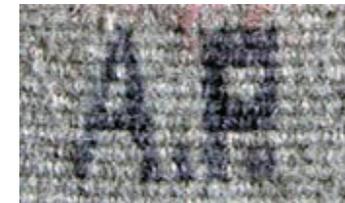


Tisserand vers 1568
Tiré du livre de Josh Amman et
Hans Sachs, 1568

4) La marque Aubusson

Il est admis que les tapisseries d'Aubusson présentent une **lisière bleue**. De même, il est de tradition de dire que les ouvrages des ateliers marchois de la première moitié du XVII^e siècle portent pour marque un **fleur de lys** entre les **lettres A et B** et que, depuis la création de la Manufacture royale, ils arborent la **marque de la ville** : **MANUFACTURE ROYALE D'AUBUSSON ou DU BUSSON**. Cette inscription, tissée dans la lisière inférieure, est souvent abrégée en **M.R.D.B. ou M.R.D.**. Le **nom du licier ou ses initiales** sont souvent jointes à la marque de la ville. Les ateliers marchois ont toujours été des entreprises privées qui bénéficièrent à partir de 1665, pour leurs tapisseries, d'une garantie royale de qualité : un plomb aux armes du roi et à celles de la ville apposé par les jurés-gardes sur les ouvrages qu'ils contrôlaient.

Ce ne fut qu'en 1719 que les Aubussonnais furent tenus de marquer leurs tapisseries. Ils durent en effet se soumettre à l'article XIV du nouveau statut des tapissiers de Paris : « *Les marchands forains ouvriers de la ville d'Aubusson, et vendans des tapisseries à Paris suivant les lettres-patentes à eux accordées au mois de juillet mil six cent soixante cinq, ne pourront vendre d'autres tapisseries que neuves et provenantes de leurs fabriques, et ils seront tenus, conformément aux-dites lettres-patentes, de marquer lesdites tapisseries de leurs fabriques, d'un plomb, sur lequel seront empreintes d'un côté les Armes du roi, et de l'autre celles de ladite ville d'Aubusson ; comme aussi de marquer au bas desdites tapisseries en caractères de laine, ces mots : Manufacture d'Aubusson...* »



Exemple de signature de tapisserie

5) La fabrication

Les producteurs et filateurs de laine.

La tapisserie d'Aubusson est née de l'habileté des artisans à transformer la toison des moutons en un fil de laine coloré et résistant. Matière première vivante, ces laines sont huilées et lavées dans l'eau de la Creuse, réputée particulièrement pure, avant d'être cardées, filées retordues. Il faut près de trois jours et sept opérations au filateur pour transformer un kilogramme de laine brute en fil double d'une longueur d'un kilomètre. Et c'est ce fil qui deviendra, sous les doigts du lissier, trame puis tapisserie.



L'artiste ou le peintre-cartonnier.

La création du motif de la tapisserie est le plus souvent dévolue à un peintre, mais elle peut tout aussi bien être l'œuvre d'un sculpteur, d'un graphiste, d'un designer... Exécuté sur toile ou papier, à l'huile, à la gouache ou par numérotation des couleurs, le carton présente le modèle en version inversée, dans le format final de l'œuvre.

Le peintre-cartonnier et l'artisan lissier.

Le créateur et l'artisan lissier conjuguent leurs approches pour déterminer la structure de la tapisserie : choix de matières (coton pour la chaîne, laine, soie, fils d'argent voire d'or pour la trame), grosseur et espacement des fils de chaîne sont autant d'éléments qui personnalisent l'œuvre à travers sa finesse ou ses reliefs.

Le teinturier.

Si les couleurs nécessaires ne figurent pas dans le magasin d'assortiment, elles doivent être créées par les teinturiers. Les laines sont alors immergées pendant plus de trois heures dans un bain d'eau à 95°, additionné de colorants. On obtient la couleur désirée par un apport successif de couleurs primaires sous forme de poudre : cette opération s'effectue à l'œil. Le travail à la main permet de contrôler leur fixation progressive.

Le lissier.

En suivant le modèle du carton, la tapisserie d'Aubusson est le résultat de l'entrecroisement de deux éléments : la chaîne et la trame. La chaîne est une nappe de fils de coton ou de laine fortement tendue ; la trame est composée généralement de fils de laine enroulés autour de petites navettes, les flûtes. Ces flûtes sont passées entre les fils de la chaîne, séparés en fils pairs et impairs à l'aide de petites bouclettes appelées lisses, d'où le nom du lissier. En fin de tissage, la tradition aubussonnaise consacre en événement la phase de découverte réelle de l'œuvre tissée, la « tombée de métier » (rupture des fils de chaîne). Viennent alors les

dernières finitions de détail.

Tapiserie d'Aubusson et authenticité.

A ce stade de finition, on peut voir tissés, sur l'endroit la signature de l'artiste et la marque de l'atelier et, sur l'envers, le numéro de l'exemplaire. En plus de ces éléments tissés, la tapisserie est munie d'un bolduc (certificat) cousu au dos, revêtu du nom de l'atelier, de celui de l'auteur du carton et de sa signature, de la date d'exécution de la tapisserie, ainsi que de son format, de son titre et de son numéro de tissage. L'édition d'une tapisserie ne peut dépasser huit exemplaires, dont deux sont réservés à l'auteur.

(Source : <http://www.ville-aubusson.com/tapisserie/fabrication.htm>)





LES CHINOISERIES

La chinoiserie est un **modèle artistique européen, d'influence chinoise**, qui est caractérisé par **l'utilisation du langage figuré et fantaisiste de la Chine imaginaire**. Les chinoiseries se sont répandues dans l'art européen dans la seconde partie du XVIIe siècle et leur popularité connue une apogée autour du milieu du XVIIIe siècle, puis fut assimilée au rococo.

Rapidement la soie fut au centre d'un commerce actif. **Au XIIIe siècle**, le Vénitien Marco Polo, passé au service de l'empereur mongol Kubilai Khan, rapporte dans son *Livre des merveilles du monde* des récits de ce lointain royaume. Ce livre, maintes fois recopié, entretient un véritable mythe de l'Orient. Sans doute de nombreux aventuriers contribuent au développement de relations commerciales avec l'Orient autour de produits comme la soie ou les épices.

Le Portugal joue un rôle important dans l'histoire de la chinoiserie grâce au travail des jésuites installés sur les côtes des Indes. En établissant des liens culturels, artistiques et scientifiques avec la haute société indienne, chinoise ou japonaise, ils facilitent la tâche des marchands. C'est à la **fin du XVI et au début du XVIIe siècle** que des comptoirs commerciaux se mettent en place. Ces comptoirs sont de véritables lieux d'achat d'objets de tous genres auprès de marchands indigènes. Mais les prix à la vente de ces produits importés en Europe restent chers. C'est ainsi qu'on cherche rapidement à les contrefaire pour satisfaire la demande grandissante.



Au XVIIe siècle, peu de livres peuvent aider les artistes dans leur travail décoratif car la plupart sont de simples récits de voyage non illustrés. Deux ouvrages ont un grand succès : celui du Hollandais Jan Nieuhoff (1665) et l'autre de l'Allemand Athanasius Kircher (1667). Ils ont la particularité de présenter de nombreuses estampes sur l'architecture chinoise, découvertes lors de leur voyage, parfois plus proches d'une chinoiserie de fantaisie.

S'ajoute aussi le désir d'imiter des matières encore « inconnues » comme la laque ou la porcelaine. Les pays les plus actifs sont ceux qui importent le moins : l'Italie, la France, l'Allemagne et l'Angleterre. Ainsi d'**un art de la cour, la chinoiserie va glisser dans tous les arts décoratifs** : ornement textile, architecture, mobilier, tapisserie, faïence et porcelaine (la poterie en étain, d'aspect glacé faite à Delf et dans d'autres villes hollandaises adoptent la décoration bleue et blanche de l'époque Ming du début du XVIIe siècle, et les articles en céramique de Meissen et d'ailleurs ont imité les formes chinoises pour des plats, des vases et des articles de thé).



Les motifs. Dès la fin du XIIIe siècle, les premiers soyeux italiens s'inspirent des modèles orientaux : soleil, lune, étoiles, montagnes, dragons, phénix, singe... Au fil du temps, les motifs se succèdent ou se juxtaposent en d'innombrables variations : fleurs et fruits du grenadier, lotus, chrysanthèmes, palmettes... Sous le règne de Louis XV, les soyeux français mettent au point des motifs sinisants afin de lutter contre la concurrence des importations des Indes et de la Chine : des motifs végétaux entremêlés de parasols, de pagodes ou de pavillons de jardin, et de petits personnages chinois occupés à des activités plus ou moins saugrenues.

Le mobilier. Une nouvelle conception de meuble plus ostentatoire va voir le jour suite à l'arrivée de bois et de matières exotiques propres à la marqueterie et aux incrustations. Des générations de laqueurs se constituent dans toute l'Europe. Au XVIIIe siècle, les Frères Martin à Paris mettent au point un vernis, le vernis Martin : marqueteries et incrustations sont protégées par des vernis résistants.

En parallèle, les Vénitiens du XVIIe siècle élaborent la technique de la lacca povera ou lacca contraffata. Il s'agit de composition d'images colorisées, collées et vernies sur meuble. Exploitée par les artisans du meuble, cette technique connaît un vif succès.

Son déclin apparaît en France avec le néoclassicisme naissant. L'Angleterre, au contraire, voit la chinoiserie rocaillante s'affirmer dans le style Chippendale, de l'ébéniste Thomas Chippendale (fin XVIIIe siècle).



ÉTIENNE FRANÇOIS, DUC DE CHOISEUL



Portrait du duc de Choiseul
par Carle Van Loo.

Étienne François, duc de Choiseul (né en Lorraine, 1719, mort à Paris, 1785).

Homme politique français. Fils de François Joseph de Choiseul-Stainville, qui était **chambellan du duc de Lorraine**, il fut d'abord connu sous le nom de **comte de Stainville**. Après une **brillante carrière militaire** qui l'avait porté, dès 1748, au rang de lieutenant général, il acquit une grande fortune par son mariage, en 1750, avec la fille d'un financier. Ayant gagné, en 1752, la protection de Mme de Pompadour grâce à un service personnel, il fut nommé **ambassadeur à Rome** (1753-1757), où il servit les jansénistes, puis à Vienne (1757-1758), où il confirma le renversement des alliances de 1756 et l'entente entre la France et l'Autriche, qui devait rester l'idée directrice de sa politique ; il fut, avec Bernis, le principal artisan du deuxième traité de Versailles (1^{er} mai 1757). Successeur de Bernis comme **secrétaire d'Etat aux Affaires étrangères** à partir de décembre 1758 (et fait duc la même année), il reçut en outre la **Guerre** (1761) et la **Marine** (1763) et exerça, en fait, la direction du gouvernement jusqu'en 1770.

Au cours de la guerre de Sept Ans, il s'efforça de renforcer la position française par la **conclusion d'un pacte de famille entre tous les Bourbons régnant en Europe** (1761). Après le désastreux traité de Paris (1763), il **prépara la revanche contre l'Angleterre** en reconstituant la flotte, en procédant à d'importantes réformes militaires, en dotant l'armée du nouveau matériel d'artillerie de Gribeauval, en renforçant les positions stratégiques françaises en Méditerranée par l'annexion de la Corse (1768). Il s'opposa aux projets ambitieux de la Russie sur la Pologne et exerça une telle **influence à l'étranger** que le tsar le surnomma « le Cocher de l'Europe ». Gallican convaincu, il chercha à se concilier l'opposition parlementaire et janséniste en faisant expulser les jésuites (1764), mais l'affaire La Chalotais provoqua une véritable révolte des parlements. Attaqué par le parti dévot comme par ceux qui lui reprochaient de ruiner les finances par sa politique d'armement, Choiseul fut **disgracié** en décembre 1770. Il se retira alors dans son domaine de Chanteloup, où il acheva sa vie fastueuse. Il a laissé des Mémoires, édités en 1904.

(Source : dictionnaire encyclopédique d'histoire Moure)



LE DOMAINE DE CHANTELOUP

L'histoire architecturale de Chanteloup ne peut s'appuyer sur aucun document qui en établirait précisément la chronologie. La demeure a pour l'essentiel disparu. N'en subsistent que la pagode, qui se dresse, aujourd'hui isolée, au point le plus élevé de l'ancien domaine, et trois pavillons d'entrée.

François Le Franc acquit Chanteloup en 1583 et sa famille le conserva jusqu'en 1695. C'était une maison aux champs dotée d'une chapelle, pourvue d'un colombier et qui valait surtout par son site privilégié, dominant la vallée de la Loire au sud-ouest du château royal d'Amboise, ainsi que par ses jardins.

La nouvelle demeure est bâtie à partir de 1711 par **Jean Bouteroue d'Aubigny** qui fait l'acquisition de cette terre en 1708. Il s'agit d'un assez vaste château de plan traditionnel, bâti en tuffeau et coiffé de combles brisés couverts d'ardoises et animé de lucarnes. Le corps de logis, composé d'un rez-de-chaussée et d'un étage noble, est encadré au nord par deux pavillons dépourvus d'étage, au sud par deux ailes basses délimitant une cour d'honneur ouverte vers le sud.

C'est un domaine déjà admiré pour la qualité de ses jardins et de son architecture qu'**Étienne-François, duc de Choiseul**, achète le 24 février 1761. La volonté du nouveau gouverneur de Touraine est de faire de Chanteloup un séjour délicieux en même temps que le centre du nouveau duché qu'il constitue rapidement grâce à la faveur de Louis XV. Il entreprend aussitôt d'y réaliser de grands travaux qu'il place sous la direction de son architecte Louis-Denis Le Camus, dit Le Camus-Choiseul. Le duc de Choiseul attachait la plus grande importance aux travaux de Chanteloup auxquels il n'hésitait pas à consacrer beaucoup d'argent.

La manifestation la plus immédiate et la plus spectaculaire des ambitieux projets que nourrissait Choiseul pour son nouveau domaine fut l'aménagement rapide de l'accès principal au nord, sous la forme d'une grande avenue rectiligne. A cet axe principal constitué par les jardins et les voies d'accès, désormais prolongé au nord jusqu'à la Loire, au sud jusqu'à la forêt répond un axe perpendiculaire, essentiellement architectural, matérialisé par le château que Le Camus flanque à l'est et à l'ouest de deux portiques doubles développant neuf travées de colonnes toscanes. Implantés dans la continuité de la façade nord, ces écrans d'architecture mènent à deux pavillons quadrangulaires.

Au pavillon oriental, consacré aux bains, fait pendant, à l'ouest, une chapelle qui remplace celle que d'Aubigny avait aménagée au début du siècle dans le logis, à laquelle se substitue un vestibule par lequel on accède désormais directement depuis la grille dorée à l'enfilade des pièces d'apparat du rez-de-chaussée. Cette nouvelle disposition présente le double avantage de simplifier l'arrivée à la demeure et de rétablir la continuité des distributions intérieures.



Pagode de Chanteloup

La disgrâce de Choiseul (1771-1774), contraint par Louis XV à résider à Chanteloup, les conséquences financières qu'elle entraîna, ouvrirent une nouvelle période. Non pas que les travaux soient arrêtés, ils reprennent au contraire mais avec d'autres objectifs. Assigné à résidence, le couple ducal se préoccupe avant tout d'améliorer encore le confort des lieux, à son propre usage, mais aussi à celui des très nombreux visiteurs de marque qui viennent rapidement l'assurer de leur fidélité.

A la mort de Louis XV, lorsque le duc put enfin regagner la capitale et la Cour, le domaine de Chanteloup avait atteint son apogée tant s'imposait au regard des visiteurs la splendeur des bâtiments, des intérieurs et de l'environnement. La Pagode, dont la construction eût lieu de 1775 à 1778, conclût avec son bassin l'aménagement des jardins. Elle a été édifée pour marquer la reconnaissance du duc à ses nombreux amis l'ayant suivi dans son exil. La Pagode est un rare exemplaire des Folies à la mode à la fin du XVIIIe siècle. Elle est élevée sur sept niveaux (sa hauteur est de 44 m) et comporte sept coupoles de pierre en retrait les unes par rapport aux autres. Un escalier intérieur permet d'atteindre le sommet et donne ainsi accès à l'un des plus beaux panoramas de la Touraine. Elle servait au temps de Choiseul de belvédère pour les chasses.

Le décès de Choiseul en 1785, puis l'achat par le **duc de Penthièvre**, l'année suivante, ouvrirent une nouvelle période qui, du point de vue de l'architecture, ne se signale guère par de nouveaux aménagements intérieurs et s'achève par la confiscation du domaine en 1791. Malmené durant la période révolutionnaire, acquis par le comte Chaptal en 1802, il semble sauvé de la destruction totale jusqu'à ce que ce dernier, devant faire face à des embarras financiers, vende la pagode au **duc d'Orléans** tandis que le château tombait entre les mains d'un **marchand de biens**. C'est ainsi que l'un des plus beaux domaines de la France du XVIIIe siècle fut dépecé et ses richesses artistiques éparpillées.



Les œuvres de Chanteloup ne constituent pas une collection à proprement parler, mais un **rassemblement d'œuvres décoratives** qui agrémentent le cadre d'une résidence prévue, dans un premier temps, comme un lieu de villégiature. L'exil dans lequel le roi confine le duc de Choiseul le 24 décembre 1770 va changer les conditions dont l'ancien ministre fastueux doit désormais se contenter. Les lettrés, les savants et les artistes affectionnaient les séjours à Chanteloup où ils trouvaient, dans le duc de Choiseul, un mécène toujours bienveillant.

Un dessin conservé chez les descendants de Choiseul atteste la présence de quatre **peintures** de Giovanni Paolo Panini dans le cabinet de travail du duc. Elles sont caractéristiques de ces compositions de format important et très architecturées, animées de nombreuses figures pour lesquelles Choiseul montrait une prédilection particulière. S'ajoutent à la collection des toiles du peintre français Hubert Robert dont l'une représente une scène se déroulant dans la cour du château d'Amboise et l'autre s'intitulant *Une vue de la campagne près de Chanteloup ayant vue sur la Louaire sous Amboise*. La plupart des autres toiles de Robert traitent de sujets romains, d'architecture et de ruines comme les appréciaient le commanditaire. Il s'y ajoute des tableaux de dimensions plus réduites, de forme cintrée et chantournée, utilisables en dessus-de-porte.

Jean-Pierre Houël, invité par le duc à Chanteloup, a exécuté treize dessus-de-porte de dimensions diverses ainsi que des images de formats plus modestes, réservées à la délectation privée de Choiseul et de sa famille. Le choix de l'artiste révèle en outre l'orientation nouvelle de la peinture de paysage dans la décennie 1760-1770, Choiseul ayant exclusivement demandé à Houël de représenter des vues de Chanteloup et de ses environs.

Au rang des peintures décoratives sans rapport avec l'inspiration locale figurent les dessus-de-porte d'après Carle Van Loo. L'idée de traiter *L'Allégorie des arts* en personnalisant *La Peinture, La Sculpture, L'Architecture et La Musique* sous les traits d'enfants, avait été inventée par le peintre à la demande de Mme de Pompadour en 1752 pour son château de Bellevue. Dès lors, la série devait connaître un succès immédiat et susciter un très grand nombre de copies. Il n'est pas surprenant que Choiseul, redevable à la favorite de sa protection, ait eu le désir d'en posséder de semblables pour la campagne. En 1785, au moment de la mort du duc de Choiseul, on trouve dans la chambre à coucher de l'appartement n°2 *deux tableaux dessus de porte représentant génie de la sculpture et peinture dans une bordure de bois doré et deux tableaux dessus de porte représentant la Musique et l'Architecture* dans la chambre à coucher de l'appartement suivant.

Le XVIII^e siècle fut en France le grand siècle de la « curiosité ». On collectionne alors à presque tous les niveaux de la société. La collection du duc s'enrichit ainsi à la faveur de la dispersion de prestigieux cabinets. A la première des ventes, Choiseul se porta acquéreur de deux tableaux de Rembrandt, connus aujourd'hui sous les titres de *Philosophe en méditation* et de *Philosophe au livre ouvert*. Il s'agissait d'un coup de maître, même si l'un de ces tableaux a été depuis retiré à Rembrandt. C'est pourtant quelques années plus tard, en 1767, à la faveur de la dispersion de la collection de Jean de Jullienne, que le duc donna une forte impulsion à sa collection en se portant acquéreur de quatorze tableaux, dont treize des écoles hollandaise et flamande. De même, les achats effectués lors de la vente du cabinet Gaignat enrichirent considérablement sa collection qui enleva à ses principaux concurrents, dont Catherine II, onze tableaux flamands et hollandais. Par ailleurs, en 1771, alors que le duc de Choiseul venait d'emporter de haute lutte quelques-unes des pièces les plus remarquables de la collection Braamcamp, vendue à Amsterdam, il eut la malchance de voir ces trésors disparaître dans le naufrage du bateau qui les conduisait en France.

On ne saurait tenir la présence de cinq tableaux italiens, sur un total de cent quarante-sept tableaux, pour le signe d'un quelconque intérêt du duc pour les maîtres de cette école. Ces quelques tableaux sont, de fait, quantité négligeable au regard du reste de la collection et il est fort probable que Choiseul les a obtenus par son mariage avec Louise-Honorine Crozat du Châtel.

En matière de peinture française, les données sont un peu différentes car nous trouvons juxtaposés dans la collection du duc les maîtres du Grand Siècle, forts appréciés par les collectionneurs du XVIII^e siècle (Claude Lorrain, Le Nain...), et les œuvres contemporaines commandées ou achetées directement aux artistes (Watteau, Greuze, Robert, Vernet...).

Les arts du **dessin** étaient aussi représentés par Boucher, Vernet, Cozette, Lenfant, Houël. Entre les artistes qui séjournèrent à Chanteloup, il en est deux auxquels nous devons une mention particulière : ce sont Lenfant et Cozette.

Pierre Lenfant est surtout connu comme peintre militaire. Le duc qui savait l'art avec lequel le peintre avait représenté les combats du règne de Louis XV, lui proposa de dessiner les merveilles d'Amboise et de Chanteloup. Le peintre fit deux gouaches qui ont passé du cabinet de Choiseul au musée de Tours. Outre le côté pittoresque, ces dessins ont l'avantage de donner l'état des châteaux d'Amboise et de Chanteloup en 1762.

Cozette, qui fut entrepreneur de la manufacture des Gobelins, excellait aussi à rendre tout à la fois des scènes de paysages et les tableaux de genre. Il exécuta en **tapiserie** les portraits de Choiseul tenant un carton de dessins. De Chanteloup, ces tapisseries sont venues au musée de Tours.

Un **plan cadastral** de près de trois mètres de long est intitulé : *Carte du duché de Choiseul, d'Amboise et de ses environs, levée topographiquement à six lignes pour cent toises, finie en 1770*. L'intérêt de ce plan est augmenté par une gouache qui occupe la partie inférieure sur une longueur de deux mètres. La scène, qui se passe au bord de la mer, représente un défilé d'artillerie dans un chemin accidenté, ombragé d'arbres. La troupe s'avance vers l'océan, couvert de navires, sur un monticule, un officier avec sa lunette observe l'horizon, tandis qu'un groupe de fantassins se tient dans un angle ; au sommet des roches, dans le lointain, des ouvriers construisent un fort. Cette scène, datée de l'année même de la disgrâce de Choiseul, est sans doute une allusion à quelque événement glorieux de son ministère. Cette gouache est signée C. Cozette et est conservée au Musée des Beaux-Arts de Tours. Un document similaire se trouve au Musée de l'Hôtel de Ville d'Amboise.



Détail de la carte des environs de Chanteloup
Musée de l'Hôtel de Ville d'Amboise.

De même les artistes rivalisèrent d'empressement à figurer le duc, représentant de nombreux portraits peints ou gravés de Choiseul.



Louis xv

Louis XV (Versailles, 1710 – Versailles, 1774)

Arrière-petit-fils de Louis XIV et fils du duc de Bourgogne, il **monta sur le trône à l'âge de cinq ans**. Tandis qu'il était élevé par Mme de Ventadour, puis par le maréchal de Villeroy, le pays fut gouverné par **Philippe d'Orléans**. A la mort de ce dernier, le pouvoir fut exercé par le **duc de Bourbon** (1723-1726), qui maria le roi à Marie Leszczyńska (de cette union devaient naître dix enfants dont six filles et un fils survécurent). **Le cardinal de Fleury** lui succéda et conserva la direction des affaires jusqu'à sa mort (1743).



Louis XV,
Musée de l'Hôtel de Ville d'Amboise.

Le roi décida alors de gouverner lui-même.

Intelligent, mais sceptique, velléitaire et faible, il devait avoir une **politique versatile, soumise à**

l'influence de ses favoris ou de ses maîtresses (Mme de Châteauroux, Mme de Pompadour, Mme du Barry). L'ensemble du règne devait être marqué par le problème des finances : dans un état désastreux après l'échec de Law, elles avaient été assainies par Fleury qui pratiqua une politique d'économie et de retour au colbertisme, traduite par une amélioration du commerce (colonies) et de la fiscalité. Cependant, de nouveaux besoins naquirent bientôt de la politique étrangère. En effet, après la guerre de Succession de Pologne qui valut à la France la Lorraine, en dépit de sa participation restreinte, vint la guerre de Succession d'Autriche ; malgré d'éclatantes victoires, elle ne devait rien rapporter au pays et provoqua le mécontentement de l'opinion. Celle-ci fut encore davantage heurtée par le renversement des alliances accompli par Bernis et le « secret du roi », diplomatie parallèle ignorée des ministres. Il eut pour conséquence **la guerre de Sept Ans** qui se poursuivit à la fois sur terre et sur mer, aboutit à un échec malgré les efforts de Choiseul, et consacra la suprématie britannique et la fin des possessions coloniales françaises. Pourtant, l'opinion fut favorable à cette paix désastreuse.

Quant aux mesures de Choiseul, qui devaient porter leurs fruits sous le règne suivant, elles détournèrent son attention des problèmes intérieurs. Or **l'opposition parlementaire** atteignait alors son paroxysme. Rétablis dans leurs pouvoirs pendant la Régence, les parlements avaient déjà manifesté leur hostilité sous le ministère de Fleury. Défendant en fait les privi-

lèges contre les réformes royales, ils faisaient figure de défenseurs des libertés publiques face au despotisme et étaient soutenus par tout le mouvement des philosophes et de **l'Encyclopédie**. Leur lutte se poursuivit sur le terrain religieux avec la querelle du jansénisme. Au moment de la guerre de Sept Ans, Louis XV avait soutenu la politique réformatrice de Machault d'Arnouville. Il l'abandonna quelques années après, devant la violence de l'opposition dont il prit conscience lors de l'attentat de Damiens (1757). Choiseul devait poursuivre cette politique de faiblesse (renvoi des jésuites, 1764), qui se transforma en réaction autoritaire en 1770 avec le triumvirat Maupéou-Terray-d'Aiguillon. Les parlements furent renvoyés, mais la mesure venait trop tard, car la mort du roi allait mettre un terme à cette politique. S'il laissait une monarchie affaiblie, le règne de Louis XV n'en avait pas moins été caractérisé par une grande prospérité du pays, favorisée par une conjoncture favorable, et par un **rayonnement** que la **civilisation française** n'avait pas atteint depuis le XIIIe siècle.



Louis XVI

Louis XVI (Versailles, 1754 – Paris, 1793). Roi de France (1774-1791), puis roi des Français (1791-1792).

Petit-fils de Louis XV et de Marie-Josèphe de Saxe, il fut élevé sous la direction du duc de La Vauguyon et reçut une éducation religieuse très stricte. Timide et solitaire, il montra un certain intérêt pour les sciences naturelles, la géographie et la serrurerie à laquelle il consacra une partie de ses loisirs, en dehors de la chasse et des plaisirs de la table. Marié en 1770 à Marie-Antoinette d'Autriche (mariage négocié par Choiseul dans l'intérêt de l'alliance autrichienne, dont naquirent ensuite quatre enfants), il monta sur le trône en 1774, peu préparé à assumer la royauté.



Louis XVI, par Duplessis.

Sur les conseils de Maurepas, il s'entoura de ministres qui tentèrent d'introduire certaines **réformes** (Turgot, Malesherbes, le comte de Saint-Germain, Vergennes). Mais le rappel des parlements favorisa le développement d'une **opposition aristocratique** aux tentatives de réformes ; Turgot et Malesherbes démissionnèrent en 1776. Par ailleurs, si la guerre d'Indépendance américaine, qui s'acheva par le traité de Versailles (1783), rehaussa le prestige de la France, elle contribua, avec les dépenses inconsidérées de la cour, à **ruiner le pays** ; ni la politique financière de Necker (1776-1781), ni celle de Calonne (1783-1787), ni celle de Loménie de Brienne (1787-1788) ne purent rétablir l'équilibre budgétaire. La crise politique, **réaction nobiliaire à l'absolutisme royal**, se greffa donc sur une situation économique, financière et sociale critique qui aboutit à la convocation des Etats généraux et au rappel de Necker. Louis XVI, que sa formation religieuse rendait assez imperméable aux idées nouvelles, donna son adhésion aux réformes, mais n'eut jamais le courage de soutenir vraiment les hommes qui les avaient formulées. Telle fut l'attitude, hésitante et contradictoire, qu'il adopta dès les débuts de la Révolution (1789), sous l'influence de plus en plus prépondérante de Marie-Antoinette.

Méfiant envers l'aristocratie comme, plus tard, envers les émigrés, il s'avéra cependant « trop incapable de concevoir autre chose que la société aristocratique pour imaginer un ressourcement de la monarchie » (F. Furet). Ainsi, la formation de l'Assemblée nationale constituante qu'il accepta sous la pression du tiers état, le renvoi de Necker et la révolte parisienne qu'il

suscita, le refus de ratifier l'abolition des privilèges et la Déclaration des droits de l'homme (qui fut en grande partie la cause des journées des 5 et 6 octobre 1789) témoignèrent de son **hostilité à reconnaître le principe d'une monarchie constitutionnelle** ; il approuva à contrecoeur la Constitution civile du clergé. Préparée par Fersen, sa fuite manquée en juin 1791 acheva de rendre le **roi impopulaire**.

Malgré le mouvement républicain qui se développait, Louis XVI, qui jura à nouveau fidélité à la Constitution le 14 septembre 1791, devint « **roi des Français** ». Profitant du bellicisme de la plupart des patriotes, et particulièrement du cabinet girondin ou brissotin (mars-juin 1792), il déclara la guerre à l'Autriche (avril 1792). Mais le renvoi du ministère girondin, suivi de l'insurrection du 20 juin 1792, et la publication du manifeste de Brunswick (23 juillet 1792) accrurent l'**hostilité des révolutionnaires à l'égard de Louis XVI**. La journée du 10 août 1792 marqua la chute de la royauté. Déchu, prisonnier de la Commune insurrectionnelle de Paris, Louis XVI et la famille royale furent enfermés au Temple. Le 3 décembre s'ouvrit le procès du roi. « Louis Capet » fut déclaré « coupable de conspiration contre la liberté de la nation et d'attentats contre la sûreté générale de l'Etat » et condamné à mort. Louis XVI fut exécuté le 21 janvier 1793.

