

Chefs-d'œuvre
du J. Paul Getty Museum

ARTS DÉCORATIFS



Chefs-d'œuvre
du J. Paul Getty Museum

ARTS DÉCORATIFS



Chefs-d'œuvre
du J. Paul Getty Museum

ARTS DÉCORATIFS

Los Angeles
THE J. PAUL GETTY MUSEUM

Frontispice :
Pendentif représentant Hercule [détail]
Français (Paris), vers 1540
85.SE.237 (voir no. 9)

Au J. Paul Getty Museum :

Christopher Hudson, *Éditeur*

Mark Greenberg, *Directeur éditorial*

John Harris, *Responsable éditorial*

Amy Armstrong, *Responsable fabrication*

Jack Ross, *Photographe*

Texte rédigé par Charissa Bremer-David, Catherine Hess,
Jeffrey W. Weaver et Gillian Wilson

Conçu et réalisé par Thames and Hudson, Londres,
et publié en collaboration avec le J. Paul Getty Museum

Traduit de l'anglais par Christiane Di Mattéo

© 1997 J. Paul Getty Museum

1200 Getty Center Drive

Suite 1000

Los Angeles, California 90049-1687

ISBN 0-89236-458-0

Reproductions en couleurs de CLG Fotolito, Vérone, Italie

Imprimé et relié à Singapour par C.S. Graphics

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS DU DIRECTEUR	6
ARTS DÉCORATIFS	8
INDEX DES ARTISTES, DES FABRIQUANTS ET DES MANUFACTURES	128

AVANT-PROPOS DU DIRECTEUR

En 1936, J. Paul Getty loua un superbe appartement meublé à New York appartenant à Amy Phipps Guest. Bien que n'ayant jamais auparavant fait montre d'un intérêt particulier pour le mobilier et les arts décoratifs, il devint à partir de ce moment-là un collectionneur à part entière. "Selon moi, écrivit-il plus tard, un tapis ou un meuble peuvent être aussi beaux, posséder autant de qualité artistique et refléter autant de génie créateur qu'une peinture ou une statue." Le fait que l'ensemble du marché de l'art ait été en crise au cours des années 1930, alors qu'il se lançait dans son entreprise, tourna à son avantage. Getty estimait que les grandes œuvres d'art décoratif étaient sous-évaluées par rapport à la peinture, ce qui le détermina encore plus à se spécialiser. Il se spécialisa en effet : il se limita presque totalement à l'achat de meubles français du dix-huitième siècle.

En 1971, Getty engagea Gillian Wilson comme conservateur, inaugurant ainsi une période de vingt-cinq années d'acquisitions remarquables qui enrichirent et renforcèrent fortement les collections du Getty Museum. Les meubles Boulle et nombre d'autres objets de la fin du dix-septième siècle firent remonter le temps à la collection ; un "lustre à poissons" du début du dix-neuvième siècle lui fit faire un saut en avant. Des porcelaines chinoises et japonaises avec montures, de la porcelaine de Sèvres, des tapisseries et des horloges furent achetées en quantité suffisante pour constituer des sous-catégories impressionnantes. Élégamment exposés à l'étage supérieur de la villa romaine reconstituée que Getty avait fait construire pour accueillir le Musée, les arts décoratifs français représentent depuis de nombreuses années la collection la plus accomplie du Musée.

À sa mort en 1976, J. Paul Getty légua au Musée un patrimoine s'élevant à une valeur supérieure à sept cents millions de dollars. Une telle somme ouvrait de nouveaux horizons. Le Musée allait être en mesure de constituer des collections bien plus importantes ; le Getty Trust pouvait créer des organisations parallèles au Musée pour mener à bien un travail innovateur dans le domaine des bourses d'études, de la préservation et de l'enseignement de l'art ; et un musée plus vaste allait pouvoir être construit dans le cadre d'un grand centre Getty.

L'une des premières décisions prises au début des années 1980, alors que les fonds du legs de Getty étaient sur le point de devenir disponibles, consista à développer la collection pour y inclure des sculptures européennes, et également à faire de nouvelles acquisitions de meubles et d'objets d'arts décoratifs européens, en dehors du style français auquel le Musée s'était traditionnellement limité. En 1984, Peter Fusco prit les fonctions de conservateur d'un nouveau département de sculptures et d'objets d'art. Depuis lors, des œuvres très importantes ont été achetées et exposées dans des galeries

réservées à cet effet, comme la verrerie et la majolique ; le mobilier provenant d'Italie et des Pays-Bas a été installé dans les galeries de peintures ; et on a également exposé l'orfèvrerie et l'argenterie, ainsi que toutes sortes d'objets précieux destinés à satisfaire les goûts raffinés depuis la Renaissance jusqu'au dix-neuvième siècle. Un grand nombre de ces objets ont été présentés au cours des ans dans le cadre des catalogues des collections spécialisées du Musée et dans le catalogue résumé des collections d'arts décoratifs. La collection de sculptures du Musée – qui représente en elle-même une création remarquable de ces douze dernières années – ne figure pas dans le volume présent mais fera l'objet d'une publication séparée, ainsi que d'un catalogue sommaire et d'un catalogue des collections en deux volumes très détaillés.

Dans le nouveau musée conçu par Richard Meier au sein du centre Getty, dans le quartier ouest de Los Angeles, les derniers préparatifs se terminent dans les galeries, au moment même où j'écris ces lignes. Les arts décoratifs et les meubles français seront exposés dans un ensemble de quatorze salles conçues par Thierry Despont, dans le style propre à chaque période. De chaque côté de cette enclave française se trouveront neuf galeries spécialement réalisées pour accueillir les arts décoratifs et les sculptures des autres pays européens, et certains objets seront également présentés dans les galeries de peinture. Nous avons tenté d'aménager un environnement mettant en valeur ces merveilleuses réalisations et leur offrant un contexte adapté. Nous espérons que cet ouvrage – préparé avec le plus grand soin par Charissa Bremer-David, Catherine Hess, Jeffrey W. Weaver et Gillian Wilson, attachés aux départements des Arts décoratifs et des Sculptures – saura susciter chez le lecteur l'envie de venir voir sur place ces chefs-d'œuvre.

JOHN WALSH
Directeur

- 1 Plat creux hispano-mauresque
(*Brasero*)
Espagne (Valence), milieu
du quinzième siècle

Faïence vernissée à base d'étain
Hauteur : 10,8 cm
Diamètre : 49,5 cm
85.DE.441



Les céramiques vernissées de la Renaissance n'étaient pas seulement prisées pour le chatoyement scintillant de leur ornementation mais également pour la transformation apparente de leurs matériaux de base en or – ce qui représentait le rêve des alchimistes depuis le Moyen Âge.

Les céramiques vernissées apparurent aux alentours de 800 ap. J.-C. dans l'Iraq actuelle, et atteignirent la ville espagnole de Malaga – le point le plus à l'ouest du monde islamique – au cours du treizième siècle. La connaissance de cette technique difficile s'étendit ensuite sur la côte jusqu'à la région de Valence. Au quinzième siècle, on envoyait déjà la poterie vernissée de Valence en Italie, plus particulièrement à Florence, où elle était achetée par des clients aisés. Le fait qu'un grand nombre de ces céramiques passaient par Majorque explique le nom que les Italiens du quinzième siècle utilisaient pour désigner la faïence espagnole : la majolique. Ce n'est qu'à partir du seizième siècle qu'on appela par ce nom tous les types d'articles vernissés à base d'étain.

Le centre de ce plat porte en inscription le monogramme sacré *IHS* (pour "Jésus Hominum Salvator", Jésus le Sauveur des Hommes). On s'en servait peut-être comme tranchoir sur une table ou bien – étant donné sa taille, ses décorations minutieuses et son excellent état de préservation – il avait un but purement décoratif, peut-être sur un buffet.

- 2 Jarre “Feuille de chêne”
(*Orciuolo Biansato*)
Italie (Florence),
vers 1425–1450

Faïence vernissée à base d’étain
Hauteur : 39,4 cm
Largeur max. : 40 cm
Diamètre (au bord) : 19,4 cm
84.DE.97



Cette jarre est la plus grande de ce genre que l’on connaisse. Son décor d’ensemble composé de feuilles et de lions rampants est peint d’une manière plus légère que le traditionnel enduit de la *zaffera a rilievo* (relief bleu), une préparation compacte de pigment appliquée en couche épaisse, la faisant ainsi ressortir de la surface du pot après la cuisson de la glaçure. Le lion rampant reproduit de chaque côté est particulièrement approprié comme motif florentin, car il se peut qu’il fasse référence à l’emblème du lion de la ville, le *marzocco*. Il se pourrait également qu’il dérive d’images italiennes héraldiques ou de motifs que l’on trouve dans d’autres arts décoratifs, comme les textiles.

Un astérisque peint sous chaque anse fait probablement référence à l’atelier de production de cette jarre, celui de Giunta di Tugio (vers 1382 – vers 1450), le potier florentin le plus important de son époque. La réputation de Tugio est due en partie à l’immense commande qu’il reçut aux alentours de 1430, lorsque l’hôpital Santa Maria Nuova de Florence lui commanda près d’un millier de jarres de pharmacie, dont plusieurs existent encore aujourd’hui.

3 Aiguière
Italie (Murano),
fin du quinzième ou début
du seizième siècle

Verre sodique soufflé avec décors
émaillés et dorés
Hauteur : 27,2 cm
Largeur max. : 19,3 cm
Diamètre (au bord) : 2,9 cm
Diamètre (à la base) : 13,9 cm
84.DK.512



Cette aiguière constitue un superbe exemple de vase de luxe de la Renaissance. Traductions d'une ancienne forme métallique fréquemment utilisée pour les vases liturgiques, les aiguières en verre du quinzième siècle contenaient souvent du vin ou d'autres liquides destinés à la table. Cette pièce a été assemblée à partir de quatre parties différentes que l'on dora et émaila avant de les réunir.

Le motif ondé qui entoure le col rappelle les insignes – composées de rayons de soleil entourant le monogramme saint *IHS* – appartenant aux fidèles de saint Bernard de Sienna. Il est néanmoins possible que ce motif ait été purement décoratif. La forme de cette pièce et les détails de l'émail rappellent les prototypes islamiques, alors que la dorure en "écaille de poisson" ponctuée de petits points est caractéristique du verre vénitien de l'époque.

Fait intéressant, on peut voir l'équivalent le plus proche de ce vase – une aiguière bleu foncée – au sud de la Californie, au Los Angeles County Museum of Art.

4 Plat d'apparat (*Piatto da Pompa*)
Italie (Deruta),
vers 1500–1530

Faïence vernissée à base d'étain
Hauteur : 8,8 cm
Diamètre : 42,9 cm
84.DE.110



Il est indéniable que les représentations de femmes idéalisées comme celle de ce plat furent influencées, stylistiquement et d'un point de vue iconographique, par l'œuvre de peintres tels le Pérugin (vers 1450–1523) et Pinturicchio (vers 1454–1513), tous deux nés en Ombrie, la région où se trouve Deruta. (La femme de Pinturicchio était d'ailleurs la fille d'un potier de Deruta.) Des bustes classiques similaires apparaissent fréquemment sur la majolique de Deruta et sont souvent presque identiques par leur pose et leur apparence. L'iconographie des céramiques sans doute était tirée de dessins ou de gravures qui, à leur tour, reproduisaient probablement des œuvres d'art du voisinage de l'atelier.

L'inscription *VIVIS ERO VIV[U]S E MORTV[U]S ERO VIV[U]S*, signifie : "Vivant, je serai parmi les vivants, et mort, je serai [toujours] parmi les vivants." Il est possible que cette phrase fasse référence à l'amour du commanditaire de ce plat pour la femme qui y est représentée et qui était décédée.

Les potiers de Deruta imitaient les faïences hispano-mauresques et utilisaient des oxydes d'argent pour produire une apparence cuivrée. À Gubbio, l'autre grand centre de majolique lustrée, l'utilisation des oxydes de cuivre donnait une couleur rouge rubis.

- 5 Partie supérieure d'un verre à pied
Probablement de Bohême ou peut-être d'Italie (Murano), vers 1525–1575

Verre sodique soufflé, avec dorure, émail et décors gravés à la pointe de diamant

Hauteur : 22 cm

Diamètre (au bord) : 19 cm

Diamètre (à la base) : 7,8 cm

84.DK.547



Cette pièce importante présente un mélange inhabituel d'éléments vénitiens et nordiques. Si le fil de cobalt, les bosses de couleurs et la dorure aux motifs "en écaille de poisson" entourant le bec sont caractéristiques du verre de Murano, ses bosses pointues et sa panse conique lui confèrent une apparence nettement nordique.

La lourdeur des proportions du haut de ce récipient et l'apparence abrasée de la bordure inférieure suggèrent que le pied d'origine fut cassé ; quelqu'un essaya alors de réduire la cassure en la broyant, préservant ainsi le haut du verre d'origine.

- 6 Gobelet couvert (*Willkommglas*)
 Autriche (Hall, Tyrol),
 vers 1550–1554
 Peut-être l'atelier de Sebastian
 Höchstetter (1540–1569)
 Verre de potasse soufflé avec
 décors émaillés et gravés
 Hauteur (avec le couvercle) : 37 cm
 Hauteur (sans le couvercle) : 28.5 cm
 Diamètre (au bord) : 12.4 cm
 Diamètre (à la base) : 14,3 cm
 84.DK.515.1–2



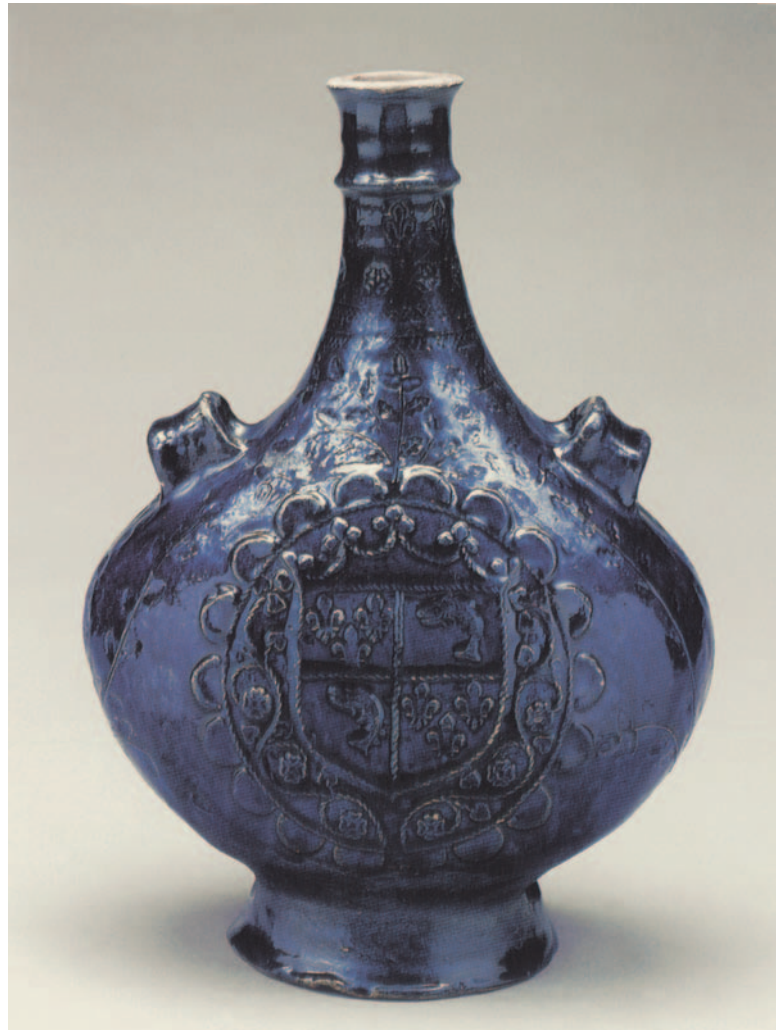
Cet objet est le plus ancien des *Willkommglas* à avoir survécu. Il date probablement d'avant 1555, car on changea à cette date les armoiries en émail situées des deux côtés du gobelet et identifiant ses propriétaires comme étant les ancêtres de la famille Trapp pour incorporer les armes qui avaient été héritées d'une autre famille.

On utilisait ce verre de "Bienvenue" pour porter un toast et accueillir les invités – on remarque un grand nombre d'armoiries et de devises personnelles sur cet objet sinon très simple. Ce récipient servait en quelque sorte de registre d'invités et permettait à noter le nom des visiteurs de marque et la date de leur visite. Les inscriptions furent faites entre 1559 et 1629 et incluent des individus renommés, comme l'archiduc Ferdinand du Tyrol et son neveu Maximilien I^{er}, mais aussi les membres d'importantes familles du Tyrol ou d'ailleurs, comme par exemple les familles von Pranckh, von Fuchstatt, von Westernach, von Scherffenberg et von Oppersdorff.

Alors que la ligne décorative située sous le bord – avec ses petits points émaillés et dorés – provient de la décoration de verre de Venise, la forme de la pièce et le gris-brun du verre sont caractéristiques de la production tyrolienne.

7 Gourde de pèlerin
France (Puisaye, en Bourgogne),
début du seizième siècle

Grès émaillé au cobalt
Hauteur : 33,5 cm
Largeur : 23,5 cm
Profondeur : 13 cm
95.DE.1



Cette gourde est l'un des spécimens les plus importants de grès bleu de Puisaye, l'un des tout premiers grès à avoir été produits en France pour des aristocrates. Certains des objets en grès de Puisaye présentent des armoiries royales, et les armes des plus grandes familles de France comme les Bochetel, les Rolin, les Ferrière, et les de la Chaussée. On a fait remonter au dernier quart du quinzième siècle cette production de grès bleu de Puisaye – dont le nom provient de la glaçure luisante en oxyde de cobalt qui fut probablement importée du Moyen-Orient – car c'est à cette période que François de Rochechouart, chambellan du duc d'Orléans et du futur Louis XII, épousa Blanche d'Aumont et établit une manufacture de poterie en grès à Saint-Amand. Originaire de la région de Beauvais où l'on commença à produire de la poterie en grès avant le milieu du quinzième siècle, il est possible que Blanche d'Aumont ait contribué à importer la technique de la poterie en grès à Puisaye.



8 Bassin ovale
France (Paris), vers 1550
Attribué à Bernard Palissy
(Saintes, 1510?–1590)

Faïence vernissée à base de plomb
Longueur : 48,2 cm
Largeur : 36,8 cm
88.DE.63

Bernard Palissy était un homme aux centres d'intérêt et aux talents multiples : c'était un homme de sciences, un réformateur religieux, un dessinateur de jardins, un souffleur de verre, un arpenteur, un philosophe, un géologue ainsi qu'un céramiste. Il est particulièrement réputé pour ce qu'il appela ses "figulines rustiques", qui étaient des moulages de crustacés, de plantes et de reptiles, qu'il attachait sur des formes de céramiques traditionnelles. Palissy décorait alors ces objets de manière naturaliste avec des glaçures liquides à base de plomb, accroissant ainsi le réalisme de ses décors aquatiques.

Ses articles rustiques eurent énormément de succès, et Anne de Montmorency et Catherine de Médicis lui confièrent tout deux au milieu du siècle la décoration des grottes de leurs jardins privés, des lieux évocateurs que l'on fréquentait au seizième siècle pour le divertissement et la contemplation. Les céramiques de Palissy étaient si populaires qu'on les imitait déjà de son vivant et qu'elles furent copiées au dix-neuvième siècle par des manufactures de céramiques aussi célèbres que Sèvres (en France) et Wedgwood (en Angleterre), ainsi que par un grand nombre de faussaires français.



9 Pendentif représentant Hercule
France (Paris), vers 1540

Or ; émail blanc, bleu et noir ;
et une perle baroque
Hauteur : 6 cm
Largeur : 5,4 cm
85.SE.237



Ce pendentif représentant Hercule en train d'ériger les piliers de Cadix (l'un de ses douze travaux) était sans doute destiné à un homme, car les qualités de son modèle étaient censées être adoptées par la personne qui le portait. Le sujet est représenté en haut relief sur l'avant et en émail champlé de l'autre côté (c'est-à-dire en versant les émaux en poudre dans les alvéoles ménagées dans le métal et en les polissant après cuisson). Selon les récits, Hercule aurait soulevé les deux montagnes pour qu'elles soient des monuments

de son œuvre ou alors il aurait coupé une montagne en deux pour empêcher l'entrée des monstres marins dans la Méditerranée, formant ainsi le détroit de Gibraltar.

Ce fut François I^{er} qui choisit ce sujet des plus rares pour célébrer le passage à Paris de son beau-frère Charles V, en 1540. Le style de ce pendentif ressemble beaucoup à celui des artistes qui travaillaient au service de François I^{er} à Fontainebleau, et en particulier à celui de Benvenuto Cellini, son orfèvre le plus important. L'originalité de son sujet, la splendeur des matériaux et la perfection de la fabrication indiquent que ce pendentif était probablement une commande royale.

10 Médaillon de chapeau
représentant la Prudence
France (Paris), 1550–1560

Or ; émail blanc, bleu, rouge et noir ;
calcédoine ; et diamant taillé en table
Hauteur : 5,7 cm
Largeur : 5,2 cm
85.SE.238

Détail à gauche



Ce bijou était un accessoire de toilette et se portait sur le bord retourné d'un chapeau ou d'une coiffure, en le fixant avec une épingle ou des points qui traversaient les boucles métalliques. Bijoux en vogue entre le milieu du quinzième siècle et la deuxième moitié du seizième siècle, les *commessi* comme ce médaillon sont assez rares, fruits d'une étroite collaboration entre des artistes français et

italiens. (De telles collaborations furent plus fréquentes après le Sac de Rome en 1527, lorsqu'un grand nombre d'artistes italiens se virent contraints d'aller chercher du travail en France.) Le terme *commesso* fait référence au procédé par lequel les pierres étaient "commises", ou attachées ensemble à la manière d'un puzzle ; on utilisait souvent cette technique pour la restauration de bijoux anciens.

Cette œuvre représente la figure allégorique de la Prudence, l'une des quatre vertus cardinales. Elle symbolise la bonne conduite, et est représentée avec un miroir dont elle se sert pour se voir avec lucidité et perspicacité. Cette allégorie nous amène à penser que ce bijou était destiné à une femme, peut-être dans le but d'invoquer la protection de la Prudence ou d'acquérir les vertus qu'elle personnifie.

11 Paire de chenets
France (Fontainebleau,
par un artiste italien), 1540–1545

Bronze
Hauteur : 85,1 cm
Largeur (à la base) : 40,6 cm
94.SB.77.1–2



Ces figures en forme de caryatide – ici en train de porter des urnes plutôt qu'un entablement – servaient de chenets, les deux supports métalliques sur lesquels on plaçait les bûches dans le foyer d'une cheminée. Les figures fabuleuses et composites de la nymphe et du satyre, l'utilisation décorative des entrelacs et la présence d'une salamandre (un emblème de François I^{er}) au sommet de chacune des urnes suggèrent fortement que ces chenets furent créés pour le château du roi, à Fontainebleau. Le style maniériste de ces œuvres élégantes et expressives indique qu'elles sont la réalisation d'un artiste italien qui travaillait à l'atelier de Fontainebleau. En fait, la pose contorsionnée du satyre, sa musculature vigoureuse et sa force d'expression émotionnelle ainsi que les proportions allongées de la nymphe et son classicisme glacial sont très proches des œuvres de Rosso Fiorentino (1494–1540) et du Primatice (1504–1570), qui travaillèrent tous deux au château du roi lors de la première phase de sa décoration, aux alentours de 1540. Ce sont peut-être les plus anciennes figures de chenets à être connues.



12 Coffre (appartenant à une paire de *cassoni*)

Italie (Ombrie), daté 1559 ?

Attribué à Antonio Maffei (Gubbio, né vers 1530)

Noyer sculpté, à l'origine partiellement doré

Hauteur : 75 cm

Largeur : 181,5 cm

Profondeur (en haut) : 59 cm

Profondeur (aux pieds) : 76,2 cm

88.DA.7.1

La plupart des *cassoni* de la Renaissance étaient offerts à des jeunes couples pour célébrer leur mariage et les aider à meubler leur nouvelle maison. Les armoiries mises en évidence ainsi que l'étiquette manuscrite trouvée à l'intérieur de ce coffre suggèrent que l'on réalisa ces deux *cassoni* pour le mariage de Pressilla de' Conti, originaire de Foligno, avec son deuxième mari, Cesare Bentivoglio, de Gubbio, au milieu du seizième siècle.

L'artiste était probablement Antonio Maffei, le plus estimé des membres d'une famille célèbre de sculpteurs et de décorateurs de bois originaires d'Ombrie. Ces deux coffres présentent les banderoles sculptées de feuillage, les motifs architecturaux prononcés et les formes monumentales rappelant des sarcophages antiques typiques de la Haute Renaissance. Leurs étranges masques grimaçants et leurs figures grotesques témoignent de l'intérêt du début du maniérisme pour les formes bizarres.

Ces coffres sont de très rares exemples de mobilier intact datés avec certitude non seulement en raison de l'étiquette située sous le couvercle de l'objet et remontant probablement au dix-huitième siècle ou même à une date antérieure, mais aussi parce que les deux coffres ont été sculptés en grande partie dans un seul tronc d'arbre et n'auraient donc pas pu subir d'importants changements par la suite.



- 13 Bassin avec Deucalion et Pyrrha
(*Bacile Trilobato*)
Italie (Urbino), vers 1565–1575
Par Orazio Fontana
(Castel Durante, 1510–1571)
ou son atelier

Faïence vernissée à base d'étain
Hauteur : 6,3 cm
Diamètre : 46,3 cm
86.DE.539

Détail à gauche



On utilisait probablement des bassins de ce genre pour offrir de l'eau parfumée aux invités à la table de la salle à manger afin qu'ils puissent se laver les mains entre chaque plat. L'élaboration de la forme et du décor de cette pièce suggère néanmoins qu'elle avait un but purement décoratif. La scène centrale (voir détail à gauche) raconte l'histoire de Deucalion et de Pyrrha tirée des *Métamorphoses* d'Ovide (livre 1, lignes 315–415). Selon la légende, ce couple survécut au déluge de Zeus. Il demanda aux dieux comment ils pourraient renouveler la race humaine. On leur dit qu'il fallait qu'ils jettent derrière eux les os de leur mère, et Deucalion comprit que l'oracle voulait parler de leur grande mère la terre. Le couple se mit alors à jeter des pierres qui prirent une apparence humaine en touchant le sol.

Orazio Fontana était l'un des céramistes les plus recherchés et les plus innovateurs du milieu du seizième siècle. Il contribua au développement d'un style nouveau de décoration de majolique inspiré par les fresques de Raphaël situées dans les Loges du Vatican, qui à leur tour avaient été inspirées par les peintures antiques découvertes dans la "grotte" connue sous le nom de Domus Aurea, la "Maison dorée" de Néron. Ces embellissements fabuleux que l'on qualifiait de raphaéliques ou grotesques commencèrent à prendre une grande place dans les œuvres d'Orazio ; dans ce bassin, ce sont les décors grotesques qui dominent, alors que les scènes narratives plus traditionnelles de la Renaissance sont reléguées aux médaillons ou aux cartouches.

14 Plat représentant Marsyas écorché
Italie (Urbino),
milieu des années 1520
Par Nicola di Gabriele Sbraghe,
dit Nicola da Urbino
(Urbino, vers 1480–1537/38)

Faïence vernissée à base d'étain
Hauteur : 5,7 cm
Diamètre : 41,4 cm
84.DE.117



L'artiste qui peint ce plat est peut-être le créateur de majoliques le plus talentueux et le plus célèbre du seizième siècle. Il signait ses œuvres *Nicola da Urbino*. Elles se caractérisent par une représentation délicate et sophistiquée des figures et de l'espace à l'aide d'une palette à la richesse et à la variété exceptionnelles. En raison de son immense talent, l'œuvre de Nicola était très populaire auprès des importants commanditaires de majoliques du seizième siècle. Par exemple, il réalisa aux alentours de 1525 un superbe service de table pour Isabelle d'Este, et il en produisit un autre dans les années 1530 pour le duc Frédéric, le fils d'Isabelle. Le plat du Getty Museum appartient à un autre service qui fut offert ou commandé par un membre de la famille Calini de Brescia, et dont les armoiries apparaissent sur l'écu central.

Les scènes de ce plat sont les adaptations de deux feuillets de l'édition vénitienne datant de 1497 des *Métamorphoses* d'Ovide, l'une racontant le mythe d'Apollon et de Marsyas, l'autre illustrant la compétition entre Apollon et Pan. La combinaison de ces deux représentations explique pourquoi Marsyas est représenté à la fois en jeune garçon et en vieil homme.

15 Vase d'apothicaire
Italie du Nord, vers 1580–1590
Attribué à Annibale Fontana
(Milan, 1540–1587)

Terre cuite peinte et dorée
Hauteur : 52 cm
Diamètre (au bord) : 17,8 cm
Diamètre max. : 40 cm
90.SC.42.1



Ce vase d'apothicaire au modelé minutieux était destiné à contenir une préparation médicamenteuse très spécifique : l'*antidotum mithridaticum*. Ce nom provient de son inventeur le roi Mithridate VI, dont la vie inspira la plupart des décors de ce vase. Mithridate, qui accéda au trône du Pont en 111 av. J.-C., était un apothicaire amateur terrorisé à l'idée d'être empoisonné par ses ennemis. Il avait concocté son propre antidote, qu'il ingérait à intervalles réguliers. Après une campagne militaire contre l'empire romain qui fut un échec, il tenta de se suicider par le poison, mais il échoua en raison des doses quotidiennes de poison qu'il avait ingérées. De désespoir, Mithridate fut contraint de se faire poignarder par l'un de ses propres gardes. Cette préparation médicamenteuse devint très populaire, en particulier dans le nord de l'Italie et en France où on le fabriqua pendant des siècles, créant ainsi un besoin de récipients pour le conserver.

La minutie des ornements, les masques et la décoration des figures sont caractéristiques des embellissements italiens de la fin du seizième siècle. Les poses des figures ressemblant à des danseurs, les scènes animées en relief et les nus vigoureux mais néanmoins élégants sont typiques du maniérisme et ont un lien étroit avec l'œuvre du sculpteur milanais le plus important de l'époque, Annibale Fontana.

16 Plat *A Candelieri*
Italie (Venise), vers 1540–1560

Faïence vernissée à base d'étain

Hauteur : 5,7 cm

Diamètre : 47,7 cm

84.DE.120

Détail à droite



Il semble que ce plat soit un chef-d'œuvre unique : il n'y a aucune autre majolique de cette période qui puisse se rapprocher de l'élégance et de la sophistication de ses figures et de sa décoration. La figure centrale (voir détail à droite) est à la fois gracieuse et bizarre, ce que privilégiaient les artistes maniéristes ; l'expression de surprise, les formes allongées et le buste tourné dont les extrémités sont composées de feuillage et de banderoles de feuilles contribuent à sa nature fabuleuse. L'extrême élégance des décors de la surface était également prisée par les maniéristes ; elle est illustrée sur ce plat par des détails comme le tissu superbement et élégamment drapé le long du bord supérieur et par la façon dont la figure grotesque située sur la droite croise sa main gauche avec élégance sur son bras droit, projetant ainsi une ombre sur son avant-bras étendu.

On a représenté les décors *a candelieri*, c'est-à-dire symétriquement par rapport à un axe central, comme s'il s'agissait d'un candélabre. Bien que l'on associe le plus souvent ce type de peinture à la majolique de Castel Durante, la grande forme creuse de ce plat et son fond bleu-gris sont caractéristiques des faïences de Venise.





17 Aiguière et bassin
 Allemagne (Augsbourg), 1583
 Par Abraham Pfleger I^{er}
 (Augsbourg, actif à partir de
 1558 – mort en 1605)

Argent partiellement doré avec
 plaques émaillées et gravées
 (Aiguière)

Hauteur : 25 cm

(Bassin)

Diamètre : 50,5 cm

85.DG.33.1–2

Pfleger fut l'un des orfèvres les plus importants et les plus talentueux d'Augsbourg à la fin du seizième siècle. Bien qu'il ait travaillé pour d'importants mécènes, très peu de ses œuvres ont survécu. Cette aiguière et ce bassin servaient à offrir de l'eau parfumée aux invités pendant le dîner afin qu'ils puissent se laver les mains entre les plats. On commanda ce service à Pfleger pour commémorer une alliance entre les Fugger – la plus illustre des familles de banquiers allemands – et les Palffy von Erdöd, une célèbre et ancienne famille hongroise. On sait grâce aux documents du *Hofkammer* (les archives de la cour à Vienne) que Pfleger fabriqua deux services contenant une aiguière et un bassin pour le mariage de Maria Fugger avec le duc Nikolaus Palffy von Erdöd qui eut lieu en 1583. Le style exceptionnellement sobre, formel et sévère de l'aiguière et du bassin du Getty Museum s'accorde parfaitement avec les autres œuvres connues de Pfleger, ce qui indique que ce service est probablement l'un des deux services mentionnés dans les archives de la cour.

18 Gourde de pèlerin
(*Fiasca da Pellegrino*)
Italie (Florence),
vers 1575–1587
Fabriquée à la manufacture
de porcelaine des Médicis

Porcelaine tendre
Hauteur : 26,5 cm
Largeur max. : 20 cm
Diamètre (au bec) : 4 cm
86.DE.630



Cette gourde est l'une des plus anciennes porcelaines d'Europe. À la fin du seizième siècle, la popularité des majoliques avait commencé à décliner. Pour répondre à la fois à la passion croissante pour la porcelaine chinoise et à la demande continue pour les nouveautés, la porcelaine commença à dominer le marché des céramiques de luxe.

Cette gourde est l'un des objets les plus rares qui proviennent de la manufacture des Médicis ; il n'en existe plus qu'une soixantaine de nos jours. C'est le grand-duc Cosimo I^{er} qui avait fondé la manufacture dans le but d'encourager des arts aussi sophistiqués que le travail du cristal, la sculpture, la tapisserie et la production de porcelaines. C'est sous la direction du fils de Cosimo, Francesco I^{er}, que la porcelaine finit par devenir populaire. La production de porcelaines continua apparemment pendant quelques dizaines d'années après la mort de Francesco en 1587; chose étonnante, il se passa près d'un siècle avant que Louis Poterat ne remette la porcelaine tendre à la mode à Rouen, en 1673 – et plus tard à Saint-Cloud.

Les proportions de cette gourde blanche comportant des dessins bleu foncé très limpides sont superbes. Les motifs en arabesque et les décorations florales stylisées sont des dérivés d'objets de la ville turque d'Iznik datant de 1500 environ.



19 Plateau de table

Italie (Florence ou Rome),
vers 1580–1600

Pierre dure et marbre commesso, incluant breccia di Tivoli (ou Quintilina), giallo antico, nero antico, breccia rossa, breccia cenerina, breccia verde, broccatello, bianco e nero antico, serpentine, albâtre fiorito, albâtre a tartarugo, lapis-lazuli, corail, cristal de roche et jaspe jaune et noir
Profondeur : 113 cm
Largeur : 136,5 cm
92.DA.70

Détail à gauche



Le *commesso* en pierres tendres et dures, qui est une technique de mosaïque ressemblant à un puzzle, connut une période de prospérité en Grèce et dans la Rome antique, avant de revenir à la mode dans l'Italie de la Renaissance, en particulier à Florence et à Rome. Au début de la Renaissance, ce furent les exemples aux motifs géométriques qui prédominèrent, mais à la fin du seizième siècle, les artistes, qui avaient réussi à maîtriser cette technique des plus exigeantes, commencèrent à intégrer un plus grand nombre d'éléments picturaux, comme les banderoles de feuillage de ce plateau. Chaque élément décoratif est profilé en marbre blanc, ce qui fait ressortir les éléments aux couleurs et aux motifs riches et met en relief la préciosité de la table.

Il est probable que ce plateau ait été fabriqué après 1559, car on ne découvrit la *breccia di Tivoli* que dans les ruines de l'ancienne villa de Quintiliolo à Tivoli, lorsque le cardinal Innocent du Mont y fut transféré au cours de la papauté de Pie V (1559–1565).

20 Coupe (*Coppa*)
Italie (Murano), vers 1500

Verre *calcedonio* soufflé
Hauteur : 12,3 cm
Diamètre (au bord) : 19,7 cm
Diamètre (à la base) : 10,6 cm
84.DK.660



C'est vers la fin du quinzième siècle que l'on inventa le verre *calcedonio* sur l'île vénitienne de Murano. On a attribué l'invention de ce verre opaque au seul fabricant du quinzième siècle de verre vénitien que l'on connaisse aujourd'hui : Angelo Barovier. Issu d'une famille de verriers qui travaillait à Murano depuis 1330, il est possible que ce soit Barovier qui ait également développé la recette du *crystallo*, le verre fin et clair ressemblant au cristal de roche qui engendra le style de la Renaissance dans la

fabrication de verre de Venise. On arrivait à l'apparence marbrée du verre *calcedonio* en mélangeant différents oxydes de métal dans le verre avant de donner une forme à l'objet. Il en résulte un effet de tourbillonnement de couleurs bleue, verte, marron et jaune qui rappelle les précieux récipients taillés en pierre que l'on développa dans la Rome antique et qui revinrent à la mode dans l'Italie de la Renaissance.

21 Gobelet à bosses (*Berkemeyer*)
Allemagne du Sud (Rhin inférieur) ou peut-être Pays-Bas, vers 1500–1550

Verre soufflé à la potasse et à la chaux avec pastilles appliquées
Hauteur : 13,5 cm
Diamètre (au bord) : 12,9 cm
Diamètre (à la base) : 8,5 cm
84.DK.527



Cette forme populaire de verre allemand date de la fin du quinzième siècle et continue à être produite de nos jours. Ces timbales furent faites en *Waldglas*, ou en verre de la forêt, comme on le nommait, car il était produit dans les ateliers ruraux qui se trouvaient dans les forêts qui possédaient une grande abondance de combustible pour les fours de verrerie. Cette couleur verte caractéristique du *Waldglas* provient des impuretés riches en fer du sable local, la forme la plus commune de silice que l'on utilisait pour la production de ce verre. En raison de leur popularité et de leur intérêt

esthétique, les gobelets en verre de la forêt continuèrent à être fabriqués même après que les fabricants de verre allemands furent capables de produire du verre clair.

Ce *Berkemeyer* est une variation en forme d'entonnoir du *Römer* plus sphérique, dont le nom dérive peut-être du mot provenant du Rhin inférieur *roemen* et signifiant "se vanter", car la vantardise est souvent provoquée par la consommation de boissons alcoolisées. Cet exemple du Getty Museum est l'un des premiers spécimens où le bol et la tige forment essentiellement un seul élément conique. La tige creuse est recouverte de "bosses" – des morceaux de verre – qui permettent de saisir le gobelet.



22 Bol

Probablement autrichien
(Innsbruck),
vers 1570–1591

Verre clair sodique avec gravure à la
pointe de diamant, dorure et décor
en émail à froid
Hauteur : 16 cm
Diamètre (au bord) : 40,4 cm
Diamètre (à la base) : 13,5 cm
84.DK.653

Ce bol est le plus grand et le mieux préservé des quatre seuls exemples documentés avec lesquels il a un lien. Cette technique de gravure à la pointe de diamant – qui est utilisée ici pour le ceinturage de feuilles, les colonnes en arcade et les guirlandes – fut développée à Murano au milieu du seizième siècle et introduite au Tyrol, à Hall et à Innsbruck, aux alentours de 1570. On a trouvé certains des motifs décoratifs du bol – comme la frise en palmette – sur des objets produits dans ces deux villes du Tyrol ; on pense néanmoins que ce bol du Getty Museum fut fabriqué à la *Hofglashütte* d’Innsbruck – la Verrerie royale – en raison des similarités de cet objet avec d’autres pièces attribuées à Innsbruck ou connues comme ayant appartenues à l’archiduc Ferdinand II, qui fonda la verrerie en 1563.

La technique de l’émail et de l’or peints à froid – que l’on utilisa pour embellir les fruits, les guirlandes feuillues et les chardonnerets – consiste à appliquer la peinture sans la cuire pour la faire adhérer à la surface du verre. En conséquence, les peintures à froid de ce genre ne résistent pas au passage du temps. Il est possible qu’on ait utilisé dans certains cas la technique de la peinture à froid pour des récipients d’une taille exceptionnelle comme ce bol et ne pouvant pas supporter (ou peut-être ne pouvant pas rentrer dans) le four de cuisson des émaux.

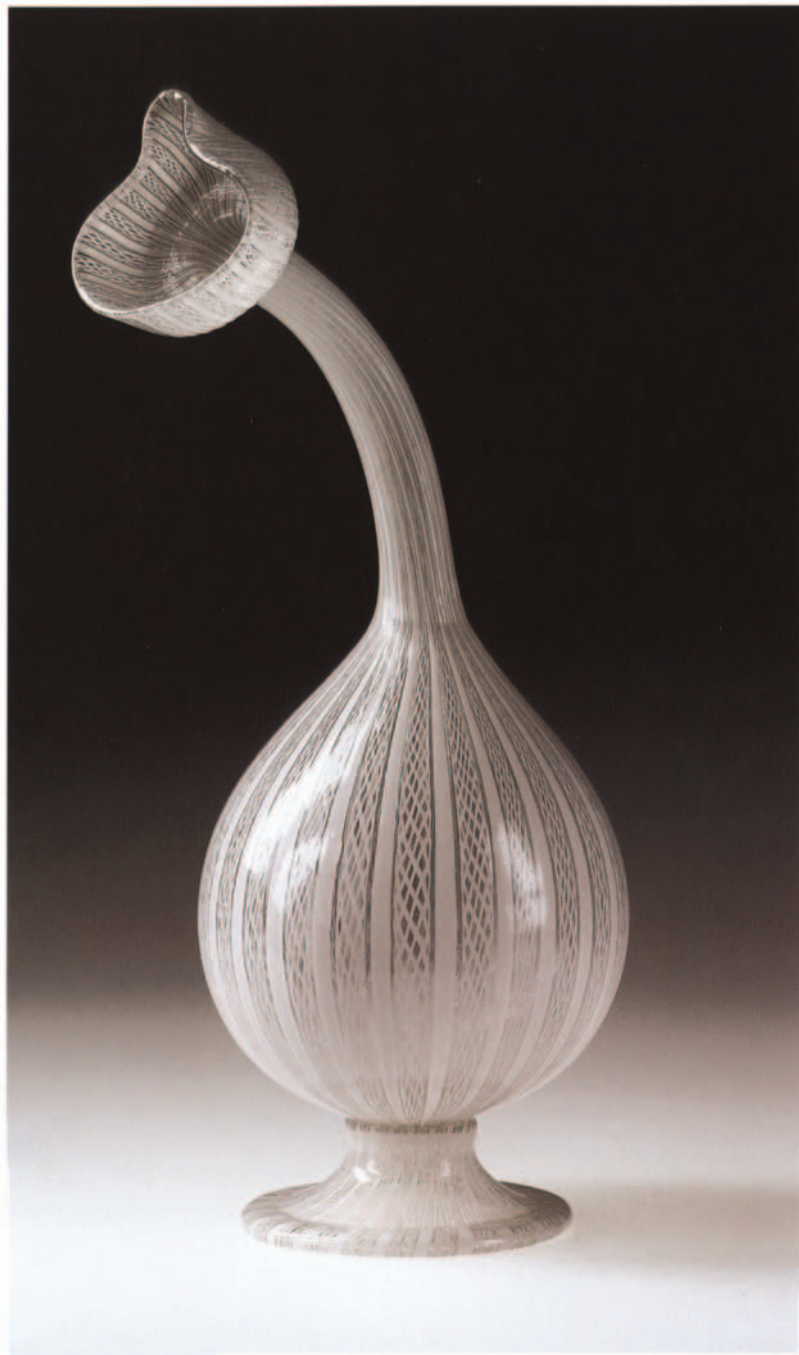
- 23 Coupe *Filigrana* couverte à pied
Verre : Allemagne ou Italie
(Murano), fin du seizième –
début du dix-septième siècle
Monture : Allemagne
(Augsbourg), 1615–1625

Verre sodique soufflé et moulé et
lattimo ; monture en argent doré
Hauteur (avec le couvercle) : 21,1 cm
Hauteur (sans le couvercle) : 14,5 cm
Diamètre (au bord) : 5,8 cm
Diamètre (à la base) : 9,4 cm
84.DK.514.1–2



Ceci est l'un des deux seuls récipients montés que l'on connaisse ayant cette forme (l'autre se trouve dans la Lehman Collection du Metropolitan Museum of Art, à New York). Il semblerait que cet exemple de verre en filigrane avec une décoration en "fil torsadé" (*vetro a retorti*) ait été produit à Murano et exporté en Allemagne, où y fut ajoutée une monture plusieurs dizaines d'années plus tard. Le bord du couvercle porte la marque du fabricant, Mattäus Wallbaum (1554–1632), qui produisit des montures pour différents objets – dont des reliquaires, des boîtes à bijoux et des horloges – mais très peu pour le verre. Il y a également sur le bord la marque de la ville d'Augsbourg datant de 1615–1625, ce qui indique que ce type de verre vénitien avait tellement de valeur qu'il fut soigneusement conservé et que la monture fut ajoutée à une date ultérieure, ou alors que l'on continua longtemps à produire des récipients de ce genre.

24 Bouteille *Filigrana* (*Kuttrolf*)
Italie (Murano), fin du seizième
– début du dix-septième siècle
Verre sodique soufflé et moulé et fils
de *lattimo*
Hauteur : 23,9 cm
Diamètre (à la base) : 7,2 cm
84.DK.661



Tout comme la coupe précédente (no. 23), cette bouteille est fabriquée dans une espèce de verre en filigrane à “fils tordus”, ou *vetro a retorti*. La forme curieuse mais néanmoins élégante de cette pièce fut inspirée par les bouteilles en verre syriennes du quatrième siècle, dont la fonction était peut-être de diffuser du parfum. Ces bouteilles redevinrent à la mode en Europe au cours du quinzième siècle ; on les utilisait de temps en temps pour la boisson, mais leur col étroit et souvent tordu nécessitait un versement et un égouttage lents. Le nom *Kuttrolf* pourrait dériver du mot *gutta* (du latin “goutte de liquide”) ou du mot *Kuttering* (de l’allemand “glouglouter”). En fait, il est très possible que cet élément sonore ait été considéré comme un plaisir sensuel accroissant le plaisir du repas.

25 *Portrait du pape Clément VIII*
(*Ippolito Aldobrandini*)
Italie (Florence), 1600–1601
Dessiné par Jacopo Ligozzi
(Vérone, vers 1547–1626) ;
produit à la *Galleria de’
Lavori in Pietre Dure* ; exécuté
par Romolo di Francesco
Ferrucci, dit del Tadda
(Florence, mort en 1621)

Calcite, lapis-lazuli, nacre, calcaire et
marbre recouvrant et entouré par du
silicate noir, avec un cadre en bronze
doré

Hauteur (avec le cadre) : 101,7 cm

Largeur (avec le cadre) : 75,2 cm

Hauteur (sans le cadre) : 97 cm

Largeur (sans le cadre) : 68 cm

92.SE.67

Les représentations picturales de mosaïques en pierre avaient été populaires en Grèce et dans la Rome antique ; il y eut un regain d’intérêt pour ce médium dans l’Italie de la Renaissance, où l’on appréciait sa permanence et son “artifice ingénieux”. Ce fut la cour des Médicis qui fut à l’origine des *commessi* en pierres tendres et dures (voir nos. 10 et 19), et en particulier Ferdinand I^{er}, grand-duc de Toscane, qui fonda l’atelier de la cour dans lequel certains artisans locaux pouvaient être formés à la technique difficile et admirée de la pierre. Les portraits faits avec ce médium sont pourtant extrêmement rares, celui-ci étant à notre connaissance l’un des deux seuls exemples de cette époque (sur quatre) à avoir survécu.

Certains documents nous apprennent que Ferdinand offrit ce portrait au pape Clément VIII en 1601 ; et peut-être est-il lié au mariage qui eut lieu au début du siècle entre Marie de Médicis, la nièce de Ferdinand, et Henri IV, roi de France. Le pape a une présence étrange en partie en raison de la luminescence des pierres, dont on pensait également qu’elles possédaient des pouvoirs intrinsèques. La force du modèle est accentuée un peu plus par le fait qu’il est représenté avec le diadème à trois couronnes, symbole de son autorité et de sa haute fonction ecclésiastique.





26 Scène d'architecture et cadre
Allemagne du Sud,
vers 1630–1670

Plaque : Atelier de Blausius
Fistulator (Munich, actif en
1587–1622)

Scagliola

Hauteur : 43,5 cm

Largeur : 50 cm

Cadre : Italie, vers 1730–1740

Bois noirci et monture en bronze doré

Hauteur : 73 cm

Largeur : 67 cm

92.SE.69

Détail à gauche



La scagliola vit le jour au sud de l'Allemagne à la fin du seizième siècle ; c'était une alternative moins onéreuse et moins longue que l'incrustation en *pietre dure*. Cette technique se caractérisait par l'attachement d'une sorte de gypse – pulvérisée et pigmentée – sur une surface humide d'enduit au plâtre. On polissait alors la surface au plus haut point afin d'imiter le lustre des pierres tendres et dures.

La scène pittoresque et italianisante de cette plaque (voir détail à gauche) fut inspirée par des représentations de perspective et des dessins de décors de scènes qui furent publiés au cours du seizième et du dix-septième siècles. Elle a un lien très étroit avec l'œuvre de Blausius Fistulator et de ses disciples, qui produisirent un certain nombre de plaques identiques pour la Munich Residenz.

Près d'un siècle après sa création, cette plaque fut exposée dans son cadre actuel, conçu de manière exubérante avec une ornementation du dix-huitième siècle rappelant l'œuvre du sculpteur et dessinateur florentin Giovanni Battista Foggini (1652–1725). L'ensemble est surmonté par les armoiries de Lorenzo Corsini (1652–1740), qui fut élu pape Clément XII en 1730. On ne sait toutefois si c'est le pape en personne qui fit encadrer l'objet ou si on le lui offrit ainsi en cadeau.

27 Verre en pied (*Stangenglas*)
Sud de la Bohême, 1600

Verre soufflé à la potasse et à la chaux
gravé à la pointe de diamant
Hauteur : 34,5 cm
Diamètre (au bord) : 8 cm
Diamètre (à la base) : 10,7 cm
84.DK.559



Ce verre est l'un des plus splendides exemples de verre gravé figuratif, qui représente des scènes particulièrement lascives avec un grand souci de précision et même de délicatesse. D'un côté, une femme nue tient en l'air une partition musicale et une baguette de chef d'orchestre. Derrière elle, un homme habillé lui saisit la poitrine de la main gauche et passe sur son corps un grand archet, s'en servant comme d'un instrument à cordes. De l'autre côté, une autre femme nue, debout, tient la queue touffue d'un renard entre ses jambes, tandis qu'un chien, la langue pendante, lève les yeux sur elle. Ces sujets, qui sont peut-être tirés de gravures locales, sont assez caractéristiques des connotations sexuelles et du symbolisme qui étaient très populaires dans le nord.

Le terme *Stangenglas* provient du mot allemand signifiant "perche" ou "tige", nom approprié à la forme longue et étroite de cet objet. On se servait de ces récipients pour boire des boissons alcoolisées, pour la bière en particulier ; cette association entre l'ivresse et le plaisir charnel est très courante.

28 Verre farceur (*Scherzgefäß*)
Allemagne ou Hollande,
dix-septième siècle

Verre soufflé à la potasse et à la chaux
avec des décors appliqués et une
monture en argent
Hauteur : 33,7 cm
84.DK.520.1-2



On fabriqua ce verre extrêmement rare, véritable tour de force technique, dans le but de rendre l'action de boire sans renverser d'alcool aussi difficile que possible. Le tube qui est attaché à la tête et qui se termine au milieu du nez du personnage pouvait servir de paille. Le jeu consistait à amuser les spectateurs aux dépens du buveur : dans les compétitions, le buveur devait recommencer avec un verre plein chaque fois qu'il renversait de l'alcool.

Ce spécimen compte parmi les deux seuls verres farceurs que l'on connaisse à posséder la forme d'un homme. Ces verres prenaient le plus souvent la forme d'un cerf ou d'un autre animal, d'une botte, d'un pistolet, d'un phallus ou d'un cor.

29 Coupe couverte à pied
Allemagne, 1631
Par Marcus Heiden (Cobourg,
actif depuis au moins 1618 –
mort après 1664)

Ivoire tournée et ciselé
Hauteur : 63,5 cm
91.DH.75

Détail à droite



Les ivoires tournés – des ivoires que l'on façonnait sur un tour afin de créer des formes géométriques variées – étaient populaires parmi les collectionneurs princiers d'Europe, et Marcus Heiden était l'un des plus grands spécialistes de cette technique. Heiden signa et data cet objet sous sa base ; il est renommé pour les objets qu'il créa pour la cour de Saxe ; il est probable qu'il réalisa cette œuvre pour le duc Johann Casimir.

D'un point de vue stylistique, ce gobelet est typique des ivoires tournés du début du dix-septième siècle, sur lesquels un mélange de figures sculptées et de formes abstraites semble pivoter autour d'un axe changeant et dynamique. L'ajout inhabituel et probablement plus tardif d'enfants corpulents dans des poses ludiques rehausse encore plus le sens du mouvement ; l'enfant qui souffle dans la trompette et qui supporte le corps de ce récipient d'apparat (voir détail à droite) projette sa hanche en avant, donnant une impression d'équilibre précaire.





30 *Portrait de Camillo Rospigliosi*
Italie, 1630–1640
Attribué à Giovanni Battista
Calandra (Vercelli, actif à
Rome ; 1586–1644)
Mosaïque de céramique dans un
cadre en bois doré
Hauteur (sans le cadre) : 62 cm
Largeur (sans le cadre) : 48,5 cm
87.SE.132

Ce portrait en mosaïque représente Camillo Rospigliosi, le frère du pape Clément IX (1600–1669) et le chevalier commandant de l'Ordre de saint Étienne, dont il porte l'insigne en forme de croix. Giovanni Battista Calandra était peut-être le plus grand des créateurs de mosaïque travaillant à Rome au début du dix-septième siècle, et son œuvre était très prisée par la noblesse et les familles papales de l'époque.

Les mosaïques du dix-septième siècle n'étaient pas seulement appréciées comme décorations architecturales, mais également en tant qu'imitations "éternelles" des peintures. Il est probable que Calandra copia un portrait de l'un de ses contemporains – Andrea Sacchi ou Guido Reni – dont les peintures partagent le style expressif de cette mosaïque. Calandra assembla avec talent des tesselles en céramique et recréa ainsi les effets picturaux de la perspective et des couleurs, représentant ses sujets avec une grande acuité. On peut considérer la représentation de la croix que l'on aperçoit sous le col en tissu du modèle comme un extraordinaire tour de force.

31 Cabinet d'apparat (*Toonkast*)
Flamand (probablement
Anvers), vers 1630

Bâti de chêne, noyer et buis ; placage
de bois fruitier, d'amarante, d'ébène
et d'écaille

Hauteur : 210,2 cm

Largeur : 158 cm

Profondeur : 74,5 cm

88.DA.10



Ce cabinet allie avec inventivité des formes architecturales et d'élégantes figures sculptées. Ces formes furent probablement influencées par certaines publications comme les études de Du Cerceau, de Sebastiano Serlio, de Giovanni da Brescia et de Paul Vredeman de Vries ; les figures rappellent les œuvres d'artistes du Nord tels Lucas van Leyden, Crispijn de Passe de Oude, Cornelis Massys et Albrecht Dürer. Les portes sont décorées avec les figures allégoriques de deux des trois vertus théologiques : la Foi et l'Espoir, avec leurs attributs respectifs, une croix et une ancre. Sur le tiroir du centre, la troisième vertu, la Charité, est représentée en train d'allaiter des enfants. Cinq termes (des têtes d'hommes et de femmes posées sur des piliers quadrangulaires) décorent le placard en retrait. Il est possible que ces termes – en train de s'adonner à la boisson, de jouer de la musique et de se consacrer à d'autres formes de plaisirs – symbolisent les cinq sens, tandis que les caryatides merveilleusement sculptées semblent représenter les quatre saisons.

La fonction de ce cabinet, utilisé pour y ranger des objets précieux, est symbolisée par la représentation des cinq sens. La présence des vertus théologiques rappelle toutefois que le plaisir ne doit pas passer avant les principes chrétiens.

32 Cabinet d'apparat
(*Kabinettschrank*)
Allemagne (Augsbourg),
vers 1620–1630

Ébène, poirier, chêne, buis, noyer,
châtaignier, marbre, ivoire, pierres
semi-précieuses, écaille, palmier,
émail et peinture miniature
Hauteur : 73 cm
Largeur : 58 cm
Profondeur : 59 cm
89.DA.28



La forme architecturale de cette pièce et l'ornementation curviligne au-dessus des portes de devant correspondent à un type de cabinet que l'on produisait à Augsbourg au cours des premières dizaines d'années du dix-septième siècle. Son fabriquant, qui reste inconnu, fut incontestablement influencé par les projets d'Ulrich Baumgartner (1579–1652), peut-être le plus grand ébéniste de l'époque. Plusieurs maîtres auraient participé à la décoration de ce cabinet, bien que l'on ne puisse en nommer qu'un seul : le graveur hollandais Albert Jansz. Vinckenbrinck signa plusieurs des reliefs en bois fruitier sur l'un des côtés avec son monogramme : *ALVB*.

L'extérieur possède des proportions et des décorations élégantes et sobres ; il s'ouvre sur une série étonnement complexe de tiroirs et de compartiments richement décorés avec toute une variété de matériaux et de techniques, et qui représentent des sujets biblique, allégorique, historique et mythologique. La prépondérance des thèmes se rapportant au pouvoir des femmes pourrait avoir une fonction morale. Les thèmes religieux expriment une préoccupation pour la vertu chrétienne et servent également de remontrance vertueuse vis-à-vis de la fonction matérielle du cabinet : le rangement et l'exposition des objets précieux du collectionneur.

33 Bassin

Italie (artiste hollandais ou flamand travaillant à Gênes),
1620–1625

D'après un dessin de Bernardo
Strozzi (Gênes, 1581–1644)

Argent

Diamètre : 75,5 cm
85.DG.81

Détail à droite



Ce bassin illustre des épisodes inspirés de l'histoire d'Antoine et Cléopâtre, peut-être tirés des *Vies* de Plutarque. Dans les cartouches situés autour de la bordure, on voit les scènes de la formation du Triumvirat, l'entrevue entre Antoine, Octavien et Lépide ; la première rencontre d'Antoine et de Cléopâtre alors qu'elle remonte la rivière Cydnus ; une scène de banquet ; et la mort d'Antoine. Il est possible que la scène de bataille principale – sculptée en très haut relief, avec quelques figures moulées en ronde bosse et ensuite fixées – soit celle de la bataille d'Actium. Le relief central (voir détail à droite) représente la scène de la mort de Cléopâtre : elle vient de saisir l'aspic dans le panier de figues qui se trouve à ses côtés et sa servante se précipite à son aide.

Ce dessin ressemble de manière très frappante à une esquisse à l'huile datant des environs de 1625 faite par le peintre génois Bernardo Strozzi (Ashmolean Museum, Oxford). Le style des figures et des animaux suggère que c'est un orfèvre hollandais ou flamand travaillant à Gênes qui traduisit l'esquisse en métal précieux.

Ce bassin façonné avec la plus grande minutie était décoratif plutôt que fonctionnel. Il est probable qu'une aiguière lui était assortie, mais elle est à présent perdue ; l'aiguière et le bassin auraient formé un exemple spectaculaire de l'art de l'orfèvre. Ce bassin représente la plus grande pièce d'argenterie profane de cette époque et la plus importante.





34 Console

Italie (Rome), vers 1670
 Attribuée à Johann Paul Schor,
 dit Giovanni Paolo Tedesco
 (Innsbruck, actif à Rome ;
 1615–1674)

Peuplier sculpté et doré
 Hauteur : 170 cm
 Largeur : 225 cm
 Profondeur : 85 cm
 86.DA.7

On se servait probablement de cette table remarquable, qui n'est guère fonctionnelle en raison de sa sculpture, pour la décoration fastueuse d'un *palazzo* romain. Le sculpteur lui donna la forme d'un tronc de laurier dont la base est entourée de pierres, de feuilles et de baies. Il y a un aigle dans les branches, et un grand coquillage sculpté pour tout plateau. Bien que ces sculptures évoquent des sujets et des allégories baroques, il se pourrait qu'elles aient également une certaine signification héraldique que l'on n'a pas encore identifiée.

Johann Paul Schor était un artiste des plus éclectiques ; il créa des jardins, des décors de fêtes, du mobilier d'État, des objets ecclésiastiques et décoratifs et des fontaines. Tout au long des années 1660, il travailla de manière continue pour le Bernin, avec qui il collabora au trône de saint Pierre au Vatican. L'œuvre tardive de Schor annonce la transition entre le dix-septième et le dix-huitième siècles, exprimant non seulement le style animé et curviligne typique du baroque, mais également le goût ultérieur pour les ruines et les grottes pittoresques et fictives. On lui a attribué cette table en raison de ses similarités de style avec les dessins et les gravures que fit l'artiste pour de minutieux objets d'arts décoratifs sculpturaux, parmi lesquels on trouve différents carrosses et un lit.

35 Un panneau (appartenant à un ensemble de dix)
France (Paris), vers 1661
Attribué à Charles Le Brun
(1619–1690)

Chêne peint et doré
Hauteur : 213 cm
Largeur : 79 cm
91.DH.18.1–.10



Ceci est l'un des dix panneaux d'un groupe qui faisait probablement partie d'un assemblage plus important. Ces panneaux auraient été exposés tout près les uns des autres et installés dans une pièce d'une taille exceptionnelle. Leur style ressemble étroitement à celui des panneaux très similaires qui se trouvent au château de Vaux-le-Vicomte, près de Paris ; l'un d'entre eux possède exactement les mêmes motifs que ceux d'un panneau se trouvant toujours dans l'antichambre du roi (la bibliothèque actuelle).

C'est Charles Le Brun qui fut le responsable de cette décoration de Vaux-le-Vicomte, et il accomplit ce travail avec l'aide des membres de son atelier.

Ces panneaux ont été créés dans le style élaboré du baroque tardif que Le Brun développa au milieu du dix-septième siècle pour la décoration d'intérieur, dans le but de promouvoir les grandes aspirations des membres de l'aristocratie, à l'époque de la jeunesse de Louis XIV. Les quatre panneaux les plus grands comportent des peintures ovales en grisaille de femmes assises vêtues à l'antique et représentant les quatre vertus cardinales : la Force, la Tempérance, la Prudence et la Justice.



- 36 Tapisserie :
 “Portière du Char de Triomphe”
 France (Paris), vers 1699–1717
 Tissée à la manufacture des
 Gobelins dans l’atelier de Jean de
 la Croix père (entrepreneur aux
 Gobelins, 1662–1712), Jean de
 la Faye (vers 1655–1730), ou
 Jean Souet (vers 1653–1724),
 d’après un carton de Charles Le
 Brun (1619–1690) ; peint par
 Beaudrin Yvart père
 (1611–1680)

Laine et soie ; lin ; doublure en lin
 moderne
 Hauteur : 357,5 cm
 Largeur : 277,8 cm
 83.DD.20

- 37 Tapis
 France (Chaillot), 1665–1667
 Fabriqué dans l’atelier de la
 Savonnerie de Simon Lourdet
 (né vers 1595 – mort en 1667?)
 et de Philippe Lourdet (mort en
 1671 ; actif avant 1664
 jusqu’aux environs de 1670)

Laine et lin ; doublure en coton
 moderne
 Longueur : 670,5 cm
 Largeur : 440 cm
 70.DC.63

Parce que la fonction principale des portières consistait à être accrochées aux portes pour préserver l’intimité et empêcher les courants d’air, leur utilisation fréquente et leur place bien en vue les rendirent adaptées à l’exposition des armoiries des résidences royales. Cet exemple représente les armoiries du roi de France qui furent portées en procession triomphale sur un char contenant de nombreux trophées militaires.

Cette portière est l’une des six qui furent livrées à la maison du roi en 1717, et elle porte encore son numéro d’inventaire d’origine (194). On utilisa les tapisseries de ce genre dans le château du roi jusqu’en 1792, ce qui est une indication des goûts conservateurs qui prévalaient souvent à la cour.



Située tout près de Paris, la manufacture de la Savonnerie exerça son activité à partir du dix-septième siècle et travailla en priorité pour la couronne de France. Elle produisait des tapis, des revêtements de bancs et des volets pour des paravents à volets mobiles en laine à points noués, avec une technique imitant les tapis fabriqués au Proche-Orient, en particulier en Turquie et en Perse. Cet exemple allie des motifs d’arrangements floraux rappelant le motif mille fleurs médiéval et un grand ceinturage de feuilles d’acanthe. Autour des bords figurent des bols en porcelaine bleue et blanche représentatifs des porcelaines Ming importées de Chine au cours du dix-septième siècle.

38 Table de lecture et d'écriture
France (Paris), vers 1670–1675

Bâti de noyer et chêne, placage
d'ivoire, d'ébène, de corne peinte
en bleu et d'amarante ; moulures en
bronze doré ; acier ; velours de soie
moderne

Hauteur : 63,5 cm

Largeur : 48,5 cm

Profondeur : 35,5 cm

83.DA.21



On peut surélever le plateau de cette petite table et ainsi obtenir un support à pente pour lire ou pour écrire, tandis qu'un tiroir sur le côté contient tout ce qui est nécessaire à l'écriture. Cette table est décrite dans ses plus petits détails dans l'inventaire posthume de 1729 des possessions de Louis XIV.

On ne connaît pas le nom du fabricant, ni son précédent emplacement. La table était peut-être destinée à la maîtresse de Louis XIV, Madame de Montespan, pour être utilisée dans le Trianon de Porcelaine qu'on lui construisit à Versailles en 1670. On décora ce petit pavillon avec des carreaux en céramique bleue et blanche, et on peignit certains des meubles en bleu et en blanc, "à la façon de porcelaine", suivant la mode de l'époque pour tout ce qui était oriental, en particulier les vases chinois bleus et blancs. Ce bâtiment fut démoli en 1687 et remplacé par le Grand Trianon.

Cette table, le plus ancien spécimen de mobilier français de la collection, est extrêmement rare.

39 Table

France (Paris), vers 1675
Attribuée à Pierre Golle
(vers 1620–1684 ; maître
avant 1656)

Bâti de chêne, placage d'écaille, de
cuivre, d'étain et d'ébène ; bronze doré
et bois doré, avec des tiroirs en bois
d'ébène

Hauteur : 76,7 cm
Largeur (fermé) : 42 cm
Profondeur : 36,1 cm
82.DA.34



On peut soulever le plateau de cette table et ainsi dévoiler une scène représentant trois femmes vêtues à l'orientale en train de prendre le thé sous une tente à auvent. Cette table, soutenue par un trépied, était certainement destinée à porter un plateau et des bols à thé, en accord avec le thème de la décoration.

Il est probable que cette table fut faite pour le fils de Louis XIV, le Grand Dauphin (1661–1711). Sur la frise et sur le support, on peut voir quatre grandes fleurs de lys, le lys héraldique des armoiries du roi de France ; et, sur les battants dépliant, de grands dauphins en écaille, l'emblème du Dauphin.

Le pendant de cette table se trouve dans la Collection Royale Britannique depuis le tout début du dix-neuvième siècle.



40 Cabinet et son support
France (Paris), vers 1680
Attribué à André-Charles Boulle
(1642–1732 ; maître avant
1666)

Bâti de chêne, placage d'écaille, de
cuivre, d'étain, de corne, d'ébène
et d'ivoire, avec une marqueterie en
bois teinté et naturel ; ornements en
bronze ; figures en chêne doré et
peint ; tiroirs en bois d'amarante
Hauteur : 229,9 cm
Largeur : 151,2 cm
Profondeur : 66,7 cm
77.DA.1

Détail à gauche



Le thème décoratif de ce cabinet fait référence aux victoires militaires de Louis XIV ; la porte centrale est décorée avec un panneau en marqueterie représentant le coq de France se tenant triomphant au-dessus du lion d'Espagne et de l'aigle du Saint-Empire romain germanique. On fit probablement ce cabinet en reconnaissance de la signature du traité de Nijmegen en 1678, lorsque la France vainquit effectivement ces pays.

Il semble que ce soit les figures d'Hercule et de l'amazone Hippolyte qui soutiennent ce cabinet ; ce même thème militaire est repris dans les montures en bronze de trophées militaires qui flanquent un portrait en médaillon de Louis XIV.

Le pendant de ce cabinet appartient au duc de Buccleuch et se trouve à Drumlanrig Castle, sa résidence écossaise. On ne connaît pas les noms des premiers propriétaires de ces cabinets.

41 Coffre avec support
(appartenant à une paire)
France (Paris), vers 1684
Attribué à André-Charles Boulle
(1642–1732 ; maître avant
1666)

Bâti de noyer et chêne, placage
d'écaille, de cuivre, d'étain, de corne,
de cyprès, de bois de rose et d'ébène ;
ornements en bronze doré
Hauteur : 156,6 cm
Largeur : 89,9 cm
Profondeur : 55,8 cm
82.DA.109.1–2



Un coffre unique de modèle identique est décrit dans l'inventaire du Grand Dauphin de 1689 ; selon cet inventaire, le coffre serait l'œuvre de Boulle. Le support est également attribué à ce maître, mais il fut ajouté au coffre vers la fin du dix-huitième ou au dix-neuvième siècle.

Les coffres étaient probablement destinés à contenir des bijoux. On trouve des compartiments secrets dans la base, ainsi que des petits tiroirs convenant à des bagues sous les courroies en bronze doré qui se rabattent sur les charnières lorsqu'elles sont déverrouillées.

Il existe un troisième coffre avec un fond d'étain appartenant au duc de Marlborough ; il se trouve à Blenheim Palace, en Angleterre.

42 Régulateur

France (Paris), vers 1680–1690
Caisse attribuée à André-Charles
Boulle (1642–1732 ; maître
avant 1666) ; cadran portant
l'inscription *Gaudron AParis*
pour Antoine (I) Gaudron
(vers 1640–1714)

Bâti de chêne et noyer, placage
d'écaille, de cuivre, d'étain, d'ébène et
de bois noirci ; ornements en bronze
doré ; chiffres de l'horloge en métal
émaillé ; verre

Hauteur : 246,5 cm

Largeur : 48 cm

Profondeur : 19 cm

88.DB.16



Il s'agit ici d'un exemple très ancien du long balancier qu'inventa Christiaan Huygens en 1657. Le balancier et ses poids ont été mis dans une longue caisse afin de les protéger ; un gonflement au milieu de la caisse étroite permet le balancement du pendule. La phrase de Virgile tirée des *Géorgiques* est gravée sous le cadran : *Solem audet dicere falsum* (Il défie le soleil de dire un mensonge).

On trouve dans un inventaire des possessions de Louis XIV la description d'un régulateur de ce modèle portant une marqueterie du même motif ; il est à présent à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, à Paris. Un inventaire plus tardif datant de 1792 indique que l'horloge a été fabriquée par André-Charles Boulle.

43 Table

France (Paris), vers 1680

Attribuée à André-Charles Boulle

(1642–1732 ; maître avant
1666)

Bâti de chêne et noyer, placage
d'écaillé, de cuivre, d'étain, de corne,
et marqueterie en bois teinté et naturel

Hauteur : 72 cm

Largeur : 110,5 cm

Profondeur : 73,6 cm

71.DA.100

Plateau à droite



Il existe très peu de meubles plaqués avec deux types de marqueterie, dans ce cas présent avec du bois et de l'écaillé, du cuivre et de l'étain. Il semblerait que ceux-ci aient été faits par la même main et ils présentent un grand nombre de motifs similaires. Ils témoignent toujours d'une splendide dextérité et, comme c'est le cas pour cette table, étaient probablement destinés à Louis XIV ou encore à des membres de sa famille. On trouve des tables similaires dans l'inventaire de Louis XIV, mais on n'a pas encore identifié la table du Musée avec précision.

Les fleurs qui embellissent la marqueterie sur la surface du plateau (voir détail à droite) sont toutes identifiables : on trouve parmi elles des pivoines, des hyacinthes, des jonquilles, des tulipes et des renoncules.



44 Tapisserie : "Les Astronomes" de la série de *L'Histoire de l'empereur de la Chine*

France (Beauvais),

vers 1697–1705

Tissée à la manufacture de Beauvais sous la direction de Philippe Béhagle (1641–1705), d'après les dessins de Guy-Louis Vernansal (1648–1729), Jean-Baptiste Monnoyer (1636–1715) et Jean-Baptiste Belin de Fontenay (1653–1715)

Laine et soie ; doublure en coton moderne

Hauteur : 424 cm

Largeur : 319 cm

83.DD.338



Cette tapisserie fait partie d'une série de dix à avoir été commandées par le comte de Toulouse (1678–1737), le fils légitimé de Louis XIV et de Madame de Montespan, dont la marque et les armoiries apparaissent dans les bordures élaborées. Ce sujet représente une scène tirée de l'histoire de la Chine : l'empereur Shunzhi (r. 1644–1661), qui porte une moustache, se tient près d'un globe et parle avec le père Adam Schall von Bell (1592–1666), un prêtre jésuite allemand qui fut accepté à la cour de Qing grâce à ses connaissances en astronomie occidentale.

Ce grand globe et la sphère armillaire de la table sont les reproductions de véritables objets qui furent réalisés par les Chinois d'après des dessins européens. Les originaux ont survécu et se trouvent aujourd'hui à l'observatoire de Pékin.

45 Modèle pour une pendule
France (Paris), vers 1700 – 1710

Terre cuite et chiffres de la pendule
en métal émaillé

Hauteur : 78,7 cm

Largeur : 52,1 cm

Profondeur : 24,2 cm

72.DB.52



On produisait parfois pour certaines commandes royales des modèles réduits que l'on faisait en général à la cire ou en terre cuite avec du papier peint, mais très peu ont survécu. Ce modèle grand format est unique : c'est le plus ancien modèle parisien de mobilier que l'on connaisse. Il est possible qu'il ait été fait pour Louis XIV par l'un des sculpteurs de la cour, comme François Girardon (1628–1715).

Sous le cadran, Pluton enlève Proserpine dans un char tiré par quatre chevaux. Bien que ce thème soit bien adapté comme symbole du temps et des changements de saisons, on ne connaît pas d'autre pendule équivalente.

46 Tapisserie : “Le Mois de décembre, le château de Monceaux” de la série *Les Maisons royales*
 France (Paris), avant 1712
 Tissée à la manufacture des Gobelins dans l’atelier de Jean de la Croix (entrepreneur à la manufacture, 1662–1712), d’après des cartons peints par des artistes des Gobelins d’après des dessins de Charles Le Brun (1619–1690)

Laine et soie ; interface de coton moderne et doublure de lin
 Tissée dans le coin inférieur droit de la bordure avec la signature I.D.L. CROX pour Jean de la Croix
 Hauteur : 317,5 cm
 Largeur : 330,8 cm
 85.DD.309

Détail à droite



Les représentations artistiques symbolisant le passage du temps étaient enracinées au Moyen Âge dans les dévotions religieuses de toutes les heures, de tous les jours et de toutes les saisons. On vit progressivement se développer une tradition profane dans laquelle des groupes de tapisseries représentaient les signes du zodiaque et les mois de l’année par le biais de scènes rurales ou de représentations de la vie à la cour. *Les Maisons royales* représentent le plus original des ensembles de tapisseries de ce genre à avoir été produits à la manufacture des Gobelins.

L’ensemble des douze tentures représentait chaque mois et chaque signe de l’astrologie avec une résidence royale à l’arrière-plan, Louis XIV au second plan en train de s’adonner à l’une de ses activités quotidiennes, et un choix des trésors du roi – comme des oiseaux exotiques, des animaux, de l’argent ou des tapis – au premier plan. Cet exemple, qui fut probablement réalisé pour un mécène privé plutôt que pour la couronne, représente le mois de décembre au château de Monceaux (démoli au dix-huitième siècle), et le roi en train de diriger une chasse au sanglier.





47 Bureau (bureau Mazarin)
France (Paris),
après 1692 – vers 1700

Bâti de chêne et noyer, placage de laiton, d'écaillé, d'étain, de cuivre, de nacre, d'ébène, de corne peinte et naturelle et de papier peint ; ornements en bronze et argent dorés ; clé en acier.

Le plateau est serti d'armoiries gravées non identifiées (remplacement plus tardif) sous un bonnet d'électeur et entourées par le Collier et l'Ordre de la Toison d'Or, soutenues par des lions couronnés

Hauteur : 70,5 cm

Largeur : 89 cm

Profondeur : 51 cm

87.DA.77

Détail du plateau à gauche



Bien que les armoiries d'origine décorant le plateau de ce petit bureau aient été remplacées à une certaine époque, tous les emblèmes qui l'entourent sont ceux qu'utilisaient les électeurs de Bavière. La clé d'origine en acier est percée avec le monogramme *ME* sous un bonnet d'électeur, signifiant indubitablement Max Emanuel (1662–1726). Entre 1704 et 1715, cet électeur fut exilé en France, où il développa un goût pour des pièces extrêmement décorées de ce genre, dont un grand nombre sont brièvement décrites dans ses inventaires.

Le dessin sur le dessus du plateau (voir détail à gauche) est du style de l'ornemaniste Jean Berain (1640–1711) et on le retrouve sur un certain nombre d'autres bureaux et de tables de cette époque, mais aucun n'a l'extravagance de cette pièce et utilise ainsi une pléiade de matériaux de différentes couleurs. Sa fragilité et sa petite taille lui dénie tout but pratique ; il semble qu'on le destinait tout simplement à l'apparat.

48 Tabouret
France (Paris), vers 1710–1720

Noyer doré ; revêtement en cuir moderne

Hauteur : 47 cm

Largeur : 63,5 cm

Profondeur : 48 cm

84.DA.970



Ce tabouret richement sculpté fait partie d'une série de sièges incluant un deuxième tabouret, deux canapés et six fauteuils. Ils étaient destinés au très riche financier Pierre Crozat (1661–1740), trésorier de France. On trouve la description de cet ensemble dans l'inventaire de sa maison située rue de Richelieu à Paris, exécuté après sa mort en 1740. Récemment, deux de ces fauteuils ont été offerts au musée du Louvre par l'un des descendants de Crozat.

Lorsque le Musée l'a acquis, on lui avait retiré sa dorure et son revêtement en cuir. On a remplacé l'enduit et la dorure en prenant des chaises existantes pour modèle ; on a également copié le cuir appliqué (avec son ruban de soie couleur crème et rouge).



49 Cabinet de médailles

France (Paris), vers 1710–1715
 Attribué à André-Charles Boulle
 (1642–1732 ; maître avant
 1666)

Bâti de chêne, placage d'écaille, de
 cuivre et d'ébène ; ornements en
 bronze doré ; dessus de marbre en
 sarrancolin des Pyrénées

Hauteur : 82,5 cm
 Largeur : 140 cm
 Profondeur : 72,5 cm
 84.DA.58

Ce cabinet abritait à l'origine vingt-deux tiroirs peu profonds destinés à contenir des pièces de monnaie et des médailles. On vida tout l'intérieur à une certaine époque et on le transforma en boîte à cigares pourvue d'un humidificateur. (Un cabinet similaire, se trouvant au musée de l'Ermitage, à Saint-Petersbourg, possède toujours les tiroirs d'origine.) À part les masques situés au milieu des portes et les têtes de lions sur les côtés, toutes les montures de cette pièce sont uniques. Mercure, qui portait le caducée, était également le dieu du commerce, et c'est donc un symbole approprié au rangement des pièces et des médailles.

Ce cabinet et celui du musée de l'Ermitage sont probablement ceux qui sont décrits dans l'inventaire que l'on fit en 1767 à la mort de Jules-Robert de Cotte, le fils de l'architecte du roi Robert de Cotte. Il est probable que Boulle fabriqua ces cabinets pour ce dernier.

50 Paravent à trois volets
(appartenant à une paire)
France (Chaillot),
vers 1714–1740
Fabriqué à la manufacture de
la Savonnerie, d'après des
dessins de Jean-Baptiste Belin
de Fontenay (1653–1715) et de
François Desportes (1661–1743)

Laine et lin ; galon en coton sergé ;
velours de soie, cadres en bois
Hauteur : 273,6 cm
Largeur : 193,2 cm
83.DD.260.1–2

Détail à droite



Ce grand écran pliant constitué de trois volets s'appelle un paravent (littéralement, "contre le vent") et avait pour fonction de protéger des courants d'air les occupants d'une pièce. Le thème décoratif évoque une tonnelle par une chaude journée d'été, un thème très prisé tout au long du dix-huitième siècle. Les deux écrans furent produits à la manufacture de la Savonnerie qui faisait également des tapis, des revêtements de bancs et des paravents pour la maison royale française (voir no. 37). Ses œuvres étaient extrêmement durables, et des paravents comme ceux-ci ont subi très peu l'usure du temps : cet exemple a conservé en grande partie ses couleurs d'origine.





51 Console

Italie (Rome),
vers 1720–1730

Bâti de sapin et tilleul sculpté et doré ;
plateau moderne plaqué de marbre

Hauteur : 93,9 cm

Largeur : 190,5 cm

Profondeur : 96,5 cm

82.DA.8

La forme et les décors de cette grande table, animée par les masques et les têtes de femmes se tournant de toutes parts, est caractéristique du dynamisme du style baroque romain. Certains aspects de cette table indiquent néanmoins une transition vers le rococo, comme on le voit dans les bouts de guirlandes drapés, les éléments d'architecture morcelés et recombinaés et le traitement libre des volutes. Sous le plateau, des traverses audacieuses s'éloignent du centre et forment des courbes qui relient les quatre pieds, qui tournent et s'enroulent vers l'extérieur.

Ses pendants se trouvent au Grimsthorpe Castle, dans le Lincolnshire, et au palais Barberini à Rome. Bien que l'on sache que la pièce du Grimsthorpe fut acquise à Rome au cours de l'été 1843, on ne sait pas si celle du Barberini se trouve dans son décor d'origine. Toutes les trois ont néanmoins probablement fait partie des quatre ou six autres consoles qui décoraient le grand hall d'un important *palazzo* romain du dix-huitième siècle.

52 Paire de chandeliers d'autel
Italie (Rome), début du dix-
huitième siècle

Bronze, partiellement doré
Hauteur : 83,3 cm
Largeur max. : 29,8 cm
93.DF.20.1-2



Le rythme complexe des courbes et des contre-courbes de ces chandeliers leur confère un profil audacieux et dynamique. Les bases et les sections centrales sont décorées d'un cœur ardent et d'étoiles à huit points, deux symboles de saint Philippe Neri (1515–1595), le fondateur de la Congrégation de l'Oratoire, une société cléricale attachée à l'enseignement et à la prédication ; le pape Grégoire XIII lui attribua un statut officiel en 1575. Le cœur ardent était l'un des symboles de prédilection du saint, dont on disait que la passion religieuse l'émouvait à tel point que son cœur semblait bondir de sa poitrine. Ces symboles font donc penser que cette paire de chandeliers fut créée pour la décoration de l'autel d'une église ou d'une chapelle dédiée à saint Philippe Neri.

Ce style évoque l'œuvre de Giovanni Giardini (1646–1722), un bronzier, ferronnier et dessinateur romain qui publia en 1714 un livre de dessins contenant cent candélabres et autres objets. La grâce du profil et le maniement des éléments évasés rappellent les traitements onduleux similaires des façades romaines du haut baroque. Le relatif minimalisme des ornements appliqués en faveur d'un style simple et fort pourrait indiquer que les chandeliers furent dessinés par un architecte, comme par exemple Filippo Juvara (1678–1736), dont le frère et le père étaient orfèvres (voir no. 58).



53 Console
France (Paris), vers 1730
Chêne doré ; plateau en brèche
violette
Hauteur : 89,3 cm
Largeur : 170,2 cm
Profondeur : 81,3 cm
79.DA.68

Cette console est un exemple élaboré du début de la sculpture rococo. Le flot continu du décor – incluant des sculptures de têtes de lions, de dragons, de serpents et de chimères – est caractéristique des motifs décoratifs fantaisie qui prédominaient dans le style rococo.

À l'origine, cette console faisait partie d'une série qui comptait deux autres consoles plus petites ; elles étaient certainement installées dans un grand salon équipé de murs dont les panneaux étaient sculptés d'éléments de ce genre. C'étaient généralement les menuisiers en bâtiment qui fournissaient ce type de mobilier que l'on appliquait contre un mur. On n'exigeait pas que les membres de cette guilde signent ou marquent leurs œuvres.

- 54 Globe (appartenant à une paire)
France (Paris)
Globe terrestre, vers 1728
Globes dessinés par l'abbé Jean-Antoine Nollet (1700–1770) ;
carte terrestre gravée par Louis Borde (actif vers 1730 et 1740). La décoration laquée est attribuée à la famille Martin (Étienne-Simon, mort en 1770 ; Gilles-François, mort en 1795 ; et Guillaume, mort en 1749.)

Papier imprimé ; papier mâché ; aulne peint au vernis Martin ; bronze ; verre
Hauteur : 110 cm
Largeur : 45 cm
Profondeur : 32 cm
86.DH.705.1–.2



Dans l'un des cartouches, l'abbé Nollet dédie ce globe terrestre datant de 1728 à la duchesse du Maine (1676–1743), la femme du fils légitimé de Louis XIV et de Madame de Montespan. Nollet était célèbre comme homme de sciences et professeur ; il fut nommé maître de physique et d'histoire naturelle auprès des enfants du roi en 1758. Le pendant de ce globe céleste, daté de 1730, est dédié au neveu de la duchesse, le comte de Clermont (1709–1771).

Les globes étaient considérés comme des décorations essentielles aux bibliothèques de l'aristocratie, car ils leur conféraient un air de respectabilité à une époque où l'on mettait de nouveaux territoires sur la carte du monde et où l'on établissait de nouvelles routes commerciales. On voit fréquemment des globes dans les portraits du dix-huitième siècle mais ils sont généralement présentés soutenus par des colonnes au tour simples. Ces exemples aux pieds laqués de rouge et de jaune décorés de scènes orientales sont des plus élaborés ; il est possible qu'ils aient été faits pour être assortis à des meubles laqués identiques se trouvant dans la pièce.

55 Commode

France (Paris), vers 1735–1740

Attribuée à Charles Cressent
(1685–1768)

Bâti de sapin et noyer, placage de
satiné et d'amarante ; ornements en
bronze doré ; plateau en brèche d'Alep

Hauteur : 90,2 cm

Largeur : 136,5 cm

Profondeur : 64,8 cm

70.DA.82



Grâce à sa formation de sculpteur à l'Académie de Saint-Luc, Charles Cressent était des plus qualifiés pour dessiner lui-même ses propres montures en bronze doré. Il avait fabriqué celle-ci dans son atelier, enfreignant par là même les règles très strictes de la guilde de l'époque ; la dorure et le moulage du bronze étaient réservés à une autre guilde. On pénalisa Cressent à plusieurs reprises pour ne pas avoir respecté ces règles, ce qui le força à organiser une vente de ses œuvres pour obtenir l'argent nécessaire. Les catalogues de vente qu'il écrivit lui-même existent encore. Dans celui d'une vente datant de 1756, nous trouvons l'entrée suivante : "No. 132 Une commode de quatre pieds, marbre Brèche violette, les bronzes représentent deux enfans qui râpent du tabac, au milieu est un singe qui se poudre de tabac, dorés d'or moulu."

Le fait que cette commode soit toujours en la possession de Cressent une vingtaine d'années après sa fabrication indique qu'elle ne se vendit pas très bien. En fait, Cressent ne fit aucune autre commode similaire, tandis qu'un certain nombre de ses autres commodes furent fabriquées en plusieurs exemplaires.

56 Pendule d'alcôve

France (Paris et Chantilly),
vers 1740

Mouvement par Charles Voisin
(1685–1761 ; maître en 1710) ;
caisse fabriquée à la manufacture
de porcelaine de Chantilly

Porcelaine tendre ; décoration en
émail polychrome ; ornements en
bronze doré ; cadran de la pendule en
métal émaillé ; porte de la pendule en
verre

Hauteur : 74,9 cm

Largeur : 35,6 cm

Profondeur : 11,1 cm

81.DB.81



La caisse de cette pendule en porcelaine tendre fut réalisée à la manufacture de Chantilly, que le prince de Condé fonda en 1725. À l'origine, le dessin des porcelaines fabriquées à la manufacture était influencé par l'immense collection de céramiques japonaises que possédait son fondateur. Au cours des années 1740, cette influence laissa pourtant la place à une interprétation européenne fantasque de motifs exotiques. La couleur des glaçures est typique de cette manufacture.

Le mouvement des pendules des chambres à coucher (pendules d'alcôve) était équipé d'un mécanisme à répétition qui sonnait l'heure ou le quart d'heure le plus proche si l'on tirait sur une corde, ce qui évitait d'avoir à allumer une bougie pour voir le cadran.

57 Fauteuil (appartenant à un groupe de quatre)
Italie (Venise),
vers 1730–1740

Bâti de sapin et noyer sculpté et doré,
capitoné en velours moderne de
Gênes

Hauteur : 140 cm

Largeur : 86 cm

Profondeur : 87 cm

87.DA.2.1



Bien que l'on ne connaisse pas son fabricant, le style de ce fauteuil ressemble de près à celui du mobilier attribué à Antonio Corradini (vers 1700–1752), qui perpétua la manière du grand sculpteur de meubles Andrea Brustolon. Innovateur important à son époque, Corradini est plus connu pour avoir été le sculpteur à qui la ville de Venise commanda au début du dix-huitième siècle la décoration du dernier *Bucintoro*, un bateau appartenant à l'État de Venise. Des fragments de ce bateau de cérémonie qui sont actuellement préservés au Museo Correr de Venise ont incité les érudits à lui attribuer un certain nombre de petites chaises, de consoles, de tables et un trône de la Ca' Rezzonico de Venise. Les fauteuils du Musée et les pièces de la Ca' Rezzonico ont en commun un pourtour aux proportions élégantes et aux sculptures somptueuses incorporant des banderoles curvilignes, des guirlandes et des motifs feuillus.

Le mélange des formes délicates et exubérantes de ces chaises est caractéristique de cette époque, qui vit l'abandon d'un style de mobilier baroque assez lourd pour les formes plus gracieuses du style rococo européen. La grande qualité de leur dorure et de leur sculpture suggère que ces chaises opulentes étaient probablement aussi décoratives que fonctionnelles.

58 Plaque murale
Italie (Sicile), vers 1730–1740
Par Francesco Natale Juvara
(1673–1759)
Argent, bronze doré et lapis-lazuli
Hauteur : 70 cm
Largeur : 52 cm
85.SE.127



Fils de l'orfèvre Pietro et frère de l'architecte Filippo (voir no. 52), Francesco Juvara acquit une solide réputation de fabricant des plus splendides ferronneries liturgiques. Ses plaques murales, ses parements d'autels, ses ostensoirs et ses calices embellirent les intérieurs d'un grand nombre d'églises romaines et siciliennes. Cette plaque représente la Vierge de l'Immaculée Conception, entourée de têtes de chérubins ; elle est couronnée reine des cieux et piétine un serpent, symbole du pécher. Le corps de Marie et les surfaces extrêmement réfléchissantes du globe contrastent avec les ternes surfaces striées des nuages et de la toile de fond, où l'on aperçoit plusieurs marques qui ont été faites avec un petit outil. Grâce à ce subtil contraste de textures, Juvara fit en sorte que le relief central du médaillon ait le même impact décoratif que son cadre, plus orné et plus coloré.

Juvara exécuta une autre plaque en relief de la même taille, également encadrée de lapis et de métal précieux et représentant la Madone à l'Enfant et saint Jean au milieu d'un paysage. Son dernier propriétaire connu était le prince napolitain du Piémont. Il est probable que ces deux plaques en argent glorifiant la mère du Christ furent fabriquées pour la décoration d'une église ou d'une chapelle privée.



59 Cartonnier avec bout de bureau
et pendule

France (Paris) ; cartonnier et
bout de bureau, vers 1740 ;
pendule, 1746

Cartonnier et bout de bureau
portant l'estampille BVRB pour
Bernard (II) van Risenburgh
(après 1696 – vers 1766 ;
maître avant 1730). Cadran et
mouvement gravés Étienne Le
Noir A Paris pour Étienne (II) Le
Noir (1699 – 1778 ; maître en
1717). Le dos du cadran porte
l'inscription .decla. 1746 pour
l'émailleur Jacques Decla
(actif avant 1742 – mort après
1764). Le nom du fabricant
de la caisse n'est pas connu.

Bâti de chêne, placage d'aulne noirci et
peinture de vernis Martin ; ornements
en bronze doré ; figures en bronze
peintes ; cadran métallique émaillé
et peint ; porte de pendule en verre
Hauteur : 192 cm
Largeur : 103 cm
Profondeur : 41 cm
83.DA.280

Détail à gauche



Ce meuble serait l'équivalent de nos placards de rangement actuels. On y mettrait ses papiers dans des boîtes en carton au devant de cuir installées dans les rayons ouverts. Devant, il y avait une table (un bureau plat) aux décorations identiques.

Pour les décorations noir et or, on a utilisé le vernis Martin, qui est l'imitation française d'une laque orientale qui prend son nom des frères Martin, qui excellaient dans cet art. Il est également probable que ces mêmes frères Martin ont fourni les figures chinoises (voir détail à gauche).

60 Pendule murale (Pendule à répétition)
France (Paris), vers 1735 – 1740
Mécanisme gravé *Fieffé A Paris*
pour l'horloger Jean-Jacques
Fieffé (vers 1700 – 1770 ; maître
en 1725). Cadran peint FIEFFE
DELOBSERVATOIR. Le nom
du fabricant de la caisse
n'est pas connu.

Bronze doré ; cadran métallique
émaillé ; porte de pendule en verre ;
dos en chêne
Hauteur : 133,4 cm
Largeur : 67,3 cm
Profondeur : 14,4 cm
72.DB.89



Les figures de cette pendule représentent le Temps vaincu par l'Amour, un thème qui apparaît régulièrement sur les pendules françaises de l'époque. Les deux chérubins du haut s'éloignent avec la faux et le sablier du Temps qui est couché, vaincu, avec son globe, son rapporteur et un compas. Des pendules de ce genre, que l'on connaît également sous le nom de pendules d'alcôve (voir no. 56), étaient en général assez petites, afin de pouvoir être placées dans l'alcôve d'un lit. Ce spécimen est peut-être le plus grand que l'on connaisse, ce qui indique qu'il était destiné à un intérieur particulièrement spacieux.

On pourrait attribuer le style entièrement rococo de cette pendule, avec ses formes tourbillonnantes et son asymétrie totale, à l'ornemaniste Juste-Aurèle Meissonnier (1695 – 1750).



61 Commode
 France (Paris), vers 1745–1749
 Attribuée à Jean-Pierre Latz
 (vers 1691–1754)

Bâti de chêne, placage de bois satiné ;
 montures en bronze doré ; plateau
 en marbre fleur de pêcher. L'un
 des ornements porte l'estampille
 du C couronné pour 1745–1749.

Hauteur : 87,7 cm

Largeur : 151,5 cm

Profondeur : 65 cm

83.DA.356

Bien que cette commode ne porte pas la marque d'un ébéniste, on peut l'attribuer avec certitude à Latz, en raison de son estampille que l'on retrouve sur une commode exactement du même modèle et que l'on peut voir à présent au palais du Quirinale, à Rome. Cette commode arriva en Italie en 1753 grâce à Louise-Élisabeth, l'une des filles de Louis XV, qui avait épousé Philippe, duc de Parme, fils de Philippe V d'Espagne.

Latz était surtout un artisan en marqueterie dont l'habileté technique se maintint toujours au plus haut niveau. Le placage fortement grainé au motif de vague est une forme inhabituelle de décoration que l'on ne trouve que sur un petit nombre de meubles français du milieu du dix-huitième siècle. C'est un motif de marqueterie des plus complexes : les placages sont découpés à un certain angle dans un morceau de bois pour produire des ovales et ils sont ensuite minutieusement assortis pour que le grain produise des ondulations.



62 Commode (appartenant à une paire)
 Allemagne (Munich), vers 1745
 Sculpture attribuée à Joachim Dietrich (mort en 1753) ;
 vantaux d'après des gravures de François de Cuvilliers
 (vers 1695–1768)

Bâti de sapin enduit au plâtre, peint et doré ; ornements en bronze doré ;
 plateau en marbre jaune rosé de Brignolles
 Hauteur : 83,2 cm
 Largeur 126,4 : cm
 Profondeur 61,9 : cm
 72.DA.63.1–2

Cette commode allemande richement sculptée et son pendant furent influencés par les gravures de François de Cuvilliers, l'un des principaux interprètes du style rococo et également l'architecte de Max Emanuel (1662–1726), électeur de Bavière. Ce mélange de surfaces planes peintes en blanc et d'éléments dorés et ajourés reflète probablement l'intérieur auquel il était destiné. Cette commode contraste avec le style français de l'époque qui aurait appliqué les ornements en bronze doré là où le fabricant allemand a utilisé du bois sculpté.

63 Cabinet (appartenant à une paire)
France (Paris), vers 1745–1750
Estampille BVRB pour Bernard (II) van Risenburgh (après 1696 – vers 1766 ; maître avant 1730)

Bâti de chêne, placage de bois satiné, d'amarante et de cerise ; ornements en bronze doré

Hauteur : 149 cm

Largeur : 101 cm

Profondeur : 48,3 cm

84.DA.24.1–2



Ce cabinet bas et son pendant possèdent une forme unique et ils étaient probablement destinés à contenir de petits objets d'art (comme des porcelaines et des bronzes) ou des objets naturels de curiosité (tels les coquillages, les coraux et les minéraux). Sous les portes du haut, il y a une étagère que l'on peut tirer vers soi et qui a peut-être été utilisée par son propriétaire lorsqu'il organisait et étudiait sa collection. Un grand nombre de riches européens possédaient de telles collections, qu'ils étudièrent continuellement et avec enthousiasme pendant tout le siècle des Lumières.

Les grillages des portes supérieures sont des remplacements modernes. Au dix-huitième siècle, on utilisait communément des grillages comme ceux-ci sur des objets de ce genre pour remplacer le verre.

64 Groupe de figures en porcelaine
(appartenant à une paire)

Persée et Méduse

Italie (Florence), vers 1749

Produit à la manufacture de porcelaine de Doccia ; basé sur des modèles de Giovanni Battista Foggini (1652–1725) ; achevé par Gaspero Bruschi (1701–1725) ; peint dans l'atelier de Johann Karl Wendelin Anreiter von Zirnfeld (actif à Doccia, 1739–1745)

Porcelaine polychrome et dorure partielle

Hauteur : 35 cm

Largeur : 29 cm

Profondeur : 20,1 cm

94.SE.76.2.

Détail à droite



Le sujet de ce groupe de figures est tiré d'un épisode des *Métamorphoses* d'Ovide dans lequel le héros surprend Méduse dans son sommeil, évite son regard mortel en regardant son reflet dans son bouclier poli et la décapite avec son épée incurvée. Les petites urnes que l'on peut voir aux quatre coins indiquent que cette sculpture servit de candélabre et qu'elle aurait été un ajout particulièrement théâtral sur la table d'une salle à manger.

À l'origine, ce groupe fut créé pour servir de modèle à un bronze de Giovanni Battista Foggini, un sculpteur célèbre qui travaillait à Florence au début du dix-huitième siècle. Après la mort de l'artiste en 1725, c'est son fils Vincenzo, également sculpteur, qui hérita des moules de la plupart de ses bronzes. Vincenzo confia alors certains de ces modèles à la manufacture de Doccia qui produisit un grand nombre de ses premières figures et de ses groupes de figures.

La technique et le style de cet émail polychrome délicat et presque précieux sont la marque du doreur et fabricant de porcelaine viennois Anreiter von Zirnfeld, qui avait travaillé à la manufacture de porcelaine de C. I. Du Paquier à Vienne jusqu'en 1737, date à laquelle Carlo Ginori l'engagea comme peintre en chef à la manufacture de Doccia.



65 Microscope et coffret

France (Paris), après 1749

Platine micrométrique inventée par Michel-Ferdinand d'Ailly, cinquième duc de Chaulnes (1714 – 1769) ; bronze doré attribué à Jacques Caffieri (1678 – 1755)

Bronze doré ; émail ; galuchat ; verre et miroir en verre ; coffret recouvert de cuir repoussé et doré ; cuivre ; velours ; galon et dentelle en argent ; plaques de verre de différents spécimens naturels et instruments en cuivre (Microscope)

Hauteur : 48 cm

Largeur : 28 cm

Profondeur : 20,5 cm

(Coffret)

Hauteur : 66 cm

Largeur : 34,9 cm

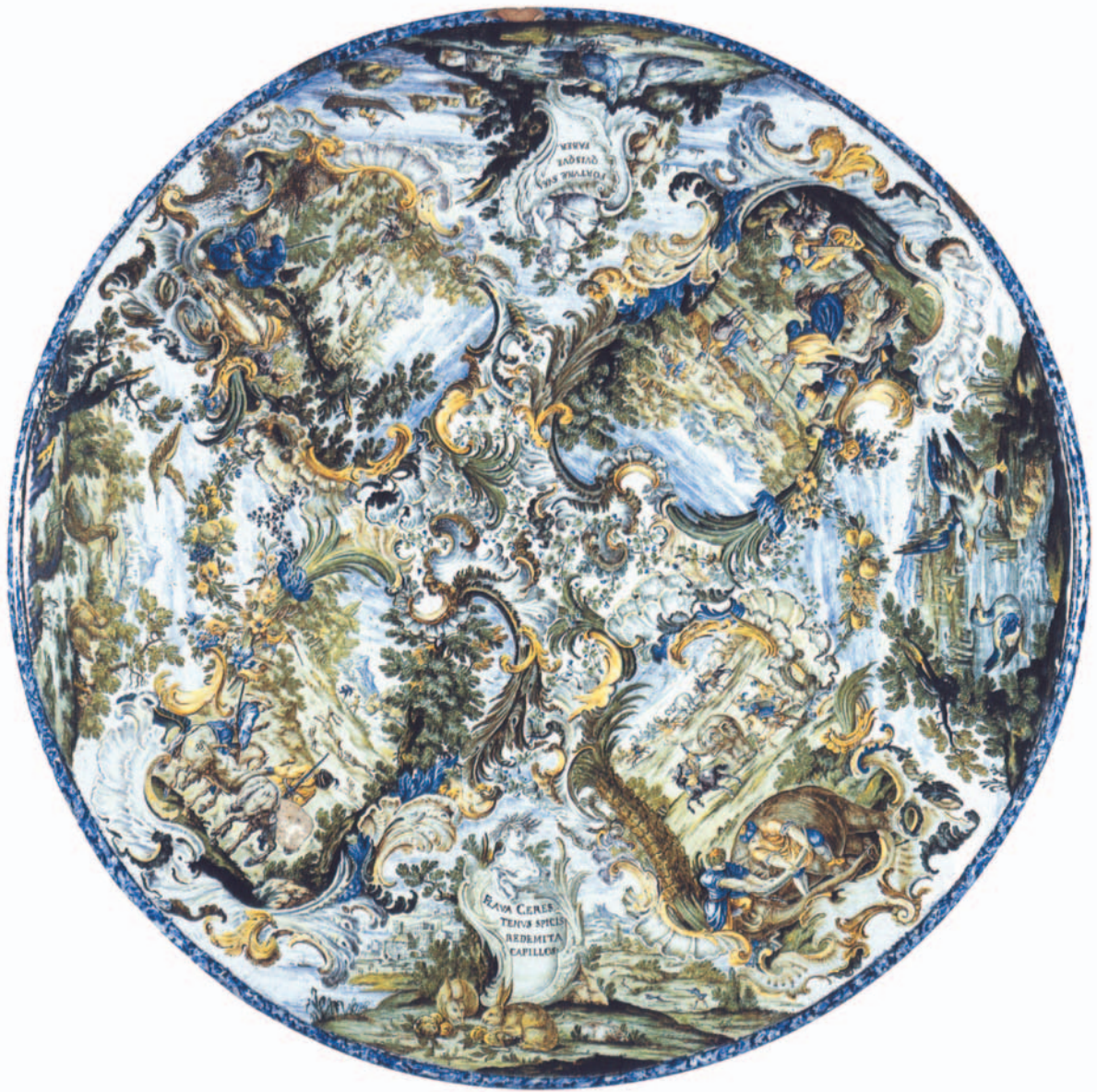
Profondeur : 27 cm

86.DH.694



Ce microscope témoigne de l'étroite affinité qui prévalait en France entre les arts et les sciences au cours du dix-huitième siècle. Si le support en bronze doré suivait le goût à la mode de l'époque, l'instrument comportait aussi une toute récente invention technologique – la platine micrométrique – qui améliorait considérablement la qualité et le calibre de ses capacités d'agrandissement.

Comme c'est le cas pour un très grand nombre d'instruments créés pour le cercle d'hommes de sciences dilettantes appartenant à la noblesse, et associés à la fois avec la cour et l'Académie des sciences, ce microscope et son coffret d'origine en cuir repoussé reflètent le talent consommé de ses artisans, tels le bronzier qui fabriqua le pied et le relieur qui fit le coffret. Louis XV possédait un microscope de ce modèle dans son observatoire du château de La Muette.



66 Plateau de table
 Italie (Castelli), vers 1760
 Par Francesco Saverio II Maria
 Grue (Naples, actif à Castelli ;
 1731 – 1799)

Faïence vernissée à base d'étain
 Hauteur : 3,2 cm
 Diamètre : 59,7 cm
 86.DE.533

Cet objet inhabituel est le seul plateau italien en majolique du dix-huitième siècle que l'on connaisse. Le style rococo de la peinture à la palette vert-jaunâtre est typique des objets produits dans l'atelier de Grue, qui collabora pendant longtemps avec la manufacture de majolique peinte de Castelli, dans les Abruzzes. Saverio était le dernier membre de cette famille renommée ; son style de peinture était lâche et presque rapide et il se spécialisa dans les scènes de paysages et de genre. Les cartouches décoratifs et les motifs végétaux entrelacés illustrent l'accent mis par le dix-huitième siècle sur les motifs naturalistes au traitement libre et les formes curvilignes fantaisistes. Les scènes pastorales pleines de charme et de délicatesse ainsi que les représentations de sujets exotiques comme par exemple les maures en train de chasser des éléphants et des autruches sont également typiques du goût rococo. Les quatre scènes de chasse encadrées par des cartouches élaborés dont deux portent le monogramme de l'artiste sont des copies des gravures d'Antonio Tempesta (1555 – 1630). Les inscriptions en latin sur les deux écus du premier plan signifient : “La blonde Cérés, avec sa couronne de grains dans les cheveux” et “Chaque homme est l'artisan de son propre futur”.

- 67 Soupière couverte avec doublure et présentoir (appartenant à une paire)
France (Paris), 1744–1750
Par Thomas Germain (1673–1748 ; maître en 1720 ; orfèvre du Roi 1723–1748)

Argent

Gravée à l'origine avec les armoiries d'un archevêque et entourée par le collier et la croix de l'Ordre du Christ, à présent partiellement effacés et remplacés par les armoiries d'un propriétaire ultérieur, Robert John Smith, 2^e Lord Carrington (Soupière)

Hauteur : 30 cm

Largeur : 34,9 cm

Profondeur : 28,2 cm

(Plateau)

Hauteur : 4,2 cm

Largeur : 46,2 cm

Profondeur : 47,2 cm

82.DG.13.1–2



Cette soupière couverte appartient à une paire qui faisait probablement partie d'un somptueux service de table en argent. On a modifié les armoiries mais on voit toujours les symboles héraldiques d'un archevêque portugais, peut-être Dom Gaspar de Bragança (1716–1789). Au dix-huitième siècle, des membres aisés de l'Église et des cours européennes se firent les mécènes de Thomas Germain et de son fils, célèbres orfèvres français que l'on considérait comme les meilleurs artisans de la profession.

Les légumes et les petits coquillages composant le fleuron du couvercle ont été moulés en partie d'après nature. Le réalisme des détails de ce genre plaisait aux mécènes, un grand nombre d'entre eux étant des scientifiques amateurs et des collectionneurs de curiosités naturelles.

- 68 Applique (appartenant à un groupe de quatre)
France (Paris), 1756
Par François-Thomas Germain (1726–1791 ; orfèvre du roi 1748–1764)

Bronze doré. Gravée FAIT PAR F.T. GERMAIN. SCULP. ORF. DU ROI AUX GALERIES DU LOUVRE. 1756

Hauteur : 99,6 cm

Largeur : 63,2 cm

Profondeur : 41 cm

81.DF.96.1–4

Cette applique compte parmi les huit qui furent fabriquées en 1756 par François-Thomas Germain pour la résidence du duc d'Orléans au Palais-Royal à Paris. Il est possible que ce soit l'architecte Pierre Contant d'Ivry, qui redécorait à l'époque les intérieurs du palais, qui leur ait donné la forme de branches de lauriers liées par un ruban. On les voit *in situ* dans deux gravures publiées dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert en 1762.

Si ces appliques ont une échelle massive, les détails de leur ciselage et de leur brunissement révèlent le talent de leur fabricant, qui était orfèvre du roi. Chaque applique est légèrement différente, et aucun des modèles n'est reproduit de la même façon. Au dix-huitième siècle, elles furent suspendues dans les appartements de Marie-Antoinette, au château de Compiègne.





69 Console
 Italie (Sicile), milieu du dix-
 huitième siècle
 Tilleul argenté avec plateau en calcaire
 Hauteur : 104 cm
 Largeur : 183 cm
 Profondeur : 78 cm
 95.DA.6

Cette table remarquable est un mélange plutôt excentrique d'éléments rococo, comme par exemple les pieds fourchus et contournés, le cartouche ajouré, les traverses incurvées qui, en raison de leur décoration à nervure, semblent faites de sucre étiré plutôt que de bois ciselé. La juxtaposition des courbes bombées de la partie supérieure avec les traverses tendues de la partie inférieure, et du décor rococo asymétrique, confère à cette table une forme originale. En fait, l'accent mis sur la structure, que les éléments décoratifs avivent, est un trait principalement italien.

Cette table argentée aurait à l'origine été recouverte d'un vernis jaunâtre imitant l'or. On utilisait rarement l'or véritable sur les meubles du sud de l'Italie en raison de son prix élevé ou des difficultés que l'on avait pour obtenir ce précieux métal. La plupart des meubles dorés du sud de l'Italie n'étaient donc décorés qu'avec cette sorte de dorure "du pauvre" nommée l'*argento meccato*. Pour atteindre cet effet, on peignait le meuble avec un épais fond de bol sur lequel on appliquait l'argent ; on recouvrait ensuite la surface argentée avec un vernis à la couleur chaude (*mecca*), créant ainsi le lustre caractéristique de l'or.

70 *Saint Joseph et l'Enfant Jésus*
Italie (Naples), années 1790
Attribué à Gennaro Laudato
(actif dans les années 1790),
d'après un modèle de Giuseppe
Sanmartino (1720–1793)

Terraglia polychrome
(faïence vernissée)
Hauteur : 54,3 cm
91.SE.74



Le sujet et la composition de cette œuvre sont identiques à ceux du marbre grandeur nature datant de 1790/1791 du sculpteur napolitain Giuseppe Sanmartino qui se trouve dans la chapelle San Cataldo de la cathédrale de Tarente. Sanmartino produisit un certain nombre de modèles en terre cuite à grande échelle pour ses sculptures, et il est probable que ce groupe de figures en céramique soit inspiré de l'un de ses *modelli*. On sait très peu de choses sur Gennaro Laudato si ce n'est qu'il semble avoir travaillé à Naples au cours des années 1790 et qu'il a peut-être été l'un des élèves de Sanmartino. On l'a identifié grâce à la signature qu'il apposa sur certains de ses groupes de figures en faïence fine et de figures incluant une Madone à l'Enfant se trouvant au British Museum à Londres ; un Tobie avec l'Ange dans une collection privée napolitaine ; et le corps d'un Christ crucifié au Museo di Capodimonte à Naples.

Le modelage et la peinture de cette œuvre allient un traitement sensible d'expressions faciales, une interprétation théâtrale mais néanmoins élégante des gestes et des poses, des drapés et des cheveux tourbillonnants et dynamiques et des couleurs brillantes et précieuses.



71 Encoignure

France (Paris), encoignure :
1744–1753 ; pendule : 1744
Estampille I. DUBOIS pour
Jacques Dubois (1694–1763 ;
maître en 1742), d'après un
dessin de Nicolas Pineau
(1684–1754) ; mouvement
de la pendule par Etienne (II)
Le Noir (1699–1778 ; maître
en 1717) ; cadran émaillé
d'Antoine-Nicolas Martinière
(1706–1784 ; maître en 1720)

Bâti de chêne, acajou et épicea, placage
de bois satiné et de bois d'amarante ;
cadran de la pendule en métal émaillé ;
montures en bronze doré ; porte de la
pendule en verre
Hauteur : 289,5 cm
Largeur : 129,5 cm
Profondeur : 72 cm
79.DA.66

Détail à gauche



Cette gigantesque encoignure succède à un dessin (ensuite gravé) de l'architecte et ornementaliste français Nicolas Pineau (1684–1754), l'un des premiers interprètes du style rococo. Mais son style et son exubérance ne reflètent pas le goût parisien. Cette encoignure fut en fait commandée par un général polonais, le comte Jan Klemens Branicki (1689–1772), qui passa sa commande à un négociant de Varsovie (un marchand-mercier) nommé Lullier. L'atelier parisien de Jacques Dubois fabriqua l'encoignure entre 1744 (la date peinte derrière le cadran de la pendule) et les alentours de 1753. Une fois livré au palais de Branicki à Varsovie, il servit de pendant à un grand poêle carrelé se trouvant dans la pièce de cérémonie principale (la chambre de parade).



72 Bureau

France (Paris), vers 1750
 Estampille BVRB pour Bernard
 (II) van Risenburgh (après 1696
 – vers 1766 ; maître avant 1730)

Bâti de chêne et acajou, placage de
 bois de tulipier, d'amarante, de bois
 violet et de bois satiné ; ornements en
 bronze doré

Hauteur : 107,8 cm
 Largeur : 158,7 cm
 Profondeur : 84,7 cm
 70.DA.87

La marqueterie de ce bureau est caractéristique de celle de l'ébéniste Bernard (II) van Risenburgh, ou BVRB, d'après les initiales de son estampille. Il plaquait souvent ses meubles de motifs de silhouettes, de feuilles et de vignes semblant pousser des montures sculptées en bronze doré.

La forme double de ce bureau est unique. On peut abaisser des surfaces de chaque côté et ainsi révéler des tiroirs et des casiers. BVRB fabriqua un grand nombre de meubles dont la plupart possèdent un dessin individuel et inventif. Il travailla presque exclusivement pour des marchands-merciers qui commandaient continuellement des pièces avec des formes nouvelles et des matériaux inhabituels dans le but de former des goûts nouveaux (et onéreux) parmi leur clientèle avide de nouveautés.



73 Commode

France (Paris), vers 1750

Attribuée à Joseph Baumhauer
(mort en 1772 ; ébéniste
privilegié du Roi vers 1749)

Bâti de chêne, placage d'ébène ;
panneaux en laque du Japon ; peint en
vernis Martin ; ornements en bronze
doré ; plateau en marbre campan
mêlé vert

Hauteur : 88,3 cm

Largeur : 146,1 cm

Profondeur : 62,6 cm

55.DA.2

Cette commode témoigne de la passion européenne pour les objets provenant d'Extrême-Orient et du goût parisien pour la transformation de ces articles étrangers en objets authentiquement français. Malgré sa forme typiquement française, cette commode est décorée de chinoiseries. Elle comporte trois panneaux de laque du Japon provenant d'un coffre importé dont les joints sont dissimulés sous les ornements recouverts d'une riche dorure et finement ciselés. Le reste fut peint à Paris avec du vernis Martin, l'imitation d'une laque orientale.

Bien que cette commode ne comporte pas l'estampille d'un ébéniste, elle possède néanmoins deux exemplaires d'étiquettes de vente du marchand Charles Darnault, qui la vendit, avec d'autres objets de luxe, dans sa boutique parisienne nommée *Au Roy d'Espagne*.

74 Table-pupitre

Allemagne (Neuwied),
vers 1760–1765

Par Abraham Roentgen
(1711–1793)

Bâti de pin, chêne et noyer, placage de palissandre, d'aulne, de bois de rose, d'ébène, d'ivoire et de nacre ; mécanismes en métal doré. Le plateau porte, en ivoire, les armoiries archiépiscopales et le monogramme *JPC* pour Johann Philipp Churfurst von Walderdorff (1701–1768), prince archevêque et électeur de Trier.

Hauteur : 76,8 cm

Largeur : 71,7 cm

Profondeur : 49,8 cm

85.DA.216



Lorsqu'il est fermé, ce guéridon ressemble à une simple table ; pourtant, on peut l'agrandir et l'ouvrir d'une manière complexe selon les besoins. On peut ajuster l'angle et la hauteur de la section supérieure équipée d'étagères étroites qui peuvent s'ouvrir en pivotant. La section inférieure possède deux compartiments dont chacun recèle huit petits tiroirs.

Walderdorff, le prince du Saint-Empire romain germanique, était le principal patron de l'ébéniste allemand Abraham Roentgen ; il commanda plus d'une vingtaine de pièces à son atelier dans les années 1750 et 1760.

75 Table de toilette
France (Paris), vers 1754
Estampille J. F. OEBEN pour
Jean-François Oeben
(1721–1763 ; maître en 1761)

Bâti de chêne, placage de bois violet,
de bois de tulipier, d'amarante, de
buis, de houx, de loupe d'érable, de
poirier, de bois satiné d'Inde, de
citronnier, de bois de corail, et de
charme et d'érable teintés ; cuir ;
doublures en soie ; ornements en
bronze doré
Hauteur : 71,1 cm
Largeur : 80 cm
Profondeur : 42,8 cm
71.DA.103



Cette petite table présente deux des caractéristiques pour lesquelles Oeben est si célèbre : une superbe marqueterie et des équipements mobiles. Le haut de cette table glisse vers l'arrière. En appuyant sur un bouton, on peut retirer un tiroir qui occupe la totalité de la pièce et possède un dessus coulissant. L'intérieur est divisé en compartiments et garni de soie bleue pâle. Le dessus coulissant du tiroir est recouvert de marqueterie à treillage qui entoure un panneau en cuir, repoussé et bordé de lys dorés ; le cuir est teinté pour ressembler à du bois de loupe. Les côtés du tiroir sont également plaqués avec de la marqueterie, ce qui est un raffinement des plus rares.

Une table très similaire apparaît dans un portrait que fit François Guérin de Madame de Pompadour. Étant donné qu'elle est représentée avec sa fille Alexandrine, qui mourut en 1754, il est probable que ce portrait fut peint avant cette date. Madame de Pompadour comptait parmi les mécènes d'Oeben, et il est possible que la table du tableau soit celle du Musée ou une autre table extrêmement semblable se trouvant au musée du Louvre, à Paris.

76 Vase (appartenant à une paire)
(pots-pourris fontaines ou à dauphin)
France (manufacture de Sèvres),
vers 1760
D'après un dessin attribué à
Jean-Claude Duplessis père
(mort en 1774 ; directeur
artistique de Sèvres
1745/48 – 1774), avec une
peinture attribuée à Charles-
Nicolas Dodin (1734 – 1803)

Porcelaine tendre, rose, verte, et fond
bleu lapis, décor émaillé polychrome,
dorure. Peint sous la section centrale
avec les *L* croisés bleus de la
manufacture de Sèvres
Hauteur : 29,8 cm
Largeur : 16,5 cm
Profondeur : 14,6 cm
78.DE.358.1–2



La décoration et la complexité de la forme de ce vase témoignent du talent et de la virtuosité qu'avaient atteint les artisans de la manufacture royale de Sèvres. Sur la base, on a modelé des vagues et des rides simulant une chute d'eau, d'où le nom de pot-pourri fontaine. La haute section centrale était destinée à contenir un pot-pourri, tandis que l'on pouvait mettre des bulbes en fleurs ou des fleurs de porcelaine sur les tiges en bronze doré de la base.

La paire de vases du Musée faisait partie d'une garniture appartenant à Madame de Pompadour, la maîtresse de Louis XV. On sait grâce à un inventaire qui eut lieu après sa mort en 1764 que la garniture était exposée sur la cheminée de la chambre à coucher de son hôtel parisien (à présent le palais de l'Élysée). L'ensemble était assorti d'appliques en porcelaine et d'un vase vaisseau à mât, qui est également décrit dans ce même inventaire. Ces pièces en suite existent toujours au musée du Louvre, à Paris.

77 Pot-pourri couvert
(Pot-pourri vaisseau à mât)
France (manufacture de Sèvres),
vers 1760
D'après un dessin attribué à
Jean-Claude Duplessis père
(mort en 1774 ; directeur
artistique à Sèvres
1745/48–1774), avec une
scène figurative sur le devant
attribuée à Charles-Nicolas
Dodin (1734–1803)

Porcelaine tendre, fond rose et vert,
décor émaillé polychrome, dorure.
Dessous peint en bleu avec les *L*
croisés de la manufacture de Sèvres
(partiellement effacés)
Hauteur : 37,5 cm
Largeur : 34,8 cm
Profondeur : 17,4 cm
75.DE.11



Ce vase en forme de bateau est l'un des modèles les plus célèbres qui furent introduits à Sèvres. Ces vases comptent parmi les plus grands récipients de Sèvres de l'époque et ils témoignent d'un talent consommé pour la cuisson de l'argile. On produisit cette forme entre 1757 et 1764. La scène colorée et peinte sur le cartouche du devant est tirée de gravures des fêtes flamandes de Le Bas d'après des peintures de David Teniers le Jeune (1610–1690). On fabrique ces vases vaisseaux à mât aux décorations variées pour les vendre avec d'autres vases aux formes différentes composant des garnitures. Il n'y a que douze de ces vases qui ont été produits à Sèvres, dont dix qui existent encore aujourd'hui.



78 Vase couvert (appartenant à une paire) (Vases œufs)
France (manufacture de Sèvres),
vers 1769
Scène figurative sur le devant
attribuée à Jean-Baptiste-Étienne
Genest (1722/23 ou 1730 – 1789)

Porcelaine tendre, fond bleu Fallot,
décor émaillé en grisaille, dorure ;
ornement en bronze doré
Hauteur : 45,1 cm
Largeur : 24,1 cm
Profondeur : 19,1 cm
86.DE.520.1–2

Détail à gauche



La forme de cette paire de vases œufs du Musée est presque unique : un autre vase du même modèle se trouvait en 1914 au palais Gatchina de Saint-Pétersbourg, mais on en a perdu la trace. C'est en 1764 qu'on introduisit le bleu Fallot – la couleur du fond – et on le trouve sur certaines pièces jusqu'en 1771. La technique décorative qui a été utilisée ici est connue sous le nom d'incrusté : on a raclé le fond de couleur bleu Fallot avant la cuisson pour permettre les réserves de grisaille et les régions dans lesquelles on allait peindre les putti. Le peintre Genest utilisait fréquemment cette technique ; c'est la raison pour laquelle on lui attribue cette décoration.

Le détail peint à gauche représente une scène de sacrifice. Sa signification et sa source exactes restent encore à déterminer.

79 Cabinet

France (Paris), vers 1765
Estampille JOSEPH pour
Joseph Baumhauer (mort en
1772 ; ébéniste privilégié du roi
vers 1749)

Bâti de chêne, placage d'ébène, bois
de tulipier et d'amarante ; serti avec
des panneaux de laque du Japon et des
extensions de vernis Martin français ;
ornements en bronze doré ; cuivre ;
plateau en jaspe
Hauteur : 89,6 cm
Largeur : 120,2 cm
Profondeur : 58,6 cm
79.DA.58



La forme de ce cabinet est sévère et architectonique, et elle contient des éléments classiques, comme par exemple des pilastres cannelés et taillés et des chapiteaux ioniques. Des matériaux rares et onéreux ont été employés. Les grands panneaux en laque du Japon datent du dix-septième siècle ; on a utilisé une technique connue sous le nom de *kijimaki* : avec ce type de laque, c'est le bois lui-même qui est le fond exposé, et il est poncé pour faire ressortir son grain ; on n'a eu recours à de la laque à relief que pour les éléments du dessin. Les grands panneaux fabriqués au moyen de cette technique sont extrêmement rares dans le mobilier français de cette période. On a rempli les cannelures des pilastres ioniques avec des feuilles de cuivre pour rehausser la couleur et établir un contraste avec les ornements en bronze doré. On n'a pas employé le marbre habituel pour le plateau mais du jaspe, une pierre semi-précieuse.



80 Commode

France (Paris), 1769

Par Gilles Joubert (1689–1775 ;
ébéniste ordinaire du garde-
meuble de la couronne 1758,
ébéniste du roi 1763–1774)

Bâti de chêne, placage de bois
d'amarante, de bois de tulipier, de
houx, de bois sanguin ou de bois
satiné et ébène ; ornements en
bronze doré ; plateau en marbre
de Sarrancolin

Hauteur : 93,5 cm

Largeur : 181 cm

Profondeur : 68,5 cm

55.DA.5

Le 28 août 1769, l'ébéniste du roi Joubert livra au château de Versailles cette commode et son pendant destinés à la chambre de Madame Louise (1737–1787), fille de Louis XV. Le Journal des ameublements de la maison royale prit note de son fabricant et de ses dimensions, en fournit une description détaillée et lui assigna un numéro d'inventaire : le 2556.2, inscrit très lisiblement au dos de cette commode. L'autre pièce est à présent perdue.

Entre 1748 et 1774, date à laquelle il prit sa retraite, la longue carrière de Joubert fut consacrée à la fabrication de meubles pour la maison du roi. Son œuvre, au début assez rococo, évolua au cours des années 1760 vers le style néoclassique illustré par cette commode.



81 Console

France (Paris), vers 1765–1770
 Dessinée par Victor Louis
 (1737–1807), attribuée à Pierre
 Deumier (actif à partir des
 années 1760)

Bronze doré et argenté ; plateau en
 marbre bleu turquin ; base marbrée
 moderne

Hauteur : 83,5 cm
 Largeur : 129,5 cm
 Profondeur : 52 cm
 88.DF.118

La forme de cette console s'inspire d'un dessin daté de 1766 et signé par l'architecte Victor Louis, pour Stanislaus-August Poniatowski, le roi de Pologne. Cette table fut livrée au palais royal de Varsovie en 1769. On ne sait pas où elle se trouve actuellement.

Il est rare de trouver des meubles entièrement fabriqués en métal, et très peu de pièces de ce genre existent de nos jours. Cette console fut exécutée dans le style massif du début du style néoclassique ; on est presque certain qu'elle fut fabriquée par Pierre Deumier, un artisan qui travaillait le métal fin et qui était inscrit comme serrurier. En 1763, il passa une annonce dans un journal français pour une table dont la description correspond à cette console. Entre 1766 et 1768, il fournit des œuvres s'élevant à une valeur de 25 714 livres à la cour de Pologne, à Varsovie.

82 Pendule de cheminée
 France (Paris) ; vers 1772
 Corps attribué à Étienne
 Martincourt (mort après 1791 ;
 maître en 1762). Cadran signé
 CHARLES LE ROY / A PARIS
 et mouvement gravé *Charles
 LeRoy A Paris* pour l'atelier de
 Charles Le Roy (1709 – 1771 ;
 maître en 1733), qui fut repris
 après sa mort par son fils
 Étienne-Augustin Le Roy
 (1737–1792 ; maître en 1758).
 Deux ressorts de mécanisme
 signés et datés *Richard février
 1772*.

Bronze doré ; cadran en métal
 émaillé ; porte de pendule en verre
 Hauteur : 71,1 cm
 Largeur : 59,7 cm
 Profondeur : 32,4 cm
 73.DB.78



Cette pendule représente un travail de moulage remarquable car on a moulé certains des détails comme les rosettes des treillis en même temps que les éléments qu'ils décorent. (La pratique habituelle consistait à mouler toutes les pièces séparément.) Le modelé des figures féminines représentant l'Astronomie et la Géographie est remarquable et a donc probablement été exécuté par un sculpteur accompli. Comme c'est souvent le cas avec les objets entièrement en bronze, la pendule ne porte pas le nom de son bronzier. Il existe un dessin de cette pendule signé par le bronzier Étienne Martincourt ; de plus, dans un inventaire de l'horloger Jean-André Lepaute, on trouve la description d'une pendule similaire qui fut modelée par Martincourt. On sait que cette pendule appartenait à Louis XVI, car on mentionne dans un inventaire de 1790 des possessions du roi une pendule de ce modèle avec cadran signée *Charles Le Roy*, et se trouvant dans la salle du conseil du roi, au palais des Tuileries à Paris.

83 Pupitre à musique
France (Paris), vers 1770–1775
Attribué à Martin Carlin
(vers 1730–1785 ;
maître en 1766)

Bâti de chêne, placage de bois de tulipier, d'amarante, de houx et de bois fruitier ; incisions et mastic coloré ; ornements en bronze doré
Hauteur max. : 148,6 cm
Hauteur min. : 94,2 cm
Largeur : 50,2 cm
Profondeur : 36,8 cm
55.DA.4



Aux alentours de la troisième décennie du dix-huitième siècle, les dessinateurs et les ébénistes français développèrent des formes de mobilier extrêmement spécifiques afin de répondre aux besoins de leurs mécènes. Des pupitres de ce genre ornaient les salons, les salles de musique ou les plus petits cabinets où les invités se rassemblaient pour discuter ou se divertir. Ce meuble fut conçu dans le but de maintenir les feuilles de musique à un certain angle et fut équipé de bras extensibles pour mettre des bougies. On peut l'ajuster à la position du musicien.

Le style raffiné néoclassique de Martin Carlin s'appelait le style étrusque ou arabesque ; cet artiste travailla exclusivement pour des négociants que l'on appelait les marchands-merciers.

84 Secrétaire

France (Paris), vers 1770 – 1775

Estampillé MONTIGNY pour

Philippe-Claude Montigny

(1734 – 1800 ; maître en 1766)

Bâti de chêne, placage d'écaille, de cuivre, d'étain et d'ébène ; ornements en bronze doré

Hauteur : 141,5 cm

Largeur : 84,5 cm

Profondeur : 40,3 cm

85.DA.378



On mentionne Montigny, renommé pour ses meubles en écaille, en ébène et en cuivre, “dans le style du célèbre Boulle”, dans un journal parisien datant de 1777. Il utilisa pour la fabrication de ce secrétaire les plateaux de deux tables datant de la fin du dix-septième siècle probablement exécutés par Boulle. L’un forme le devant du secrétaire que l’on a coupé en deux afin de fournir un abattant et, en dessous, une porte de placard. Le deuxième a été coupé en longueur et utilisé pour décorer les côtés du secrétaire. Le motif central de ce deuxième plateau est l’agrandissement d’un motif identique se trouvant au centre d’une table attribuée à Boulle (no. 43).

Les ornements en bronze doré et la forme de ce secrétaire sont typiques du début du style néoclassique. On peut en lire une excellente description dans le catalogue de vente de 1784 du courtier Monsieur de Billy. Il apparaît de nouveau dans la vente du comte de Vaudreuil en 1787.

85 Vase (appartenant à une paire)
France (?) (Paris),
vers 1765–1770
D'après une gravure de Benigno
Bossi (1727–1792, sur un dessin
d'Ennemond-Alexandre Petitot
(1727–1801)

Porphyre ; marbre rouge ;
montures en bronze doré
Hauteur : 38,7 cm
Largeur : 41 cm
Profondeur : 27,7 cm
83.DJ.16.1.–2



La forme des deux vases du Musée suit étroitement la gravure d'un dessin de Petitot publiée en 1764, appartenant à une série de trente et une représentations de vases. Bien que né en France, Petitot alla vivre à Parme en 1753, où il devint architecte à la cour de Ferdinand, duc de Parme (1751–1802). Cette série de gravures est dédiée à Guillaume-Léon du Tillot, marquis de Felino (1711–1774), premier ministre de Parme. Les trois autres dessins servirent de modèle pour des grands vases de jardin fabriqués pour les jardins du duc, mais la plupart des gravures étaient purement fantaisistes.

Si les corps en porphyre furent probablement fabriqués en Italie, il est très possible que ce soit un bronzier parisien inconnu de nos jours qui ait monté les vases.



86 Console

Italie, vers 1760–1770

Épicéa ciselé et doré et tilleul
surmonté par un plateau en pierre rare

Hauteur : 105 cm

Largeur : 153 cm

Profondeur : 74 cm

87.DA.135

La forme ajourée de cette table est un exemple remarquablement inventif du goût rococo pour les éléments curvilignes à la complexité délicate. Campée sur six pieds, cette table est composée de quatre pieds extérieurs et de deux pieds intérieurs qui s'évasent et s'entrelacent, liés par des traverses courbes et ornées de guirlandes aux drapés profonds. Mis à part cette forme inhabituelle et capricieuse, la table est caractéristique du style classique plus sobre de la deuxième moitié du dix-huitième siècle. Des ornements d'inspiration classique comme les têtes de bélier, les feuilles d'acanthe et la clé géométrique située autour du plateau indiquent que le fabricant, inconnu, fut influencé par les dessins du mobilier de Piranèse (1720–1778), l'un des principaux investigateurs du développement du style néoclassique en Europe.

Sur cette table, l'interprétation inhabituelle des tendances prévalant généralement dans le mobilier italien de la deuxième moitié du dix-huitième siècle suggère qu'elle fut fabriquée dans un centre qui n'était pas traditionnel, comme par exemple Parme, où l'on produisait à cette époque un style de mobilier élégant et fantaisie.

87 Vase monté (appartenant à une paire)
Porcelaine : Chine (Kangxi),
1662–1722
Monture : France (Paris),
vers 1770–1775

Porcelaine, fond noir, dorure (presque entièrement effacée) ; montures en bronze doré
Hauteur : 49 cm
Largeur : 24,7 cm
Profondeur : 20 cm
92.DI.19.1–2



Ce vase appartient à un style de porcelaine chinoise très rare connu sous le nom de “miroir noir” en raison de sa glaçure extrêmement dure et de sa finition lustrée. Ce type de porcelaine chinoise monochrome était apparemment une innovation de la période Kangxi et ne doit pas être confondu avec ce qu’on appelle les articles en émail de la famille noire, prisés par les collectionneurs au dix-neuvième siècle.

Il semble que le dessin des montures en bronze doré qui décorent ces vases soit unique. On ne connaît pas l’identité du bronzier, mais leur finesse et leur grande qualité indiquent qu’il s’agit du travail d’un artisan des plus accomplis. Ils sont de style néoclassique, à la mode à Paris au cours des années 1770, et auraient pu être influencés par les gravures décoratives de Jean-Charles Delafosse (1734–1789) qui commencèrent à paraître en 1768. À une certaine époque, ces vases étaient équipés de petits couvercles en bronze doré, qui ont disparu.



88 Garniture de trois vases
(Vases des âges)
France (manufacture de Sèvres),
1781.

D'après des dessins de Jacques-François Deparis (actif en 1735–1797) ; modelé par Étienne-Henry Bono (né en 1742; actif en 1754–1781) ; peinture d'Antoine Caton (actif en 1749–1798), d'après des gravures de Jean-Baptiste Tilliard (vers 1740–1813) ; bijou d'émail de Philippe Parpette (1736 – vers 1808) et dorure plate d'Étienne-Henri Le Guay père (1719/20–1799)

Porcelaine tendre, fond bleu nouveau, décor émaillé polychrome, "bijoux" opaques et translucides ; feuille d'or et dorure. On trouve sur deux des vases les *L* croisés peints de la manufacture de Sèvres et les initiales *LG*, tous deux en or.
(Vase du milieu) : Hauteur : 47 cm
Largeur : 27,7 cm
Profondeur : 19,3 cm
(Vases du côté) : Hauteur : 40,8 cm
Largeur : 24,8 cm
Profondeur : 18,4 cm
84.DE.718.1–3

Ce modèle, qui fut fabriqué à la manufacture de Sèvres à partir de 1778, s'appelait le Vase des âges. Il existe en trois tailles : la plus grande était sertie de têtes d'hommes âgés, la deuxième de têtes de jeunes femmes, et la plus petite de têtes de garçons. À une certaine époque, les trois vases du Musée faisaient partie d'une garniture qui en comptait cinq et que la manufacture vendit en 1781 à Louis XVI. Celui-ci les exposa dans sa bibliothèque de Versailles. Les deux vases plus petits qui complétaient cette garniture se trouvent maintenant à la Walters Art Gallery de Baltimore.

Les scènes peintes se trouvant sur le devant des vases sont tirées de gravures illustrant *Les Aventures de Télémaque* de Fénelon. La coûteuse technique d'utilisation de feuilles d'or estampillées serties d'émail coloré et imitant des bijoux, des perles et des agates fut utilisée à Sèvres entre 1780 et 1785. Elle fut principalement utilisée pour la décoration de tasses et de soucoupes d'apparat. On la trouve rarement sur des objets plus grands comme ces vases.

89 Secrétaire

France (Paris), vers 1775

Par René Dubois (1737–1799 ;
maître en 1755 ; ébéniste de la
reine 1779)

Bâti de chêne, placage de bois
d'amarante, de bois de tulipier, de
houx, de charme teinté et d'ébène ;
incisions et mastic coloré ; serti de
nacre ; ornements en bronze doré ;
plateau en marbre gris

Hauteur : 160 cm

Largeur : 70,2 cm

Profondeur : 33,7 cm

72.DA.60



Ce secrétaire possède une forme utilitaire et offrait à son propriétaire un placard de rangement (situé en dessous), une table et des casiers cachés derrière l'abattant ainsi qu'une étagère décorative avec des portes vitrées. Sa forme rectiligne est adoucie par le placage de marqueterie en quatre-feuilles incorporant de la nacre et par les guirlandes de fleurs en bronze doré serties sur le haut de l'abattant.

René Dubois était le fils de l'ébéniste Jacques Dubois (voir no. 71), et l'activité de l'atelier familial dura un demi-siècle avant de faire faillite au cours de la Révolution française. René Dubois travaillait principalement pour les marchands, se spécialisant dans le mobilier avec des finitions peintes.

90 Secrétaire

France (Paris), vers 1776–1777
Secrétaire portant l'estampille
M.CARLIN pour Martin Carlin
(vers 1730–1785 ; maître en
1766) ; les deux grandes plaques
en porcelaine ont été peintes
par Edme-François Bouillat
(1739/40–1810) ; les deux
petites plaques par Raux fils aîné
(actif en 1766–1779)

Bâti de chêne, placage de tulipier et
d'amarante avec guirlande de houx et
d'ébène ; serti de cinq plaques en
porcelaine tendre de Sèvres, avec des
bordures en couleur de fond bleu
céleste, des décors émaillés polychrome
et de la dorure ; métal émaillé ;
ornements en bronze doré ; plateau
en marbre blanc. Une plaque en
porcelaine porte au verso la lettre Y
de la date 1776 ; une autre plaque
porte au verso la lettre Z de la date
1777.

Hauteur : 107,9 cm
Largeur : 103 cm
Profondeur : 35,5 cm
81.DA.80



Ce secrétaire vertical devint une forme de mobilier à la mode à la fin de la première moitié du dix-huitième siècle. L'abattant s'abaisse pour se transformer en table à écrire, révélant des tiroirs et des casiers.

Martin Carlin se spécialisa dans la fabrication de meubles serts de plaques de porcelaine de Sèvres. Cette forme coûteuse de décoration apparut aux alentours de 1760 et devint très à la mode en l'espace de dix ans. La décoration de ces deux grandes plaques (nommées les plaques carrées) se retrouve sur toute une variété d'articles de Sèvres au milieu des années 1770, bien que leur exécution soit généralement moins méticuleuse que celle des exemples du Musée.





91 Table
 Italie (Rome), vers 1780
 Par Francesco Antonio Franzoni
 (Carrare, actif à Rome ;
 1734–1818)

Marbre
 Hauteur : 100 cm
 Largeur : 200 cm
 Profondeur : 81 cm
 93.DA.18

Détail à gauche

Francesco Antonio Franzoni, le créateur de cette table, était l'un des sculpteurs et restaurateurs de sculpture antique les plus importants de Rome pendant le dernier quart du dix-huitième siècle. Ses œuvres uniques, dont cette table est l'un des exemples les plus remarquables, sont caractérisées par une utilisation extrêmement imaginative de motifs classiques alliés à une ornementation sobre et néoclassique. On connaît plus Franzoni pour son travail au Museo Pio-Clementino, le musée d'antiquités du Vatican, où il contribua à la restauration d'un certain nombre de sculptures antiques et d'œuvres décoratives des plus importantes mais où il fit également tout un travail de décoration et d'ameublement. On trouve en fait dans la salle des Animaux de ce musée une paire de tables presque identiques à celle du Getty Museum ; c'est le pape Pie VI qui les avait commandées pour la salle des Bustes.

Les supports, dont la conception et la sculpture sont superbes, incluent des béliers ailés (voir détail à gauche) ainsi que des guirlandes de laurier sur des plinthes à la moulure élégante. Le plateau est composé d'une immense et épaisse plaque de *breccia Medicea*, un spécimen spectaculaire exposant des morceaux de pierre violets, rouges et blancs provenant des carrières exploitées par les Médicis dans les Alpes apuanes.

92 Tapisserie : “L’Entrée de Sancho dans l’Île de Barataria” de la série *L’Histoire de Don Quichotte* France (Paris), 1771–1772
 Tissée à la manufacture des Gobelins dans l’atelier de Michel Audran (1701–1771) et de Jean Audran fils (entrepreneur aux Gobelins, 1771–1794), d’après un carton peint par Charles-Antoine Coypel (1694–1752).
 Alentour dessiné en 1721–1760 par Jean-Baptiste Belin de Fontenay fils (1668–1730), Claude (III) Audran (1658–1734), Alexandre-François Desportes (1661–1743), et Maurice Jacques (vers 1712–1784) ; carton peint par Antoine Boizot (vers 1702–1782).

Laine et soie ; doublure en coton moderne
 Hauteur : 368 cm
 Largeur : 414 cm
 82.DD.68

Détail à droite



Cette tapisserie illustre une scène tirée du *Don Quichotte* de Cervantès (1547–1616). Entre 1717 et 1794, la manufacture de tapisserie des Gobelins produisit des tapisseries tirées des aventures humoristiques du chevalier espagnol en les basant sur les vingt-huit modèles peints de l’artiste Coypel. En 1786, Louis XVI en offrit trois (formant une suite), ainsi que cet exemple, portant la date de 1772, comme cadeau diplomatique au duc et à la duchesse de Saxe-Teschén, le beau-frère et la sœur de Marie-Antoinette.





93 Cabinet
 France (Paris), 1788
 Estampille BENEMAN pour
 Guillaume Beneman
 (mort en 1811 ; maître en 1785)

Bâti de chêne, placage d'ébène et d'acajou ; pied en ébène massif ; serti de plaques en *pietre dure* du dix-septième et du dix-huitième siècle ; ornements en bronze doré ; plateau de marbre bleu turquin
 Hauteur : 92,2 cm
 Largeur : 165,4 cm
 Profondeur : 64,1 cm
 78.DA.361

Ce cabinet est l'un des éléments d'une paire fabriquée pour la chambre à coucher de Louis XVI au château de Saint-Cloud. Les deux cabinets furent livrés en 1788, et un mémoire écrit cette année-là par Jean Hauré (sculpteur et fournisseur de la cour) décrit ces cabinets dans leurs moindres détails et fournit les noms des artisans qui participèrent à leur fabrication. Gilles-François Martin (vers 1713–1795) créa des modèles pour les montures en bronze doré. Ils furent alors moulés par Étienne-Jean Forestier (maître en 1764), dorés par André Galle (1761–1844), et ciselés par Pierre-Philippe Thomire (1751–1843 ; maître en 1772). C'est Lanfant qui fournit les plateaux en marbre.

À l'origine, les cabinets furent vernis avec de la laque du Japon ; le dépôt de la couronne fournit dans ce but un paravent à quatre volets. Après la Révolution française, on échangea la laque pour des panneaux de *pietre dure*.

Le pendant de ce cabinet se trouve au palais royal de Madrid. On l'a également transformé ; ce sont des panneaux en marqueterie s'inspirant des scènes de port de Joseph Vernet qui remplacent la laque d'origine.

94 Vase en pied

Porcelaine : Chine, Qianlong
(1736–1795) ; milieu du dix-
huitième siècle

Monture : France (Paris),
vers 1785

Attribué à Pierre-Philippe
Thomire (1751–1843 ;
maître en 1772)

Porcelaine, fond de couleur bleue ;
montures en bronze doré ; marbre
rouge griotte

Hauteur : 81 cm

Diamètre : 56,5 cm

70.DI.115



Ce vase fait partie d'une paire ; il est composé principalement de bronze doré et contient un grand bol de porcelaine chinoise. Le vase du Musée se trouvait auparavant dans la collection de la princesse polonaise Isabelle Lubormirska, l'une des amies de Marie-Antoinette ; à ce que l'on dit, elle l'aurait acquis à la vente du mobilier de Versailles en 1794. (Il fut ensuite transmis à son arrière-arrière-petit-fils, le comte Alfred Potocki, auprès de qui J. Paul Getty en fit l'acquisition.) Il est possible que l'autre vase ait été acheté au cours de cette même vente par Thomire et Cie., car cette compagnie le livra en 1812 à Carlton House, la résidence londonienne du prince régent (le futur George IV). Il se trouve toujours dans la Collection Royale Britannique.

Le style des montures est des plus conformes au début de l'œuvre de Thomire, et on retrouve certains éléments comme les feuilles de vigne, les raisins, et les cornes courbes et striées sur d'autres œuvres qui lui sont attribuées.

95 Bureau
(Secrétaire à cylindre)
Allemagne (Neuwied), vers 1785
Bureau attribué à David
Roentgen (1743–1807 ; maître
en 1780) ; plaque en bronze
doré attribuée à Pierre Gouthière
(1732–1812/14 ; maître en
1758) ; certains des ornements
sont de François Rémond
(1747–1812 ; maître en 1774)

Bâti de chêne et sapin, placage
d'acajou et d'érable ; ornements
en bronze doré ; montures en acier
Hauteur : 168,3 cm
Largeur : 155,9 cm
Profondeur : 89,3 cm
72.DA.47



Ce monumental bureau fut fabriqué en Allemagne par David Roentgen, qui conserva le grand atelier de Neuwied qui avait été fondé au cours du dix-huitième siècle par son père Abraham, également célèbre (voir no. 74). Il vendit ses meubles dans toutes les cours d'Europe et il eut pour mécènes les membres de la famille royale française ; en 1779, il fut nommé ébéniste-mécanicien du roi et de la reine.

Les pièces de Roentgen étaient le plus souvent équipées de mécanismes élaborés fabriqués par son collègue, l'horloger et mécanicien Peter Kinzing (1745–1816). Ce bureau à cylindre est équipé d'un système mécanique compliqué. L'intérieur qui se trouve derrière le cylindre recèle un grand nombre de tiroirs que l'on peut ouvrir en appuyant sur des leviers et des boutons secrets. À l'intérieur de cette structure, derrière la grande plaque de bronze doré, un dispositif composé de différentes parties s'avance et s'ouvre en un tour de clé. Il contient une table de lecture pliante et des compartiments avec un encrier et un pot de sable, avec un petit tiroir en-dessous.

96 Régulateur musical à long corps
Allemagne (Neuwied),
1784–1786

Le mouvement de l'horloge
porte l'inscription *Roentgen &
Kinzing à Neuwied* pour David
Roentgen (1743–1807 ; maître
en 1780), le fabricant du corps,
et Peter Kinzing (1745–1816),
le fabricant du mouvement de
l'horloge. Les ornements en
bronze doré furent fournis par
François Rémond (1747–1812 ;
maître en 1774). Le mouvement
musical porte l'inscription *Jean
Guillaume Weyl Fait à Neuwied
le 16 Mai 178* [?] pour Johann
Wilhelm Weil (1756–1813).

Bâti de chêne et érable, placage de
loupe d'érable ; montures en bronze
doré ; cadran métallique émaillé ;
porte de verre, acier teint en bleu
Hauteur : 192 cm
Largeur : 64 cm
Profondeur : 54,5 cm
85.DA.116



Ce modèle semble avoir été la pendule la plus populaire de Roentgen. La plupart des autres exemples de ce genre incluent la figure du dieu du soleil Apollon à leur sommet ; il est presque certain également qu'une grande figure d'Apollon en bronze doré en train de jouer de la lyre se trouvait sur le haut de la pendule du Musée, parce qu'il reste des trous servant à la fixer. Ceci concorderait avec les autres décorations en bronze doré de cette pendule, qui sont toutes des symboles du temps. Chronos (le père du Temps) porte le cadran de la pendule. Le passage de l'année est marqué par la guirlande qui se trouve au-dessus du cadran et qui contient les fleurs du printemps, le blé de l'été, les raisins de l'automne et les feuilles de houx de l'hiver. On a représenté les visages du jour et de la nuit dans le ceinturage du dessus, et l'ensemble est couronné par la lyre d'Apollon, qui surveille le passage du temps.

97 Nature morte
France (Paris), 1789
Par Aubert-Henri-Joseph Parent
(1753–1835)

Tilleul
Sous la base, inscription AUBERT
PARENT FECIT AN. 1789
Hauteur : 69,4 cm
Largeur : 47,9 cm
Profondeur : 6,2 cm
84.SD.76

Détail à droite



Cette sculpture virtuose provenant d'une seule planche de bois de tilleul témoigne du talent accompli de son créateur, Aubert Parent, qui devint célèbre en 1777, lorsque Louis XVI accepta l'un de ses panneaux en cadeau. Parent était réputé dans toute l'Europe pour ses sculptures réalistes de la nature, ainsi que pour sa connaissance de l'Antiquité classique, qu'il acquit au cours d'un séjour en Italie entre 1784 et 1788. Ce relief – représentant un vase de fleurs sur une plinthe (d'inspiration classique), avec un couple d'oiseaux protégeant leur nid d'une couleuvre à collier – fait allusion aux responsabilités parentales et, indirectement, au devoir de la monarchie française envers ses sujets à la veille de la Révolution.





98 Chandelier

France (Paris), vers 1818 – 1819

Par André Galle (1761 – 1844)

Verre ; métal émaillé ; bronze doré

Hauteur : 129,5 cm

Diamètre : 96,5 cm

73.DH.76

Détail à gauche



André Galle créa des œuvres en bronze doré à la fois pour Louis XVI et plus tard pour Napoléon et toute la famille de l'Empereur. À la Restauration, sous Louis XVIII, Galle offrit à la couronne des œuvres qu'il avait faites pour différentes expositions parisiennes ainsi que d'autres un peu plus anciennes ; on trouve parmi elles un chandelier de ce modèle, décrit comme un lustre à poisson à l'exposition des produits de l'industrie française de 1819. Dans la description qu'il écrivit pour le roi, Galle avança que le bol en verre suspendu sous le globe était destiné à contenir des poissons rouges, "dont les mouvements continus amusent l'œil le plus agréablement du monde". Il semble que cela n'amusa point Louis XVIII, car le chandelier n'apparaît pas dans les inventaires royaux.

Le grand globe en émail bleu est garni d'étoiles dorées et entouré par les signes du zodiaque en bronze doré. Certains de ces éléments – les griffons et les grandes guirlandes contenant des rosettes au-dessus du bol en verre – apparaissent dans une gravure d'un chandelier se trouvant dans le *Recueil de décorations intérieures* de Percier et Fontaine, publié en 1801.

99 Applique (appartenant à une paire)
France (Paris), vers 1787
Par Pierre-François Feuchère (1737–1823 ; maître en 1763)
Bronze doré
Hauteur : 61,6 cm
Largeur : 32 cm
Profondeur : 18,5 cm
78.DF.90.1–2



Feuchère livra des appliques de ce modèle pour la chambre à coucher du commissaire général Thierry de Ville d'Avray à l'Hôtel du garde-meuble de Paris en 1787. L'année suivante, il livra quatre appliques de la même forme, mais auxquelles il avait ajouté une troisième branche, avec un enfant ailé en train de porter un cœur ; ces appliques étaient destinées au cabinet de toilette de Marie-Antoinette au château de Saint-Cloud. Elles se trouvent à présent au musée du Louvre, à Paris.

100 Paire de chandeliers
Italie du Nord, vers 1832–1840
Par Filippo Pelagio Palagi
(Bologne, 1775–1860)

Bronze doré
Hauteur : 90,2 cm
Largeur : 43,2 cm
85.DF.22.1–2



Ces chandeliers furent conçus par Filippo Pelagio Palagi, un célèbre collectionneur, créateur de mobilier, peintre, ornemaniste et architecte de Bologne. Ses œuvres furent énormément influencées par le style empire que les cours de Bonaparte propageaient en Italie ; elles incorporent également des motifs égyptiens, grecs, étrusques et romains, qu'il mélangea avec inventivité et éclectisme. En 1832, le roi Carlo Alberto de Savoie choisit Palagi pour la redécoration d'un certain nombre de pièces des différents palais royaux piémontais. La forme stricte mais néanmoins inventive de ces chandeliers est dans la lignée du goût du roi, tel qu'il transparaît dans ses projets de décoration.

On trouve le dessin au crayon de Palagi de l'un de ces chandeliers dans la collection de la Biblioteca dell'Archiginnasio, à Bologne. Ce dessin, comme les chandeliers eux-mêmes, témoigne de l'élégance et de la qualité graphique de l'œuvre de cet artiste.

INDEX DES ARTISTES, DES FABRIQUANTS ET DES MANUFACTURES

Les chiffres font référence aux numéros des pages

- Audran, Jean, fils 116
Audran, Michel 116
- Baumbauer, Joseph 95, 102
Beauvais, manufacture 60
Béhagle, Philippe 60
Belin de Fontenay, Jean-Baptiste 60, 68
Beneman, Guillaume 118
Berain, Jean 65
Bono, Étienne-Henry 111
Borde, Louis 73
Bossi, Benigno 108
Bouillat, Edme-François 113
Boulle, André-Charles 55, 56, 57, 58, 67
Bruschi, Gaspero 84
- Caffieri, Jacques 86
Calandra, Giovanni Battista 43
Carlin, Martin 106, 113
Caton, Antoine 111
Chantilly, manufacture de porcelaine 75
Coypel, Charles-Antoine 116
Cressent, Charles 74
Croix, Jean de la 51, 62
Cuvilliés, François de 82
- d'Albert d'Ailly, Michel-Ferdinand (cinquième duc de Chaulnes) 86
Decla, Jacques 79
Deparis, Jacques-François 111
Desportes, Alexandre-François 68, 116
Deumier, Pierre 104
Dietrich, Joachim 82
Doccia, manufacture de porcelaine 84
Dodin, Charles-Nicolas 98, 99
Dubois, Jacques 93
Dubois, René 112
Duplessis, Jean-Claude, père 98, 99
- Ferrucci, Romolo di Francesco (dit del Tadda) 34
Feuchère, Pierre-François 126
Fieffé, Jean-Jacques 80
Fistulator, Blausius (atelier de) 37
Foggini, Giovanni Battista 84
Fontana, Annibale 23
Fontana, Orazio 21
Franzoni, Francesco Antonio 115
- Galle, André 125
Gaudron, Antoine (I) 57
Genest, Jean-Baptiste-Étienne 101
Germain, François-Thomas 88
Germain, Thomas 88
Gobelins, manufacture des 51, 62, 116
Golle, Pierre 53
Gouthière, Pierre 120
Grue, Francesco Saverio II Maria 87
- Heiden, Marcus 40
Höchstetter, Sebastian (atelier de) 13
- Joubert, Gilles 103
Juvara, Francesco Natale 77
- Kinzing, Peter 121
- Latz, Jean-Pierre 81
Laudato, Gennaro 91
Le Brun, Charles 49, 51, 62
Le Guay, Étienne-Henri, père 111
Le Noir, Étienne (II) 79, 93
Le Roy, Charles 105
Le Roy, Étienne-Augustin 105
Ligozzi, Jacopo 34
Louis, Victor 104
- Maffei, Antonio 19
Martin, famille 73
Martincourt, Étienne 105
Martinière, Antoine-Nicolas 93
Médicis, manufacture de porcelaine 27
- Monnoyer, Jean-Baptiste 60
Montigny, Philippe-Claude 107
- Nollet, Jean-Antoine 73
- Oeben, Jean-François 97
- Palagi, Filippo Pelagio 127
Palissy, Bernard 15
Parent, Aubert-Henri-Joseph 122
Parpette, Philippe 111
Petitot, Ennemond-Alexandre 108
Pfleger I, Abraham 26
- Rémond, François 120, 121
Risenburgh, Bernard (II) van 79, 83, 94
Roentgen, Abraham 96
Roentgen, David 120, 121
- Sanmartino, Giuseppe 91
Savonnerie, manufacture de la 51, 68
Sbraghe, Nicola di Gabriele (dit Nicola da Urbino) 22
Schor, Johann Paul (dit Giovanni Paolo Tedesco) 48
Sèvres, manufacture de 98, 99, 101, 111
Strozzi, Bernardo 46
- Thomire, Pierre-Philippe 119
- Vernansal, Guy-Louis 60
Voisin, Charles 75
- Wallbaum, Matäus 32
Weil, Johann Wilhelm 121
- Yvart, Beaudrin, père 51
- Zirnfeld, Johann Karl Wendelin Anreiter von 84

Les *Chefs-d'œuvre du J. Paul Getty Museum* constituent une série de sept volumes superbement illustrés qui présentent les plus belles œuvres de la collection permanente de ce Musée célèbre dans le monde entier. Chacun des volumes contient de magnifiques reproductions en couleurs accompagnées de commentaires sur l'histoire de l'art. Ils présentent chacun un département du Musée : Antiquités, Arts décoratifs, Dessins, Manuscrits, Peintures, Photographies et Sculpture. Ils forment un panorama inoubliable de cinq mille ans d'histoire de l'art, à présent regroupés dans une collection sans pareille.

DANS LA MÊME COLLECTION

Chefs-d'œuvre du J. Paul Getty Museum
Antiquités

Chefs-d'œuvre du J. Paul Getty Museum
Dessins

Chefs-d'œuvre du J. Paul Getty Museum
Manuscrits enluminés

Chefs-d'œuvre du J. Paul Getty Museum
Peintures

Chefs-d'œuvre du J. Paul Getty Museum
Photographies

Chefs-d'œuvre du J. Paul Getty Museum
Sculpture

Cet ouvrage magnifiquement illustré rassemble plus d'une centaine d'objets provenant de la collection d'arts décoratifs européens du J. Paul Getty Museum, parmi lesquels on trouve une grande sélection de meubles français et italiens datant du milieu du seizième siècle jusqu'au début du dix-neuvième siècle. Les chefs-d'œuvre d'André-Charles Boulle, de Bernard (II) van Risenburgh et de bien d'autres artistes révèlent la virtuosité qui fait de ces objets des exemples si fascinants de l'art de la fabrication de meubles. Un grand nombre des pièces les plus splendides du Musée, en porcelaine, en verre et en faïence avec glaçure à base d'étain, sont également représentées. Parmi les autres points forts de ce superbe volume, on peut citer des tapisseries des Gobelins et de Beauvais, des chenets de Fontainebleau et un gobelet de Saxe en ivoire façonné au tour d'une extraordinaire complexité.

En couverture :

Cabinet et son support [détail]
France (Paris), vers 1680
Attribué à André-Charles Boulle
(1642–1732 ; maître avant 1666)
77.DA.1 (voir no. 40)

THE J. PAUL GETTY MUSEUM
Los Angeles

Imprimé à Singapour

ISBN 0-89236-458-0



9 780892 364589 90000