UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE RÔLE DE L'IMPÉRATRICE EUGÉNIE DANS LE DÉVELOPPEMENT DES ARTS DÉCORATIFS

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDE DES ARTS

PAR
PHILIPPE DENIS

AVRIL 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude aux personnes qui m'ont accompagné de diverses manières à travers les dédales de mes questionnements, de mes angoisses, à toutes heures du jour et parfois de la nuit.

Pour débuter, mes remerciements vont à Madame Peggy Davis, professeure au département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal, qui m'a accueilli et conseillé.

Ma gratitude va ensuite à Mesdames Esther Trépanier et Michèle Beaudoin, dont j'ai eu le plaisir d'être l'étudiant dans une vie « antérieure ». Chacune a su me transmettre sa passion pour l'histoire de l'art et me soutenir dans mes recherches.

De manière plus personnelle, je tiens à remercier mon entourage. Je pense à Monsieur et Madame Luc et Louise Denis, ainsi qu'à Monsieur Benoît Bélanger, qui ont su vivre dans l'entourage de l'Impératrice Eugénie durant ces dernières années.

Pareillement, ma gratitude va envers Madame Irène Comtois Rondeau, Monsieur et Madame Pierre et Louise Bélanger, de même qu'à Mesdames Lise Danis, Annie Hébert, Marie-Josée Labrecque, Roxane Samson, Ève St-Martin et Monsieur Mathieu Penarroya. Elle va aussi à Monsieur Christian Chenail et à mes collègues de travail, Madame Sylvie Hudon et Monsieur Guy Morin, qui ont su s'adapter au fait que parfois mon esprit était bien loin des réalités du quotidien.

À eux et à tous ceux et celles que j'oublierais de nommer, merci!

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES v
RÉSUMÉ viii
INTRODUCTION 1
CHAPITRE I 8
L'ÉVOLUTION DE L'HISTORIOGRAPHIE 8
1.1 Le Second Empire et les premières décennies de la Troisième République: la création d'une légende 9
1.2 1920-1930: la manifestation des premiers intérêts 17
1.3 Les années 1950 jusqu'à aujourd'hui: les prémisses d'une réhabilitation 25
CHAPITRE II 27
LES RÉSIDENCES DE LA COURONNE ET L'APPARTEMENT DE SOCIÉTÉ DE L'IMPÉRATRICE AUX TUILERIES 27
2.1 Les résidences de la Couronne 29
2.1.1 Saint-Cloud 29
2.1.2 Compiègne 30
2.1.3 Fontainebleau 33
2.1.4 Le complexe Louvre et Tuileries 34
2.2 L'appartement de l'Impératrice aux Tuileries 38
2.2.1 La distribution des pièces 38
2.2.2 Le salon Vert 42
2.2.3 Le salon Rose 44
2.2.4 Le salon Bleu 46
2.2.5 La chambre à coucher de l'Impératrice 49
CHAPITRE III 53
LES APPORTS BRITANNIQUES, L'ÉCLECTISME ET L'APPARTEMENT DE COMMODITÉ DE L'IMPÉRATRICE AUX TUILERIES 53
3.1 Les apports britanniques en France 54
3.2 Éclectisme: implications et changements 58
3.3 L'appartement de commodité de l'Impératrice Eugénie aux Tuileries 62
3.3.1 L'importation d'un vocabulaire anglais 62
3.3.2 La distribution des pièces 64
3.3.3 La disposition du mobilier 66

3.3.4 Le cabinet de travail....67
3.3.5 Le boudoir....70
3.3.6 Le cabinet de toilette....72
3.3.7 L'atelier....75

CONCLUSION....79

SECONDE PARTIE....87

L'INVENTAIRE DE L'APPARTEMENT DE L'IMPÉRATRICE EUGÉNIE AUX TUILERIES PAR LE BIAIS DU RECENSEMENT DES INFORMATIONS CONTENUES DANS DES SOURCES PREMIÈRES ET SECONDAIRES....87

RÉFÉRENCE....134

LISTE DES FIGURES

Première partie

Figure Page

1.1 *Eugénie, Impératrice des Français*.....9

2.1 *Le château vue du Fer à cheval*.....30

2.2 *L'Impératrice Eugénie entourée de ses hôtes en tenue de vénerie* ou *La cour à Compiègne, le 30 octobre 1856*.....31

2.3 *La Cour Impériale à Fontainebleau, le 24 juin 1860*.....34

2.4 *L'Architecte Visconti présente aux souverains les plans du Nouveau Louvre* 36

2.5 *Plan enfilade 1853-1858*.....40

2.6 *Plan enfilade 1858-1868*.....40

2.7 *Plan enfilade 1868-1870*.....40

2.8 *Salon vert Côté opposé aux fenêtre*.....43

2.9 *Salon rose Côté de la cheminée*.....45

2.10 *Salon bleu Côté opposé aux fenêtre*.....47

2.11 *Naissance du Prince Impérial*.....49

3.1 *Canapé et fauteuil recouverts désignés comme fait pour Versailles et Trianon*.....63

3.2 *L'impératrice Eugénie dans son boudoir*.....70

3.3 *L'atelier de l'Impératrice*.....75

3.4 *La Véranda de la princesse Mathilde dans l'hôtel de la rue de Courcelles* 77

Seconde partie

i. Ferrure de la porte et Verrou de la porte.....89

ii. Feu au sanglier.....89

iii. Feu au cerf.....89

iv. Salon vert Plafond.....92

v. Tapis pour le salon Vert.....92

vi. Salon rose.....95

vii. Salon rose Plafond.....96

viii. Allégorie de la Russie (Duchesse de Morny) 98

ix. Allégorie de l'Angleterre (Duchesse de Mouchy) 99

x. Allégorie de l'Italie (Comtesse Walesska) 99

xi. Allégorie de l'Orient (Duchesse de Cadore) 99

xii. Allégorie de l'Allemagne (Duchesse de Persigny) 99

xiii. Allégorie de l'Espagne (Duchesse de Malakoff) 100

xiv. Salon bleu.....100

xv. Table à écrire.....101

xvi. Hochet du Prince Impérial.....106

xvii. L'Étoile.....108

xxviii. Moutons au bord de la mer ou Dormoir de moutons.....109

xix. La lecture de la Bible ou Les puritaines.....109

xi. Moissonneuse ou Ruth revenant des champs 110

xxi. Portrait de Napoléon III.....110

xxii. Le lac des Quatre-Cantons.....111

xxiii. Portrait en pied de Napoléon III, en uniforme de général de brigade, dans son Grand Cabinet des Tuileries.....111

xxiv. Portrait du général Bonaparte au pont d'Arcole, 17 novembre 1796..... 112

xxv. Paysannes à la fontaine dit auparavant Rosa Néra à la fontaine.....113

xxvi. Portrait d'Anna Murat, duchesse de Mouchy.....114

xxvii. Louis XIV faisant dîner Molière à sa table 117

xxviii. Saint Jean-Baptiste enfant.....121

xxix. Le triomphe de Flore.....124

RÉSUMÉ

Les arts décoratifs sous le Second Empire (1852-1870) sont marqués par l'émergence de plusieurs *revivals*, dont celui du style Louis-XVI, désigné ultérieurement Louis XVI-Impératrice. En sachant que les intérêts de l'Impératrice Eugénie (1826-1920) pour l'aménagement intérieur se sont atténués graduellement après sa première régence (1859), comment a-t-il été possible pour les historiens, principalement ceux du premier quart du XX^{e} siècle, de lui attribuer une influence marquante et néfaste tout à la fois? Les Tuileries n'existant plus, c'est par la lecture et la compilation d'informations contenues dans les *Mémoires* et *Souvenirs* contemporains de l'Impératrice que tout débute. Ainsi, un intérêt particulier a été porté à la recomposition de l'appartement de l'Impératrice aux Tuileries, ce qui justifie l'inventaire, en deuxième partie du travail, consacré uniquement à ce point. Notre analyse démontre que l'association de l'Impératrice et de Marie-Antoinette, qui débute à l'intérieur même de la famille impériale puis se transpose dans la désignation du *revival* Louis XVI, a contribué à une « vérité fausse » quant à l'influence de la dernière souveraine des Français. Que l'aménagement de son appartement aux Tuileries ait laissé une place prépondérante au confort, à l'aspect social et intime sans pour autant renier l'héritage bonapartiste est une évidence. Mais, sans minimiser sa participation aux arts décoratifs, nous croyons que les goûts de l'Impératrice étaicnt en phase avec le climat culturel et sociopolitique du règne de Napoléon III et de façon plus générale de l'Europe des années 1850 à 1870. La remise en cause de cette attribution nous permet d'aborder les apports britanniques et le mouvement architectural de l'éclectisme.

Mots-clés : Impératrice Eugénie, Second Empire, palais des Tuileries, arts décoratifs, appropriation, apports britanniques, éclectisme.

INTRODUCTION

Malgré les décennies qui nous en séparent, il s'avère toujours délicat de s'intéresser au Second Empire (1852-1870) et à ses protagonistes. Aujourd'hui, bien qu'un nombre grandissant d'historiens réévalue de manière critique l'impact du régime impérial dans les différentes sphères de l'histoire, dont celle du développement des arts décoratifs, son étude laisse encore deviner l'anathème dont il fut la victime, preuve d'une image tenace. Dernier régime monarchique qu'ait connu la France avant l'instauration des Républiques, le Second Empire présente encore pour certains, sous les traits festifs des opéras d'Offenbach, une image corrompue et conservatrice, liée dès la chute du régime le 4 septembre 1870, à ceux dont on jugeait qu'ils avaient profité des largesses de l'empire. Pour expliciter ce fait, nous référerons au recueil de 1871 du caricaturiste Paul Radol, *La Ménagerie Impériale*, où celui-ci fait subir, de façon égalitaire, le même traitement animalier, par exemple, à Marguerite Bellanger, une demi-mondaine de haut vol, au médecin personnel de Napoléon III, le docteur Conneau, qu'aux membres de la famille impériale. Le discrédit était ainsi jeté sur une époque. Délicat donc de s'y intéresser sans heurter quelques convictions, héritières des écrits de plusieurs générations de pamphlétaires et d'historiens qui transmirent cette image.

L'Impératrice Eugénie et son rôle dans le développement du style Napoléon III, plus particulièrement dans l'émergence du Louis XVI-Impératrice, ne devraient pas échapper à cette réévaluation critique.[1] Mais comment les historiens de l'art peuvent-ils juger des goûts de quelqu'un, de ses influences, si personne ne s'est jamais attardé de façon impartiale à recréer ses lieux de vie? En l'absence d'un corpus visuel, comment juger de sa participation à son cadre de vie, quand la majorité des objets qui composait ce dernier a disparu suite à l'action politique des hommes? Pour autant, rien n'empêche d'essayer de reconstituer un décor, en l'occurrence celui de l'appartement de l'Impératrice aux Tuileries, détruit lors de la Commune de Paris (1871), et dont les ruines furent rasées non parce qu'elles ne pouvaient pas être reconstruites, mais parce qu'elles représentaient les fautes des régimes qui y avaient

[1] María Eugenia Ignacia Augustina de Palafox, Portocarrero de Guzmán y Kirkpatrick est née à Grenade, le 5 mai 1826, et est décédée à Madrid, le 11 juillet 1920.

vécu. Selon nous, seuls les lieux de vie de l'Impératrice ou, à défaut leurs évocations, peuvent servir de témoins. D'autant qu'en 1867, année où les historiens situent l'émergence du style Louis XVI-Impératrice, l'intérêt de la souveraine pour l'aménagement intérieur s'était passablement modifié et estompé, un changement que nous situons peu après sa régence durant la Guerre d'Italie (1859).

À l'aspect politique sous-entendu dans certaines descriptions faites par les historiens et dans les raisons qui menèrent à la disparition des Tuileries, s'ajoute dans une étude sur les arts décoratifs, celui de l'utile. L'origine du mot « mobilier » l'explicite puisqu'il dérive de mobile.[2] Rien de plus aisé que de déplacer ou de remplacer un meuble, pourtant le geste brise la conception d'origine d'un aménagement. D'autant que nous considérons l'art décoratif comme un regroupement de l'architecture, de la décoration intérieure, de l'ameublement ainsi que de tous les objets qui composent un appartement, sans aucune forme de hiérarchie. Cet élément de définition fut formulé suite à la lecture d'ouvrages traitant du développement de l'architecture et de la décoration intérieure, ceux des historiens de l'art: Mario Praz, Jean Feray, Charlotte Gere, Monique Eleb-Vidal et Anne Debarre-Blanchard.[3] Ainsi, la mémoire des lieux qu'ont transmise des familiers de l'Impératrice s'avère celle d'un moment.

Ainsi, par le biais d'une critique de la pratique de l'historiographie, de la neutralité ou non de son écriture, quant au rôle de l'Impératrice Eugénie dans le développement des arts décoratifs, ce mémoire étudie la possibilité que le style Louis XVI-Impératrice ait correspondu à un climat culturel et sociopolitique, plutôt qu'aux seuls goûts de la souveraine. La considération de cette hypothèse nous amène à croire que des historiens de l'art, en recomposant son appartement aux Tuileries, attribuèrent à l'Impératrice une influence qui n'était pas la sienne.

---

[2] Witold RYBCZYNSKI, trad. Claire Dupond, *Le Confort. Cinq siècles d'habitation*, Montréal, Éditions du Roseau, 1989(1986), p.38.

[3] Mario PRAZ, trad. Adriana R. Salem, Marie-Pierre Boulay et Charles Boulay, *Histoire de la décoration d'intérieur, la philosophie de l'ameublement*, Paris, Thames & Hudson, 1990 (1981), 396 pages; Jean FERAY, *Architecture intérieure et décoration en France des origines à 1875*, Paris, Éditions Berger-Levrault/Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, 1988, 399 pages; Charlotte GERE, trad. Jean-François Allain, *L'Époque et son style, la décoration intérieure au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1989, 407 pages; Anne DEBARRE-BLANCHARD, Monique ELEB-VIDAL, *Architectures de la vie privée Maisons et mentalités XVII^e – XIX^e siècles*, Bruxelles, Éditions Archives d'Architecture Moderne, 1989, 311 pages.

On pourrait reprocher à notre étude de faire abstraction des appartements de l'Impératrice dans les autres résidences de la Couronne au profit de celui des Tuileries. Sans nous objecter à ce fait, nous croyons opportun d'apporter une précision. En effet, si la Liste civile dote Napoléon III de nombreux palais et bâtiments, seuls les résidences de Saint-Cloud, Compiègne, Fontainebleau et des Tuileries, feront l'objet de la part du couple impérial d'un établissement plus assidu.[4] Et de ces quatre palais, seul celui des Tuileries fera l'objet d'aménagements originaux plus importants. Serait-ce donc ses nouveaux décors ainsi que la prise de conscience que les Tuileries, comme principal lieu de représentation du régime, pouvaient avoir eu un impact majeur sur le développement des arts décoratifs, qui ont amené nos prédécesseurs à s'intéresser presqu'exclusivement à elles? En raison du fait qu'il s'agissait d'un palais de plaisance en bord de mer, non d'un lieu dévolu aux mondanités et à la représentation, nous faisons abstraction de la réalisation contemporaine de la villa Eugénie de Biarritz, dont les premiers projets de construction datent de juillet 1854.[5]

Tout commence donc par la relecture de sources premières et secondaires, la compilation des informations recueillies, la visualisation d'objets ayant fait partie de l'environnement de la souveraine, dans le but de rechercher ce qui a permis à certains historiens d'affirmer que, de par sa position, l'Impératrice Eugénie a eu un rôle dans le développement du *revival* Louis XVI. La lecture des travaux de nos prédécesseurs est venue ensuite pour confronter, compléter et étayer nos constats personnels. Tout en offrant des hypothèses de recherches, ce sont leurs interprétations, dont celle concernant l'intérêt de l'Impératrice pour Marie-Antoinette et qui aurait favorisé l'émergence du Louis XVI-Impératrice, qui, pour nous, doivent être relativisées.

---

[4] La Liste civile, promulguée lors du sénatus-consulte de 1852, est une loi votée par le Sénat qui modifie la Constitution au profit du rétablissement de la dignité impérial de Louis-Napoléon Bonaparte. Cette Liste lui permet de régner avec faste et d'encourager les arts et le commerce, mais aussi de pourvoir à l'entretien des palais et des bâtiments de la dotation. Quant au nombre total de palais et de bâtiments que comprenait la Liste, auxquels l'Empereur devait pourvoir à l'entretien, s'y ajoutèrent au cours du règne, le château de Malmaison, les deux palais édifiés à Biarritz et Marseille, les nouvelles écuries construites à Paris, et divers bâtiments. Catherine GRANGER, *L'Empereur et les arts: la liste civile de Napoléon III*, Paris, Éditions De l'École des Chartes, 2006, p.66, 223.

[5] Catherine GRANGER, *ibid.*, p.235.

D'ailleurs, cette association de l'Impératrice et de Marie-Antoinette nous paraît débuter à l'intérieur de la famille impériale pour marginaliser la nouvelle et dernière souveraine des Français et pour démontrer que son ingérence dans les affaires de l'État était orientée par un conservatisme et un cléricalisme. Notre hypothèse provient du fait que le spectre de Marie-Antoinette dans la famille Bonaparte, apparaît bien avant le mariage du dernier couple impérial, le 29 et 30 janvier 1853. Ce court passage, issu des *Mémoires de la Reine Hortense*, mère de Napoléon III et fille de l'Impératrice Joséphine, l'explicite:

> Le Consul [Napoléon Bonaparte] était si mal logé au Luxembourg qu'il vint s'établir aux Tuileries. Peut-être aussi voulait-il habiter le palais des anciens souverains de France. Je me rappelle la tristesse dont ma mère [la future Impératrice Joséphine] fut frappée les premiers jours de notre installation. Elle voyait partout cette pauvre reine Marie-Antoinette. Je l'y voyais aussi, tant Mme Campan m'avait entretenue de son infortune.[6]

Aussi, malgré le fait que le *revival* Louis XVI reste associé à l'Impératrice Eugénie par sa dénomination, le Louis XVI-Impératrice, nous constatons que le Second Empire marque seulement les prémisses d'un engouement pour le XVIII^{e} siècle finissant. Nos recherches démontrent que ce dernier se consolida sous la Troisième République[7], bien que chronologiquement c'est l'année 1867 qui marque, dans l'histoire des arts décoratifs, l'émergence de ce *revival*. Cette date correspond au fait qu'en marge de l'Exposition universelle de Paris de 1867, l'Impératrice est l'instigatrice de deux expositions: l'une consacrée à la présence de Marie-Antoinette à Trianon, l'autre aux habitants de la Malmaison. Mais, c'est cette première exposition qui a une importance dans l'historiographie de l'Impératrice, car elle conforte les parallèles tissés entre l'Impératrice et la dernière reine de France.

---

[6] La reine HORTENSE, *Mémoires de la reine Hortense*, Paris, Mercure de France, Coll. « Le temps retrouvé », 2009 (2006), p.65.

[7] À l'exemple du comte Moïse de Camondo, issu d'une famille de riches banquiers, qui fit édifier au début du XX^{e} siècle, dans le goût du Petit Trianon, un hôtel particulier sur la rue de Monceau, nous référons aussi aux aménagements intérieurs de l'hôtel particulier d'Édouard André et de Nélie Jacquemart. Leur nouvelle résidence du boulevard Haussmann, dont la construction date de 1872, avait pour objectif de rappeler les fastes d'une époque alors méprisée, le XVIII^{e} siècle.

Est-ce que cette importance résulte d'une volonté impériale de minimiser l'impact de l'exposition sur les habitants de la Malmaison, sur la dynastie régnante, à l'image de la présence minorée de Napoléon I^{er} sous le Second Empire? Nous interrogeons la possibilité que le pouvoir ait craint l'établissement d'une relation entre la grand-mère de Napoléon III, l'Impératrice Joséphine, sa prétendue frivolité, l'échec de son mariage, et l'Impératrice Eugénie. Par opposition, la comparaison entre la dernière souveraine et Marie-Antoinette a-t-elle été minimisée par le fait que l'exposition de Trianon correspondait à un engouement naissant pour le XVIII^{e} siècle finissant, qui s'étendait à la grandeur du continent européen y compris à l'Angleterre?[8]

Dans le premier chapitre, nous allons démontrer que les apports de l'Impératrice aux arts décoratifs doivent être relativisés, et qu'elle fut davantage influencée qu'influente. Pour ce faire, nous résumerons l'évolution de l'historiographie de la dernière souveraine des Français et des arts décoratifs du Second Empire. Nous constaterons que ces deux évolutions ont été marquées par des perceptions dues à des causalités propres à différents temps de perception: premièrement, le Second Empire et les débuts de la Troisième République, ensuite les années 1920-1930, et troisièmement, les années 1950 jusqu'à aujourd'hui.

Quant au contenu du deuxième chapitre, par de brefs historiques, il s'articulera autour de comment le régime a mis à profit le passé des principales résidences de la Couronne: Saint-Cloud, Compiègne, Fontainebleau, le Louvre et les Tuileries, pour s'imposer. Nous amorcerons aussi la reconfiguration de l'appartement de l'Impératrice aux Tuileries, par les pièces dévolues à un usage de société ou ayant une connotation dynastique: la suite des salons Vert, Rose et Bleu, et la chambre. Tout en décrivant ces pièces, nous réaliserons que, si leur décor était en accord avec le goût pour le XVIII^{e} siècle finissant qui se développait et

[8] Pour démontrer la présence de cet engouement dans l'ensemble de l'Europe, nous référons aux soupers intimes qu'organisait Louis II de Bavière, où il conviait la défunte Reine, et à la présence de meubles ayant appartenu à Marie-Antoinette chez le baron Meyer de Rothschild dans le Buckinghamshire et chez les ducs de Hamilton, en Écosse. Pierre ARIZZOLI-CLÉMENTEL, Dr. Ilsebill BARTA, Marc BASCOU *et. al.*, *Marie-Antoinette*, catalogue de l'exposition présentée aux Galeries nationales du Grand Palais du 15 mars au 30 juin 2008, Paris, Réunion des musées nationaux, 2008, p.379.

avec ceux de l'Impératrice, leur mise en place, conforme au rang de l'occupante des lieux, intégrait des éléments de la politique impériale et parfois de l'Ancien Régime.

Dans le troisième chapitre, suite à l'étude des apports britanniques en France et du mouvement architectural de l'éclectisme, notre intérêt se portera sur l'importation d'un vocabulaire, sur la distribution des pièces en fonction de leur usage et sur la disposition du mobilier. Nous complèterons la reconstitution de l'appartement de l'Impératrice: son cabinet de travail, son boudoir, son cabinet de toilette et son atelier; tout en soulignant l'intégration de ces apports, de ce mouvement ainsi que la participation de la souveraine dans ces lieux.

Quant à la seconde partie du travail, l'inventaire de l'appartement de l'Impératrice Eugénie aux Tuileries, sa présence se justifie en raison de l'apparition d'un piège potentiel, celui du procès d'intention. Piège dans la mesure où toute recomposition est un leurre et que les apports de l'Impératrice Eugénie ont été étudiés, comme nous le constatons, principalement par le biais de l'aménagement de son appartement aux Tuileries. Rien n'est et ne sera jamais ce qu'il a été. L'historien ne spécule que sur ce qu'il croit voir, comme l'a fait Winckelmann en recréant l'Antiquité grecque à partir de copies romaines. Malgré le fait que le travail accompli ici veuille tendre vers une objectivité, nous avons conscience que certains objets seront mis de l'avant, dans le cadre du texte, pour faire ressortir un point précis au détriment d'un autre. C'est ce que les contemporains, puis les historiens ont fait. Les mises en valeur ont varié en raison des intérêts poursuivis par les différents intervenants. À défaut de pouvoir se soustraire à cette réalité de l'écriture, la décision fut donc prise de proposer, en deuxième partie, un recensement exhaustif et méthodique de la littérature, le plus complet possible en fonction des documents auxquels nous avons accès, de ce qui composait l'appartement de l'Impératrice. Ainsi, pour nous affranchir de la méthode de Winckelmann, une forme d'empathie face au sujet d'étude, comme l'a décrite l'historienne de l'art Élizabeth Décultot, où, « [...] le sentiment de l'art, tourné tantôt vers l'idéal, tantôt vers la substance empirique des œuvres, hésite entre des modalités par trop contradictoires pour donner lieu à un discours

descriptif cohérent »[9], nous avons opté pour ce catalogue où n'intervient aucun apport subjectif.

[9] Propos d'Élisabeth DÉCULTOT. Johann Joachim WINCKELMANN, introduction d'Élisabeth DÉCULTOT, *De la description*, Paris, Éditions Macula, Coll. « La Littérature Artistique », 2006, p.33.

CHAPITRE I

L'ÉVOLUTION DE L'HISTORIOGRAPHIE

Avant d'entreprendre notre réflexion sur le rôle de l'Impératrice Eugénie (figure 1.1) dans l'émergence du *revival* du style Louis XVI, nous devons connaître les jugements dont elle a fait l'objet. Des jugements qui, en fonction des époques, s'ils se sont avérés souvent contraires aux faits, ont souvent été transposés dans l'étude du développement des arts décoratifs du Second Empire. C'est ce qui nous permet d'affirmer que l'étude de ces derniers a été influencée par l'évolution historiographique tenue à l'égard de la souveraine.

Notre questionnement implique que la perception des faits diffère en fonction des visions, des mentalités et des intérêts. Les ouvrages s'intéressant de manière positive ou plus nuancée à l'Impératrice Eugénie, à ses influences, nous semblent avoir été écrits par des gens ayant approché sa personne. Cela nous permet d'interroger la possibilité que ce soit cette proximité qui ait ouvert la voie au changement de perception que la souveraine et les arts décoratifs ont connu. C'est grâce à des artistes et à leurs imaginaires, comme Jean Cocteau qui la rencontra peu avant la Grande Guerre, que les styles en vogue sous le régime impérial commencèrent à être perçus, étudiés sous un angle autre que du démodé ou du pastiche.

À partir de nos lectures, nous avons dégagé trois phases d'interprétations: premièrement, le Second Empire et les débuts de la Troisième République, ensuite les années 1920-1930, et troisièmement, les années 1950 jusqu'à aujourd'hui.

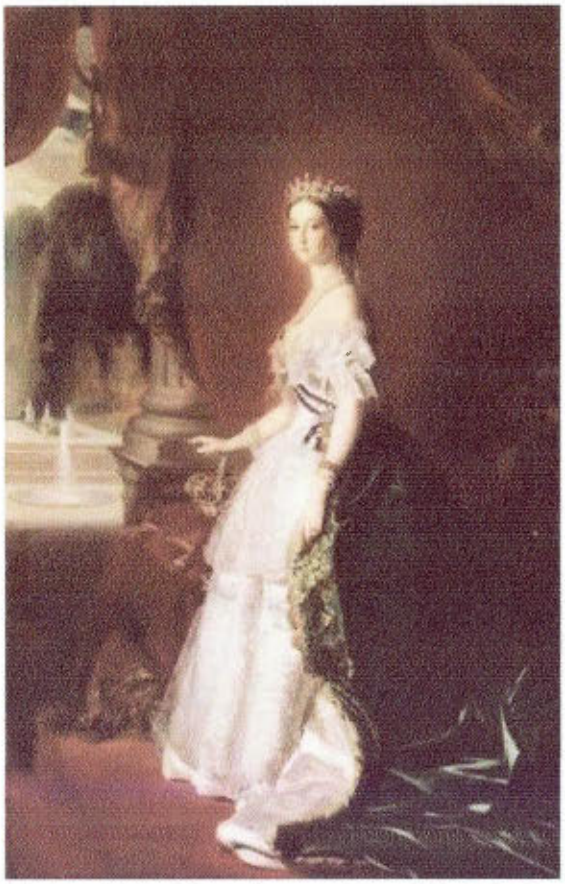

Figure 1.1 D'après Franz Xaver Winterhalter, *Eugénie, Impératrice des Français*, 1868 (1853), h/t, 243 x 153 cm, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles.

1.1 Le Second Empire et les premières décennies de la Troisième République: la création d'une légende

En prenant garde de ne pas tomber dans la caricature ou dans les parallèles établis entre l'Impératrice Eugénie et Marie-Antoinette, il faut considérer que la dernière souveraine des Français n'a jamais eu, aux yeux de l'opinion, l'opportunité de se réhabiliter dans la mort comme sa prédécesseur. C'est-à-dire que la mort a une certaine valeur rédemptrice, un argument qu'expose l'historien Christophe Pincemaille dans le cadre de son article paru dans la revue *Versalia*, en 2003, où il s'intéresse au rôle tenu par l'Impératrice lors de la

rétrospective sur la dernière reine de France durant l'Exposition universelle de 1867, à Trianon. Selon lui, la réhabilitation de Marie-Antoinette commença sur les marches de l'échafaud. Elle y « [...] affront[a] la mort avec courage et dignité, gagnant par là même les suffrages de la compassion ».[1] En vérité, l'idée que développe l'historien, c'est l'opinion de Napoléon I^er^ sur les conséquences de l'événement mis en relation avec la personnalité de la défunte, rapportée par le comte Mollien dans ses *Mémoires*,

> En effet, si ce n'est pas un sujet de remords, ce doit être au moins un bien grand sujet de regret pour tous les cœurs français que le crime commis dans la personne de cette malheureuse reine. Il y a une grande différence entre cette mort et celle de Louis XVI, quoique certes il ne méritât pas son malheur. [...] Mais une femme qui n'avait que les honneurs sans pouvoir, une princesse étrangère, le plus sacré des otages, la traîner du trône à l'échafaud à travers tous les genres d'outrages! il y a là quelque chose de pire que le régicide.[2]

Pour nous, malgré le fait que la responsabilité de cette association entre les deux souveraines revienne partiellement à l'Impératrice elle-même, le problème ne réside pas dans son engouement pour la reine, ni pour le XVIII^e^ siècle finissant, mais dans l'interprétation dont il fit l'objet. [3] Sous le Second Empire, ses recherches pour rassembler des objets ayant appartenu à Marie-Antoinette ou présentés comme tels, furent perçues comme un manque dans son éducation. Et même si l'Impératrice ne fut pas la collectionneuse la plus acharnée de souvenirs se rapportant à la reine[4], elle était la plus célèbre à un moment où les mentalités voulaient encore, au milieu du XIX^e^ siècle, que les filles de roi ou celles dont la destinée les appellerait à porter une couronne, soient élevées à se contraindre, à étouffer leurs antipathies,

---

[1] Christophe PINCEMAILLE, « L'Impératrice Eugénie et Marie-Antoinette: autour de l'exposition rétrospective des souvenirs de la reine au Petit Trianon en 1867 », *Versalia*, numéro 6, 2003, p.128.

[2] Propos de Napoléon Ier rapportés par le Comte Mollien. Comte MOLLIEN, *Mémoires d'un ministre du Trésor public (1780-1815)*, Paris, Guillaumin et Cie, 1898, tome II, p.451-452.

[3] La première mention de cet intérêt date du mercredi soir, 16 mai 1843. Au duc d'Albe, elle écrivait, « Je suis malheureuse parce que je me le fais être, j'aurais dû naître un siècle plus tôt, car mes idées les plus chéries sont ridicules à présent et je crains le ridicule plus que la mort [...] ». L'Impératrice EUGÉNIE, préf. Gabriel Hanotaux, « Lettre IX au duc d'Albe », *Lettres familières de l'Impératrice Eugénie conservées dans les Archives du Palais de Liria et publiées par les soins de Duc d'Albe avec le concours de F. de Llanos y Torriglia et Pierre Josserand*, Paris, Le Divan, Coll. « Saint-Germain-des-Prés », 1935, tome 1, p.21.

[4] Pierre ARIZZOLI-CLÉMENTEL, Dr. Ilsebill BARTA, Marc BASCOU *et. al.*, *Marie-Antoinette*, catalogue de l'exposition présentée aux Galeries nationales du Grand Palais du 15 mars au 30 juin 2008, Paris, Réunion des musées nationaux, 2008, p.378-379.

à dominer leurs instincts personnels.[5] Nous ne pouvons pourtant pas lui reprocher de s'être intéressée à un membre par alliance, même éloigné, de la famille Bonaparte. Nous l'oublions, mais le fils de Napoléon I^{er} est de par sa mère, l'Impératrice Marie-Louise, l'arrière-petit-neveu de Marie-Antoinette.

Se peut-il donc que personne n'ait cru approprié d'avertir la souveraine des conséquences de la mise en valeur de ses intérêts, de l'interprétation qu'on pourrait en faire? L'extrait suivant, issu d'une lettre de Prosper Mérimée à la mère de l'Impératrice, en février 1866, semble offrir un élément de réponse affirmatif à cette interrogation. En toute conscience que l'apparition déguisée, le 7 février 1866, de l'Impératrice en Marie-Antoinette, tel un tableau vivant peint par Élisabeth Vigée-LeBrun (1755-1842), était déplacée, Mérimée y nie les futurs rapprochements qui auront lieu,

> Il me revient que le costume de Marie-Antoinette dans un bal masqué n'a pas produit un bon effet. D'abord le souvenir est peu gai pour être présenté dans une fête; en second lieu il n'y a rien de commun, Dieu merci, entre Marie-Antoinette et S.M. L'impératrice a de l'esprit, du bon sens et de la fermeté, trois qualités qui ont fait défaut à la pauvre reine.[6]

S'ajoute, à cette absence d'avertissement de la part de son entourage, le fait qu'il n'est pas nécessaire d'aller chercher loin des propos contre la personne de l'Impératrice, propos qui participèrent à créer sa légende. Notre constat personnel démontre que les parallèles entre l'Impératrice Eugénie et Marie-Antoinette furent établis, dans un premier temps, par médisance, non par opposition au régime. L'Impératrice était pour le cousin germain de l'Empereur, le Prince Napoléon, l'Espagnole[7], comme on avait dit de Marie-Antoinette qu'elle était l'Autrichienne. Ce qualificatif ou le ressentiment d'être une étrangère poursuivra

---

[5] Pierre DE LANO, *Le Secret d'un Empire L'Impératrice Eugénie*, Paris, Victor-Havard, 1891, p.50.
[6] Prosper MÉRIMÉE, « Lettre CCCLXXII », *Lettre de Prosper Mérimée à Madame de Montijo*, Paris, Mercure de France, Coll. « Le temps retrouvé », 1995, tome 1, p.354.
[7] Jean DES CARS, *Eugénie la dernière impératrice ou les larmes de la gloire*, Paris, Éditions Perrin, collection « Tempus », 2008 (2000), p.188.

l'Impératrice dans de nombreuses biographies à travers le temps[8], comme celle de Pierre de Lano et cela, malgré la neutralité dont l'historien désire parer son ouvrage[9],

> L'Impératrice fut peut-être ceci et cela, mais autre chose encore et non ce que des écrivains trop intéressés à la louer comme à la blâmer l'ont faire. – Vingt années se sont écoulées depuis qu'elle a quitté la France; vingt année ont mis sinon la paix, mais la sereine quiétude de l'Histoire sur sa tête. – C'est l'heure de parler.[10]

Mais interrogeons-nous sur les sources de l'historien, tout comme il écrit l'avoir fait. D'autant qu'il affirme qu'elles proviennent de l'entourage de la principale intéressée, quand nous savons combien ces gens critiquèrent, s'opposèrent ouvertement à elle,

> Il serait, certainement, imprudent d'attacher à ces diverses lettres une importance exagérée. Cependant, un fait est indéniable: elles ont été écrites par d'anciens serviteurs des Tuileries qui, tous, professent à l'égard de l'Empereur et de son fils, un culte profond, une reconnaissance émue.
>
> Pourquoi n'expriment-ils point les mêmes sentiments lorsqu'il est question de l'Impératrice ?
>
> Il est permis de penser que si cette dernière s'était montrée bonne autant que Napoléon III, les mêmes hommages qui vont à l'Empereur mort – et par conséquent loin des affections comme des inimités – iraient à elle avec autant de spontanéité. [11]

Alors pourquoi, bien que l'historien semble être conscient de cette réalité qui impose de relativiser les lettres et les documents obtenus, la lecture de son ouvrage laisse finalement cette impression d'un manque de neutralité? Est-ce de par la nature de son interrogation sur les raisons de ce culte profond, cette reconnaissance émue, à l'égard de l'Empereur et de son

---

[8] Pierre DE LANO, *op. cit.*, p.42; ANONYME, « Le décor de la vie sous Napoléon III », *Connaissance des arts*, numéro 32, octobre 1954, p.36; Jean-Luc DE RUDDER, « Le Napoléon III un catalogue de styles », *L'Estampille*, numéro 14, octobre 1970, p.3.

[9] Pierre de Lano (1859 – 1904): Auteur français qui après la chute du Second Empire, a fréquenté dans les années 1880, les milieux prussiens-francophiles, comme le prouvent les nombreuses invitations qu'il a reçues de Berlin. Dans la mesure où c'est la Guerre franco-prussienne qui a sonné le glas du Second Empire, nous pouvons nous interroger s'il n'a pas été influencé par l'image que l'on avait en Allemagne de la participation de l'Impératrice dans les événements de 1870 et de sa personnalité.

[10] Pierre DE LANO, *op. cit.*, p.5.

[11] Pierre DE LANO, *op. cit.*, p.18-19.

fils, ou parce que la durée du temps n'avait pas encore mis la quiétude sur le sujet principal de son étude?

Dans le développement des arts décoratifs, cette association entre l'Impératrice et Marie-Antoinette s'est traduite par la création du style Louis XVI-Impératrice. Les caractéristiques formelles du Louis XVI-Impératrice, comme son nom l'indique, rappellent le style Louis XVI par la ligne droite des pieds des meubles et par le choix des motifs: médaillons en bronze ciselés, entrelacs, rubans enroulés, guirlandes, rinceaux, branchettes de feuillages. Mais ces motifs sont maintenant plus accusés, conséquence d'une exécution régulière que permet, sous le Second Empire, des méthodes de travail et des outils de pointe. Des bronzes voyants s'ajoutent à cette tendance générale à la surcharge qui s'explique par une situation économique favorable, vers la moitié du XIX[e] siècle en France, à de grands changements.[12] Ces derniers permirent au pays de rattraper le retard industriel qu'il avait pris face à d'autres États, comme l'Angleterre. Concrètement, cela se transposa par l'apparition et le développement de matières de remplacement plus économiques: le carton-pâte ou carton pierre[13], la fonte, le zinc argenté ou doré[14], et la galvanoplastie.[15]

Mais, il n'a jamais été question de purisme ou de fidélité aux styles empruntés chez les instigateurs du *revival* du style Louis XVI. Pour l'historienne Hélène Demoriane, dans l'article « Le Louis XVI qu'aimait Eugénie » datant d'octobre 1961, ces instigateurs, bien qu'elle ne nie pas une certaine participation de l'Impératrice, sont,

---

[12] Nous référons au duc de Conegliano, l'un des chambellans de l'Empereur, pour illustrer ce propos. Selon lui, le seul reproche qu'il était possible de faire à l'ameublement des salons de l'Impératrice aux Tuileries était que, « [...] la dorure en était trop brillante et nuisait à l'harmonie de l'ensemble, il aurait fallu que le temps en atténuât l'éclat, mais la Commune ne lui a pas laissé faire son œuvre ». Charles Adrien Gustave CONEGLIANO, *Le Second Empire La Maison de l'Empereur*, s.l., Adamant Media Corporation, coll. « Elibron Classics », 2005 (1897), p.366.

[13] Carton-pâte ou carton-pierre, mélange de pâte de carton, de gélatine ou de colle forte et de craie, qui se moule facilement et qui durcit à l'air, une spécialité des Frères Huber « entrepreneurs de sculpture-pâte, rue Bergère n 20 ». Catherine GRANGER, *L'Empereur et les arts: la liste civile de Napoléon III*, Paris, Éditions De l'École des Chartes, 2006, p.231.

[14] Le zinc argenté ou doré supplante progressivement les matières rares, d'où la multiplication des massives pendules à sujets allégoriques dont la vogue fut grande durant toute la fin du siècle. Yvan CHRIST, *L'art au XIX[e] siècle du Second Empire à la fin du siècle*, Paris, Flammarion, Coll. « La grammaire des styles », 1981 (1962), p.38.

[15] La galvanoplastie est un procédé qui permet par électrolyse de déposer une fine couche d'un métal sur un objet pour lui en donner l'apparence.

> [...] un Lefuel, architecte de la couronne, dans ses réalisations des Tuileries et de Fontainebleau, un Beurdeley, un Jeanselme, un Wassmus, un Grohé, fournisseur de la cour et, comme le prouvent certains dessins qui se trouvent à Compiègne, un Ruprich-Robert conservateur du Mobilier impérial. Les uns et les autres sont sans doute, beaucoup plus que leur souveraine, les véritables artisans du retour au Louis XVI et les « créateurs » du nouveau style.[16]

En lien avec notre questionnement sur le rôle de l'Impératrice dans le développement du *revival* Louis XVI par le biais de son appartement aux Tuileries, nous notons que Lefuel et Ruprich-Robert ont participé activement à son aménagement.[17]

Pour les instigateurs, l'objectif se résumait donc en deux volontés: celle de rajeunir le style et celle de compléter des ensembles déjà existants. Dans le premier cas, s'ils firent abstraction de l'authenticité, ils s'inscrivirent en revanche dans la modernité par leurs recherches d'élégance, d'intimité et de confort. Le Second Empire correspond aussi à la naissance de la tradition des ameublements de styles adaptés à chaque pièce. Le Louis XVI fut associé à la chambre à coucher ou à des salons aux caractères plus intimes. Est-ce cette association entre ce style et sa destination qui fit en sorte que les salons particuliers de l'Impératrice aux Tuileries seront qualifiés dans le futur de féminins, comme l'énonce l'historien et conservateur du musée Galliera, Henri Clouzot?[18]

Quant à la volonté des instigateurs du *revival* du Louis XVI de compléter des ensembles déjà existants tout en permettant l'essor d'un renouveau stylistique, elle encourageait l'industrie

---

[16] Hélène DEMORIANE, « Le Louis XVI qu'aimait Eugénie », *Connaissance des arts*, numéro 116, octobre 1961, p.77.

[17] Lefuel, Inventaire, Salon Rose, section Décoration murale, p.93, 94, section Voussures, p.96; Ruprich-Robert, Salon Vert, section Tapis, p.92.

[18] Henri CLOUZOT, *op. cit.*, p.150. Henri Clouzot (Niort, 1865 – Niort, 1941): Historien de l'art français, secrétaire au début du XX^{e} siècle du négociant, collectionneur et chroniqueur d'art, Paul Eudel, il fut le directeur de la bibliothèque Forney à Paris, avant de devenir le conservateur du Musée Galliera. Si ses recherches concernent principalement les XVIII^{e} et XIX^{e} siècles, et furent motivées par l'aspect pratique, elles sont selon nous aussi représentatives de son époque. Nous avons effectivement retrouvé certaines similitudes entre *Des Tuileries à Saint-Cloud. L'art décoratif du Second Empire*, et le texte du critique et essayiste Émile Henriot (Paris, 1889 – Paris, 1961), paru dans *La Gazette des Beaux-Arts*. De même, nous affirmons qu'il a influencé le travail d'autres historiens, puisque nous considérons la dédicace de l'historien Jacques Boulenger (1870 – 1944) dans *Les Tuileries sous le Second Empire*.

en obligeant les grands ateliers français à défendre leur réputation d'excellence. Pour illustrer le premier point de cette affirmation, nous référons à l'histoire du mobilier du salon de famille au château de Compiègne. Renouvelé en 1860, il s'agit du réemploi d'un ensemble, en partie, utilisé par Marie-Antoinette à Saint-Cloud, complété et capitonné à la demande de l'Impératrice.[19] Quant aux encouragements prodigués à l'industrie, il faut prendre en compte l'inventivité des fabricants du faubourg Saint-Antoine qui développèrent l'utilisation du métal pour parfaire la solidité du mobilier. Débuta une fabrication en série grâce à l'usage de la scie à ruban qui facilite les incrustations, à la généralisation du capiton et des ressorts, au profilage des moulures à toupies mécaniques.[20] Conséquence directe du désir de Napoléon III de développer les différentes propriétés de la métallurgie, les fabricants travaillaient en considérant les possibilités qu'offrent ces ressources.

Quant au qualificatif du démodé, il dérive du mot féminin « mode » et désigne un style passé par une période de dédain et d'oubli avant de devenir de l'ancien.[21] En considérant l'élément « durée du temps » inclus dans cette définition, nous apprécions la difficulté qu'il y a pour une société de reprendre à son profit des éléments d'un passé encore près d'elle. Cela s'explique en prenant en considération la mémoire que porte un objet, une charge façonnée par les références culturelles et sociales qu'il rappelle. Nous trouvons ici une similitude avec la notion de l'appropriation, telle que l'élabore l'archéologue et historien de l'art Oleg Grabar dans *La formation de l'art islamique*, selon qui un objet ou un lieu correctement identifiés et déchiffrés illustrent les aspects de la culture conquérante ou nouvelle.[22] Ainsi, bien que le qualificatif démodé date du XIX^{e} siècle et sera explicité par des historiens ultérieurement[23],

---

[19] Élisabeth CLAUDE, Laure CHABANNE, Marc DESTI *et. al.*, *Le Palais impérial de Compiègne*, Paris, Fondation BNP PARIBAS/ Le Palais de Compiègne/ Réunion des musées nationaux, 2008, p.64.

[20] Jean-Claude YON, *Le Second Empire Politique, société, culture*, Paris, Armand Colin, Coll. « U», 2004, p.195.

[21] Nous référons pour donner cet élément de définition à l'Académie française: DÉMODÉ, -ÉE adj. XIX^{e} siècle. Dérivé de *mode*, nom féminin. Qui a cessé d'être à la mode; désuet, suranné; et à l'analyse d'Henri Clouzot. Académie française, *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, éditions Fayard, 1993-2011, <Ahttp://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/generic/cherche.exe?15;s=3593058885;;>. Consulté le 15 mai 2011; Henri CLOUZOT, *op. cit.*, p.8.

[22] Oleg GRABAR, trad. Yves Thoraval, *La Formation de l'art islamique*, Paris, Flammarion, Coll. « Idées et Recherches », 2000 (1987), p.68.

[23] Henri CLOUZOT, *op. cit.*, p.8; Émile HENRIOT, « Le décor de la vie sous le Second Empire », *La Gazette des Beaux-Arts*, V^{e} période, tome VI, 64^{e} année, juillet-août 1922, p.98.

sa présence transparaît dans la description faite par le journaliste A. J. Du Pays, de *L'Illustration*, chargé de couvrir l'achèvement des travaux, quand il écrit: « un retour à une époque de décadence ».[24]

Pour expliquer l'application sous-entendue du qualificatif du démodé, au développement sous le Second Empire d'un goût pour le XVIII[e] siècle finissant, nous rappelons que certains contemporains de Marie-Antoinette et de Louis XVI étaient encore vivants entre 1852 et 1870. Ces survivants, comme l'expose le philosophe Paul Ricoeur en référant aux témoins des grands événements qui ont marqué la moitié du XX[e] siècle en France et en Europe Occidentale et dont l'exemple peut s'appliquer au Second Empire, représentent une mémoire vivante devant affronter le regard distancié et critique des historiens.[25] Ces témoins passifs ou actifs dans la nouvelle société de 1852 représentaient, tout comme des témoignages matériels, une forme de survivance de l'Ancien Régime. Nous supposons donc qu'il s'avérait encore difficile au milieu du XIX[e] siècle, d'étudier la Révolution de 1789 avec impartialité. D'où le peu d'intérêt qu'exerça le Louis XVI au profit des styles monarchiques antérieurs, par exemple le Henri II et le Louis XIV, durant la première moitié de ce siècle.[26]

En raison de cette survivance incluse dans le démodé, l'association entre l'Impératrice et l'engouement pour le XVIII[e] siècle finissant tisse un lien entre cette dernière et la chute de l'absolutisme royal. Cette filiation s'effectue par l'entremise de la sélection décorative mise de l'avant lors de l'aménagement de son appartement aux Tuileries et par le *revival* du style Louis XVI auquel la souveraine reste liée. En accord avec ses goûts personnels, l'Impératrice tissait involontairement un lien avec la fin de la monarchie absolue et l'image frivole de Marie-Antoinette, tout en étant conservatrice politiquement.

---

[24] A. J. Du PAYS, « Revue artistique », *L'Illustration*, 21 janvier 1854, p.38. *In* Catherine GRANGER, *op.cit.*, p.229.
[25] Paul RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. «Essais », 2000, p.106.
[26] Henri CLOUZOT, *op. cit.*, p.9, 9-53; Yvan CHRIST, *op. cit.*, p. 31.

1.2 1920-1930: la manifestation des premiers intérêts

Malgré l'entrée en vigueur de la Loi de la séparation des Églises et de l'État, en 1905, nous ne situons les premières manifestations d'un intérêt pour une recherche scientifique sur le Second Empire qu'à partir des années 1920 car, avant la Grande Guerre, un vrai républicain se définissait comme un adversaire de la religion. Certes, un républicain s'oppose avant tout à un empire parce que celui-ci est non démocratique, mais, dans le cas présent, cette définition doit être augmentée. En effet, contrairement à son oncle, Napoléon III fit appel à cinq reprises aux plébiscites.[27] Sans passer par le filtre du Sénat et des Assemblées, ces votes permettaient à l'Empereur d'établir un lien direct avec le peuple, de légitimer sa personne et ses actes. Ce droit occasionnel réduit l'image d'un Second Empire autocrate et rend plus ardue l'opposition première d'un républicain à un empire. C'est donc en considérant la protection du pouvoir temporel papal que le gouvernement impérial accorda, le Second Empire se positionnant ainsi à l'opposé de la pensée républicaine, que l'opposition se justifiera.

Cette définition du bon républicain affecta les jugements portés à l'égard de l'Impératrice, dont on désirait faire une figure empreinte de cléricalisme. Ce qualificatif, elle le dément pourtant dans le cadre de ses *Entretiens* avec Paléologue, « quoi qu'on ait pu dire, je n'ai jamais été une cléricale... [...] À plus forte raison, je ne suis pas une cléricale, si toutefois vous acceptez ma définition du cléricalisme: l'ingérence abusive du clergé dans la

[27] Plébiscite national des 20 et 21 décembre 1851: « Le Peuple français veut le maintien de l'autorité de Louis-Napoléon, et lui délègue les pouvoirs nécessaires pour établir une constitution sur les bases proposées dans sa proclamation du 2 décembre 1851 ». Plébiscite national des 21 et 22 novembre 1852: « Le peuple veut le rétablissement de la dignité impériale dans la personne de Louis Napoléon Bonaparte, avec hérédité dans sa descendance directe, légitime ou adoptive, et lui donne le droit de régler l'ordre de succession au trône dans la famille Bonaparte, ainsi qu'il est prévu par le sénatus-consulte du 7 novembre 1852 ». Plébiscite local des 15 et 16 avril 1860: « Le comté de Nice veut-il être réuni à la France? » Plébiscite local des 22 et 23 avril 1860: « La Savoie veut-elle être réunie à la France? » Plébiscite national du 8 mai 1870: « Le Peuple approuve les réformes libérales opérées dans la Constitution depuis 1860, par l'empereur, avec le concours des grands corps de l'État, et ratifie le sénatus-consulte du 20 avril 1870 ».

politique… ».[28] Ce point, Augustin Filon le confirme dans ses *Souvenirs sur l'impératrice Eugénie*.[29] Ainsi, si les historiens des années 1920-1930 ont extrapolé et transformé sa piété sous cette forme[30], c'est qu'elle conforte l'idée que l'Impératrice, malgré son élévation au trône des Français, est restée une étrangère, l'Espagnole. Nous remémorons son implication dans la guerre de 1870, en lien avec l'image qu'ont eue de Marie-Antoinette les révolutionnaires de 1789. On jugeait les deux femmes de ne pas s'être acclimatées à la France, leur pays d'adoption. Elles en étaient coupables. Depuis les études ont démontré que l'éducation religieuse de l'Impératrice n'est pas due à ses origines hispaniques. Son père étant profondément antireligieux, c'est plus probablement à son séjour dans un pensionnat parisien pour jeunes filles qu'elle la doit.[31]

Occasionné par l'instauration de la Troisième République, il s'agit d'un travail de médisance contestable mais justifiable. Nous référons à ces faits, car ils ont influencé cette génération d'historiens et d'historiens de l'art. Leurs postes dépendant dans l'ensemble de l'administration républicaine, ces derniers effectuèrent leurs recherches sans donner

---

[28] Maurice PALÉOLOGUE, *Les Entretiens de l'Impératrice Eugénie*, Paris, Librairie Plon, 1928, p.57. Maurice Paléologue (Paris, 1859 – Paris, 1944) : Diplomate, historien, académicien et essayiste, il eut un premier entretien au tournant du XX^{e} siècle avec l'Impératrice grâce au concours de la Princesse Mathilde. Ces entretiens non-réguliers devaient se poursuivre jusqu'en décembre 1919, et leur compte-rendu paraître en 1928 sous le titre, *Les Entretiens de l'Impératrice Eugénie*. Leur véracité a par contre été remise en cause par l'historien William Smith en 1989, dans *Eugénie impératrice et femme 1826-1920*. L'usage que nous avons fait des comptes-rendus de Paléologue ne nous semble pas pour autant aller à l'encontre des jugements formulés par Smith, « elle [l'Impératrice Eugénie] s'abstenait de discuter en public du passé, suivant en cela la ligne adoptée par l'empereur lui-même après 1871 ». Pour nous, malgré le fait que si les mots ne sont peut-être pas d'elle, ils représentent tout de même les gestes posés par l'Impératrice. William SMITH, *Eugénie impératrice et femme 1826-1920*, Paris, Éditions Olivier Orban, 1989, p.130-131.

[29] Augustin FILON, préf. Ernest Lavine, *Souvenirs sur l'Impératrice Eugénie*, Paris, Calman-Lévy, 1920, p.82.

[30] D'autres historiens, tels Ferdinand Bac, ont minimisé l'importance qu'a pu prendre la religion dans la vie de l'Impératrice, mais les conclusions qu'ils en tirent n'étaient guère plus flatteuses: « la recherche du merveilleux n'a pas rendu complètement païenne cette aimable créature [l'Impératrice]. Il lui reste le Carême pour se purifier, les quatre concerts du Vendredi Saint, dans la chapelle des Tuileries, où le protocole exige d'elle une toilette de grand deuil avec un voile en dentelle noire. Elle est religieuse à fleur de paroisse. Dévotement elle sait s'abîmer devant les autels, pour ensuite se dresser et partir d'un pied léger vers d'autres divinités. » Ferdinand BAC, *La Cour des Tuileries sous le Second Empire*, Paris, Librairie Hachette, Coll. «L'Ancienne France», 1930, p.60.

[31] Le pensionnat dirigé par Sophie Barrat et la congrégation, dissoute en 1905, des dames du Sacré-Cœur occupaient alors l'hôtel Peyrenc de Moras, connu aujourd'hui sous le nom de l'hôtel Biron.

l'impression de réhabiliter, de démontrer les aspects bénéfiques pour la France du régime impérial.

Pour relire aujourd'hui les recherches effectuées dans les années 1920-1930 concernant l'Impératrice ou le développement des arts décoratifs sous le Second Empire, il faut donc considérer cet anticléricalisme républicain. Nous comprenons alors ces textes fondateurs pour la recherche. Les comprendre dans la mesure où leur lecture laisse une impression contradictoire, comme le prouve la juxtaposition de deux extraits de l'essayiste et critique littéraire Émile Henriot, parus dans *La Gazette des Beaux-Arts*, lors de l'exposition tenue au Pavillon de Marsan, *Le décor de la vie sous le Second Empire*, en 1922:

> Ceux [les objets] que l'on peut admirer au pavillon de Marsan, ce n'est pas encore de la vitrine des collectionneurs qu'on les a tirés, mais des tiroirs et des commodes où ils sommeillaient. Les bibelots ont, eux aussi, leur purgatoire: c'est le temps qu'ils sont démodés. Puis un jour vient où l'on s'aperçoit que l'âge les a rendus vénérables, et de vieux qu'ils étaient devenus en a fait des objets anciens. On les trouve aussitôt charmants.[32]

et

> On n'a pas tenté ici de réviser le procès fait au Second Empire. On peut avoir la faiblesse de l'aimer, de regretter en lui et la dernière cour et le dernier éclat de la vieille société française et certaine douceur de vivre, plus apparente peut-être à la veille des grands cataclysmes [...].[33]

Outre l'opposition qui émerge entre l'emploi des qualificatifs charmants et avoir la faiblesse de l'aimer, ces deux citations introduisent aussi la notion du temps dans l'élaboration d'un jugement sain et équitable. En cela, les historiens des années 1920 et 1930 suivaient une idée émise initialement par le commandant Antoine Virgile Schneider, ancien régisseur du château de Saint-Cloud sous le Second Empire, dans *Le Second Empire à Saint-Cloud*, datant de 1894,

---

[32] Émile HENRIOT, *op. cit.*, p.98.
[33] *Ibidem.*

> Les uns, se laissent emporter par la haine engendrée, par les idées républicaines et les souffrances de la patrie que vingt années écoulées n'ont pu effacer de notre mémoire.
>
> Les autres, cherchent à pallier quand même les fautes du gouvernement impérial et *surtout* celles de l'entourage de l'Empereur.
>
> Ardue sera la tâche de ceux qui, lorsque nous ne serons plus, écriront l'histoire de la deuxième moitié du XIX[e] siècle.[34]

Chacun à sa manière, des historiens comme Pierre de Lano et Henri Clouzot fixèrent la durée de ce temps de purgation.[35] Bien qu'il précède les années 1920-1930, Pierre de Lano se situe à mi-chemin entre la période du Second Empire et des premières décennies de la Troisième République, et la suivante par sa pensée. Son ouvrage, *Le secret d'un empire L'Impératrice Eugénie*, datant de 1891, introduit déjà le temps, celui qui sépare l'historien de l'époque qu'il étudie et qui provoque une neutralité face au sujet.[36] Pourtant, cette même neutralité temporelle ne semble pas encore survenue, en 1925, pour Henri Clouzot, quand il s'intéresse indirectement à l'Impératrice dans son livre, *Des Tuileries à Saint-Cloud. L'art décoratif du Second Empire*, par le biais des influences qu'exercèrent les résidences impériales sur le développement des arts décoratifs. Un avènement qu'il prévoit seulement lorsque, « [...] le temps aura fait la part de l'excellent, du médiocre et du pire, nous pourrons ajouter un nouveau chapitre à l'art de discerner les styles ».[37]

D'ailleurs, l'ouvrage de Clouzot nous semble représentatif des travaux d'une majorité d'historiens de ces deux décennies et, parfois, des suivantes. Tout en s'intéressant à la recomposition de l'appartement de l'Impératrice aux Tuileries, ces écrits occultent la participation active de l'architecte de l'Empereur, Hector-Martin Lefuel. L'architecte n'y devient que l'exécutant d'une volonté impériale. Pourtant, aucun passage des *Souvenirs* de Madame Carette, la deuxième lectrice de l'Impératrice, à laquelle les historiens se sont

---

[34] Antoine Virgile SCHNEIDER, *Le Second Empire à Saint-Cloud*, s.l., Kessinger Publishing's, 2010 (1894), p.1.
[35] Pierre DE LANO, *op.cit.*, p.1-6; Henri CLOUZOT, *op. cit.*, p.8.
[36] Pierre DE LANO, *op. cit.*, p.5.
[37] Henri CLOUZOT, *ibid.*, p.16.

référés, laisse entendre que la souveraine eut un rôle actif dans l'aménagement de son appartement, exception faite de son cabinet de travail:

> Après le salon bleu se trouvait le cabinet de l'Impératrice, son *home* en quelque sorte, où elle avait réuni tous ses souvenirs, où elle a passé bien des jours solitaires. [...]
>
> Le cabinet de l'Impératrice avait un caractère tout différent des salons qui le précédaient. C'est là qu'on devinait la vie intime de la souveraine, c'est là que se révélaient ses habitudes, ses occupations et ses goûts.
>
> Personne mieux que l'Impératrice n'avait l'entente des installations intérieures, et comme toutes les personnes qui se plaisent chez elles, elle aimait à s'entourer de toute sorte d'objets familiers. L'Impératrice avait donc réuni, dans son cabinet, tous ses souvenirs, tout ce qui lui plaisait à regarder, tout ce qui lui était commode. Elle seule avait tout choisi, tout commandé, donnant ses idées, ses dessins, combinant les nuances, plaçant les meubles avec le goût le plus sûr, la meilleure entente du confortable.[38]

Les historiens y ont pourtant déduit que la souveraine avait imposé ses goûts à l'ensemble. Ils consolidèrent leurs dires en citant que certains petits meubles des Tuileries la suivaient la dans ses déplacements à Saint-Cloud[39], et le texte de la revue *La Corde sensible* ou *Les Dadas favoris*, présentée au château de Compiègne, qui nous apprend ceci:

> –Si vous lui disiez qu'elle est belle, spirituelle, charitable, il est probable qu'elle ne vous répondrait même pas...
> –Bon, j'aurai soin de m'en abstenir, réplique l'opposant au régime impérial.
> –Mais si vous lui juriez que pas un tapissier ne s'y entend comme elle pour choisir des meubles, assortir des étoffes et décorer un salon...
> –Elle me ferait peut-être décorer?[40]

Commandée au dramaturge Eugène Marin Labiche pour la Sainte-Eugénie de 1862, un passage de cette revue extrapole l'attrait de la souveraine pour la composition des intérieurs.

---

[38] Madame CARETTE, née Bouvet, *Souvenirs intimes de la Cour des Tuileries*, Paris, Paul Ollendorff Éditeur, 1889, p.133, 136-137.
[39] Henri CLOUZOT, *op. cit.*, p.179.
[40] Eugène Marin LABICHE, *La Corde sensible* ou *Les Dadas favoris*, 1862. *In* Henri CLOUZOT, *ibid.*, p.156.

Pourtant, comme le précise l'historien Ferdinand Bac[41], *La Corde sensible* ou *Les Dadas favoris* a été montée en fonction du fait que, « l'Empereur était facilement entrepris pour son archéologie. Quant à l'Impératrice [...] on la consulta sur ceux [ses travers] qu'elle préférait parmi ces derniers. Sa prudence choisit aussitôt les plus anodins: sa manie de changer les meubles ».[42] Mais l'histoire s'est chargée de démontrer que ce travers n'est pas aussi anodin qu'il le laisse croire.

Quant au développement des arts décoratifs du Second Empire, ce qu'en a écrit Clouzot est aussi représentatif de la pensée de l'époque. En dépit des similitudes entre le style Louis XVI-Impératrice et sa source d'inspiration, pour l'historien, les lignes des meubles sont molles, empâtées. Il les dit rondouillardes[43], un qualificatif repris dans les articles, « Le décor de la vie sous Napoléon III » [44], de 1954, et « Le Louis XVI qu'aimait Eugénie »[45], de 1961, tous deux parus dans la revue *Connaissance des arts*. Mais ce que nous constatons, c'est que Clouzot et ceux qui s'y référèrent, ont occulté un élément dans leurs considérations, une qualité d'exécution différente de tout produit manufacturé. Aujourd'hui, nous prenons conscience que les objets décoratifs qui composent le style Napoléon III, dans lequel s'inscrit le Louis XVI-Impératrice, sont parfaitement finis contrairement à ceux qui les ont inspirés. Car c'est seulement dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle que se généralise la mode de ne plus aligner le long des murs les chaises, fauteuils et autres sièges. On investit désormais tout l'espace habitable d'une pièce, ce qui implique un travail supplémentaire de la part des tapissiers, car maintenant l'arrière des dossiers des différents sièges est visible, en les contournant, et doit être recouvert.[46]

---

[41] Ferdinand-Sigismond Bach dit Ferdinand Bac (Stuttgart, Allemagne, 15 août 1859 – Compiègne, 18 novembre 1952): Écrivain, dessinateur, caricaturiste, décorateur, peintre, ferronnier, paysagiste et lithographe français, il est de par son père le Roi Jérôme, dont il est l'enfant illégitime, le petit-neveu de Napoléon I^{er}. Élevé en marge de la cour sous le Second Empire, ce sont certains de ses membres, Arsène Houssaye et le Prince Napoléon, qui l'introduiront dans le monde comme artiste quelques années après la chute du régime, où il eut une vie d'homme public courtisé jusqu'à sa mort à 93 ans.
[42] Ferdinand BAC, *op.cit.*, p.209-210.
[43] Henri CLOUZOT, *op. cit.*, p.82.
[44] ANONYME, *op. cit.*, p.36.
[45] Hélène DEMORIANE, *op.cit.*, p.80.
[46] Witold RYBCZYNSKI, trad. Claire Dupond, *Le Confort. Cinq siècles d'habitation*, Montréal, Éditions du Roseau, 1989(1986), p.97.

Quant au qualificatif « pastiche » qu'on apposa aux arts décoratifs, ces deux décennies du XIX[e] siècle sont représentatives d'une extension de ce dernier: un ouvrage imité du ton et du style d'une époque avec pour seul objectif sa reproduction exacte.[47] Nous notons que l'un de ceux qui imposa cette désignation au style Napoléon III, l'historien Henri Clouzot, proposa aussi de poursuivre à l'examiner sous l'angle du démodé. Et bien qu'il n'opta pas pour le démodé, dans *Des Tuileries à Saint-Cloud. L'art décoratif du Second Empire*, il y réfère dans la préface de son ouvrage,

> Avant de prendre place dans l'histoire, l'art industriel d'une époque – il conviendrait de dire l'art tout court – passe par une période inévitable de dédain et d'oubli, et, avant de devenir de l'ancien, reste un certain nombre d'années du démodé. C'est son temps de « purgatoire ».
>
> Pour toutes les générations, le comble de la laideur et du ridicule a toujours été la mode de la génération précédente, « le temps des hauts bonnets », comme disait Rabelais. Mais jusqu'à l'âge romantique cette sentence fut prononcée sans appel, tandis que depuis l'invasion de la passion collectionnante les gens de bon ton la revisent après un temps plus ou moins long et adorent ce que leurs pères avaient brûlé. Seule varie la durée de l'épreuve. Les évolutions de la mode prenant au XX[e] siècle une vitesse singulièrement accélérée, nous allons beaucoup plus vite que nos prédécesseurs dans nos décrets d'amnistie mobilière.[48]

Mais contrairement au démodé où le temps peut départir un objet de ce qualificatif et en faire de l'ancien, le temps n'y change rien en ce qui concerne le pastiche. Ce dernier persiste jusqu'à ce que les historiens et historiens de l'art décident de réexaminer sa cause, de refaire son procès. Conséquence de ce choix entre les deux qualificatifs, la définition du pastiche est restée attaché aux développements du style Napoléon III.[49]

---

[47] Nous référons pour donner cet élément de définition à l'Académie française: PASTICHE n. m. XVII[e] siècle. Emprunté de l'italien *pasticcio*, « pâté, mélange ». Ouvrage ou partie d'un ouvrage imitant la manière, le style d'un artiste ou d'un écrivain, par jeu ou dans une intention parodique; l'ensemble des procédés mis en œuvre dans ce genre d'imitation. Par ext. Ouvrage, objet imité du ton et du style d'une époque. *Un pastiche de l'architecture gothique, du style Renaissance.* Académie française, *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, éditions Fayard, 1993-2011, <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/generic/cherche.exe?36;s=3593058885;;>. Consulté le 15 mai 2011.

[48] Henri CLOUZOT, *op. cit.*, p.8.

[49] Jacques BOULENGER, *Les Tuileries sous le Second Empire*, Paris, Calmann-Lévy, Coll. « Châteaux, décors de l'histoire », 1932, p.94; ANONYME, *op. cit.*, p.36.

À l'image de Clouzot, les historiens du premier quart du XX[e] siècle et ceux qui suivent ont préféré qualifier de pastiche cette manie du vieux neuf, l'art décoratif du règne de Napoléon III. Ce goût est redevable, selon eux, à la curiosité du public de plus en plus admiratif des modèles désuets, qu'il trouvait dans les musées et bibliothèques.[50] En vérité, ce que nous en comprenons, c'est qu'en avançant cette cause, ce sont les politiques culturelles de Louis-Philippe que les historiens dénonçaient. En effet, c'est à la demande du Roi-Citoyen qu'ont été mis en place plusieurs musées nationaux, dont le plus important reste l'ouverture des anciens appartements royaux du château de Versailles. C'est cette accessibilité à des intérieurs des XVII[e] et XVIII[e] siècles qui, pour ces mêmes historiens, est la cause de la concrétisation du goût pour les *revivals*, au tournant de la seconde moitié du XIX[e] siècle, dans les arts décoratifs. À la lumière de ces informations, une question s'impose, sans réponse: est-ce que les historiens du début du XX[e] siècle dénonçaient les reprises des styles antérieurs qui eurent lieu sous le Second Empire ou le fait que le nouveau régime apportait une concrétisation durable à ce que la Monarchie de Juillet avait favorisé?

Pourtant les études des historiens des années 1920-1930, qui qualifient l'aménagement de l'appartement de l'Impératrice Eugénie d'un décor Marie-Antoinette[51], principalement les trois premiers salons Vert, Rose et Bleu, vont à l'encontre de l'originalité qu'y décrivait l'architecte Eugène Rouyer, en 1867,

> On remarquera, sans que nous le signalions, le style original de toute cette décoration. Ne craignons pas de dire « original »; en effet, en dépit des préventions accréditées, tout juge impartial acceptera notre manière de voir à cet égard. Si le style des Appartements Privés n'a pas été créé de toutes pièces, c'est que l'homme, pas plus que la nature, n'a le don de rien faire avec rien. Comme l'art Louis XV procède de l'art Louis XIV, et celui-ci de l'art de la Renaissance avec les modifications apportées par le génie des maîtres et par les transformations des mœurs, de même l'art dont nous montrons aujourd'hui les belles créations est un prolongement, pour ainsi dire, et une adaptation des styles antérieurs aux besoins et aux moyens d'exécution très-perfectionnés de la seconde moitié du dix-neuvième siècle.

---

[50] Henri CLOUZOT, *op. cit.*, p.12.
[51] Henri CLOUZOT, *op. cit.*, p.152-153; Jacques BOULENGER, *op. cit.*, p.95.

> On reconnaîtra plus tard assurément, dans les œuvres architecturales de notre époque, ce qu'on hésite à reconnaître aujourd'hui: le style Napoléon III.[52]

Ainsi, en qualifiant de pastiche les styles Louis XVI-Impératrice et Napoléon III, ces mêmes historiens ont fait abstraction de la propagande impérialiste qui consiste à infuser, à diffuser dans les moindres détails de la vie, une conception générale du monde incluant tous les paradoxes du désir.[53]

1.3 Les années 1950 jusqu'à aujourd'hui: les prémisses d'une réhabilitation

Tout comme pour la période des années 1920-1930, celle des prémisses d'une réhabilitation débute par l'entrée en vigueur d'une loi, le 24 juin 1950, qui marque l'abolition de la Loi d'exil des membres des familles ayant régné sur la France du 22 juin 1886. Malgré ce fait, des articles parus après font ressortir la présence de propos surannés chez certains historiens, qui accusent l'aspect festif associé au régime impérial et à sa souveraine. Ces articles ont pourtant acquis le statut de référence tout en continuant à véhiculer des idées non fondées. C'est le cas de l'article « L'état autoritaire du Second Empire (1851-1860) », de l'historien Pierre Angrand, paru dans *La Gazette des Beaux-Arts*, en 1968[54],

> L'Impératrice – coquette et caquetante, ira-t-elle arrêter ses regards sur autre chose que des toilettes, des dentelles, des bijoux? Nieuverkerke lui enverra du Louvre pour orner ses appartements des Vierges de Murillo, un compatriote dont elle eût reçu indifféremment œuvre ou copie. Des images richement encadrées suffisent à sa dévotion.[55]

---

[52] Eugène ROUYER, Eugène, *Les appartements privés de S.M. l'impératrice au palais des Tuileries décorés par M. Lefuel*, Paris, J.Baudry, 1867, p.10.

[53] Jörg EBELING, Thomas W. GAEHTGENS, Daniela GALLO *et. al.*, *L'aigle et le papillon Symboles des pouvoirs sous Napoléon 1800-1815*, catalogue de l'exposition itinérante présentée au St. Louis Art Museum du 16 juin 2007 au 16 septembre 2007, Paris, Les Arts décoratifs/American Federation of Arts, 2007, p.16.

[54] Pierre Angrand: Historien de l'art français de la seconde moitié du XX^{e} siècle. Intéressé principalement par l'art du XIX^{e} siècle, il a publié un important nombre d'ouvrages qui font encore aujourd'hui office de référence, comme *Le comte de Forbin et le Louvre en 1819*, datant de 1972.

[55] ANGRAND, Pierre, « L'état autoritaire du Second Empire (1851-1860) », *Gazette des Beaux-Arts*, VI^{e} période, tome LXXI, 110^{e} année, mai-juin 1968, p.304.

Mais si la phase de la réhabilitation de l'Impératrice s'est amorcée voici plus d'un demi-siècle, il reste encore difficile d'en évaluer la portée. Ses conséquences sur la recherche commencent seulement à se faire sentir, la commémoration du bicentenaire de naissance de Louis-Napoléon Bonaparte, en 2008, a permis d'en prendre le pouls. Nous référerons à la parution, en 2005, de la thèse de la conservateur des bibliothèques à la Bibliothèque de France, Catherine Granger, *L'Empereur et les arts: la liste civile de Napoléon III*, qui fait déjà office de référence, tout comme à la monographie, *Saint-Cloud, une vie de château*, aussi de 2005, par l'historienne Florence Austin Montenay. Nous pensons également aux expositions réalisées en collaboration avec le Musée national du château de Compiègne, un lieu de références pour ceux qui s'intéressent à cette période historique. Nous notons que ces ouvrages et ces expositions donnent une place prépondérante aux arts décoratifs. Reflet de l'intérêt d'aujourd'hui pour ce qui forme le quotidien, pour l'aspect humain qui s'en dégage. Nous avons aussi pris connaissance de la publication en août 2011, d'un ouvrage intitulé *Empress Eugénie and the Arts*, par la professeur Alison McQueen de l'Université McMaster. Son travail dont l'une des sections porte sur la reconstruction et l'analyse de l'appartement de l'Impératrice Eugénie aux Tuileries, est une preuve supplémentaire de l'engouement dont commence à jouir le Second Empire, ses protagonistes et son héritage.

Il n'est donc pas vain de regarder simultanément l'évolution de l'historiographie des jugements dont ont fait l'objet l'Impératrice Eugénie et les arts décoratifs du règne de Napoléon III, plus particulièrement le Louis XVI-Impératrice. Ce travail démontre un vaste réseau de parallèles formulés durant et après le Second Empire. Des liens qui s'avèrent néfastes pour une étude objective des deux sujets, car ils ont été tissés, dans un premier temps, par la médisance ensuite par la dénonciation. De plus, les historiens, en étudiant l'appartement de l'Impératrice aux Tuileries d'un seul geste, n'ont pas fait la distinction entre les pièces de société et de commodité, tout comme ils ont fait abstraction de commentaires ou d'éléments contenus dans les *Souvenirs* et *Mémoires*. Ces filiations ont créé une vérité fausse qui nous est parvenue: l'Impératrice Eugénie influença le développement des arts décoratifs. Il revient aujourd'hui de questionner cette influence, ne serait-ce que pour comprendre quel fut le véritable rôle de l'Impératrice Eugénie dans ce développement, par le biais de son appartement aux Tuileries, en distinguant l'usage dévolu à chaque pièce.

CHAPITRE II

LES RÉSIDENCES DE LA COURONNE ET L'APPARTEMENT DE SOCIÉTÉ DE L'IMPÉRATRICE AUX TUILERIES

Le 2 juin 1911 paraissait dans le quotidien, *L'Abeille de La Nouvelle-Orléans*, un article du comte Fleury et de Louis Sonolet concernant la publication de *La Société du Second Empire*, par ces mêmes auteurs. Puisque maints livres avaient déjà été publiés sur le sujet depuis la fin du régime impérial, qu'est-ce que ces volumes apportaient de nouveau? C'est à cette interrogation que s'intéressent les deux auteurs en introduction de l'article. Pour eux, leur ouvrage se démarque par son intérêt pour une reconstruction littéraire de l'appartement de l'Impératrice Eugénie aux Tuileries. Ce lieu où peu de gens ont été conviés, mais qui a participé à la mise en place du goût pour le XVIII[e] siècle finissant. Ainsi,

> [...] reconstituer la topographie, l'aménagement des appartements et la vie courante de l'Impératrice Eugénie dans ce palais dont pendant tant d'années nous avons contemplé les ruines pantelantes, c'est non seulement apporter une utile contribution à l'histoire générale, mais donner au lecteur une de ces impressions d'intimité dont il est friand, même alors que le secours de son sens visuel demeure au trois quarts inutile et qu'il doit se contenter, s'il n'a la chance de posséder des souvenirs personnels d'avant les catastrophes, de trouver dans l'observation des autres de quoi étayer sa propre opinion. [...] Mais voici qu'au lieu de s'écrouler, avec le recul des années qui permet de mieux juger, le passé surgit, demandant à être interprété, comme il doit l'être, dans son cadre réel.[1]

C'est à cette idée de reconstitution que proposent Fleury et Sonolet, que nous nous intéresserons dans les deux prochains chapitres, car nous croyons qu'en recréant ce qui fut le cadre de vie de la cour de Napoléon III et plus particulièrement celui de l'Impératrice Eugénie, nous arriverons à mettre en lumière certains usages mis à profit par le pouvoir

---

[1] Maurice FLEURY, Louis SONOLET, « L'Impératrice Eugénie aux Tuileries », *L'Abeille de la Nouvelle-Orléans*, 84[e] année, 2 juin 1911, p.1.

impérial dans ses principales résidences: Saint-Cloud, Compiègne, Fontainebleau, le Louvre et les Tuileries.

L'observation des portraits officiels du couple impérial, de leur arrière-plan, peints par Franz Xaver Winterhalter (1805-1873) légitime notre pensée, car elle nous convainc de la présence d'imaginaires dans ces résidences et de leur mise à profit par le nouveau régime, puis probablement par ses détracteurs. En effet, les deux souverains sont représentés à Saint-Cloud, un lieu associé à l'histoire française et familiale des Bonaparte. Mais alors que l'on entrevoit le château derrière l'Empereur, l'Impératrice se trouve dans les jardins, précisément devant l'Allée des Goulottes. En lien avec l'association de la souveraine et de Marie-Antoinette, nous n'oublions pas que le château fut racheté aux d'Orléans par Louis XVI pour le plaisir de la reine[2], et que c'est là que cette dernière rencontra Mirabeau en vue d'un rapprochement, qui, selon la légende, se serait déroulé dans l'un des bosquets.[3]

En poursuivant cette idée d'une volonté impériale d'aménager les palais impériaux comme le reflet de la nouvelle société, tout nous laisse croire que l'Impératrice et l'architecte Lefuel ont dû se conformer à certaines règles émises par l'entourage politique de l'Empereur, si ce n'est par lui. Les pièces de l'appartement de société de la souveraine ainsi que sa chambre devaient correspondre au rôle qu'elle tenait comme héritière, par alliance, des volontés du fondateur de la dynastie Bonaparte, et comme successeur de longue lignée de souveraines.

Nos constats s'appuieront donc sur un bref historique des quatre principales résidences, sur la mise en valeur d'événements du passé national et familial qui s'y sont produits, avant que nous n'abordions la reconfiguration partielle de l'appartement de société de l'Impératrice aux Tuileries. Notre intérêt se portera alors sur ce qui composait la suite des salons Vert, Rose et Bleu, et la chambre de l'Impératrice. Il sera aussi question d'un élément plus spécifique: la distribution des pièces dans la composition d'un appartement.

---

[2] La promesse de vente fut signée à Versailles, le 24 août 1784. Florence AUSTIN MONTENAY, préf. de Jean-Pierre Babelon, *Saint-Cloud une vie de château*, Genève, Vögele Edition, 2005, p.86.
[3] La rencontre eut lieu le 3 juillet 1790. Florence AUSTIN MONTENAY, *ibid.*, p.124.

2.1 Les résidences de la Couronne

2.1.1 Saint-Cloud

C'est grâce à sa proximité géographique de Paris, donc sa facilité de rejoindre les Tuileries et les autres ressorts gouvernementaux parisiens (le Sénat et les Assemblées) que Saint-Cloud devient, sous le Premier Empire, la résidence estivale de tous les régimes qui se succèderont jusqu'au Second Empire (figure 2.1). Le château remplace ainsi celui de Compiègne, qui avait ce titre sous l'Ancien Régime. À ce côté pratique, qui donne l'impression d'être à la campagne sans y être véritablement, s'ajoutent des raisons dynastiques.

En effet, Saint-Cloud est le lieu de naissance symbolique de deux lignées de souverains français: les Bourbons-Capet et les Bonaparte. Rescapé de la Saint-Barthélemy, à cause de son appartenance à la famille royale, Henri de Navarre y reçoit l'investiture des mains de son beau-frère et cousin Henri III en 1589, bien avant que Louis XVI y signe, en 1785, le brevet de lieutenant en second de Napoléon Bonaparte. Le destin de Bonaparte s'y consolidera, à nouveau, lors de l'instigation du Consulat, le 18 Brumaire (9 novembre 1799), puis le 18 mai 1804, lorsqu'il y devient Empereur des Français.

C'est donc en raison de la symbolique nationale et familiale de ce lieu, qui a hissé les Bonaparte à la Couronne, et de l'anniversaire d'Austerlitz, que Louis-Napoléon Bonaparte y proclamera le Second Empire, le 2 décembre 1852. Il l'habitera ensuite, égayant Saint-Cloud lors de visites officielles, comme celle qui firent la Reine Victoria et le Prince Albert dans le cadre de l'Exposition universelle de Paris de 1855.

Figure 2.1 Pierre-Eugène Grandsire, *Le château vue du Fer à cheval*, 1855, aquarelle, The Royal Collection Her Majesty Queen Elizabeth II.

2.1.2 Compiègne

Situé au milieu de la route ancestrale qui menait les rois à Reims pour y être sacrés[4], il devient normal pour ces derniers de s'arrêter à Compiègne quelques jours à l'aller comme au retour (figure 2.2). Par ce cérémonial, ils remémoraient l'entrée solennelle qui fit Charles VII, le 18 août 1429. Mais outre ce fait, il est possible de dire que l'histoire de Compiègne se confond avec celle de la monarchie, puisque la présence royale y est présente depuis la dynastie mérovingienne.[5]

Son plan peu habituel, que corrige une ordonnance d'une noble simplicité dite néo-classique, est dû à l'existence des anciens remparts de la ville sur lesquels le château actuel prend appui. Cette forme, qui rappelle un triangle rectangle, fut imposée à l'architecte Anges-Jacques

---

[4] Le château de Compiègne se situe à environ 80 kilomètres de Paris et à une centaine de Reims. Roi sacré, c'est Charles X qui le dernier se conforme à cet arrêt cérémonial, le 6 juin 1825.

[5] Jean-Marie MOULIN, *Guide du musée national du château de Compiègne*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1992, p.7.

Gabriel lors de l'élaboration du Grand projet[6], auquel Louis XV s'était associé. Mais malgré le fait que les derniers séjours de la Cour y furent brefs, en raison des travaux qui s'y déroulèrent jusqu'à la veille de la Révolution, il n'en reste pas moins que le château de Compiègne est l'une des trois plus importantes résidences royales avec Versailles et Fontainebleau.

Figure 2.2 Olympe Aguado, *L'Impératrice Eugénie entourée de ses hôtes en tenue de vénerie* ou *La cour à Compiègne, le 30 octobre 1856*, 1856, photographie en noir et blanc, Musée national du château de Compiègne, Compiègne.

En dépit de ces travaux, Compiègne reste l'hôte d'un événement majeur qui marqua le renversement des Alliances, l'arrivée le 14 mai 1770 de l'archiduchesse Marie-Antoinette d'Autriche Lorraine, fille cadette de l'Impératrice Marie-Thérèse, promise au dauphin Louis-Auguste, futur Louis XVI. Ce moment est d'ailleurs le premier d'une suite importante d'événements nuptiaux à s'y dérouler. Napoléon 1er y accueillit Marie-Louise, le 27 mars 1810; la princesse Louise, la fille de Louis-Philippe, y épousa Léopold, le premier Roi des

[6] Plusieurs projets se succèdent entre 1740 et 1751. C'est aussi à Compiègne que sont validés les plans de la future place Louis XV, actuelle place de la Concorde, à Paris, le 20 juillet 1753. Élisabeth CLAUDE, Laure CHABANNE, Marc DESTI *et. al.*, *Le Palais impérial de Compiègne*, Paris, Fondation BNP PARIBAS/ Le Palais de Compiègne/ Réunion des musées nationaux, 2008, p.7.

Belges, le 9 août 1832; quant à Napoléon III, c'est durant le premier séjour de la nouvelle cour, du 18 au 28 décembre 1852, qu'il y fera la conquête d'Eugénie.

C'est en souvenir de cet événement, que le dernier couple impérial s'y établissait en automne. Ils y pratiquaient alors une vie de cour moins officielle, l'étiquette étant réduite à son minimum.[7] Ce sont ces Séries[8] qui vont marquer l'âge d'or de Compiègne[9] et permettre à l'Empereur de réaliser l'un de ses vœux les plus chers: rassembler et fédérer ce qui constituait à ses yeux une part essentielle de la société française.[10] Encore aujourd'hui, les Séries restent associées au Second Empire, au point qu'on oublie qu'elles sont les héritières des camps militaires de Compiègne, dont le premier date du règne de Louis XIV, en 1666.[11]

---

[7] « Le bon accueil fait par l'Empereur, par l'Impératrice, dissipait rapidement la gêne des premiers moments. » Madame CARETTE, née Bouvet, *Troisième Série des Souvenirs intimes de la Cour des Tuileries*, Paris, Paul Ollendorff Éditeur, 1889, p.149-150.

[8] Les « Séries » ou « Compiègne » sont des réunions officielles qui furent la principale attraction de ce château sous le Second Empire. Dès 1856, les Souverains prirent l'habitude de s'établir en Picardie, pour un séjour automnal qui pouvait durer de un à un mois et demi, et où se retrouvaient des personnalités proches du pouvoir, souverains ou princes étrangers, le Roi de Prusse, Guillaume 1er, le Roi du Portugal, Louis 1er, Louis II de Bavière, l'Empereur d'Autriche François-Joseph, diplomates, écrivains, artistes, scientifiques. Le renouvellement des invités, composition longuement préparée par l'Impératrice faisait en sorte que, avec la Cour et le personnel du Palais, on pouvait compter sur la présence d'environ 900 personnes à chaque semaine, ce qui n'empêchait pas les souverains d'y pratiquer une hospitalité, qui en dehors des activités prévues, laissait à chacun le plus d'indépendance possible, permettant de converser dans la quasi-intimité de la famille impériale. Le dernier séjour de la Cour eut lieu en 1869, en présence de l'Empereur et du Prince Impérial, l'Impératrice effectuant le voyage inaugural du Canal de Suez, dont elle est la marraine. Jean-Marie MOULIN, *op. cit.*, p.142-143.

[9] Le fait est oublié mais les séjours printaniers des souverains à Fontainebleau étaient organisés de la même façon, c'est-à-dire en séries, ce que rappelle Pauline de Metternich qui a vécu dans le cercle intime de la famille impériale. Pauline DE METTERNICH, intro et notes Georges Poisson, *Souvenirs 1859-1871*, Paris, Tallandier, Coll. « La bibliothèque d'Évelyne Lever », 2008 (1922), p.93.

[10] Il semble que sous le Consulat, ce rapprochement des gens de mérite et de talent sans aucune distinction avait lieu à la Malmaison. Napoléon III reprenait donc un usage déjà éprouvé par son oncle. La reine HORTENSE, *Mémoires de la reine Hortense*, Paris, Mercure de France, Coll. « Le temps retrouvé », 2009 (2006), p.76.

[11] Ces camps destinés à la formation des troupes et de leurs chefs, à l'éducation des princes, aux plaisirs des gens de la Cour et du peuple, Louis-Philippe en relance la tradition lors de ses importants et fréquents séjours liés à la chasse. Il y aura en tout seize camps de Compiègne, dont le dernier date de 1847.

2.1.3 Fontainebleau

Le domaine bellifontain, mentionné pour la première fois en 1137, dans une charte de Louis VII le jeune, offre encore un assemblage disparate de bâtiments et de pavillons, témoin de son histoire (figure 2.3). Construit, en partie, sur les fondations originelles, Fontainebleau s'étend sur des terrains que racheta François 1er aux religieuses de la Sainte-Trinité, qui, depuis Saint-Louis, s'étaient vues confier la gestion d'une abbaye à vocation hospitalière.

François Ier est l'un des souverains qui marqua le plus de son empreinte le château, car les travaux qu'il y entreprit à son retour de captivité furent poursuivis par son fils Henri II. Leurs deux règnes marquent d'ailleurs l'âge d'or du lieu. Outre la réunion de peintures, de sculptures, d'objets d'art et de livres, noyau des collections nationales françaises actuelles, c'est à cet endroit que se développe la première École de Fontainebleau, dont l'influence se ressentira sur tout l'art français du XVIe siècle et, par le biais de la gravure, sur l'Europe.

C'est cette richesse patrimoniale qui constitue l'attrait principal du château au XIXe siècle. Ainsi, on assiste sous Louis-Philippe à une renaissance des lieux. Sous la conduite de l'architecte Dubreuil, l'accent sera mis sur les appartements de la Renaissance, principalement ceux d'Henri II. La restauration de la galerie François 1er ne commencera qu'en 1847. On verra ensuite un intérêt pour les appartements datant du règne de Louis XIV, tel l'appartement de Madame de Maintenon, les plafonds des deux salles Saint-Louis et de l'escalier de la Reine. On réhabilitera aussi les endroits défigurés comme la chapelle basse Saint-Saturnin.[12]

[12] Jean-Pierre SAMOYAULT, Colombe SAMOYAULT-VERLET, *Guide du musée national du château de Fontainebleau*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2002 (1996), p.25.

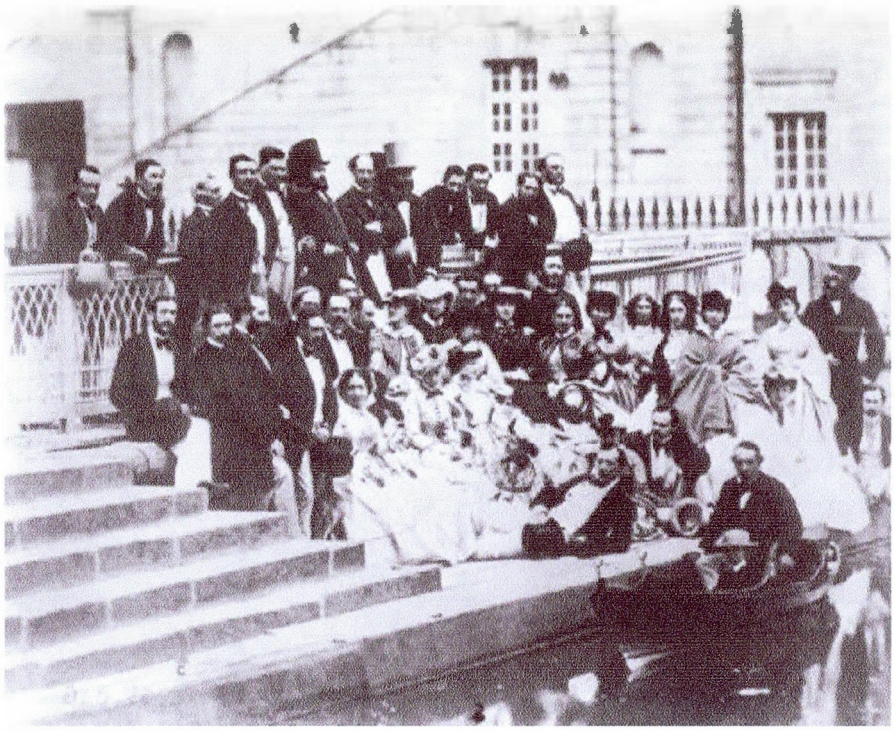

Figure 2.3 Anonyme, *La Cour Impériale à Fontainebleau, le 24 juin 1860*, 1860, photographie en noir et blanc, Musée national du Château de Fontainebleau, Fontainebleau.

Napoléon III, qui avait été baptisé dans la Chapelle de la Trinité, y poursuivra sans relâche des restaurations, donnant ordre de revenir au décor d'origine par souci historique. Par exemple, les tableaux qui ornaient cette chapelle sous l'Ancien Régime et qui avaient été dispersés, seront réunis pour répondre à ce souci. Tout comme chez Louis-Philippe, ces restaurations prirent souvent l'aspect d'une évocation. En effet, les aménagements réalisés incluaient autant des pièces d'origine que des créations d'ébénisterie contemporaine.

2.1.4 Le complexe Louvre et Tuileries

C'est au moment où Paris commence à s'affirmer comme capitale sous le règne de Philippe Auguste entre 1180 et 1223, qu'apparaît pour la première fois la mention de « tour du

Louvre ».[13] Remodelé à maintes reprises, c'est sous Henri II qu'émerge ce qui est à l'origine du Louvre d'aujourd'hui, une aile Renaissance élevée par l'architecte Pierre Lescot[14], ornée d'une imagerie sculptée soutenant une conception philosophique du pouvoir royal. La monarchie y est représentée garante de l'ordre divin, médiatrice entre les sujets et le monde des idées, de la nature et de la connaissance.[15] S'inspirant du palais Farnèse à Rome, les façades sculptées par Goujon établissent une iconographie du droit divin dont se prévaudront les souverains de l'Ancien Régime.

Mais, un habile replâtrage du Louvre des Valois tout comme la continuité de leurs projets[16] ne suffira pas à la nouvelle dynastie des Bourbons. C'est suite à son entrée dans la capitale en mars 1594 qu'est mis de l'avant le Grand Dessein par Henri IV. Ce projet de construction, qui devait faire de la réunion du Louvre et des Tuileries un immense palais parisien, sera repris par Louis XIV sous les instances du cardinal Mazarin. Mais, après de nombreuses intrigues et un désintéressement visible du Roi, le chantier tombera dans un sommeil en 1678 jusqu'à la veille de la Révolution. Seules les Académies y éliront domicile, la Monarchie française résidant désormais à Versailles.

Bien que la Révolution fit place à l'Empire et que le vieux Louvre dût sa sauvegarde de la ruine à Napoléon I^{er}, c'est finalement à Louis-Napoléon Bonaparte, alors président de la Deuxième République (1848-1851), qu'échoira la concrétisation du Grand Dessein. Rien n'est alors trop beau pour le palais du Peuple. La République rivalise alors par les ors et la pompe des décors avec ceux du Grand Siècle, en restaurant la Galerie d'Apollon, en remodelant le Salon Carré et la Salle des Sept Cheminées.

---

[13] Lors de fouilles en 1866, Adolphe Burty mit au jour une partie de la forteresse dans la partie sud-ouest de la Cour Carrée, avant celles de Michel Fleury et de Venceslas Kruta en 1894-1885. Geneviève BRESC BAUTIER, *Le Louvre: Histoire, Architecture & Décors*, Paris, Éditions Assouline, 1995, p.12.

[14] Henri II nomme Philippe Delorme surintendant des tous les bâtiments royaux, à l'exception du Louvre où il renouvelle la confiance royale envers Pierre Lescot. Geneviève BRESC BAUTIER, *ibid.*, p.20.

[15] Geneviève BRESC BAUTIER, *op. cit.*, p.22.

[16] L'aile sud de la cour et la Petite Galerie sont une continuation de l'œuvre des Valois, celle de la Seine correspond à une reprise d'un projet de Charles IX, à laquelle s'ajoute une ampleur monumentale. Geneviève BRESC, *loc. cit.*.

Mais en décembre 1851 survient un coup d'État. Le Second Empire fait du Louvre et des Tuileries la résidence officielle du nouveau souverain (figure 2.4). La reprise du Grand Dessein par la Deuxième République sert donc les ambitions du nouveau régime[17], qui y aménage en février 1852, avec d'autres instances gouvernementales.[18]

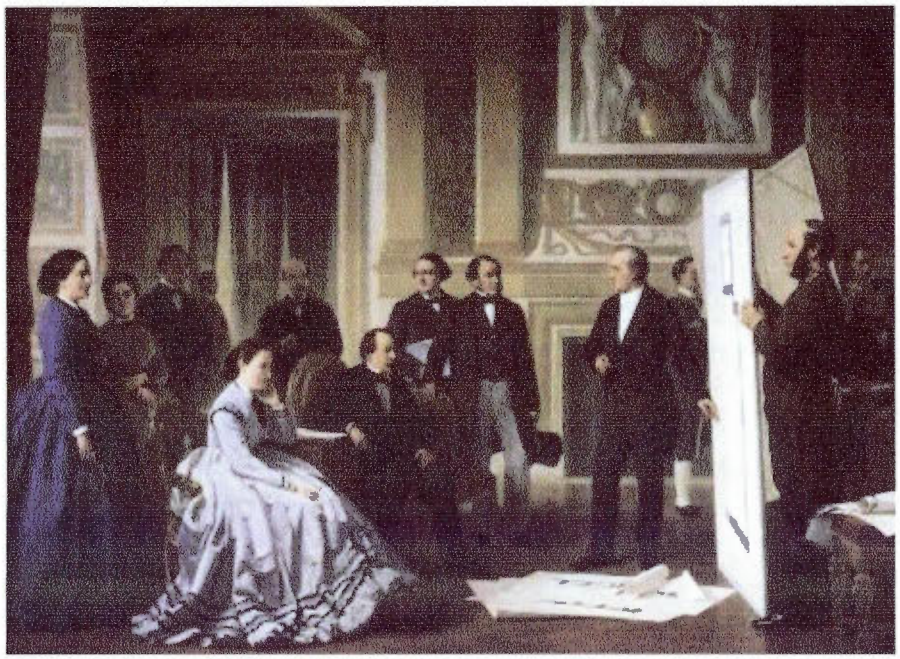

Figure 2.4 Ange Tissier, *L'Architecte Visconti présente aux souverains les plans du Nouveau Louvre*, 1865, h/t, 178 x 231 cm, Musée du Louvre, Paris.

L'achèvement du Louvre n'est donc pas le caprice d'un moment, mais « la réalisation d'un plan conçu pour la gloire et soutenu par l'instinct du pays pendant plus de trois cents ans »[19], comme l'indique le discours inaugural. Cet important chantier est pour Napoléon III une façon de se représenter en tant que digne héritier de son oncle, mais aussi de ses

[17] Décret du 24 mars 1848.

[18] Le 25 juillet 1852 eut lieu le discours du ministre d'État lors de la pose de la première pierre, « la même enceinte renfermera, avec la demeure du chef de l'État, trois ministères, les télégraphes, l'imprimerie nationale, une force militaire imposante. Ainsi les moyens de gouvernement les plus actifs, les plus énergiques seront concentrés dans les mains de celui à qui la France a confié, par un vote massif, le dépôt de ses destinées... ». *Le Moniteur universel*, 26 juillet 1852. *In* Anne DION-TENENBAUM, *Les Appartements Napoléon III au musée du Louvre*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1993, p.17.

[19] *Le Moniteur universel*, 26 juillet 1852. *In* Anne DION-TENENBAUM, *ibid.*, p.24.

prédécesseurs. C'est l'accord du passé et du présent que symbolisent les noms des pavillons.[20]

Quant aux Tuileries, c'est à François 1[er] que nous devons l'achat des terrains aux tuiliers, sur lesquels Catherine de Médicis emménage en 1565. Confiée au rival de Lescot, Philibert Delorme, la construction en est abandonnée en 1572. Le château connaît ensuite une existence tumultueuse au cycle des grands événements et de l'oubli jusqu'au 19 février 1800. Tous les régimes, à l'exception de la Deuxième République, s'y succèderont à partir de cette date.

C'est ce cadre qui deviendra la vitrine principale du Second Empire. Ce lieu difficilement habitable, peu pratique, mal adapté aux exigences du confort moderne, comme l'exprime Madame Carette, la deuxième lectrice de l'Impératrice Eugénie,

> Dans ce magnifique palais des Tuileries, si vaste et si somptueux, rien n'avait été prévu pour la vie intime. Après le 6 octobre 1789, lorsque Louis XVI et Marie-Antoinette vinrent s'y établir, on a improvisé à la hâte des dispositions qui forcément sont toujours restées défectueuses.
>
> En dehors des grands appartements, toutes les communications intérieures étaient obscures et il fallait, hiver comme été, avoir constamment des lampes allumées dans les petits escaliers et dans les corridors[21], ce qui devenait presque pénible à cause de la chaleur et du manque d'air, dès les premiers jours du printemps. Aussi malgré le bel horizon des marronniers du jardin voyait-on arriver avec joie le départ pour Saint-Cloud ou Fontainebleau.[22]

Pourtant le lieu marquait l'imaginaire, car l'appropriation des Tuileries ne s'est pas faite sans heurts. C'est ce que laisse entendre ce mot de la marquise de la Roche-Lambert, « après tout, ces Bonaparte sont en campement, dans le château. Les Tuileries sont à nous et nous y

---

[20] Sur l'aile nord se succèdent les ministres de l'Ancien Régime: Turgot, Richelieu et Colbert, tandis qu'au Sud, sont inscrits les grands commis de l'Empire: Mollien, Denon et Daru.

[21] Inventaire, Antichambre et petit escalier, section Éclairage, rubrique *Lampe suspendue éclairant à toute heure*, p.119.

[22] Madame CARETTE, née Bouvet, *Souvenirs intimes de la Cour des Tuileries*, Paris, Paul Ollendorff Éditeur, 1889, p.112-113.

sommes toujours chez nous ».[23] Ce propos rapporté par l'historien Pierre de Lano, démontre que le complexe du Louvre et des Tuileries a été le lieu d'une lutte d'appropriation pour tous les partis: bonapartistes, royalistes, louis-philippards et républicains.

2.2 L'appartement de l'Impératrice aux Tuileries

Avant de commencer à reconstituer les souvenirs de ceux qui y ont été conviés, nous devons mentionner que l'Impératrice Eugénie a occupé durant dix-sept années, trois appartements successifs aux Tuilerics.[24] Toutes situées au premier étage de l'aile méridionale du château et ayant vue sur les jardins, les enfilades ont été agrandies ou déplacées pour répondre aux besoins. Ainsi, la première de ses enfilades (1853-1858) commençait peu après l'escalier jouxtant le pavillon de Flore et se poursuivait jusqu'au pavillon Bullant (figure 2.5). La deuxième (1858-1868) fut aménagée par l'architecte Lefuel entre les pavillons de l'Horloge, par où les visiteurs pénétraient désormais, et Bullant (figure 2.6). Quant à la troisième (1868-1870), tout en conservant la disposition de la deuxième, Lefuel y adjoindra une des pièces que l'Impératrice avait occupée dans sa première enfilade (figure 2.7). Cette brève précision s'impose, car notre intérêt se portera uniquement sur la deuxième. Outre qu'elle soit la plus documentée, c'est à partir d'elle que les historiens et les historiens de l'art ont déterminé l'implication de l'Impératrice dans le développement du goût pour le XVIII[e] siècle finissant.

2.2.1 La distribution des pièces

L'appartement de l'Impératrice Eugénie aux Tuileries occupait l'emplacement de ce qui avait été le domaine des derniers rois Bourbons (Louis XVI, Louis XVIII et Charles X), ainsi que de Napoléon I[er]. Débuté peu avant l'achèvement du Grand Dessein du Louvre, auquel se consacrait presque exclusivement Lefuel, l'aménagement devance de peu celui du Ministère d'État entrepris par cet architecte.

---

[23] Propos de la marquise de la Roche-Lambert rapporté par Pierre de Lano. Pierre DE LANO, *Le Secret d'un Empire L'Impératrice Eugénie*, Paris, Victor-Havard, 1891, p.148.

[24] Leurs aménagements et leurs entretiens, comme tous les bâtiments rattachés à la Couronne, dépendaient de la Liste civile.

Il faut comprendre que cette enfilade réservée à l'Impératrice fit l'objet d'une création, non d'une installation dans un cadre original. Cette réalité s'explique en considérant divers éléments historiques. Premièrement, la présence des anciens rois et du premier Empereur avait été occultée durant le règne de Louis-Philippe, ce dernier ayant transformé les anciens appartements royaux et impériaux pour y aménager une bibliothèque, une salle de billard ainsi que des salons. Deuxièmement, l'ensemble avait souffert des événements du 24 février 1848, lors de la chute de la Monarchie de Juillet. Ces faits sont l'une des raisons qui justifie l'affirmation suivante de l'historien Jean des Cars, dans *Eugénie la dernière impératrice ou les larmes de la gloire*,

> L'Impératrice va y [aux Tuileries] donner un style et une impulsion mémorables qui feront oublier les règnes précédents, la vie bourgeoise de Louis-Philippe et la révolution de 1848.
>
> Mais il est vrai qu'Eugénie ne réussira pas sans d'immenses difficultés, obligée de choisir entre les souvenirs de l'ancien palais des rois, les symboles du premier Empire et des innovations contemporaines. Un délicat conflit entre la continuité dynastique et les temps nouveaux.[25]

Si en 1851, les premiers travaux ne concernaient que la remise en état des Tuileries, ils s'accélérèrent à mesure que la restauration de l'Empire devenait inévitable; le Second Empire sera prononcé le 2 décembre 1852. C'est ainsi que débutèrent en 1856, à la demande de l'Empereur, les agrandissements et les aménagements des deux enfilades dévolues aux souverains. Des travaux qui se poursuivront jusqu'à la fin de 1860.

---

[25] Jean DES CARS, *Eugénie la dernière impératrice ou les larmes de la gloire*, Paris, Éditions Perrin, collection « Tempus », 2008 (2000), p.191.

Figure 2.5 *Plan enfilade du 1er étage 1853-1858* 1.Salon de Mars 2.Salon Bleu ou Salon des Chambellans 3.Salon des tapisseries 4.Petit salon vert 5.Cabinet de travail 6.Ancien cabinet de Marie-Thérèse 7.Chambre à coucher 8.Cabinet de toilette 9.Dégagement 10.Salle de bains 11.Escalier descendant chez l'Empereur

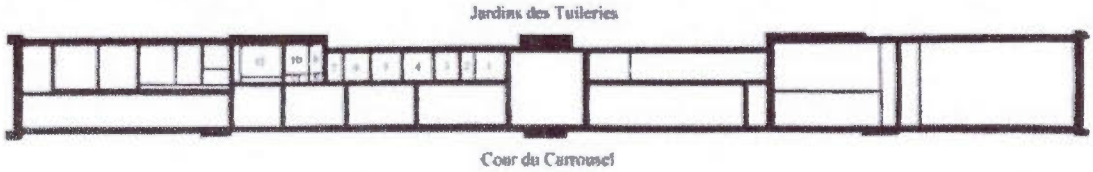

Figure 2.6 *Plan enfilade du 1er étage 1858-1868* 1.Escalier 2.Salon des Huissiers 3.Salon Vert ou salon des Dames 4.Salon Rose ou salon d'Attente 5.Salon Bleu ou salon des Audiences 6.Cabinet de travail 7.Boudoir 8. Salle de bains 9.Escalier descendant chez l'Empereur 10.Cabinet de travail 11.Dégagement 12.Chambre à coucher

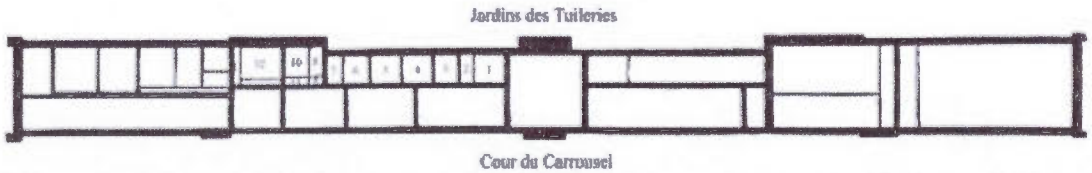

Figure 2.7 *Plan enfilade du 1er étage 1868-1870* 1.Escalier 2.Salon des Huissiers 3.Salon Vert ou salon des Dames 4.Salon Rose ou salon d'Attente 5.Salon Bleu ou salon des Audiences 6.Cabinet de travail 7.Boudoir 8.Salle de bains 9.Escalier descendant chez l'Empereur 10.Salon-bibliothèque 11.Dégagement 12.Chambre à coucher 13.Cabinet de toilette

Puisqu'une installation dans les anciens appartements royaux et impériaux devenait, si ce n'est impossible, pour le moins difficile, Lefuel proposa en remplacement une enfilade, dont la distribution rappelait celle préconisée, un demi-siècle plutôt, par Napoléon I[er].[26] Pour le fondateur de la dynastie, la distribution des appartements devait être le reflet de la nouvelle société. Ce nouvel ordre social, s'apparentant à une structure pyramidale, est dominé par la figure du chef de l'Empire et sa transposition dans la distribution d'un appartement fait en sorte que le visiteur traverse la galerie des Ministres, le salon des Grands Officiers, le salon des Princes, le Grand Cabinet, avant d'accéder à la chambre de l'Empereur.[27] Par comparaison, la distribution des appartements sous l'Ancien Régime origine d'une triade: salon des Nobles, chambre du Roi, cabinet du Conseil. Plus qu'une simple pièce, la chambre du Roi y ordonne l'ensemble architectural et paysager. Elle est l'expression de la continuité monarchique, reprise de la liturgie fixée par Louis XIV, et prouve l'attachement des souverains à l'idée d'une royauté immuable, au-dessus de l'évolution des mentalités.[28]

Ainsi, les visiteurs, qui accédaient à l'appartement de l'Impératrice Eugénie, pénétraient par une suite de trois salons aménagés par Lefuel grâce à la suppression des terrasses entre les pavillons de l'Horloge et Bullant.[29] Rare privilège, les visiteurs accédaient ensuite au cabinet de travail de la souveraine, à son boudoir, à son cabinet de toilette, puis à sa chambre. Cette distribution correspondait approximativement à celle de l'Empereur, à l'étage inférieur.[30]

---

[26] Élisabeth CLAUDE, Laure CHABANNE, Marc DESTI *et. al.*, *op. cit.*, p.33.

[27] Mais au-delà de l'aménagement des palais impériaux en fonction du reflet d'une nouvelle société, la distribution des appartements prend sa source à même l'article 14 de la Constitution de l'an XII, dans laquelle Napoléon I[er] a établi, pour assurer la dignité du trône et la grandeur de la Nation, des statuts auxquels ses successeurs sont tenus de se conformer. Bénédict BEAUGRÉ, Laure CHABANNE, Marc DESTI *et. al.*, *À la table d'Eugénie, Le service de la Bouche dans les palais impériaux*, catalogue de l'exposition présentée au Musée national du château de Compiègne du 3 octobre 2009 au 18 janvier 2010, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2009, p.20.

[28] Christian BAULEZ, Yves CARLIER, Stéphane CASTELLUCCIO *et. al.*, *Louis XVI et Marie-Antoinette à Compiègne*, catalogue de l'exposition présentée au Musée national du Château de Compiègne du 25 octobre 2006 au 29 janvier 2007, Paris, Réunion des musées nationaux, 2006, p.29.

[29] Il s'agit d'une reprise d'un plan de Fontaine, que l'architecte du Louvres et des Tuileries sous Napoléon I[er] n'avait pu réaliser. Jacques BOULENGER, *Les Tuileries sous le Second Empire*, Paris, Calmann-Lévy, Coll. « Châteaux, décors de l'histoire », 1932, p.92.

[30] Enfilade des appartements de l'Empereur: salon des huissiers, des aides de camps, salle du Conseil, bureau de l'Empereur, petit salon, cabinet de toilette, chambre à coucher.

2.2.2 Le salon Vert

Le visiteur pénétrait donc par le salon Vert[31], après avoir traversé une petite salle d'attente où se tenaient Bignet[32], qui était le chef des Huissiers de l'Impératrice, et un huissier de service (figure 2.8).[33] L'appellation de ce salon provient de sa couleur vert d'eau, orné d'arabesques fleuries peints sur des panneaux d'un vert plus foncé.

La thématique de l'arabesque était aussi reprise dans la décoration générale des deux salons suivants. Elle n'était pas sans rappeler les décors peints en grotesques. Introduit à la Renaissance, ce type de décor mural connut un certain succès sous le règne de Louis XIV avant de revenir en faveur sous Louis XVI. Changement notable à la fin de l'Ancien Régime, par rapport à ce qui se faisait avant, l'axe de composition des grotesques était vertical, ce qui permettait une certaine symétrie. Nous pouvons constater encore cet engouement dans le cabinet intérieur de Marie-Antoinette à Fontainebleau. Cette pièce l'Impératrice l'occupa lors de ses séjours bellifontains. De même, Lefuel la connaissait, puisqu'avant d'être promu au chantier de l'achèvement de la réunion du Louvre et des Tuileries, et des aménagements de l'appartement de la souveraine, il était l'architecte principal de Fontainebleau.

Malgré le fait que nous ignorons qui fut l'instigateur de ce type de décoration aux Tuileries, un extrait des *Souvenirs d'un Directeur des Beaux-arts* du comte Philippe de Chennevières, datant de 1868, démontre que ce genre décoratif plaisait à l'Impératrice. Outre qu'elle montre l'intérêt de la souveraine pour les décors et les arts, la citation révèle aussi que les peintres Jean-Louis Hamon (1821-1874) et Jean-Léon Gérôme (1824-1904) étaient des spécialistes de ce type de décor en grotesques.

> Je [comte Philippe de Chennevières] lui parlai de l'intérêt qu'il y aurait pour elle [l'Impératrice], qui semblait faire un cas particulier du talent d'Hamon, puisqu'elle avait acquis successivement ses deux meilleurs

[31] Inventaire, Salon Vert, p.88-93.
[32] Ce dernier était nommé affectueusement la treizième dame du Palais, puisque lorsque aucune dame de service n'était présente, il prenait en charge d'informer l'Impératrice des événements.
[33] Inventaire, Salon ou chambre des Huissiers, p.88.

> ouvrages, à confier à cet artiste d'une imagination charmante, la décoration d'un petit salon sur les panneaux duquel il multiplierait ses figures d'une ingéniosité si finement capricieuse. L'Impératrice parut goûter ma pensée, et plus tard elle en reparla à Basset, maréchal des logis du Palais, qui connaissait Hamon et s'intéressait à lui.[34]

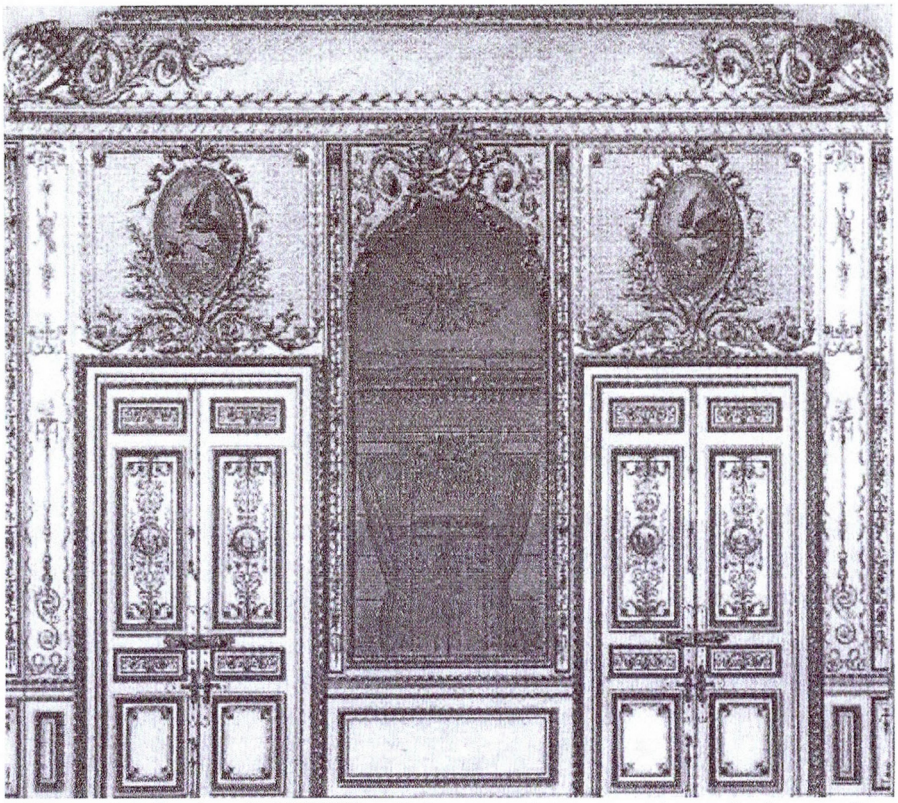

Figure 2.8 Eugène ROUYER, «Salon vert Côté opposé aux fenêtres», *Les appartements privés de S.M. l'impératrice au palais des Tuileries décorés par M. Lefuel*, Paris, J.Baudry, 1867, planche I.

Quant au mobilier, il se composait de sièges dorés de genre Louis XV-Louis XVI, comme pour les deux salons suivants. Par opposition, le duc de Conegliano, un des chambellans de l'Empereur, mentionne dans son ouvrage *Le Second Empire la Maison de l'Empereur*, que les différents sièges, dont la réalisation était récente, s'inspiraient uniquement du style Louis XVI:

---

[34] Philippe DE CHENNEVIÈRES, *Souvenirs d'un Directeur des Beaux-arts*, Paris, Arthena, 1979 (1883 à 1889), p.17.

> Le style de ses salons était du plus pur style Louis XVI; les meubles en bois doré étaient modernes, mais exécutés d'après des modèles anciens; quant aux pendules, bronzes, meubles, vases, ils provenaient presque tous du Garde-Meuble.[35]

Si les descriptions du salon Vert et de ceux à venir laissent entendre une préséance féminine, « [...] à l'unique région [...] où l'imagination d'une souveraine, passionnée pour les arrangements intérieurs ait créé un ensemble décoratif [...], mais à tout prendre, élégant, et d'une modernité charmante »[36], l'objectif ici n'est pas d'accroître ou d'amoindrir l'influence de l'architecte Lefuel ou de l'Impératrice dans l'aménagement de l'appartement de cette dernière. Il s'agit de constater combien les historiens, principalement ceux des années 1920-1930, ont attribué leur mise en place à la souveraine. Pour ce que nous en savons, Lefuel a été l'architecte du salon Vert et du salon de famille du Ministère d'État, une pièce qui se rapproche, par sa décoration murale, des salons de l'Impératrice.[37] C'est pour cette raison, que nous nous interrogeons sur la possibilité que ces ressemblances proviennent soit de l'architecte, soit d'une demande personnelle suite à la lecture des plans ou d'une visite de l'autre chantier en cours. Jusqu'à présent, nous savons seulement que les travaux de l'appartement de l'Impératrice eurent lieu de mai 1856 jusqu'à la fin de 1860, et que la livraison du salon du Ministère fut fixée par Fould, ministre d'État, le 29 octobre 1858, pour la fin de 1859.

2.2.3 Le salon Rose

Tout comme pour les deux autres salons, la forme du salon Rose s'apparentait à celle d'un carré, où la lumière naturelle entrait par deux fenêtres (figure 2.9).[38] Pièce d'attente aux audiences, sa couleur tirait vers le rose pâle qu'ornait un travail d'arabesques rose vif. Si la description du mobilier fait défaut, il en va autrement de celles des dessus-de-porte.

---

[35] Charles Adrien Gustave CONEGLIANO, *Le Second Empire La Maison de l'Empereur*, s.l., Adamant Media Corporation, Coll. « Elibron Classics », 2005 (1897), p.366.
[36] Henri CLOUZOT, *Des Tuileries à Saint-Cloud. L'art décoratif du Second Empire*, Paris, Payot, 1925, p.150.
[37] Anne DION-TENENBAUM, *op. cit.*, p.60.
[38] Inventaire, Salon Rose, p.93-96.

Reprenant des motifs de gerbes et de corbeilles, ils représentaient: la marguerite, la rose, le nénuphar, la violette, le bleuet et la pensée, sous des traits féminins. C'est ce qu'en rapporte le chroniqueur de la section le « Mouvement des arts », de *La Gazette des Beaux-Arts*, le 15 novembre 1862, qui ajoute que « l'ensemble de cette décoration est conçu dans une gamme brillante et sans fracas, et lumineuse sans fadeur ».[39]

Figure 2.9 Eugène ROUYER, «Salon rose Côté de la cheminée», *Les appartements privés de S.M. l'impératrice au palais des Tuileries décorés par M. Lefuel*, Paris, J.Baudry, 1867, planche VIII.

La réalisation de ces dessus-de-porte, selon une lettre de Lefuel à Nieuverkerke, datant du 1er février 1858, aurait été imposée par l'Impératrice.[40] Car, cette année-là, la souveraine

[39] ANONYME, « Mouvement des arts », *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1862, p.255-256. *In* Catherine GRANGER, *op. cit.*, p.229.

[40] Cette lettre fut mise à jour par la conservateur des bibliothèques à la Bibliothèque de France, Catherine Granger. Arch. mus. nat., *P12 Tuileries, fol. 118, Lefuel à Nieuverkerke, 1er février 1858. *In* Catherine GRANGER, *ibid.*, p.494.

demanda que soit ramené aux Tuileries le tableau, *Les premières roses*[41], du peintre Charles Chaplin (1825-1891), pour que l'œuvre inspire la réalisation de ce salon et des deux autres.[42] Il semble aussi que le plafond ait retenu l'attention des visiteurs. Confié au pinceau anglais de Chaplin, il symbolisait, si nous en croyons Henri Clouzot, « Les Grâces, entourées des Génies des arts, sout[enant] le médaillon de l'Impératrice [et] Flore, escortée des Amours, apport[ant]e dans une corbeille l'enfant impérial, dont le geste mutin éveille l'Aurore et écarte les Nuages et la Nuit ».[43]

2.2.4 Le salon Bleu

Le salon Bleu était le salon d'audiences de l'Impératrice (figure 2.10).[44] La plupart de ses ornements et rinceaux y étaient peints en camaïeu bleu sur fond d'un bleu plus clair. Comme l'exposent le comte Fleury et Louis Sonolet, de l'azur au bleu de Prusse, toute la gamme y passait.[45] La description du mobilier reste, par contre, sommaire, si ce n'est que l'ameublement, toujours dans le genre Louis XV-Louis XVI, se composait probablement de copies exécutées par le Garde-meuble. Cette description semble avoir influencé Clouzot, lorsqu'il définit le goût du bibelot et du pastiche plus que du vrai ancien de l'Impératrice.[46] Les recherches ont toutefois permis de retrouver la présence d'un meuble, une table à écrire de l'ébéniste Adam Weisweiler (1744-1820), livrée à Marie-Antoinette en 1784, puis achetée en vente publique par l'Impératrice, le 21 avril 1865.[47]

---

[41] *Les premières roses* du peintre Chaplin représentait une jeune fille à demi-nue, des roses dans la bouche. L'Empereur l'acquit au Salon de 1857 pour l'exposer à Saint-Cloud.

[42] Alison McQUEEN, *Empress Eugénie and the Arts: Politics and Visual Culture in the Nineteenth Century*, Farnham, Ashgate Publishing Limited, 2011, p.201.

[43] Henri CLOUZOT, *op. cit.*, p.155.

[44] Inventaire, Salon Bleu, p.96-102.

[45] Maurice FLEURY, Louis SONOLET, *op. cit.*, p.1.

[46] Henri CLOUZOT, *op. cit.*, p.82.

[47] Christian BAULEZ, « Le grand cabinet intérieur de Marie-Antoinette Décor, mobilier et collections », *Versailles deux siècles d'histoire de l'art. Études et chroniques de Christian Baulez*, Paris, RMN/Franck Raux, 2007, p.261; Pierre ARIZZOLI-CLÉMENTEL, Dr. Ilsebill BARTA, Marc BASCOU *et. al.*, *Marie-Antoinette*, catalogue de l'exposition présentée aux Galeries nationales du Grand Palais du 15 mars au 30 juin 2008, Paris, Réunion des musées nationaux, 2008, p.200-201.

Dans ce salon, ce qui semble avoir marqué le plus l'imaginaire, grâce aux descriptions de Madame Carette, ce sont les dessus-de-porte qui, sous les traits des plus jolies femmes de l'entourage de la souveraine, représentaient chacune une nation européenne,

> La jeune princesse Anna Murat qui épousera le duc de Mouchy, [...] prêtait la finesse de ses traits et sa fraîcheur de blonde éblouissante à l'interprétation des filles de l'Angleterre. La duchesse de Malakoff, le type le plus pur de la beauté audacieuse, portait la traditionnelle mantille, la fleur de pourpre des femmes de Grenade. La duchesse de Morny, cette jeune et aristocratique étrangère enlevée à la cour de Russie, montrait son fin visage, son teint de neige, sa chevelure qui semblait poudrée d'argent sous le kakochnick national. La belle comtesse Walewska en Florentine, la duchesse de Cadore suave et délicate avec la calotte orientale de Haydée, la duchesse de Persigny enfin blonde comme une déesse formaient un assemblage de beautés dignes d'entourer la souveraine dont le profil incomparable se détachait au milieu de la voûte dans un médaillon soutenu de figures allégoriques...[48]

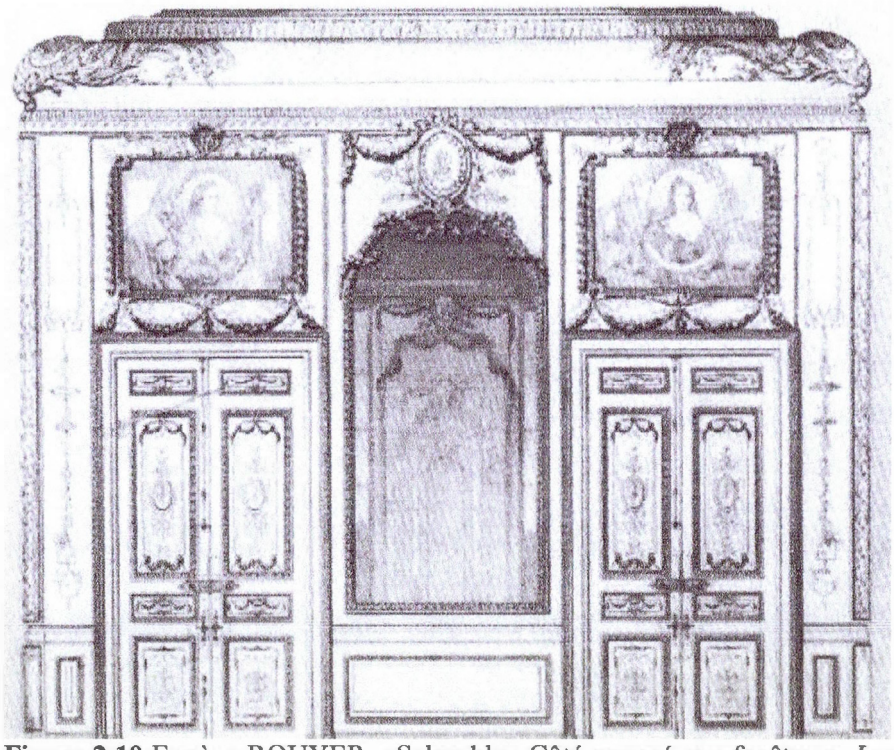

Figure 2.10 Eugène ROUYER, «Salon bleu Côté opposé aux fenêtres», *Les appartements privés de S.M. l'impératrice au palais des Tuileries décorés par M. Lefuel*, Paris, J.Baudry, 1867, planche XV.

[48] Madame CARETTE, *op. cit.*, p.130.

Si pour expliquer ces représentations féminines en dessus-de-porte, l'historienne de l'art Alison McQueen, dans *Empress Eugénie and the Arts: Politics and Visual Culture in the Nineteenth Century*, réfère à tradition de la Renaissance italienne des *donne famosa*, connue en France sous le cycle des *femmes illustres*[49], cette citation de Madame Carette nous permet aussi de les interroger en fonction des allégories Quatre Continents. Outre que ces portraits soient représentatifs des quelques-unes des nations avec lesquelles le Second Empire entretiendra des relations diplomatiques, même inscrites dans un décor Louis XVI, elles peuvent être aussi perçu, selon nous, comme un rappel de symbole fort que la haute finance, du milieu du XIX^{e} siècle, ne dédaignera pas dans ses salons pour asseoir son pouvoir. La construction de la tribune du grand hall-salon du château de Ferrière, de James de Rothschild en est l'illustration parfaite, « elle [la tribune du grand hall-salon au château de Ferrière] était supportée par deux atlantes et deux cariatides en marbre noir gainé de bronze, représentant les quatre coins du monde, dus aux ciseaux de Charles Cordier ».[50] Et même si la réalisation de ce hall-salon débuta vers 1860 et que son inspiration première soit celle du monument funéraire du doge Giovani Pesaro, à l'église Santa Maria Gloriosa dei Frari de Venise, il n'est peut-être pas anodin de mentionner que le riche banquier était un proche des Tuileries. Y a-t-il eu inspiration réciproque entre les deux partis?

Il semble aussi étonnant de constater la similitude du programme décoratif du salon Bleu en relation avec l'aménagement d'un boudoir au château de Boulogne, appartenant aussi à James de Rothschild, conçu par l'artiste Eugène Lami (1800-1890) en 1850, puis réalisé par Dubufe (1819-1883) et Godefroy en 1856-1857. Peut-être cela tient-il d'une coïncidence, mais les dessus-de-porte rappellent ceux exécutés, trois ans avant, pour l'Impératrice par les deux mêmes peintres. Se peut-il que l'architecte Lefuel ait eu connaissance de cette réalisation ou alors que l'auteur de cet aménagement aux Tuileries soit Lami? Si c'est le cas cela viendrait nuancer l'affirmation de l'historienne Pauline Prevost-Marcilhacy, selon

---

[49] Alison McQUEEN, *op.cit.*, p.204.
[50] Gabriel BADEA-PĂUN, *Le Style Second Empire Architecture, décors et art de vivre*, Paris, Éditions Citadelles & Mazenod, 2009, p.101.

laquelle la famille Rothschild s'assurait habituellement l'exclusivité des architectes et des artistes qu'elle sélectionnait et entretenait.[51]

À la suite du salon Bleu se trouvaient d'autres pièces: cabinet de travail, boudoir, escalier menant chez l'Empereur, cabinet de toilette, oratoire, dont les descriptions seront abordées dans le troisième chapitre du mémoire, puisque plus représentatives des apports britanniques et du mouvement architectural de l'éclectisme qui y seront étudiés.

2.2.5 La chambre à coucher de l'Impératrice

Située dans le pavillon Bullant, la chambre à coucher de l'Impératrice Eugénie occupait l'emplacement de l'ancienne chambre de lit de Louis XIV.[52] Est-ce pour souligner cette ancienne distribution que l'ensemble était plus officiel que le reste de l'appartement ou simplement marquait-il le fait que le visiteur se trouvait dans la chambre de la souveraine (figure 2.11)?

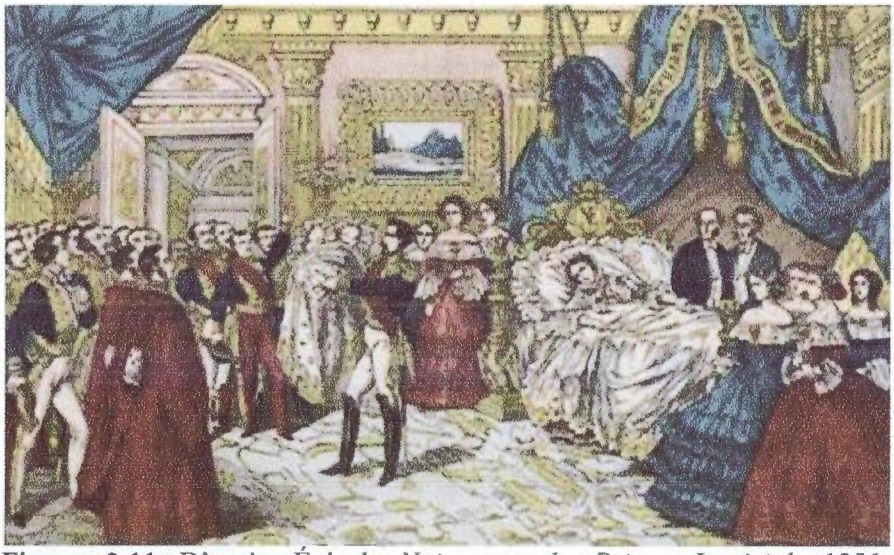

Figure 2.11 D'après Épinal, *Naissance du Prince Impérial*, 1856, lithographie coloriée.

[51] Pauline PREVOST-MARCILHACY, *Les Rothschild, bâtisseurs et mécènes*, Paris, Flammarion, 1995, p.118.
[52] Inventaire, Chambre à coucher, p.122-125.

Il semble que l'Impératrice ne s'y plaisait guère, ou du moins, s'y tenait le moins possible. Son lit, qu'éclairaient deux fenêtres à balcon, était environné par de lourdes tentures. Malgré les divers changements que vont connaître les appartements de l'Impératrice, seule sa chambre à coucher ne changea jamais d'endroit durant ses dix-sept années de règne.

Ici encore ce qui a retenu l'attention des contemporains, c'est le plafond peint en 1854, par Faustin Besson (1821-1882), *La Rose de la Malmaison donnée en présent à la Terre par la déesse Flore*, encadré par de lourdes moulures dorées sur un fond blanc et or. Le journaliste A. J. Du Pays, dans l'édition du 21 janvier 1854, de la « Revue artistique », de *L'Illustration*, en donne cette description,

> [Un] tourbillon de petits amours se donnant des baisers à travers les airs, se dodelinant dans les tissus diaphanes couleur lilas, conduisant en laisse avec une faveur bleue les colombes de Vénus, ou, lutins indiscrets, soulevant les gazes pour découvrir de roses carnations, ou bien encore courant étourdiment à droite et à gauche après les fleurs que Flore, dans le coin le plus lumineux du ciel, laisse échapper de son exubérante corbeille.[53]

Quant à la décoration murale, il semble que Besson réalisa aussi quatre panneaux décoratifs, en regard d'un même nombre de peintures par François Boucher (1703-1770). Mais malgré le conservatisme du décor, la souveraine prouvait une certaine originalité en allant à l'encontre de l'usage dans le monde aristocratique et bourgeois, qui voulait que l'accès à la chambre soit permis les jours de réception. Cette tradition, héritée du temps où les chambres des monarques français étaient des lieux officiels, faisait encore, au milieu du XIX^{e} siècle, disposer la chambre principale dans certains intérieurs aristocrates et bourgeois dans l'enfilade des appartements de parade ou de société. Cette pratique restera courante jusqu'à la veille de la Grande Guerre, passant outre la prescription de la plupart des architectes recommandant de regrouper les chambres à l'étage.[54] Ainsi, malgré son aspect plus solennel, digne de l'élévation de son occupante, la pièce annonçait l'intimité à venir.

---

[53] A. J. Du PAYS, « Revue artistique », *L'Illustration*, 21 janvier 1854, p.38. *In* Catherine GRANGER, *op. cit.*, p.228.
[54] Gabriel BADEA-PĂUN, *op. cit.*, p.129.

S'il faut se référer fréquemment à Madame Carette pour recomposer l'appartement de l'Impératrice, nous devons remettre ici partiellement en doute les dires de la seconde lectrice concernant la description de ce plafond. En effet, nous relevons le fait que, selon elle, de lourdes moulures dorées encadraient d'anciennes peintures allégoriques[55], alors qu'en réalité ces dernières étaient l'œuvre du peintre anglais contemporain, Faustin Besson. Son erreur de datation sera reprise ultérieurement par le duc de Conegliano, puisqu'il semble évident que les descriptions qu'il a faites de l'appartement de l'Impératrice sont inspirées par la lecture des *Souvenirs* de la deuxième lectrice. Et même si ce point n'a rien de commun avec le fait que la médisance a meilleure presse que les rectifications historiques, cela confirme que les historiens, en ne confrontant pas leurs sources, ont parfois transmis des propos qui s'avéraient erronés.

Si la reconstitution du cadre de vie du couple impérial et la recomposition de l'appartement de l'Impératrice Eugénie aux Tuileries est notre principal outil méthodologique, c'est parce qu'elles permettent de cibler les intérêts de la souveraine, de fixer son rôle dans le développement des arts décoratifs sous Napoléon III et plus particulièrement dans l'émergence du style Louis XVI-Impératrice. À l'inverse de ce qui a été écrit sur l'Empereur et transmis durant le dernier siècle et demi[56], les récents travaux de la conservateur des bibliothèques à la Bibliothèque nationale de France, Catherine Granger, démontrent que ce dernier s'intéressait aussi aux décors qui l'entouraient. Il a été trouvé dans la correspondance administrative, la trace d'ordres donnés par l'Empereur pour la décoration de son appartement aux Tuileries.[57] C'est ce que nous semble d'ailleurs démontrer la mise en valeur de certaines résidences de la Couronne. Ces dernières firent l'objet d'un choix consciencieux parce qu'elles pouvaient répondre au programme du nouveau régime.

---

[55] Madame CARETTE, *op. cit.*, p.160.

[56] Nous avons retrouvé des avis divergents sur le sujet. Par exemple, l'historien Henri Clouzot reproche à Napoléon III, tout comme à Louis-Philippe, de ne pas s'être intéressé à l'art industriel, d'en avoir laissé la direction à ses ministres; alors qu'un article de *La Connaissance des arts*, de 1954, affirme que, « l'Empereur pensait avoir des idées et n'en avait pas mais ne les en imposait pas moins ». Henri CLOUZOT, *Le style Louis-Philippe-Napoléon III*, Paris, Librairie Larousse, 1939, p.8; ANONYME, « Le décor de la vie sous Napoléon III », *Connaissance des arts*, numéro 32, octobre 1954, p.36.

[57] Cité par Jacques DE BRABANT, *Achille Fould et son temps (1800-1867): l'homme clef du Second Empire*, s.l., CAIRN, 2001, p.206. *In* Catherine GRANGER, *op. cit.*, p.137.

L'oblitération chez les historiens de l'implication de l'Empereur dans son décor au profit de celle de l'Impératrice démontre que les recherches furent axées principalement, grâce à l'étude de la prépondérance des styles de la fin du XVIII[e] siècle employés lors de l'aménagement de l'appartement de société de cette dernière aux Tuileries par Lefuel, pour conforter l'image anachronique qu'on désirait donner d'elle. En accentuant la reprise d'éléments de style Louis XVI, l'implication de la souveraine était fautive. D'autant que des recherches récentes, celles de l'historien Guillaume Fonkenell, démontrent que la composition du décor du salon Rose était un amalgame de divers styles. Bien que la décoration des panneaux rappelait celle des grotesques du boudoir de Marie-Antoinette à Fontainebleau, la profondeur des voussures à la base du plafond et les enroulements de feuillages s'inspiraient du rococo, un style composé de courbes et de contre-courbes en vogue sous le règne de Louis XV.[58] Il s'avère donc que si l'architecte employa ces styles, en accord avec l'intérêt de la souveraine pour les décors, l'étude de leur reprise fut employée pour consolider l'association entre l'Impératrice Eugénie et Marie-Antoinett

[58] Guillaume FONKENELL, *Le Palais des Tuileries*, Paris, Honoré Clair/Cité de l'architecture et du patrimoine musée des Monuments français, 2010, p.180.

CHAPITRE III

LES APPORTS BRITANNIQUES, L'ÉCLECTISME ET L'APPARTEMENT DE COMMODITÉ DE L'IMPÉRATRICE AUX TUILERIES

Nos recherches révèlent un manque d'intérêt pour les arts décoratifs, jusque dans le dernier quart du XX[e] siècle, chez les historiens francophones. C'est une réalité qui a déjà préoccupé l'historien de l'art, Jean Feray.[1] Malgré tout, ce manque de publications s'intéressant aux arts décoratifs s'avère un atout pour nos recherches. Il nous a permis de constater combien l'essor de la modernité en France sous le Second Empire était redevable à des apports britanniques. C'est ce que démontra, en 2009, l'intérêt soulevé par l'exposition au Musée national du château de Compiègne, *Napoléon III et la reine Victoria Une visite à l'Exposition universelle de 1855*, et qu'expose l'historien Olivier Gabet,

> À l'heure où l'histoire de l'art se plaît à interroger les relations réciproques entre civilisations artistiques, une histoire croisée des arts décoratifs français et anglais reste à écrire. Dans cette histoire, les Expositions universelles qui ponctuent le XIX[e] siècle formeraient un fil rouge, entre complicité et rivalité. L'Exposition su Crystal Palace de 1851 fonde un moment de la modernité britannique [...]. Organisée par la France et sise à Paris, l'Exposition universelle de 1855 marque de ce point de vue un rééquilibrage, quatre années plus tard. [2]

C'est pourquoi dans le cadre du deuxième chapitre, tout en reconstituant l'appartement de société de l'Impératrice, nous avons introduit la présence d'éléments qui seront abordés dans le présent chapitre. Le fait, par exemple, que la souveraine annonçait l'intimité à venir en

---

[1] Jean FERAY, *Architecture intérieure et décoration en France des origines à 1875*, Paris, Éditions Berger-Levrault/Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, 1988, préface.

[2] Antoine d'ARJURON, Florence AUSTIN MONTENAY, Michel BARIBON *et. al.*, *Napoléon III et la reine Victoria Une visite à l'Exposition universelle de 1855*, catalogue de l'exposition présentée au Musée national du Château de Compiègne du 4 octobre 2008 au 19 janvier 2009, Paris, Réunion des musées nationaux, p.134.

refusant un accès public à sa chambre et que la distribution des pièces d'un appartement s'effectue en lien avec ses usages. L'objectif poursuivi était de répondre à la question suivante: est-il possible d'envisager une relecture de l'enfilade de l'Impératrice Eugénie aux Tuileries en fonction des apports britanniques et de l'éclectisme et à la lumière de la modernité? Nous croyons que la recomposition de certaines pièces de cet appartement permettra de faire ressortir des éléments représentatifs de ces apports et de ce mouvement, en faisant de la continuité une recherche d'inscrire le passé dans le présent et de concevoir l'avenir.

Le chapitre portera donc sur les apports culturels anglais en France sous le Second Empire. Il sera ensuite question du mouvement architectural éclectique, de l'usage du passé qu'il suggère et de ses liens avec l'historicisme. Puis, nous poursuivrons la recomposition de l'enfilade de l'Impératrice en lien avec ce qui aura été étudié.

3.1 Les apports britanniques en France

Pour déceler une influence britannique dans le développement des arts décoratifs du Second Empire, notre premier mouvement a été de consulter des ouvrages concernant la question du goût dans la société victorienne. Ce geste s'inspire d'un passage du livre *Le Secret d'un Empire L'Impératrice Eugénie*, de 1891, où l'historien Pierre de Lano mentionne que l'Impératrice mit de l'avant dans l'organisation générale de la Cour impériale ce qu'elle avait ressenti durant son premier voyage officiel en Angleterre, au printemps 1853.[3] Pour appuyer ses dires, le biographe expose certains faits qui le conduisent à proposer une réponse affective à cette inclination anglophile, une explication plausible dans la mesure où la Reine Victoria et l'Impératrice entretiendront des liens amicaux durant de longues années,

> L'Impératrice, d'ailleurs, se montra, à tous les moments de sa vie, enthousiaste des choses anglaises et son zèle à les patronner aux Tuileries n'est en aucune façon surprenante, si l'on considère que devant son élévation elle ne rencontra, de la part des reines et des princesses

[3] Pierre DE LANO, *Le Secret d'un Empire L'Impératrice Eugénie*, Paris, Victor-Havard, 1891, p.91.

> étrangères, en Europe, qu'une amabilité polie, tandis que, parmi toutes, la reine Victoria l'accueillit avec une sorte de fraternelle affection.[4]

Quant aux arts décoratifs, si nous avons mentionné, dans le premier chapitre, que leurs développements passaient par de nouvelles prouesses techniques qui ont mené à l'émergence d'un mobilier mieux conçu, ici nous nous intéressons à la notion du goût et son importance dans la seconde moitié du XIX[e] siècle. Ce point se décline en deux volets, dont le premier est l'émergence à l'époque victorienne, sous la Monarchie de Juillet et le Second Empire, d'une classe moyenne dite bourgeoise, dont le goût allait s'imposer. Le deuxième correspond à une réappropriation du passé due au fait que le pouvoir décisionnel ne passait plus par les titres, mais par l'aspect pécuniaire. Il s'agit d'un changement social important mais paradoxal. Ce que la noblesse et l'aristocratie perdaient en influence politique, elles le regagnaient culturellement en restant aux yeux de la bourgeoisie l'ultime référence.

Cette raison d'être fut provoquée par l'intérêt majeur pour l'histoire qui traverse le XIX[e] siècle. Nous référons aux politiques culturelles de Louis-Philippe, à l'accès aux anciens appartements royaux des XVII[e] et XVIII[e] siècles qu'elles ont permis. La bourgeoisie, en redécouvrant son histoire nationale, a provoqué l'émergence de styles dits néo ou de genre, qui se rapportent aux périodes de gloire de son pays et au mécénat de son ancienne aristocratie. D'où les garanties de bon goût que ces styles impliquent. Le néo-baroque, un style correspondant au *revival* du style Louis XIV, a donc été adopté d'emblée par la bourgeoisie française prospère et perméable à la nouveauté comme aux attraits du passé.

L'appropriation et la maîtrise de formes anciennes étaient représentatives de l'ambition et de l'idéal associés au mobilier du style des rois. Elles constituaient la preuve d'un esprit cultivé, ce qu'expose l'historien de l'art et ancien conservateur, John R. Porter, dans le catalogue d'une exposition consacrée aux meubles de goût à l'époque victorienne au Québec.[5] La présence de cette ambition et de cet idéal au Québec prouve que la question du bon goût a été

---

[4] Pierre DE LANO, *ibid.*, p.92.

[5] Patrick ALBERT, Jean-François CARON, Johanne DAIGLE *et. al.*, *Un Art de vivre Le meuble de goût à l'époque victorienne au Québec*, catalogue de l'exposition itinérante présentée au Musée des beaux-arts de Montréal du 4 mars au 16 mai 1993, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1993, p.76.

aussi perceptible dans les milieux francophones et anglophones à l'extérieur du continent européen grâce aux échanges avec les métropoles.[6]

Mais à la définition du bon goût lié au confort, à la commodité et au bien-être des usagers, correspond invariablement un opposé, le mauvais goût qui se définit par un besoin de paraître chez le bourgeois. C'est celui qualifié de nouveau riche et que dénonce la morale comme une manifestation du parvenu. Le bourgeois se doit d'obéir à un code de convenances préétabli, puisqu'avoir du goût c'est avoir l'usage du monde.[7]

En lien avec ce code de convenances, l'adhésion de la bourgeoisie au modèle royal a été plus caractéristique dans la société victorienne. En effet, la famille royale britannique représentait l'essentiel des valeurs de la classe bourgeoise anglaise. Mais il faut tout de même spécifier que cette dernière amplifiait plus qu'elle adoptait les usages de la Reine Victoria, dont l'accumulation développée par elle, suite au décès du Prince Albert en 1861, puis diffusée dans la société victorienne sous la forme picturale et photographique. Mais le bon goût ou celui du juste milieu auquel correspondait la Reine était relégué face aux préoccupations de la bourgeoisie de consolider sa récente ascension.

La diffusion de l'intérieur des souverains par l'image eut lieu aussi en France, comme le prouve la parution en 1867, d'un album reprenant les projets de l'architecte de l'Empereur, Hector-Martin Lefuel, pour l'appartement de l'Impératrice Eugénie aux Tuileries. Le public français sous le Second Empire avait accès aussi à plusieurs reportages se rapportant aux aménagements des Tuileries, comme celui concernant la fin des travaux de la chambre à coucher de la souveraine, paru le 21 janvier 1854, dans la rubrique « Revue artistique », de *L'Illustration*, par le journaliste A. J. Du Pays.[8]

---

[6] Si la question dépasse le cadre de notre propos, nous pouvons nous interroger sur une différenciation possible entre les styles adoptés par la bourgeoisie francophone et anglophone au Québec ou dans d'autres endroits où se côtoyaient deux origines différentes.

[7] Patrick ALBERT, Jean-François CARON, Johanne DAIGLE *et. al.*, *op. cit.*, p.119.

[8] A. J. Du Pays, « Revue artistique », *L'Illustration*, 21 janvier 1854, p.38. *In* Catherine GRANGER, *L'Empereur et les arts: la liste civile de Napoléon III*, Paris, Éditions De l'École des Chartes, 2006, p.229.

Ainsi, à cause des échanges favorisés des deux côtés de la Manche, les intérieurs bourgeois se meublaient en fonction d'une profusion d'éléments décoratifs, bibelots, meubles, objets, tapis et tentures, dont la multiplicité s'ajoutait à la diversité des styles. Cette énumération fait écho aux dires du précepteur du Prince impérial, Augustin Filon, où il décrit l'influence, la manie du bibelot incarnée par l'Impératrice en France.[9]

Mais cette accumulation a été critiquée sur plusieurs fronts. Premièrement, par les moralistes à cause de la connotation de parvenu qu'elle implique. Ensuite, par les hygiénistes au nom de besoins scientifiquement démontrés: air, espace, lumière, lieux propres et dépoussiérés. Puis troisièmement, par les théoriciens de l'art, un groupe auquel s'est joint l'architecte Viollet-le-Duc.[10] Ces derniers estimaient que cette accumulation dégradait l'art à cause des nombreux abus qui la caractérise et aussi parce qu'elle contrevenait aux besoins essentiels, comme l'indique cette critique de Viollet-le-Duc, issue de ses *Entretiens sur l'Architecture*, parus entre 1863 et 1872,

> Vous avez vu des colonnes se dresser devant les façades, vous avez traversé des péristyles d'un effet majestueux, des escaliers féeriques couverts par des coupoles ornées de sculptures, de rampes de marbres, et, après ce développement imposant, qui nous font supposer des galeries pouvant rivaliser avec celles des hôtels Lambert ou du Maine, ou Mazarin, ou du palais Farnèse, que trouvez-vous enfin? Des appartements très ordinaires comme composition générale, mais où l'on a prodigué les dorures sur pâtes, les fausses boiseries, des tentures d'un effet mesquin, et tout un mobilier de brimborions qui sentent le boudoir de la femme entretenue.[11]

---

[9] Augustin FILON, préf. Ernest Lavine, *Souvenirs sur l'Impératrice Eugénie*, Paris, Calman-Lévy, 1920, p.51.

[10] Anne DEBARRE-BLANCHARD, Monique ELEB-VIDAL, *Architectures de la vie privée Maisons et mentalités XVII^e – XIX^e siècles*, Bruxelles, Éditions Archives d'Architecture Moderne, 1989, p.127.

[11] Eugène VIOLLET-LE-DUC, « Quinzième entretien », *Entretiens sur l'architecture*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1978 (1863-1872), tome 2, p.211.

3.2 Éclectisme: implications et changements

Redevable aux apports anglais, la présence du mouvement éclectique en France se ressent dans les échanges internationaux qu'ont favorisé les expositions universelles et les systèmes coloniaux. La diffusion du style Napoléon III va emprunter ce même réseau. Cette réalité, nous en jugeons l'effet à la lecture du chapitre, « La diffusion d'un style », issu de l'ouvrage de Gabriel Badea-Päun, *Le Style Second Empire Architecture, décor et art de vivre*, de 2010, qui s'inscrit dans la continuité des recherches de l'historien et conservateur Henri Clouzot, *Le style Louis-Philippe-Napoléon III*, de 1939.

L'adaptation aux nouvelles réalités, principalement celle qui s'effectue par le biais des recherches identitaires nationalistes, est une des préoccupations qui se déploie au cœur du mouvement architectural éclectique. Comme le fait remarquer Viollet-le-Duc, dans la préface de son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, paru entre 1854-1868, « ce qui constitue les nationalités, c'est le lien qui unit étroitement les différentes périodes de leur existence; il faut plaindre les peuples qui renient leur passé, car il n'y a pas d'avenir pour eux! »[12] Le développement des styles dits néo donnait aux architectes la possibilité de concevoir les formes du passé comme un système dont l'étude et l'analyse permettaient non seulement de restaurer des édifices, mais aussi de découvrir des éléments et des principes valables pour leur époque, comme l'explique l'architecte Jean-Pierre Épron.[13] Au XIX^{e} siècle, l'histoire des principes et des applications de l'architecture ne suffisant plus, les architectes ont réécrit l'histoire de leur discipline, en considérant les facteurs qui l'ont déterminée, les circonstances qui l'ont fait naître et les réponses que l'architecture et son passé apportaient aux questions posées par la société contemporaine.

Apparu avec l'avènement du libéralisme, l'éclectisme architectural est à l'origine une démarche, une attitude de l'esprit, une aptitude à la discussion, un parti pris de ne soumettre

---

[12] Eugène VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire de l'Architecture française du XI^{e} au XVI^{e} siècle*, Paris, Bibliothèque de l'Image, 1997 (1854-1868), tome 1, p.III.
[13] Jean-Pierre ÉPRON, *Comprendre l'éclectisme*, Paris, Éditions Norma, Coll. « Essais », 1997, p.142.

l'action des architectes à aucun dogme.[14] C'est pour cela que le mouvement s'est développé sous la forme d'une école à l'extérieur des règles académiques. Des attitudes et aptitudes qui ont résulté en une société d'architectes qui a fait école, avant de s'établir physiquement sous le nom de la Société centrale des architectes français, en 1840. Outre son mandat éducatif, l'établissement représentait une réponse pour ce regroupement d'architectes face à la perte de l'autorité académicienne.

La référence au passé qui a été la norme, jusqu'au milieu du XIX^{e} siècle, deviendra un outil pour comparer des projets et expliciter des critères d'appréciation. Il ne s'agira plus de dicter le goût en se référant aux théories de l'imitation pour l'accréditer auprès du public, mais de le discuter.[15] C'est ce qu'exprime un journaliste, en 1866, dont le nom n'a pas été conservé, « notre époque n'est plus une époque de principes, mais une époque de transactions entre des principes contraires ».[16] Cet article cible les liens qui unissent le mouvement éclectique à la philosophie, dont celle de Victor Cousin, historien de la philosophie. Paru en 1858, son ouvrage, *Du vrai, du bien, du beau*, a inspiré la devise de la Société centrale, *Le Beau, le Vrai, l'Utile*.

Le mouvement éclectique fut aussi une façon pour les architectes de reprendre l'intégralité de leur charge. En intégrant, comprenant et appliquant toutes les contraintes techniques de leurs projets, les architectes pouvaient désormais plus facilement rejeter les questions de sous-traitance dans la construction, dans la résolution des problèmes techniques par d'autres ou dans la mainmise des contraintes de l'industrie.[17]

Ces changements s'effectueront sans aucune prétention outre celle de produire de l'architecture, car les architectes de l'éclectisme admettaient que cette solution n'était que transitoire, « elle [l'architecture] établira le lien entre l'art et le progrès, entre les traditions et les valeurs nouvelles. La volonté de conserver un équilibre entre ces deux pôles sera la

---

[14] Jean-Pierre ÉPRON, *op. cit.*, p.11.
[15] Jean-Pierre ÉPRON, *ibid.*, p.147.
[16] Anonyme. *In* Jean-Claude YON, *Le Second Empire Politique, société, culture*, Paris, Armand Colin, Coll. «U», 2004, p.191.
[17] Jean-Pierre ÉPRON, *op. cit.*, p.92.

marque de l'éclectisme ».[18] Le mouvement naquit donc de circonstances politiques qui désorganisaient les professions du bâtiment et de celles, culturelles et scientifiques, qui modifiaient les bases philosophiques de la pratique de l'architecture.[19]

Cette relecture du passé pour en retrouver les enseignements correspond chez les architectes au désir de s'inscrire dans une continuité. Leurs vœux sont d'emprunter aux divers registres formels non plus des signes, mais des méthodes. L'objectif de l'éclectisme est aussi de découvrir des éléments et des principes valables à l'époque contemporaine, de tirer des leçons, non plus de compiler, pour construire le présent et l'avenir. De se placer, « sous la protection de l'Histoire et sous sa caution, et de proposer à la société nouvelle des projets sans nostalgie vis-à-vis du passé, qui expriment au contraire, comme le répètent les manifestes de l'éclectisme, "une foi dans l'avenir" ».[20] Mais pour faire accepter dans le quotidien bourgeois la modernité, les architectes ont transposé cet objectif sous une forme traditionnelle.

Globalement, il est possible de résumer l'éclectisme comme une dialectique entre l'art et le progrès, la science et l'histoire, la tradition et la nouveauté, qui caractérise la modernité telle que l'analyse le mouvement. Il correspond à une recherche d'équilibre entre des forces antagonistes au sein d'une société qui rompt avec son passé, tout en s'y réfugiant. L'éclectisme annonce des temps nouveaux. C'est cette approche différente de l'histoire qui différencie les architectes de l'éclectisme de l'historicisme, ce dernier mouvement consistant en un pastiche architectural, une reconstitution approximative d'un lieu, des valeurs et des significations qui lui sont associés.[21] Mais si ce dernier point marque bien la démarcation théorique entre le mouvement éclectique et l'historicisme, la différenciation des résultats s'avère plus complexe, comme le prouve l'oscillation de Gabriel Badea-Paün entre les deux termes dans le premier chapitre de son ouvrage.[22] Cette différenciation s'avère d'autant plus difficile, comme l'expose, par exemple, l'historien de l'art Yvan Christ dans *L'art au XIX^e^ du*

---

[18] Jean-Pierre ÉPRON, *op.cit.*, p.171.
[19] Jean-Pierre ÉPRON, *ibid.*, p.35.
[20] Jean-Pierre ÉPRON, *ibid.*, p.37.
[21] Jean-Pierre ÉPRON, *ibid.*, p.12.
[22] Gabriel BADEA-PĂUN, *Le Style Second Empire Architecture, décors et art de vivre*, Paris, Éditions Citadelles & Mazenod, 2009, p.15-42.

Second Empire à la fin du siècle, en 1962, que la pensée et les gestes des architectes étaient parfois contradictoires, comme ceux de Viollet-le-Duc,

> [...] Ennemi du pastiche, fût-il médiéval, dans ses *Entretiens sur l'architecture*, il édifia pourtant des églises gothiques dont l'indigence est manifeste (Saint-Denis-de-l'Estrée, à Saint-Denis), des maisons de rapports aux éléments médiévaux (15, rue de Douai, à Paris) et quelques châteaux forts (ceux de Montdardier, au Vigan [Gard], de Pupetières à Chabons [Isère] qui, en dépit de leur relative sobriété, n'ajoutent rien à sa réputation.[23]

Dans le même ordre d'idées, ce problème de classification provient selon Épron, de celui qui émerge entre les deux mouvements: éclectisme et historicisme. Lorsque les architectes abandonnent le premier à la demande du client au profit d'un pastiche architectural,

> La confusion entre l'éclectisme et l'historicisme commence lorsque les architectes dits « gothiques » ou les architectes dits « classiques » abandonnent l'éclectisme, les uns et les autres, pour glisser, à la demande du client, vers un pastiche architectural. Sans se l'avouer vraiment, ils deviennent les défenseurs d'une position politique ou religieuse qu'ils cherchent à afficher dans l'édifice.[24]

« Sans se l'avouer », cette partie de la citation doit être nuancée, puisqu'elle va à l'encontre de l'étude du corpus historique à laquelle les adeptes de l'éclectisme se sont pliés pour formuler leurs objectifs d'établir des liens entre l'art et le progrès. Cette réalité est mise en lumière par l'ancien conservateur et historien Henri Clouzot, « aucun [les architectes] ne manque de talent, ni de science. Ils aiment le beau et comprennent pour la première fois les styles du passé. On peut même leur faire grief de les trop bien connaître ».[25] L'hypothèse que nous avançons est que si la définition de l'historicisme de Jean-Pierre Épron diffère de celle d'Henri Clouzot, c'est parce que ce dernier établit un parallèle entre l'éclectisme et le romantisme,

---

[23] Yvan CHRIST, *L'art au XIX^e siècle du Second Empire à la fin du siècle*, Paris, Flammarion, Coll. « La grammaire des styles », 1981(1962), p.16.
[24] Jean-Pierre ÉPRON, *op. cit.*, p.141.
[25] Henri CLOUZOT, *Des Tuileries à Saint-Cloud. L'art décoratif du Second Empire*, Paris, Payot, 1925, p.75.

> Le romantisme, épris de pittoresque, passionné pour les chefs-d'œuvre du passé, cherche à rajeunir ses modèles en remontant aux sources nationales. Il le fait avec une maladresse et une incompréhension touchante à force de bonne foi, mais en même temps avec un enthousiasme, un amour filial pour les trésors de la vieille France [...].[26]

3.3 L'appartement de commodité de l'Impératrice Eugénie aux Tuileries

Avant de poursuivre la reconfiguration des dernières pièces de l'appartement de l'Impératrice Eugénie aux Tuileries, où les apports britanniques et de l'éclectisme sont présents, nous aborderons brièvement trois éléments: l'importation d'un vocabulaire anglais, la distribution des pièces et la disposition du mobilier.

3.3.1 L'importation d'un vocabulaire anglais

Si l'emploi du mot « confort » est si fréquent dans le vocabulaire de l'époque c'est qu'il est tributaire d'une anglomanie qui se développe en France depuis la fin de l'Ancien Régime et dont l'essor se concrétise durant le XIX^{e} siècle. Dérivé de *consolation*, de celle du corps, c'est seulement durant les années 1840 que le mot confort a été naturalisé en France. La norme était de l'écrire auparavant en anglais et en italique.[27]

Bien qu'il dénote une importation anglaise, le mot nous a permis d'interroger la paternité du siège le plus caractéristique du Second Empire, le *confortable*. Par nos recherches, nous avons appris que l'usage des ressorts à spirales, élément essentiel dans la fabrication de ce type de fauteuil débuta en Angleterre vers 1820. La production britannique devance donc

---

[26] Henri CLOUZOT, *op.cit.*, p.77.
Karl Popper, un philosophe des sciences du XX^{e} siècle, se rapproche des conceptions d'Henri Clouzot par sa perception similaire de l'historicisme, une quête du «Chemin sur lequel l'humanité doit marcher; [pour] entreprend[re] de découvrir la Clé de l'Histoire». *In* David WATKIN, trad. Marie-Claire Stas, *Morale et architecture aux 19^{e} et 20^{e} siècles*, Liège, Éditions Pierre Mardaga, Coll. « Architecture & Recherches », 1975, p.11.

[27] Witold RYBCZYNSKI, trad. Claire Dupond, *Le Confort. Cinq siècles d'habitation*, Montréal, Éditions du Roseau, 1989(1986), p.133.

d'environ dix-sept ans les publicités du tapissier français Devillé, qui en vantent les mérites. Par contre, une suite de dessin à la facture naïve, datée de 1688, et mise au jour par Feray, dans *Architecture intérieure et décoration en France des origines à 1875*, relève la présence dans la galerie de Trianon, de canapés et fauteuils à bois couverts, presque entièrement garnis de tissu matelassé, piqué de nœuds de capiton et de falbalas (figure 3.1). Preuve qu'il existait un mobilier confortable disparu avec l'usure avant le XIX[e] siècle. Vaines, nos recherches sont restées, puisqu'il nous a été impossible de spécifier à qui revient la paternité de ce siège emblématique.

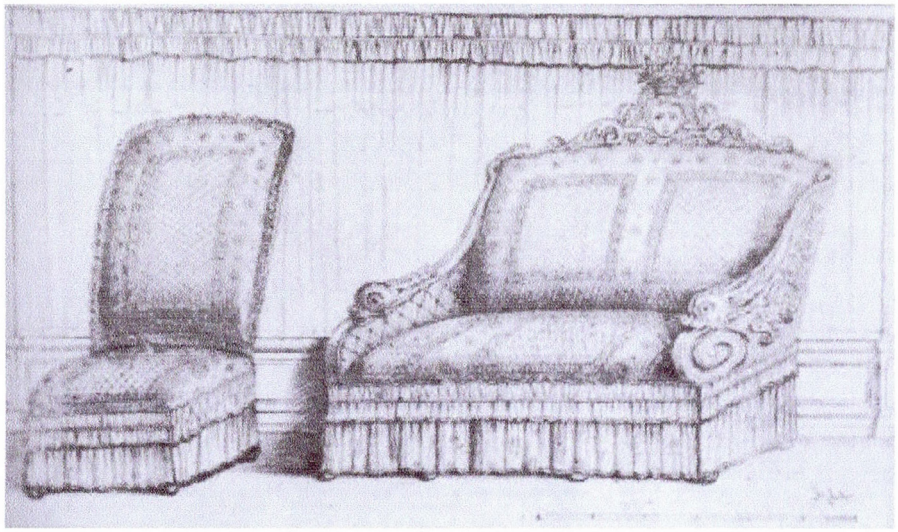

Figure 3.1 Anonyme, *Canapé et fauteuil recouverts désignés comme fait pour Versailles et Trianon*, vers 1690, Bibliothèque de la Conservation, château de Versailles.

Toujours représentatif de cette anglomanie, l'usage plus distingué du mot *home* s'est imposé pour désigner le chez-soi, le nid. Nous retrouvons la présence de ce premier qualificatif dans les *Souvenirs* de Madame Carette, lorsqu'elle décrit le boudoir de l'Impératrice aux Tuileries.[28] Quant à l'expression « le nid bleu », Octave Feuillet l'emploi pour désigner l'ensemble de l'appartement de la souveraine.[29] Ces désignations dénotent aussi l'importance

[28] Madame CARETTE, née Bouvet, *Souvenirs intimes de la Cour des Tuileries*, Paris, Paul Ollendorff Éditeur, 1889, p.133.
[29] Lettre d'Octave Feuillet. *In* Madame Octave FEUILLET, *Quelques années de ma vie*, Paris, Calmann Lévy Éditeur, 1899, p.257.

que prit l'expression du « coin du feu », qui paradoxalement se développa à mesure que le coin du feu au sens propre s'apprêtait à disparaître.[30]

3.3.2 La distribution des pièces

C'est sous l'influence de l'architecte Jacques François Blondel (1705-1774), par exemple, qu'apparaît au XVIII[e] siècle la catégorisation des pièces en fonction de l'usage auquel elles sont destinées: appartement de parade, de société, de commodité, est l'une des causes qui participèrent avec les besoins d'intimité liés au confort, à la disparition des aménagements en enfilade au XIX[e] siècle.[31] De ce changement, seule subsistera dans la seconde moitié du XIX[e] siècle, la disposition des appartements de parade ou de réception propre à cette distribution, non seulement parce qu'elle facilite la circulation des invités, mais aussi parce qu'elle produit un meilleur effet.[32]

Pourtant, l'aménagement de l'appartement de l'Impératrice aux Tuileries ne correspondait pas à cette nouvelle catégorisation. Non conçus pour accueillir des réceptions, sauf en de rares occasions, les trois premiers salons étaient des lieux de société. Cet emplacement est par définition le lieu où le maître de maison reçoit ses familiers et ses connaissances.[33] Pour illustrer ce fait, nous référons à l'usage dévolu du salon Bleu, réservé aux audiences, ou aux témoignages de la marquise de Latour Maubourg, une Dame du palais au service de l'Impératrice,

> Les jours de grand dîner, la dame de service attend Leurs Majestés dans le salon rose avec le chambellan. On a la liste des invités et souvent l'Empereur et l'Impératrice attendent les retardataires dans le petit salon, surtout si c'est une dame qui manque.[34]

---

[30] Patrick ALBERT, Jean-François CARON, Johanne DAIGLE *et. al.*, *op. cit.*, p.102.
[31] Jean FERAY, *op. cit.*, p.198-202.
[32] Anne DEBARRE-BLANCHARD, Monique ELEB-VIDAL, *op. cit.*, p.89.
[33] Anne DEBARRE-BLANCHARD, Monique ELEB-VIDAL, *ibid.*, p.53.
[34] Propos de la marquise de Latour Maubourg. *In* COSSÉ BRISSAC, Général, « La vie à la cour des Tuileries sous Napoléon III », *Revue du Souvenir Napoléonien*, numéro 298, mars 1978, p.33-40. <http://www.napoleon.org/fr/salle_lecture/articles/files/vie_Cour_Tuileries_Napoleon1.asp#top>.

Quant aux autres pièces qui suivaient, le cabinet de travail, le boudoir, le cabinet de toilette et la chambre, le caractère de plus en plus intime qui s'en dégageait, tient de l'appartement de commodité. Mais nous comprenons, puisqu'il s'agit d'une enfilade destinée à l'usage d'une souveraine, que Lefuel ait fait des concessions à l'architecture du bâtiment, quoique modifiée par la suppression de la terrasse de Delorme en 1856-1857. Par exemple, la conception des trois premiers salons prouve un attachement à la tradition des enfilades percées le long des fenêtres, un modèle abandonné au XIX[e] siècle, à la faveur des portes centrales ou des baies[35], comme celle qui séparait le cabinet de travail du boudoir de l'Impératrice.[36] De plus, même si les aménagements ont été dictés par ces concessions, ils restent aussi représentatifs de l'oscillation entre la modernité et le passé à laquelle se livraient les architectes. Cette réalité, les historiennes Monique Eleb-Vidal et Anne Debarre-Blanchard, en écho aux dires de l'architecte du XIX[e] siècle, César Daly, l'exposent:

> Ainsi, dans un même immeuble, sur le même palier d'une maison à loyer, les différents appartements peuvent présenter des systèmes de distributions mêlant la tradition à l'innovation. [...] Tout se passe comme si, à la recherche de règles distributives, les architectes n'avaient pas de positions fermes, peut-être parce qu'ils ne peuvent s'appuyer sur des changements de mœurs tout à fait établis.[37]

Dans ce même ordre d'idées, dévolu à signifier la richesse du propriétaire et à participer à l'ostentation de la maison depuis le XVIII[e] siècle, le rôle de l'antichambre et du salon est appelé à changer au cours du XIX[e] siècle. De façon générale, la première reste un rempart contre les affres de l'extérieur protégeant l'intimité des occupants tandis que le second permet une intimité familiale.[38] Même si les premiers salons de l'Impératrice n'étaient pas destinés à une vie familiale, nous constatons une similitude entre le rôle de l'antichambre qui les précédait, là où se tenait Bignet, le chef des Huissiers, dont l'une des charges était d'introduire seulement ceux qui avaient reçu une autorisation préalable d'accéder à

---

[35] Jean FERAY, *op. cit.*, p.348.
[36] Inventaire, Cabinet de travail, section Habillage de la large baie séparant le bureau de l'Impératrice et son boudoir, p.104.
[37] Anne DEBARRE-BLANCHARD, Monique ELEB-VIDAL, *op. cit.*, p.96.
[38] Anne DEBARRE-BLANCHARD, Monique ELEB-VIDAL, *ibid.*, p.266.

l'appartement de la souveraine, et la définition de l'usage dévolu à ce type de pièce que nous venons d'aborder.

3.3.3 La disposition du mobilier

Si nous revenons sur les diverses raisons qui ont mené à la réalisation d'un mobilier parfaitement fini, exposées dans le premier chapitre du mémoire, c'est que l'histoire de l'évolution des salons se résume à une lutte constante pour l'appropriation de l'espace. Selon l'historienne de l'art Micheline Huard, dans le monde victorien cette lutte, dont nous transposons le modèle à l'évolution décorative sous le Second Empire, se déroula en trois étapes: quitter le mur, affirmer les surfaces et remplir le vide.[39] Ses écrits s'inspirent de Witold Rybczynski dans *Le Confort. Cinq siècles d'habitation*, de 1986, où celui-ci aborde la différence entre les sièges meublants et courants.[40]

Ainsi, l'expression « quitter le mur » correspond à la disposition des sièges en îlots intimes propices à la détente et à la conversation. En référant aux dires du précepteur du Prince impérial, Augustin Filon, lorsqu'il aborde l'influence décorative de l'Impératrice, nous constatons que la souveraine n'était pas indifférente à cette nouveauté,

> Elle [l'Impératrice Eugénie] avait un talent à elle pour harmoniser les tentures et les tapis, disposer les meubles et les objets d'art. Je crois qu'elle a contribué à nous inoculer la manie du bibelot et nous a appris à encombrer le milieu des pièces, à y dessiner des routes compliquées, à y aménager des coins indépendants les uns des autres et de caractère différent.[41]

Quant à l'étape « affirmer les surfaces », elle provient de l'abandon progressif des décors muraux blanc et or au profit de la peinture. Dans cet ordre de goût se retrouve la mode des rideaux et des stores reprenant les mêmes motifs que le papier peint. Concernant l'appartement de l'Impératrice, à défaut de précision à savoir si les tentures des fenêtres

---

[39] Patrick ALBERT, Jean-François CARON, Johanne DAIGLE *et. al.*, *op. cit.*, p.208.
[40] Witold RYBCZYNSKI, *op. cit.*, p.97.
[41] Augustin FILON, *op. cit.*, p.51.

reprenaient le motif des rinceaux des murs, nous savons pour ce qui est des trois premiers salons qu'elles en avaient la couleur: vert, rose et bleu.[42]

Pour ce qui est de « remplir le vide », l'expression fait référence à la manière de disposer divers objets décoratifs à travers les pièces. Une manie qui connaîtra des excès et dont il a déjà été fait mention dans ce chapitre.

Mais avant de reprendre la reconfiguration de l'appartement de l'Impératrice, il est approprié de situer les lieux qui vont être abordés. À la suite des salons Vert, Rose et Bleu, le visiteur entre 1858 et 1868, pénétrait dans le cabinet de travail de la souveraine, son boudoir, son cabinet de toilette, puis dans sa chambre à coucher, déjà décrite. Quant à l'atelier de l'Impératrice, il se trouvait à l'étage supérieur, dans les combles.

Il est aussi important de mentionner le fait qu'à partir du cabinet de travail de la souveraine, les visiteurs admis pénétraient dans une suite de pièces dont l'intimité était de plus en plus accentuée. La distribution de l'enfilade était donc représentative d'une rationalité, espace social, espace intime, qui commençait à s'imposer dans le monde bourgeois et dont le goût allait s'étendre à l'ensemble de la société. Ce changement de mentalité démontre l'adaptation que fit la bourgeoisie des usages de la noblesse et réciproquement.

3.3.4 Le cabinet de travail

Comme évoqué dans le premier chapitre, les historiens, principalement ceux des années 1920-1930, qui ont recomposé l'appartement de l'Impératrice aux Tuileries, ont déterminé que la souveraine avait imposé ses goûts à leurs aménagements.[43] En fait, ce qu'ils ont extrapolé à l'ensemble de l'enfilade, ce sont les souvenirs de Madame Carette du cabinet de travail de l'Impératrice,

---

[42] Inventaire, Salon Vert, section Habillage de fenêtres, rubrique *Tentures*, p.90, 91; Salon Rose, section Habillage de fenêtres, rubrique *Tentures*, p.94; Salon Bleu, section Habillage de fenêtres, rubrique *Tentures*, p.103.
[43] Henri CLOUZOT, *op. cit.*, p.85.

> Personne mieux que l'Impératrice n'avait l'entente des installations intérieures, et comme toutes les personnes qui se plaisent chez elles, elle aimait à s'entourer de toute sorte d'objets familiers. [...] Elle seule avait tout choisi, tout commandé, donnant ses idées, ses dessins, combinant les nuances, plaçant les meubles avec le goût le plus sûr, la meilleure entente du confortable.[44]

Cette citation, juxtaposée au texte de la revue d'Eugène Labiche, *La Corde sensible* ou *Les Dadas favoris*[45], et d'un passage du livre du Commandant Schneider, *Le Second Empire à Saint-Cloud*, de 1894[46], nous permet d'émettre l'hypothèse que ces mêmes historiens sont arrivés à la conclusion que la souveraine avait imposé ses goûts dans l'élaboration de son enfilade. Par contre, il devient évident qu'ils ont oblitéré certains passages des *Souvenirs* de Madame Carette au profit de leur hypothèse concernant l'implication de l'Impératrice dans le développement du *revival* Louis XVI, ne serait-ce qu'en faisant abstraction du passage où la deuxième lectrice affirme que, « le cabinet de l'Impératrice avait un caractère tout différent

---

[44] Madame CARETTE, *op. cit.*, p.134-136.

[45] « –Si vous lui disiez qu'elle est belle, spirituelle, charitable, il est probable qu'elle ne vous répondrait même pas…
–Bon, j'aurai soin de m'en abstenir, réplique l'opposant au régime impérial.
–Mais si vous lui juriez que pas un tapissier ne s'y entend comme elle pour choisir des meubles, assortir des étoffes et décorer un salon…
–Elle me ferait peut-être décorer? »
Eugène Marin LABICHE, *La Corde sensible* ou *Les Dadas favoris*, 1862. *In* Henri CLOUZOT, *op. cit.*, p.156.

[46] « Chaque fois que l'Impératrice revenait passer quelque temps à Saint-Cloud, le régisseur était sûr d'être appelé par elle, et d'essuyer des reproches pour avoir changé de place un meuble quelconque de ses appartements. [...] Le service de la Régie le jour du départ de S.M. dressait un plan exact de l'emplacement des meubles rangés par l'Impératrice et, à son retour, si quelque difficulté surgissait, on le lui mettait sous les yeux. Alors ce n'était plus le régisseur mais son valet de chambre Bignet qui était sur la sellette.
-Bignet, vous avez encore changé ce fauteuil de place, et vous savez pourtant que je veux tout retrouver dans le même ordre qu'en partant.
-Mais non, Votre Majesté, et la preuve c'est que la dernière fois, avant de partir, j'ai eu soin de marquer à la craie la position des fauteuils et des chaises et enlevant le fauteuil il montrait sur le tapis la marque des quatre pieds. [...]
Ce n'est pas seulement dans l'intérieur de ses appartements particuliers que l'Impératrice avait la manie de régler à sa fantaisie l'emplacement des différents meubles; il lui arrivait bien souvent de bouleverser l'ameublement de plusieurs pièces en se faisant aider par de graves personnages de la cour. On transportait tel canapé ou tel autre meuble dans tel salon et cela à la grande stupéfaction des domestiques et des employés spéciaux. Ne pouvaient-ils être étonnés de voir le général Castelnau et S.M. se fatiguer inutilement, alors qu'il n'y avait qu'à donner des ordres pour faire accomplir ce travail.
Et pourquoi ? pour remettre tout en place, comme auparavant, en raison des caprices qu'avait la Souveraine. » Antoine Virgile SCHNEIDER, *Le Second Empire à Saint-Cloud*, s.l., Kessinger Publishing's, 2010 (1894), p.83-85.

des salons qui le précédaient. C'est là qu'on devinait la vie intime de la souveraine, c'est là que se révélaient ses habitudes, ses occupations et ses goûts ».[47] Un détail que Madame Carette confirme à nouveau en décrivant les appartements qu'occupait la souveraine à Saint-Cloud. Cette dernière n'y avait pas fait, comme pour ses petits appartements aux Tuileries, à Fontainebleau ou à Compiègne, d'installations créées par elle et tout à fait personnelles, malgré le sentiment de *home* qui y régnait.[48]

En fait, ce que ces deux derniers éléments démontrent, c'est seulement que l'Impératrice s'était déjà intéressée à l'aménagement de ses lieux de vie. La prise en considération des *Souvenirs* de Madame Carette démontre que l'appartement de la souveraine, entre 1858 et 1868, se composait de deux ensembles à l'usage défini: de société, pour ce qui était des salons Vert, Rose et Bleu, et de commodité pour les pièces suivantes, que nous pourrions qualifier de petits appartements. Ainsi, en les distinguant dans leurs aménagements, Madame Carette démontre que la configuration des premiers laissait, malgré l'emploi du principe de distribution mis en place par Napoléon I[er], une part de modernité due aux usages qui y étaient associés.

Donc, dans son cabinet[49], à la gauche de la cheminée, s'assoyait la souveraine dans un fauteuil bas à capitons, les pieds sur une petite chaise inclinée. Les deux derniers meubles étaient probablement garnis du même satin pourpre qui drapait l'ensemble du mobilier et les fenêtres. À portée de main se trouvait une petite bibliothèque ronde et, de l'autre côté, une table volante à étagère en bois noirci qui, selon Madame Carette, contenaient un buvard et un encrier.

La présence de cette petite bibliothèque ronde s'avère intéressante, car elle est représentative des recherches menées à l'époque en matière de meubles réglables ou transformables.[50] C'est

---

[47] Madame CARETTE, *op. cit.*, p.136.
[48] Madame CARETTE, *ibid.*, p.133.
[49] Inventaire, Cabinet de travail, p.102-114.
[50] Les recherches entreprises par l'historien de l'art, John R. Porter, sur le meuble de goût à l'époque victorienne au Québec ont révélé la présence, à Montréal, de deux bibliothèques tournantes à rayons et casiers pouvant accueillir de 100 à 120 gros in-folio, dont les modèles s'apparentent à celle de

cette polyvalence qui a contribué à améliorer la qualité de vie et le confort domestique, encore qu'elle ait laissé place à nombre d'inventions inutiles, curieuses ou franchement grotesques, comme l'expose John R. Porter.[51]

3.3.5 Le boudoir

À la suite du cabinet de travail, le visiteur entrait dans le boudoir de l'Impératrice par une baie, où, au pied des portières en soie orientale violette et or, se trouvaient deux hauts vases chinois (figure 3.2).[52] Il semble que la souveraine s'y tenait souvent, ayant aménagé, entre l'entrée et la cheminée, un coin au moyen d'un paravent de bambou à jardinière où grimpait un lierre. Elle y avait fait disposer un fauteuil et une petite table, à sa droite, en osier.

Figure 3.2 Giuseppe Castiglione, *L'impératrice Eugénie dans son boudoir*, 1861, h/t, 65 x 93 cm, collection du duc de Berwick et d'Albe, Fundación Casa de Alba, Madrid.

---

l'Impératrice Eugénie. Patrick ALBERT, Jean-François CARON, Johanne DAIGLE *et. al.*, *op. cit.*, p.421.

[51] Patrick ALBERT, Jean-François CARON, Johanne DAIGLE *et. al.*, *ibid.*, p.423.

[52] Inventaire, Boudoir, p.114-118.

Quant à l'unique fenêtre, nous savons seulement qu'une statue en marbre blanc sortant d'une jardinière ronde était posée devant. Nous constatons que si la souveraine a été représentative en France d'un goût pour l'accumulation, la présence de ces deux jardinières dénote une conscience de la médecine hygiéniste, qui prescrit au nom de besoins d'espace et d'air, de faire pénétrer l'extérieur dans les appartements par le biais des plantes.[53] Nous y avons référé précédemment en abordant la critique qui s'est élevée sur plusieurs fronts face à cette accumulation.

Si Madame Carette, tout comme le comte de Fleury et Louis Sonolet dans leur ouvrage, *La Société du Second Empire*, fait référence à un ensemble de bibliothèques, le tableau de Castiglione présente plutôt une collection de peintures, dont des Wouwerman. Après avoir été visible à Farnborough, la résidence d'exil de la souveraine en Angleterre, le tableau de Castiglione, qui représente l'Impératrice dans son boudoir, se trouve aujourd'hui dans la collection du duc de Berwick et d'Albe, à Madrid, un descendant de la duchesse d'Albe, la sœur de la dernière souveraine des Français, tout comme la représentation de son atelier par le même artiste.

À la suite du boudoir se trouvait une antichambre sans fenêtre[54], où un petit escalier en colimaçon descendait directement chez l'Empereur. L'extrait suivant, issu d'une lettre de l'Empereur adressée à l'Impératrice, le 29 août 1854, en garde le touchant témoignage, « ma chère et bien-aimée Eugénie, ma première pensée en me levant est comme toujours de penser à toi… […] J'ai toujours envie de monter le petit escalier croyant te trouver en haut! ».[55] S'y trouvait une armoire à papier, où la souveraine rangeait ses collections d'autographes et une correspondance qui existait depuis Napoléon I^{er}. D'ailleurs, une partie de ces papiers a survécu à l'incendie des Tuileries. C'est du moins ce que laisse entendre Madame Carette quand elle aborde l'augmentation de cette correspondance après les événements de la guerre, de la Commune, de l'exil, de la mort de l'Empereur, de la mort tragique du Prince impérial.[56]

---

[53] Anne DEBARRE-BLANCHARD, Monique ELEB-VIDAL, *op. cit.*, p.127, 270.
[54] Inventaire, Antichambre et petit escalier, p.119.
[55] NAPOLÉON III, *Lettre à l'Impératrice, du 29 août 1854*, 1854. *In* Éric ANCEAU, *Napoléon III Un Saint-Simon à cheval*, Paris, Éditions Tallandier, 2008, p.232.
[56] Madame CARETTE, *op. cit.*, p.151.

3.3.6 Le cabinet de toilette

Situé dans le pavillon Bullant, le cabinet de toilette de l'Impératrice Eugénie occupait jusqu'en 1868, l'ancien cabinet de Louis XIV.[57] Il a été transposé après cette date dans l'ancien cabinet de Marie-Thérèse, qui jouxtait la chambre à coucher de l'Impératrice et témoignait encore par certains éléments, dont le plafond, de l'époque où il faisait partie du domaine de l'épouse de Louis XIV. En remplacement du premier cabinet de toilette de l'Impératrice, sera réalisé, en 1868, un salon plus vaste que son cabinet de travail.

Dans le monde occidental, c'est seulement au cours de la seconde moitié du XIX[e] siècle, que le boudoir et le cabinet de toilette commencèrent à gagner en importance et en superficie, grâce au changement de perception qu'on avait de l'hygiène, liée à celle du péché.[58] L'hygiène, au début, restait associée à une ascension morale que permettait désormais la généralisation de l'adduction d'eau. C'est cette dernière qui rendit possible la pudeur, au point où souvent dans les discours comme dans les plans, le silence était de règle sur la question de la toilette.[59] Cette décence ambiguë, niant la sensualité autant que la sexualité, transposée dans ces deux types de pièces, est évoquée par l'écrivain Émile Zola dans *La Curée*, dont la description de la grande table de toilette n'est pas sans rappeler celle qu'utilisait la souveraine:

> Mais la merveille de l'appartement, la pièce dont parlait tout Paris, c'était le cabinet de toilette. On disait: « Le cabinet de toilette de la belle madame Saccard », comme on dit: « La galerie des glaces, à Versailles. » [...] On songeait, en y entrant, à une large tente ronde, une tente de féerie, dressée en plein rêve par quelque guerrière amoureuse. [...] Le gris rose de la chambre à coucher s'éclairait ici, devenait un blanc rose, une chair nue. Et, sous ce berceau de dentelles, sous ces rideaux qui ne laissaient voir du plafond, par le vide étroit de la couronne, qu'un trou bleuâtre, où Chaplin avait peint un amour rieur, on se serait cru au fond d'un drageoir, dans quelque précieuse boîte à bijoux, grandie, non plus faite pour l'éclat d'un diamant, mais pour la nudité d'une femme. [...] Une armoire à glace, dont les deux panneaux étaient incrustés d'argent; une chaise longue, deux

[57] Inventaire, Cabinet de toilette, p.119-121.
[58] Gabriel BADEA-PĂUN, *op. cit.*, p.129.
[59] Anne DEBARRE-BLANCHARD, Monique ELEB-VIDAL, *op. cit.*, p.208.

> poufs, des tabourets de satin blanc; une grande table de toilette, à plaque de marbre rose, et dont les pieds disparaissaient sous des volants de mousseline et de guipure, meublaient la pièce. [...] Chaque matin, Renée prenait un bain de quelques minutes. Ce bain emplissait pour la journée le cabinet d'une moiteur, d'une odeur de chair fraîche et mouillée. [...] Cette baignoire rose, ces tables et cuvettes roses, cette mousseline du plafond et des murs, prenaient des rondeurs de chair, des rondeurs d'épaules et de seins; et, selon l'heure de la journée, on eut dit la peau neigeuse d'une enfant ou la peau chaude d'une femme. C'était une grande nudité.[60]

Les descriptions de Zola démontrent aussi par les qualificatifs et les verbes qu'il emploie pour décrire le mobilier, une forme de transsubstantiation. Zola, tout comme Balzac lorsqu'il décrit des intérieurs Louis XVI ou Empire, pose un jugement face à des objets porteurs d'un imaginaire collectif, car encore trop près de sa réalité quotidienne.

Mais il s'agit d'une perception bien française de l'hygiène. Ce changement de vision apparaît pour la première fois, au début du XIX^{e} siècle, dans les États germanophones comme une réponse nationaliste aux guerres napoléoniennes. En prenant en considération l'éducation du couple impérial, dont l'apport anglo-saxon a été important, se peut-il que nous soyons en présence d'un élément n'ayant pas encore été envisagé? La distribution des appartements de l'Impératrice à Saint-Cloud et aux Tuileries possédant certaines similitudes, nous émettons l'hypothèse que, si la Reine Victoria, qui logea au premier château lors de l'Exposition universelle de 1855, ne transcrivit dans son journal intime aucun étonnement à cet égard, c'est parce que l'aménagement de l'appartement de Saint-Cloud devait lui rappeler les siens,

> Nous [la Reine Victoria et le Prince Albert] disposons de plusieurs pièces en enfilade, meublées avec le plus grand soin; les murs sont généralement blanc et or, et les plafonds de mes salons représentent un ciel. Mes appartements comprennent une chambre à coucher, puis une petite salle de bains et un cabinet de toilette – qui donne sur Paris (la vue est splendide), deux salons (charmants) et deux autres pièces qui, toutes, donnent sur le jardin avec ses fontaines et ses longues et belles allées de hêtres, ses orangers et ses magnifiques fleurs.[61]

---

[60] Émile ZOLA, *La Curée*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio classique », 2003, p.209-210.

[61] *Journal de la reine Victoria, dimanche 19 août 1855*, 1855. *In* Charlotte GERE, trad. Jean-François Allain, *L'Époque et son style, la décoration intérieure au XIX^{e} siècle*, Paris, Flammarion, 1989, p.223.

Nous sommes donc en présence d'un élément illustrant le changement de vision face à l'hygiène qui s'opère dans les mœurs de la cour française, qui fait de l'Impératrice une figure de modernité. À l'inverse les descriptions de la table de toilette de l'Impératrice démontrent un attachement aux conceptions d'un rituel propre au XVIII[e] siècle. Comme l'exposent Anne Debarre-Blanchard et Monique Eleb-Vidal, dans *Architectures de la vie privée Maisons et mentalité, XVII[e] – XIX[e] siècles*, lors de sa toilette, la dame séduisait autant qu'elle se préparait à séduire. Elle faisait de cet instant, un moment important de la journée. Par association, la table de toilette, très ornée de dentelles, de rubans est de l'ordre de la représentation.[62]

Avant de poursuivre nos descriptions, nous remarquons que le cabinet de toilette de l'Impératrice ne s'inscrit pas dans l'ordre du programme de distribution des appartements établi par Napoléon I[er], ni dans celui en vogue à l'époque, qui voulait que les pièces au caractère plus intimes soient reléguées au-delà de la chambre. Même si cette situation sera corrigée en 1868, nous ne pouvons expliquer comment elle a pu être effective durant une dizaine d'années, si ce n'est pour des questions d'ordre pratique. Nous supposons que la naissance, le 16 mars 1856, du Prince impérial a été la cause d'une modification rapide des plans. Le Prince impérial naquit, en effet, deux mois avant le début des travaux de la deuxième phase d'aménagements de l'appartement de l'Impératrice, il fallut donc lui constituer un appartement. Ainsi, si le programme de distribution napoléonien se retrouvait inversé, nous pensons que les aménagements de 1858, s'ils étaient définitifs pour certains aspects, n'étaient que provisoires pour d'autres et furent le résultat des événements. Mais il se peut aussi que cette hypothèse ne comporte qu'une partie de la réponse, dont le reste nous échappe.

Contigu au cabinet de toilette, se trouvaient l'oratoire et la chambre à coucher de la souveraine.[63] Pour le peu d'information qui existe concernant le premier, c'est dans ce lieu que l'Impératrice entendit la messe une dernière fois, le 4 septembre 1870, avant de fuir les Tuileries par la Colonnade du Louvre. Il était divisé en deux, par une cloison à deux battants, décorée de peintures sur fond d'or.

---

[62] Anne DEBARRE-BLANCHARD, Monique ELEB-VIDAL, *op. cit.*, p.198.
[63] Inventaire, Oratoire, p.121.

3.3.7 L'atelier

S'inspirant des ateliers d'artistes, dont les peintres avaient lancé la mode d'en faire des lieux de mondanités, la souveraine s'était fait aménager une pièce similaire dans les combles du pavillon Bullant (figure 3.3).[64] Recevant le jour par un vaste vitrage incliné, l'atelier était organisé comme s'il attendait un maître de l'art, qui, un jour, en la personne du peintre Winterhalter vint faire le portrait du Prince impérial.

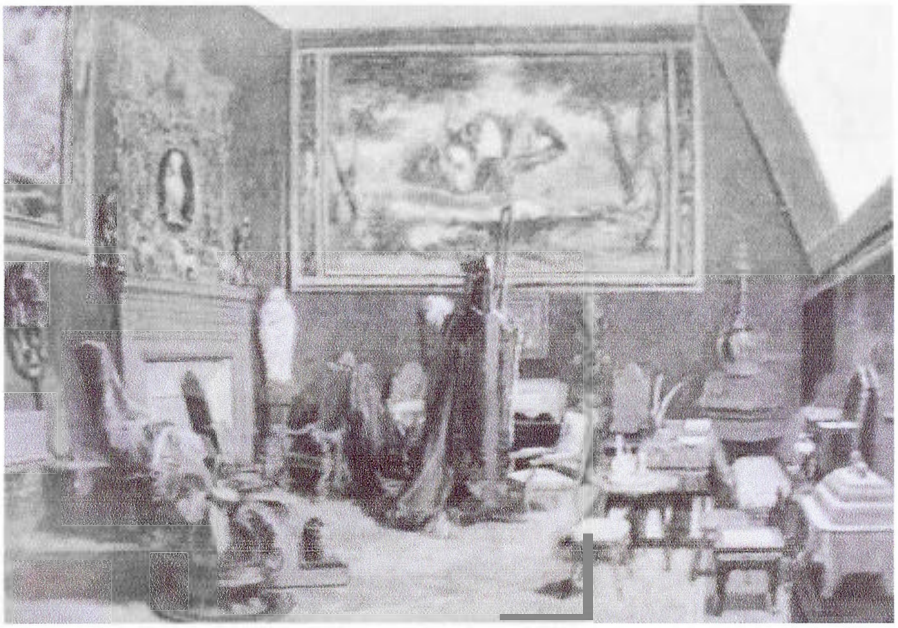

Figure 3.3 Guiseppe Castiglione, *L'atelier de l'Impératrice*, 1861, h/t, 65 x 93 cm, collection du duc de Berwick et d'Albe, Fundación Casa de Alba, Madrid.

Outre un assortiment de souvenirs et d'objets hétéroclites, représentatif du goût pour l'accumulation, l'atelier regroupait un nombre considérable de plantes vertes et de fougères, rappelant les jardins d'hiver. Pièce habituellement contiguë à un hôtel particulier comme chez la Princesse Mathilde, cousine de l'Empereur, rue de Courcelles, le jardin d'hiver fait son apparition dans l'habitation moderne, vers 1840, avec l'idée qu'il est confortable pour l'esprit

[64] Inventaire, Atelier, p.125-129.

et pour la santé (figure 3.4).[65] Le jardin d'hiver traduit ce nouvel intérêt pour une nature accueillante, généreuse et familière qui, transposée dans les intérieurs, donne une sensation d'étouffement aux appartements. Ce désordre cossu et confortable rend à n'importe quel salon austère un air de confort anglais, le *cluttered look* victorien.[66] C'est cette même ambiance que dénoncera, en 1928, le critique d'art Jean Chauvin, dans *Ateliers*,

> Pour nous, l'ère victorienne se reconnaît à l'atmosphère étouffante de ses salons, à ses lourdes portières à glands et à embrasses, ses caoutchoucs et ses palmiers, ses chevalets drapés, ses tapis sur les divans, ses coussins dorés comme des chapes d'évêques, toute sa bimbeloterie tarabiscotée.[67]

L'apparition de cette pièce, tout comme celle des jardinières dans le cabinet de travail et dans le boudoir de l'Impératrice, est une résultante de la médecine hygiéniste, pour les raisons mentionnées précédemment. S'y ajouta le développement des industries du fer et du verre ainsi que celui des expositions universelles qui contribueront à faire connaître ce type de pièce.

Ainsi, en étudiant les apports britanniques et l'éclectisme en France, à travers l'usage qu'en firent les architectes, il nous a été possible de rapprocher la volonté de ces derniers de ne pas construire un édifice selon un programme ancien, mais d'en élever un qui, « jamais dans l'histoire, n'a été décrit exactement de la même manière ni dans le même contexte »[68], de l'objectif appropriatif de la classe politique du Second Empire. La description laissée par Madame Carette du cabinet de travail va dans la même direction que les dires d'Eugène Rouyer, repris par le responsable de section d'histoire au Musée du Louvre, Guillaume Fonkenell, dans son ouvrage, *Le Palais des Tuileries*,

> Ce décor a souvent été décrit comme de style Louis XVI, et rattaché au goût de l'impératrice pour tout ce qui se rapportait à la figure de Marie-Antoinette, mais il était plutôt « un prolongement [...] et une adaptation

---

[65] Anne DEBARRE-BLANCHARD, Monique ELEB-VIDAL, *op. cit.*, p.270.
[66] Jean FERAY, *op. cit.*, p.350.
[67] Jean Chauvin, *Ateliers*, Montréal et New York, Louis Carrier et Éditions du Mercure, 1928, p.139. *In* ALBERT, CARON, DAIGLE *et. al., op. cit.*, p.20.
[68] Jean-Pierre ÉPRON, *op. cit.*, p.165.

> des styles antérieurs aux besoins et aux moyens d'exécution très perfectionnés de la seconde moitié du dix-neuvième siècle ».[69]

La citation démontre que malgré les intérêts de l'Impératrice pour le XVIII[e] siècle finissant et pour Marie-Antoinette, une brèche est désormais ouverte dans ce qui a tenu et qui tient encore de la vérité pour certains. De même, nos descriptions des apports britanniques et du mouvement de l'éclectisme démontrent que l'aménagement de l'appartement de commodité est redevable aux avancées techniques et du confort qui eurent lieu au milieu du XIX[e] siècle.

Figure 3.4 Sébastien Charles Giraud, *La Véranda de la princesse Mathilde dans l'hôtel de la rue de Courcelles*, 1864, huile sur bois, 61 x 90 cm, Musée des arts décoratifs, Paris.

Ces descriptions de l'appartement de commodité aux Tuileries confirment aussi le souvenir qu'ont laissé de l'Impératrice Eugénie d'autres témoins, comme Lucien Daudet, fils du romancier Alphonse Daudet,

> Elle [l'Impératrice] a confiance dans le progrès, elle espère en lui. Elle croit que le pas fait aujourd'hui est autant de gagné sur le chemin

[69] Guillaume FONKENELL, *Le Palais des Tuileries*, Paris, Honoré Clair/Cité de l'architecture et du patrimoine musée des Monuments français, 2010, p.181.

> parcouru hier et que tous les progrès visibles de la science auront tôt ou tard un contre-coup sur nos sentiments et sur notre instinct, rebelles, jusqu'ici à tout perfectionnement.
>
> Aussi ne pense-t-elle pas que l'attachement aux vieux usages malcommodes soit un moyen efficace de se rattacher à un passé dont l'intérêt est d'avoir préparé l'avenir. Elle ne peut comprendre qu'on ne se plaise pas ou du moins qu'on ne se résigne pas au décor et aux accessoires du temps où l'on vit.[70]

Malgré le fait que ces souvenirs sont ceux d'une personne ayant fréquenté l'Impératrice seulement durant son exil, leurs juxtapositions avec les descriptions des pièces de commodité de l'appartement des Tuileries font en sorte que nous constatons que l'hypothèse de Daudet, que l'Impératrice fut de tout temps la même[71], se confirme. Ses intérêts étaient ceux d'une femme peu tournée vers le passé, mais vers le présent et le futur par la curiosité qui la caractérisait.

---

[70] Lucien DAUDET, *L'inconnue (l'Impératrice Eugénie)*, s.l., Jacques Marie Laffont Éditeur, 2010 (1922), p.133.
[71] Lucien DAUDET, *ibid.*, p.125.

CONCLUSION

L'objectif du travail était de présenter une piste peu envisagée par les historiens pour déterminer l'émergence du style Louis XVI-Impératrice, que ce *revival* est redevable non pas aux goûts de l'Impératrice mais à un climat culturel et sociopolitique particulier. Peu envisagée dans la mesure où elle change le statut apposé à l'Impératrice, une femme non plus ancrée dans le passé, mais dont les goûts oscillaient entre diverses temporalités à l'image du mouvement architectural de l'éclectisme. Mais, il ne nous appartient pas de juger des travaux des historiens, qui furent soumis à des réalités qui ne sont plus les nôtres.

Quel fut le rôle de la dernière souveraine des Français dans le développement des arts décoratifs? Nous sommes partagés entre deux possibilités de réponse face à cette remise en question de la participation de l'Impératrice dans le développement du goût pour le XVIII[e] siècle finissant: qu'elle a été influente et influencée. Si nos recherches nous ont permis de douter de ce qui a été affirmé par le passé, que, par le biais de l'aménagement de son appartement aux Tuileries, l'implication de l'Impératrice a été néfaste dans le développement des arts décoratifs, pour nous, il s'avère difficile de statuer sur son implication quant à l'aménagement de ce dernier entre 1858 et 1868. Influencée, elle le fut par son entourage, par le rôle que l'on attendait d'elle, tout comme par les apports britanniques et le mouvement architectural de l'éclectisme. Influente, elle l'a été par la diffusion écrite et visuelle, dont firent l'objet son appartement de société. Le recueil dû à l'architecte Eugène Rouyer, *Les appartements privés de S.M. l'impératrice au palais des Tuileries décorés par M. Lefuel*, en 1867, continua d'exercer un intérêt pour les architectes dans leurs aménagements de style Louis XVI après la fin du régime, en 1870.[194]

---

[194] Aujourd'hui partie intégrante du musée Fabre à Montpellier, l'hôtel particulier de Cabrières-Sabatier d'Espeyran, construit en 1873-1874, possède un Salon vert dans le goût du *revival* Louis XVI. Jérôme FARIGOULE, « Montpellier un nouvel écrin pour les arts décoratifs », *L'estampille L'Objet d'art*, numéro 457, mai 2010, p.70-71.

C'est grâce à l'outil méthodologique que nous avons employé, la recomposition de l'appartement de l'Impératrice Eugénie aux Tuileries, dont nous présentons les résultats en deuxième partie, que nos conclusions diffèrent. En effet, c'est ce recensement des objets et des éléments du décor qui nous a permis de comprendre ce qui a marqué les contemporains de l'Impératrice, puis les historiens.

Cette influence négative, que les détracteurs puis les historiens ont apposée à l'Impératrice et, dans un même geste, au développement du *revival* du Louis XVI, n'a plus raison de faire office de vérité aujourd'hui. L'apparition, la concrétisation et le rejet actuel de cette image, voilà le point principal auquel nous nous sommes intéressés dans le premier chapitre: l'évolution de l'historiographie. Nous avons constaté combien les historiens, principalement ceux des années 1920-1930, qui ont étudié les *Souvenirs* et *Mémoires*, dont nous avons repris la lecture, les ont employés pour faire de l'Impératrice une image emblématique du goût pour le XVIII^{e} siècle finissant. Pour résumer les dires des historiens de l'art, Francis Haskell, dans *La norme et le caprice redécouvertes en art*, paru en anglais, en 1976, et d'Olivier Gabet, « Marie-Antoinette, d'Eugénie aux Vanderbilt » dans le catalogue de l'exposition *Marie-Antoinette*, en 2008, des collectionneurs privés ont eu une influence souvent plus marquante que celle des souverains sur les *revivals* pendant la seconde moitié du XIX^{e} siècle. Cette façon d'attribuer est imputable à la manie qui se développa, au tournant du XX^{e} siècle, de définir les styles en fonction des prénoms chiffrés des souverains, comme le précise dans son article, *le Napoléon III un catalogue de styles*, l'historien Jean-Luc de Rudder.

À la lumière des informations analysées dans le premier chapitre, ce qui transparaît, c'est une concentration des intérêts des historiens du dernier siècle et demi au profit d'une association entre Marie-Antoinette et l'Impératrice Eugénie. Il s'agit d'un procès truqué. Affirmant ses goûts personnels pour la fin de l'Ancien Régime, elle semblait être conservatrice et cléricale. Ainsi pour répondre à cette problématique, nous avons entrepris un travail qualifié d'archéologique. Nous nous sommes inspirés en cela des méthodes du philosophe et historien de l'art, Georges Didi-Hubermann, selon lesquelles il convient de remettre en perspective un

ensemble de certitudes, de traditions quant à l'objet d'étude selon le contexte.[195] Comme l'histoire, l'interprétation d'un manque de visuel se compose d'un savoir cumulatif, chaque strate interprétative s'ajoutant aux précédentes et l'enrichissant. Mais il s'agit d'un savoir cumulatif façonné par des historiens soucieux de reconstituer l'appartement de la dernière souveraine des Français avec l'objectif de déterminer son rôle dans le développement des arts décoratifs, particulièrement dans l'émergence du *revival* Louis XVI.

Nous croyons qu'une forme de transsubstantiation s'est effectuée entre les jugements tenus à l'égard de l'Impératrice et l'étude des arts décoratifs du Second Empire. Originellement notion eucharistique, la transsubstantiation, comme l'a rendu effective en histoire de l'art le sémiologue Louis Marin, se définit comme une conception fondamentale du langage, le principe de représentation. Plus explicitement, « [...] donner à une idée un signe est donner à l'esprit une idée dont l'objet représente ce que constitue l'idée »[196], comme l'expose Marin dans le cadre de son essai « Le Chat Botté: pouvoir des signes, signes de pouvoir ». Ce texte, issu du recueil posthume *Politiques de la représentation*, est une analyse de l'élément théorique du pouvoir du langage sur la réalité, de l'idée, de l'objet signifié, qui se substitue au signe. Marin y analyse la rhétorique du personnage principal, le Chat botté, sur le déroulement du conte, où l'homme de lettres Charles Perrault fait parler, mentir constamment, son personnage pour provoquer à la fin du récit un renversement. Ainsi, tout au long de ses mensonges, le Chat dote son maître d'un contenu sémantique à l'aide de mots trompeurs, qui deviennent objectivement valides parce que le langage est représentation et pouvoir.[197] Ce que le Chat dit s'avère finalement véridique ou du moins en prend l'apparence. C'est ce qui a permis à Marin de tisser des liens entre le concept théologique de l'Eucharistie et les procédés du Chat botté. Qu'il soit vrai ou faux, le langage crée une vérité sans pour autant changer les propriétés d'un objet. Seule sa substance est affectée, c'est ce que nous retenons.

---

[195] Georges DIDI-HUBERMANN, « Ouverture, L'histoire de l'art comme discipline anachronique », *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000, p.12.
[196] Louis MARIN, *Politiques de la représentation*, Paris, Éditions Kimé, 2005, p.53.
[197] Louis MARIN, *ibid.*, p.65.

Nos recherches nous font prendre conscience que l'appréciation qu'on a eue par le passé de l'Impératrice et du *revival* Louis XVI, a évolué en raison de changements culturels et sociopolitiques. Par exemple, pour dénigrer l'art décoratif du règne de Napoléon III, il a été dit, dans le premier quart du XX[e] siècle, que s'il n'était pas possible de reprocher à l'Impératrice de n'avoir exercé aucune action, on pouvait regretter à la rigueur l'inverse.[198] Ainsi, en dénigrant l'intervention et l'influence de la souveraine, l'historien Henri Clouzot remettait en cause le bon développement des arts décoratifs. Les dires de ce dernier devinrent une vérité, présente encore aujourd'hui.

Dans le deuxième chapitre, nous pensons que ce qui constituait les pièces réservées à un usage de société, les salons Vert, Rose, Bleu, ainsi que la chambre à coucher de l'Impératrice, relevaient plus d'une nécessité protocolaire que de la personnalité de la souveraine. Que leurs décors s'inspiraient de l'idée incluse dans l'appropriation, selon laquelle une continuité est possible. Que le régime impérial et ses protagonistes n'étaient pas les usurpateurs d'un trône qu'ils ne pouvaient revendiquer.

L'appropriation implique avant tout un processus de persuasion par l'usage de symboles communs aux vainqueurs et aux vaincus, comme l'expose l'historien de l'art Oleg Grabar, dans *La Formation de l'art islamique*. C'est l'emploi d'une symbolique reconnaissable pour les vainqueurs pour qu'ils puissent en accentuer l'effet, l'employer comme il se doit.[199] L'objectif ultime est de donner l'illusion qu'une continuité est possible. L'emploi suranné ou inapproprié d'un symbole est prohibé, puisqu'il peut en résulter une impression d'usurpation. Comme le précise Grabar, même si le pouvoir contourne cet écueil, il lui faut aussi prêter attention aux choix des symboles qu'il effectue.[200] En effet, si les symboles sélectionnés sont en lien avec le nouveau programme du régime, il faut prendre garde à ce qu'ils ne viennent pas l'obscurcir. Ce n'est pas la glorification d'un mythe qui est recherchée. Il faut donc savoir maîtriser la force des symboles, voir à ce que cette dernière ne dépasse pas les capacités de

---

[198] Henri CLOUZOT, *Des Tuileries à Saint-Cloud. L'art décoratif du Second Empire*, Paris, Payot, 1925, p.115.
[199] Oleg GRABAR, trad. Yves Thoraval, *La Formation de l'art islamique*, Paris, Flammarion, Coll. « Idées et Recherches », 2000 (1987), p.68.
[200] Oleg GRABAR, *ibid.*, p.92.

gestion du nouveau régime. Par exemple, lorsque nous regardons les symboles qui furent appropriés par la classe politique du Second Empire, où se situe le fondateur de la dynastie Bonaparte? Nous retrouvons seulement quelques traces de Napoléon I^er^ au début du règne de son neveu. Comme l'expliquent les historiens Jean des Cars, dans *Eugénie la dernière impératrice*, et Jean-Claude Yon, dans *Le Second Empire Politique, société, culture*, une trop grande statue élevée en l'honneur de l'oncle n'aurait fait ombrage qu'à Napoléon III. C'est une réalité, avec l'intérêt pour l'histoire qui se développa dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, qui fut mise à profit par les détracteurs dès l'instauration du nouveau régime impérial.[201] De plus, si dans les premières années du Second Empire, la référence à Napoléon I^er^ apportait une légitimité, sa figure sera remplacée ou du moins minorée dans ce même processus face à celle qu'apportera le suffrage universel.

S'intéressant aux arts décoratifs, il n'est pas inutile de préciser que le mot « décor » prend ses racines dans le *decus* latin, qui désigne à l'origine tout ce qui convient au lustre et à l'illustration de la grandeur. Seul vestige de cette racine, le décorum en conserve la valeur cérémonielle et la pompe glorificatrice. Alors, quels éléments patrimoniaux durent être conservés, restaurés, mis en valeur afin de diffuser les conceptions bonapartistes? La juxtaposition des recherches d'un système politique adapté et la réappropriation des anciennes résidences royales mettent en lumière le fait que la notion d'appropriation est aussi un outil qui permet, à la faveur d'un gouvernement, d'interroger le passé national. Ce fait s'inscrit parfaitement dans les préoccupations de Louis-Napoléon Bonaparte, le principe des nationalités. Cet intérêt, il en usera pour flatter l'amour-propre des Français et leur proposer une politique dictée par un souci de grandeur nationale, tout en les convainquant que la France a une mission européenne à accomplir.[202]

---

[201] Nous pouvons, par exemple, référer au succès des publications s'intéressant à la Révolution et à l'Empire comme les romans *Histoire d'un conscrit de 1813*, datant de 1864 et *Waterloo*, de 1865, de l'auteur Erckmann-Chatrian, nom de plume d'Émile Erckmann et Alexandre Chatrian.

[202] « Mais toi, France de Henri IV, de Louis XIV, de Carnot, de Napoléon, toi qui fus toujours pour l'occident de l'Europe la source des progrès, toi qui possèdes les deux soutiens des empires, le génie des arts pacifiques et le génie de la guerre, n'as-tu plus de mission à remplir? Épuiseras-tu tes forces et ton énergie à lutter sans cesse avec tes propres enfans (sic)? Non, telle ne peut être ta destinée; bientôt viendra le jour où, pour te gouverner, il faudra comprendre que ton rôle est de mettre dans tous les traités ton épée de Brennus en faveur de la civilisation! » Louis-Napoléon BONAPARTE, *Des idées napoléoniennes*, Londres, Henri Colburn Libraire, 1839, p.9.

Alors qu'est-ce qui justifie la sélection des symboles, les prises de possession? En fait, ce que nous comprenons, c'est que l'appropriation d'anciens lieux de représentation peut s'effectuer par une installation physique, la reprise d'anciens usages, une mise en valeur d'éléments historiques ou l'achèvement d'un grand projet. Tous quatre permettent cette illusion de continuité si importante. Par l'étude de cette notion, de ses usages, nous constatons l'émergence chez l'Impératrice d'une femme qui cherchait à modeler diverses temporalités. Cette hypothèse se confirme à mesure que nous abordons chacune des pièces de son appartement. Aussi l'appropriation, comme travail de conviction par l'emploi de l'histoire, peut être utilisée pour s'inscrire dans le temps présent à la manière du mouvement architectural de l'éclectisme.

S'il a été question d'interrogations à caractère plus historique dans les deux premiers chapitres, le troisième s'articule en fonction des apports britanniques en France et du mouvement architectural de l'éclectisme. De ces derniers résulta une forme de modernité. Bien que son travail porte sur la peinture, le travail de Haskell illustre la rapidité avec laquelle les informations circulèrent des deux côtés de la Manche entre 1789 et 1914, et l'influence mutuelle des deux pays. Dans les arts décoratifs cela se ressent dans le vocabulaire, la recherche du confort et la distribution des pièces ou de l'ameublement d'un appartement. Nos recherches nous ont prouvé que ce fait a même traversé les frontières de l'Europe, comme le prouve leur présence au Québec.[203]

Est-ce que l'éclectisme, en tant que forme architecturale et stylistique moderne, a pu être une réponse artistique au même titre que l'appropriation en fut une d'ordre politique en des temps de changements majeurs? Le Second Empire étant le dernier héritier des grands bouleversements qu'occasionna la Révolution française, par ce fait, il occupe une position instable entre l'Ancien régime et le monde à venir. L'interrogation ci-haut prend donc son sens lorsque nous considérons l'histoire de l'éclectisme, un mouvement architectural dont

---

[203] Patrick ALBERT, Jean-François CARON, Johanne DAIGLE *et. al.*, *Un Art de vivre Le meuble de goût à l'époque victorienne au Québec,* catalogue de l'exposition itinérante présentée au Musée des beaux-arts de Montréal du 4 mars au 16 mai 1993, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1993, 527 pages.

l'avènement correspondra à celui du libéralisme, au début du XIX[e] siècle, et qui prit son plein essor peu avant la moitié de ce même siècle. Au même instant, l'histoire devenait une valeur importante dans l'ensemble de l'Europe.

L'étude des pièces de commodité de l'appartement aux Tuileries, dont Madame Carette laissent entendre que ce sont là les seuls lieux où la souveraine a pris part aux aménagements, a confirmé cette idée d'un jeu de temporalités pour créer un présent. Mais aussi que l'Impératrice était réceptive aux influences architecturales d'alors, ce que nous laisse aussi croire un commentaire de l'historien Yvan Christ, dans *Le Louvre et les Tuileries Histoire architecturale d'un double palais*, datant de 1949, concernant le cabinet de travail et l'atelier de la souveraine:

> D'autres pièces, telles que le cabinet de travail de l'impératrice ou son atelier, ce dernier établi dans les combles du pavillon de Bullant, donnent une idée plus caractéristique du goût de l'époque, avec leurs murs couverts de tableaux, leur débauche d'objets d'art de tous les styles, leurs petits meubles et leurs poufs.[204]

Au-delà du développement des arts décoratifs, le monde actuel a le devoir, ne serait-ce que moral, de faire revivre et connaître le rôle de l'Impératrice Eugénie sur ce qui se développa, dans la seconde moitié du XIX[e] siècle, en France et en Occident. Les campagnes de diffamations contre les protagonistes du Second Empire n'ont plus raison d'être. Ils ne sont plus un souvenir pour personne aujourd'hui, mais seulement des acteurs de l'histoire.

Il ne reste plus qu'à espérer que la légende ne l'emporte plus sur l'histoire et à laisser le mot de la fin à Jean des Cars, l'un des historiens qui a le plus fait pour réhabiliter la dernière souveraine des Français, l'Impératrice Eugénie,

> Sa tombe, au-dessus de l'autel, est entre celle de son mari et celle de son fils. Elle a attendu plus de quarante ans avant de les rejoindre. Aucun titre n'est gravé, seulement son prénom en français, Eugénie. Aujourd'hui, ce sarcophage gris n'est jamais fleuri. Celui de Napoléon III a reçu en

---

[204] Yvan CHRIST, *Le Louvre et les Tuileries Histoire architecturale d'un double palais*, Paris, Éditions Tel, 1949, p.108.

témoignage de gratitude des fleurs et des rubans d'Italiens, disant merci. C'est tout. Et la crypte, comme l'église, est peu visitée par les Français. On peut, cependant, se replonger dans cette étonnante page de l'histoire européenne en suivant l'un des moines de l'abbaye. Chaque samedi après-midi, il ouvre la porte à trois heures et demi pour les visiteurs éventuels. Lors de mon passage, en plein été, nous étions cinq. Certains samedis, il n'y a personne.

Alors, la porte se referme sur l'oubli. C'est fort dommage.[205]

[205] L'Impératrice Eugénie, tout comme l'Empereur et le Prince impérial, gît à l'abbaye Saint-Michel, à Farnborough, près de Londres. Jean DES CARS, *Eugénie la dernière impératrice ou les larmes de la gloire*, Paris, Éditions Perrin, collection « Tempus», 2008 (2000), p.603.

SECONDE PARTIE

L'INVENTAIRE DE L'APPARTEMENT DE L'IMPÉRATRICE EUGÉNIE AUX TUILERIES PAR LE BIAIS DU RECENSEMENT DES INFORMATIONS CONTENUES DANS DES SOURCES PREMIÈRES ET SECONDAIRES

La seconde partie de ce mémoire est consacrée exclusivement au recensement des différents éléments qui composaient l'appartement de l'Impératrice aux Tuileries entre 1858 et 1868. Présenté sous la forme d'un inventaire, le lecteur traversera, à nouveau, les pièces de cet appartement dans l'ordre où il se déployait sous les yeux des visiteurs, du salon des Huissiers jusqu'à l'atelier de l'Impératrice. Vu le nombre important de renseignements et pour en faciliter la compréhension, nous avons effectué, pour chacune des pièces, différents regroupements: boiseries, bronzes décoratifs, cheminée, … où les éléments recueillis et leurs références sont compilés de manière alphabétique. À la fin, se trouve aussi une section où sont recensés les éléments dont nous ignorons l'emplacement, mais dont la présence est attestée.

Ainsi, cette section vient combler deux questions soulevées en introduction: d'une part, la difficulté, voire l'impossibilité de juger des goûts de quelqu'un, des influences qu'elle a eues, si l'on ne s'est jamais attardé à recréer de façon impartiale ses lieux de vie et, d'autre part, le manque de support visuel à notre corpus d'études. Certes, les Tuileries n'existent plus, mais les souvenirs des contemporains les font revivre, d'autant plus que les quelques gravures, objets, tableaux que nous avons pu retrouver confirment bien souvent la véracité de leurs dires.

SALON OU CHAMBRE DES HUISSIERS

Première pièce de l'enfilade de l'appartement de l'Impératrice aux Tuileries, le visiteur y pénétrait après avoir gravi un escalier particulier. Salle d'attente prenant le jour par une unique fenêtre, on y trouvait continuellement le chef des Huissiers, Monsieur Bignet, un huissier de service et deux valets de pied en charge d'introduire ceux qui y avaient été conviés.

Bibliographie : ROUYER, 1867, p.5; CARETTE, 1889, p.126, 128; CONEGLIANO, 2005 (1897), p.365; FLEURY et SONOLET, s.d., p.267; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1; FILON, 1920, p.65; CLOUZOT, 1925, p.151; BAC, 1930, p.223; BOULENGER, 1932, p.93; McQUEEN, 2011, p.197.

SALON VERT

Prenant vue par deux fenêtres sur les jardins des Tuileries et offrant un dégagement avec le salon du Premier Consul situé sur la cour du Carrousel, le salon Vert était principalement réservé aux dames d'honneur et aux chambellans de l'Impératrice. Cet emplacement permettait à la souveraine lors des soirs de petits bals ou des bals privés qu'elle organisait au printemps, de s'y tenir au milieu d'une profusion de lumières et de fleurs. De mêmes dimensions que les deux salons suivants, sa forme s'apparentait à celle d'une carré régulier aux coins arrondis, dont les peintures, tentures, tapisseries d'ameublement revêtaient une nuance uniforme. Quant au décor, il était inspiré du XVIII^{e} siècle finissant.

Bibliographie : ROUYER, 1867, p.5; CARETTE(a), 1889, p.128, 132; CONEGLIANO, 2005 (1897), p.366; FLEURY et SONOLET, s.d., p.267; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1, CLOUZOT, 1925, p.152, 153; BOULENGER, 1932, p.96; CHRIST, 1949, p.108; DES CARS, 2008 (2000), p.193; McQUEEN, 2011, p.195, 197, 210, 211.

Boiseries

Chambranles

Bibliographie : FLEURY et SONOLET, s.d., p.268; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1; McQUEEN, 2011, p.199.

· Leurs compositions s'inspiraient de feuillages, de ramures en guirlandes, en accord avec le style Louis XVI du mobilier.

· Dans les angles, les chiffres des souverains, le N et le E s'entrelaçaient.

Bronzes décoratifs

Serrures et verrous (figure i)

Galvanoplastie.

Style : Louis XVI.

Bibliographie : ROUYER, 1867, p.6; CARETTE(a), 1889, p.129.

· Les serrures et verrous, dont le modèle se répétait à peu de chose près à travers l'appartement de l'Impératrice, avaient été obtenus par galvanoplastie.

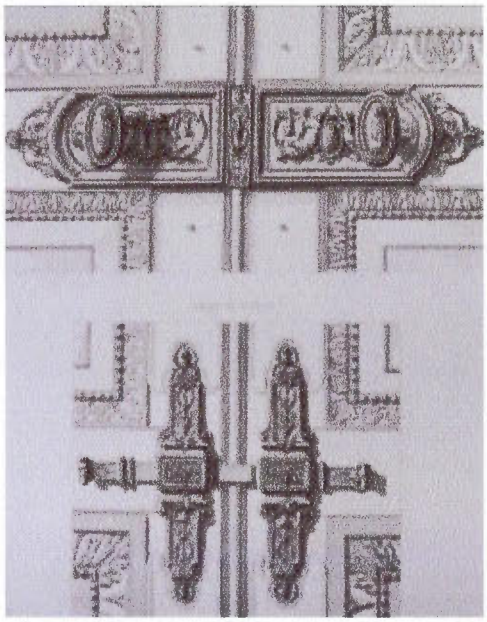

Figure i Eugène ROUYER, « Ferrure de la porte » et « Verrou de la porte », *Les appartements privés de S.M. l'impératrice au palais des Tuileries décorés par M. Lefuel*, Paris, J.Baudry, 1867, planche VI.

Cheminée

Quentin-Claude PITRON
(vers 1725-1777)
Maître en 1752
Feu de cheminée, dit feu au sanglier et au cerf (figure ii, iii)
Paris, 1772
Bronze doré d'or moulu.
Pour le sanglier : marque du CP couronné et No 31; 49693; 1001; TU 685; et sur une étiquette : GMLC 497; au pochoir en rouge : RI(F) 5176.
Pour le cerf : marque du CP couronné et No 31; 49693; 1001; TU 685.
Pour le sanglier : H. 41,5 cm; L. 50 cm; l. 23 cm.
Pour le cerf : H. 39 cm; L. 50 cm; l. 22 cm.
Compiègne, musée national du Château, dépôt du musée du Louvre, Inv. OA 5176 en 1956 Inv. C 56D.9.
Bibliographie : BAULEZ, CARLIER, CASTELLUCCIO, 2006, p.190.

Figure ii Quentin-Claude Pitron, *Feu au sanglier*, 1772, bronze doré d'or moulu, 41,5 x 50 x 23 cm, Musée national du Château, Compiègne.

Figure iii Quentin-Claude Pitron, *Feu au cerf*, 1772, bronze doré d'or moulu, 39 x 50 x 22 cm, Musée national du Château, Compiègne.

Manteau de cheminée sculptée
Galvanoplastie, marbre noir belge de Dinant.
Style : Louis XVI.
Bibliographie : ROUYER, 1867, p.6; CARETTE(a), 1889, p.129; FLEURY et SONOLET, s.d., p.269; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1; McQUEEN, 2011, p.199.

· Les ornements en galvanoplastie auraient été réalisés par Christofle.

Plaque du foyer, au chiffre de l'Impératrice enroulé de guirlandes de laurier
Fonte.
Bibliographie : ROUYER, 1867, p.6.

Décoration murale

Bibliographie : ROUYER, 1867, p.5, 6; CARETTE(a) 1889, p.128; CONEGLIANO 2005 (1897), p.366; FLEURY et SONOLET, s.d., p.268; FLEURY et SONOLET 1911, p.1; CLOUZOT, 1925, p.153; BOULENGER 1932, p.95; McQUEEN, 2011, p.197.
· Si les souvenirs des contemporains sont unanimes quant à la couleur dominante, le vert, il est difficile d'obtenir plus de précision. Référence principale des historiens, les *Souvenirs intimes de la Cour des Tuileries* de Madame Carette, deuxième lectrice de l'Impératrice, donnent l'impression que les murs étaient peints à fresque en camaïeu sur fond vert d'eau, rehaussés de fines arabesques de différents verts. Ces dires sont confirmés par ceux de Rouyer, qui décrit le ton général de la décoration d'un vert tendre, les panneaux d'un vert pâle où l'on voyait des arabesques d'un vert plus foncé, rehaussées d'or et de guirlandes peintes de fleurs naturelles, encadrées par des moulures dorées. Sans préciser de quelques parties des panneaux il s'agissait, il décrit aussi la présence de camaïeux sanguine sur fond violet.
· Dans l'ensemble, il semble que la décoration murale évoquait Delafosse. Sans être en complète contradiction avec les travaux d'autres historiens, l'historien et conservateur Henri Clouzot développe l'idée d'une thématique d'arabesques fleuries, peinte sur panneaux, comme le concevaient les peintres Boucher fils, Quéverdo, Van Spaendonck, Fay ou Prieur au XVIII[e] siècle.

Dessus-de-porte et de panneaux (6)

Bibliographie : ROUYER, 1867, p.5, 6; CARETTE(a), 1889, p.128; CONEGLIANO, 2005 (1897), p.366; FLEURY et SONOLET, s.d., p.268; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1; CLOUZOT, 1925, p.154; BOULENGER, 1932, p.95.
· La majorité des contemporains et historiens s'entendent pour les décrire comme des médaillons ovales où parmi des ensembles de fleurs s'ébattaient des perruches et des pics-verts. Les ouvrages de Rouyer, du comte Fleury et de Sonolet diffèrent légèrement dans la mesure où les perruches ont été remplacées par des perroquets.
· Rouyer apporte plus de précision en ajoutant que ces médaillons qui se détachaient d'un panneau treillissé or où était peinte une fleurette vert foncé, étaient attachés dans leur partie supérieure par une bandelette doré. Leur partie inférieure reposait quant à elle, sur des rinceaux de feuilles d'acanthe, d'où du milieu s'échappaient des branches de laurier portant des fruits d'or.

Éclairage

Lustres
Cristal de roche.
Bibliographie : FLEURY et SONOLET, s.d., p.269; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1.

Torchères
Bibliographie : FLEURY et SONOLET, s.d., p.269; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1.

Habillage de fenêtres

Petits stores
Gaze bleu foncée.
Rideaux
Satin blanc.

Tentures
Tapisseries ornées de lambrequins.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.131; CLOUZOT, 1925, p.153; BOULENGER, 1932, p.95, 97.
· Tapisseries de verdure en guise de lambrequins, elles étaient assorties au mobilier. Sous elles se drapaient de grands rideaux de satin blanc. De plus, pour adoucir la lumière et ménager la vue sur les jardins des Tuileries, Madame Carette rapporte que de petits stores en gaze bleu foncé avaient été appliqués aux vitres.

Miroir

Couronnement semi-circulaire prenant la forme d'une coquille cannelée renfermant deux colombes blanches, encadré de chutes de fleurs, et mordant dans le cadre (4)
Emplacement : au centre des quatre murs de la pièce.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.122; FLEURY et SONOLET, s.d., p.268; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1; BOULENGER, 1932, p.95; DION-TENENBAUM, 1993, p.60, 63; McQUEEN, 2011, p.199.
· Madame Carette, dans ses *Souvenirs intimes de la Cour des Tuileries*, confirme indirectement la présence d'une glace dans le salon Vert en rapportant une anecdote concernant madame de Wagner, la première lectrice de la souveraine, « l'Impératrice l'aperçut alors, devant une glace, où elle [madame de Wagner] rajustait en minaudant cette coiffure folâtre ». Nous en arrivons à cette déduction en prenant en considération le fait que c'était l'unique salon dévolu aux dames de l'Impératrice.

Mobilier

Bahut
Marqueterie.
Emplacement : entre les deux fenêtres.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.129; BOULENGER, 1932, p.95.
· Les dames de l'Impératrice y disposaient leurs ouvrages, leurs livres et leurs courriers.

Chaises et fauteuils
Bois doré, tapisseries provenant des Manufactures de Beauvais et des Gobelins d'où se détachaient des bouquets de grosses fleurs sur un fond blanc entouré d'un second fond marron avec des dessins couleur or.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.129; CONEGLIANO, 2005 (1897), p.366; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1; CLOUZOT, 1925, p.154; BOULENGER, 1932, p.97.
· Leur forme de style Louis XVI fut exécutée à partir de modèles anciens issus du Garde-meuble impérial. Quant à la provenance des tapisseries de recouvrement, Conegliano mentionne qu'elles ont été réalisées uniquement à la Manufacture de Beauvais.

Secrétaires
Bibliographie : FLEURY et SONOLET, s.d., p.269.

Tables
Bibliographie : FLEURY et SONOLET, s.d., p.269.

Objets d'art

Maints objets
Bibliographie : FLEURY et SONOLET, s.d., p.269; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1; BOULENGER, 1932, p.97.
· Le visiteur y trouvait des ensembles composés de maints objets décoratifs, vases de Sèvres, vases, bibelots, tapis, pendules, bronzes et draperies d'étoffes somptueuses. Dans les trois salons, si

nous en croyons l'historien Boulenger, ces objets garnissaient le dessus des consoles, des chiffonniers et des cheminées.

Plafond

Une énorme corbeille ou rosace de fleurs aux reliefs vert et or, sur fond vert clair (figure iv)
Bibliographie : ROUYER, 1867, p. 7; CARETTE(a), 1889, p.128; CONEGLIANO, 2005 (1897), p.366; CLOUZOT, 1925, p.154; BOULENGER, 1932, p.95; McQUEEN, 2011, p.199.
· Rouyer précise que le motif entouré par un ovale formé par un jonc enlacé d'une unique branche de laurier, était encadré par des corps de moulures qui se rattachaient à la gorge de la voussure par une grecque vert et or, interrompue par des rosaces en relief blanc et or.
· Dans la description qu'il en effectue, le duc de Conegliano, ancien chambellan de l'Empereur, mentionne que le motif des oiseaux des dessus-de-porte y a été repris.

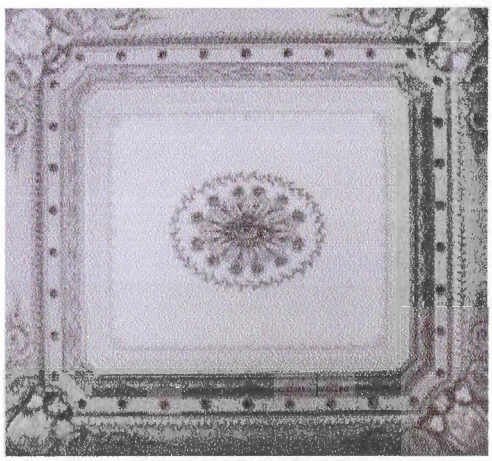

Figure iv Eugène ROUYER, « Salon vert Plafond », *Les appartements privés de S.M. l'impératrice au palais des Tuileries décorés par M. Lefuel*, Paris, J.Baudry, 1867, planche III.

Tapis

MANUFACTURE DES GOBELINS
(depuis 1601)
Victor Marie Charles RUPRICH-ROBERT (d'après)
(Paris, 1820 – Cannes, 1887)
Tapis (figure v)
Soie
Bibliographie : CLOUZOT, 1925, p.154; FLEURY et SONOLET, s.d., p.269; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1; McQUEEN, 2011, p.199.
· Son dessin correspondait au décor et à la couleur du salon.
· Il aurait coûté entre 90 000 et 100 000 francs.

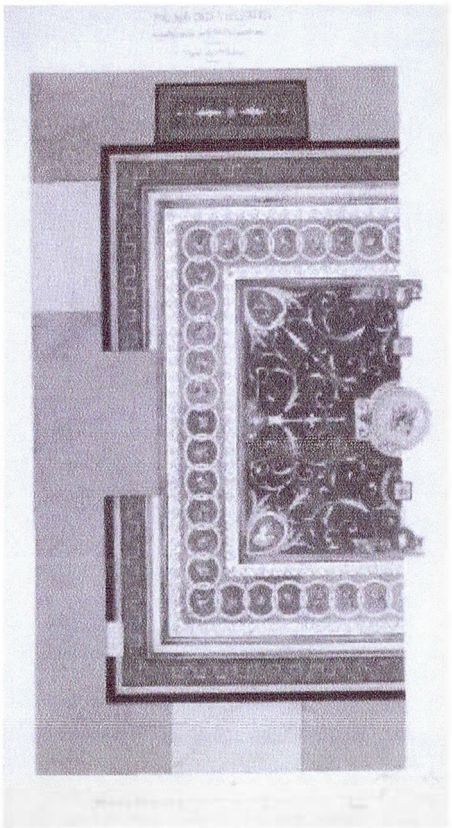

Figure v Victor RURICH-ROBERT, *Tapis pour le Salon Vert*, vers 1859, aquarelle sur papier, 28,7 x 47,8 cm, Musée du château de Compiègne, Compiègne.

Voussures

Corniche à gorge ornée dans les angles d'un cartouche doré sur fond vert aux chiffres de l'Impératrice
Bibliographie : ROUYER, 1867, p.5, 6.
· La voussure était treillissée d'or sur fond vert clair, où s'enchevêtraient en rinceaux dans sa partie extrême, des feuilles d'acanthe et des branches de laurier.

SALON ROSE

Offrant un dégagement par une porte avec le salon d'Apollon, Clouzot précise que cette dernière était une glace, le salon Rose était utilisé comme lieu d'attente par les personnes venues en audience auprès de l'Impératrice. Comme les deux autres salons, il était éclairé par deux fenêtres, avait la forme d'un carré régulier aux coins arrondis, et dont le décor s'inspirait du XVIII[e] siècle finissant.

.

Bibliographie : ROUYER, 1867, p.7; CARETTE(a), 1889, p.129, 132; CONEGLIANO, 2005 (1897), p.366; FLEURY et SONOLET, s.d., p.268; CLOUZOT, 1925, p.152-154; BOULENGER, 1932, p.96, 97; Pauline DE METTERNICH, 1922, *in* CASTELOT, 1978, p.86; CHRIST, 1949, p.108; DES CARS 2008 (2000), p.193; McQUEEN, 2011, p.195, 197, 201, 210, 211.

Boiseries

Chambranles
Bibliographie : ROUYER, 1867, p.7; FLEURY et SONOLET, s.d., p.268; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1.
· Si on en croit Fleury et Sonolet, on retrouvait sur les chambranles des portes ainsi que sur les arabesques des boiseries, toute la gamme des roses et des rouges pâles. Rouyer, lui, décrit plus simplement les sculptures des chambranles des portes or sur fond blanc.

Portes
Bibliographie : ROUYER, 1867, p.7.
· S'y retrouvait peint au milieu des grands panneaux, le chiffre de l'Impératrice soutenu par deux figurines appuyées sur des culots, et des enroulements de feuillages aux nuances roses. Ces enroulements étaient terminés par des bouquets de fleurs naturelles. Les panneaux étaient de couleur or sur fond rose clair.

Cheminée

Manteau de cheminée sculptée de rosaces d'or sur fond lapis-lazuli
Marbre blanc, bronzes dorés, lapis-lazuli.
Bibliographie : ROUYER, 1867, p.7; FLEURY et SONOLET, s.d., p.269; FLEURY et SONOLET 1911, p.1; BOULENGER, 1932, p.96; McQUEEN, 2011, p.199, 201.

Plaque du foyer, au chiffre de l'Impératrice
Fonte grise.
Bibliographie : ROUYER, 1867, p.6.

Décoration murale

Bibliographie : *Gazette des Beaux-Arts*, 1862, p.255-256, *in* GRANGER, 2006, p.229; ROUYER, 1867, p.7; CARETTE(a), 1889, p.129; CONEGLIANO, 2005 (1897),

p.366; CLOUZOT, 1925, p.153, 154; BOULENGER, 1932, p.96; FONKENELL, 2010, p.181; McQUEEN, 2011, p. 201.

· Si la couleur dominante de ce salon était le rose, *Les Souvenirs intimes de la Cour des Tuileries* de Madame Carette alliés aux recherches de la conservateur des bibliothèques à la Bibliothèque de France, Catherine Granger, offrent plus de précisions. Il semble qu'au rose tendre des panneaux, s'ajoutait le tracé des arabesques d'un rose plus vif, dont le motif floral associé à un grand vase à anses offrait une profusion de fleurs réalisée par le peintre anglais Charles Chaplin, en 1860. Un ensemble inspiré à la demande de l'Impératrice par un tableau du même peintre, *Les premières roses*. Cette toile acquise par l'Empereur au Salon de 1857, fut envoyée à Saint-Cloud avant de revenir au Louvre en 1858, suite à une lettre adressée au comte Nieuverkerke, le 1er février 1858, par l'architecte Hector-Martin Lefuel. Selon Alisson McQueen, cette source d'inspiration aurait été appliquée à l'ensemble des trois salons par Lefuel.

· Si dans l'ensemble, la description des panneaux décoratifs de Rouyer est similaire aux autres témoignages, elle diverge qu'en à l'attribution de leur réalisation. Pour lui, le mérite en revient au peintre Biennoury.

Dessus-de-porte

Attribué à Charles Joshua CHAPLIN
(Andelys, 1825 – Paris, 1891)
Bibliographie : *Gazette des Beaux-Arts*, 1862, p.255-256, *in* GRANGER, 2006, p.229; ROUYER, 1867, p.7; BOULENGER, 1932, p.96; McQUEEN, 2011, p. 201.

· Couramment les dessus-de-porte du salon Rose sont décrits comme des ensembles de gerbes ou de corbeilles de fleurs peintes. Pour plus de détails, il est possible de se référer à un article paru dans la *Gazette des Beaux-Arts* qui mentionne que les six dessus-de-porte représentaient sous des traits de femmes, la marguerite, la rose, le nénuphar, la violette, le bleuet et la pensée. Dans l'exposé qu'il en fait, Rouyer décrit l'ensemble de peintures comme représentant, le nénuphar, la violette, la marguerite, le coquelicot et la rose.

Éclairage

Lustres
Cristal de roche.
Bibliographie : FLEURY et SONOLET, s.d., p.269; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1.

Torchères
Bibliographie : FLEURY et SONOLET, s.d., p.269; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1.

Habillage de fenêtres

Petits stores
Gaze bleu foncée.
Rideaux
Satin blanc.
Tentures
Tapisseries ornées de lambrequins.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.131; FLEURY et SONOLET, s.d., p.268; CLOUZOT, 1925, p.153; BOULENGER, 1932, p.95, 97.

Objets d'art

Maints objets
Bibliographie : FLEURY et SONOLET, s.d., p.269; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1; BOULENGER, 1932, p.97.

· Tout comme dans les deux autres salons, le visiteur y trouvait maints objets, vases de Sèvres, vases, bibelots, bronzes, pendules et draperies d'étoffes somptueuses déposées sur la cheminée ou le mobilier.

Miroir

Couronnement demi-circulaire, sur lequel s'appuyaient deux enfants portant une corbeille de fleurs et de fruits (4) (figure vi)
Emplacement : au centre des quatre murs de la pièce.
Bibliographie : ROUYER, 1867, p.7; McQUEEN, 2011, p.199.
· Les enfants étaient terminés par des rinceaux de feuilles d'acanthe, d'où s'échappaient des chutes de fleurs au naturel, en festons réguliers de chaque côté de la glace. Les fleurs, les enfants, les ornements et les cadres des glaces étaient en or sur fond blanc.

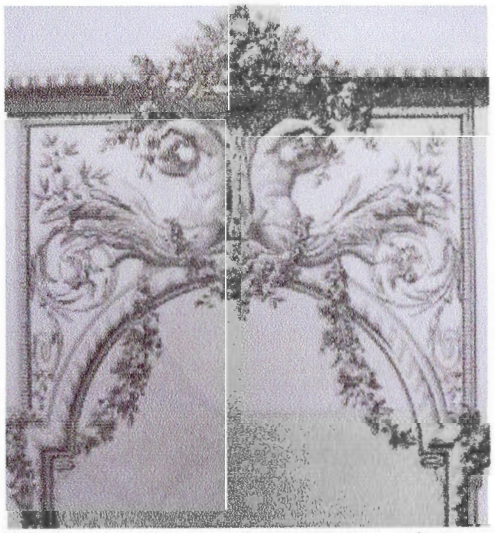

Figure vi Eugène ROUYER, « Salon rose », *Les appartements privés de S.M. l'impératrice au palais des Tuileries décorés par M. Lefuel*, Paris, J.Baudry, 1867, planche XI.

Mobilier

Chaises et fauteuils
Bois doré, tapisseries à fleurs sur fond blanc et bordures roses provenant des Manufactures de Beauvais et des Gobelins à fleurs sur fond blanc.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.129; CONEGLIANO, 2005 (1897), p.366; FLEURY et SONOLET, s.d., p.268; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1; BOULENGER, 1932, p.97.

Secrétaires
Bibliographie : FLEURY et SONOLET, s.d., p.269.

Tables
Bibliographie : FLEURY et SONOLET, s.d., p.269.

Plafond

Charles Joshua CHAPLIN
(Andelys, 1825 – Paris, 1891)
Les Arts rendant hommage à Eugénie (figure vii)
Bibliographie : ROUYER, 1867, p.7; CARETTE(a), 1889, p.129; CONEGLIANO, 2005 (1897), p.366; FLEURY et SONOLET, s.d., p.268; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1; CLOUZOT, 1925, p.155; BOULENGER, 1932, p.96; FONKENELL, 2010, p.180; McQUEEN, 2011, p.201, 203.
· Si la description, « Les Grâces, entourées des Génies des arts, sout[enant] le médaillon de l'Impératrice [et] Flore, escortée des Amours, apport[ant]e dans une corbeille l'enfant impérial, dont le geste mutin éveille l'Aurore et écarte les Nuages et la Nuit», effectuée par l'historien et conservateur Henri Clouzot semble être inspirée par celle du chroniqueur de la *Gazette des Beaux-Arts*, qui y décrit un ensemble peint des figures allégoriques des arts et des petits génies aux carnations roses et draperies volantes se détachant sur un ciel clair, notons une différence entre ces descriptions et celle du comte Fleury et Louis Sonolet, parue dans *L'Abeille de la Nouvelle-Orléans*. Selon eux, Chaplin avait repris les traits de l'Impératrice pour personnifier la déesse Flore, « rose

le plafond de Chaplin qui représente le triomphe de Flore sous les traits de l'Impératrice avec un génie portant le Prince Impérial au milieu des fleurs ».

Figure vii Eugène ROUYER, « Salon rose Plafond », *Les appartements privés de S.M. l'impératrice au palais des Tuileries décorés par M. Lefuel*, Paris, J.Baudry, 1867, planche X.

Tapis

MANUFACTURE DES GOBELINS
(depuis 1601)
Victor Marie Charles RUPRICH-ROBERT
(d'après)
(Paris, 1820 – Cannes, 1887)
Tapis
Soie
Bibliographie : CLOUZOT, 1925, p.154; FLEURY et SONOLET, s.d., p.269; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1; McQUEEN, 2011, p.199.
· Son dessin correspondait au décor et à la couleur du salon.
· Il aurait coûté entre 90 000 et 100 000 francs.

Voussures

Bibliographie : ROUYER, 1867, p.7; FONKENELL, 2010, p.181.
· Dans les profondes voussures treillissées d'or et de guirlandes de fleurs au naturel, s'épanouissaient de grands enroulements de feuillages rappelant la mode rococo du règne de Louis XV. Elles étaient probablement réalisées ou inspirées des moulages que fit exécuter l'architecte de l'Empereur Lefuel, à l'hôtel de Soubise, en 1858. Dans les angles, se trouvaient des cartouches d'où s'échappaient des rinceaux de feuillages.

SALON BLEU

Troisième salon de l'enfilade de l'appartement de l'Impératrice Eugénie aux Tuileries, il était utilisé principalement comme salon d'audience. Comme les deux salons précédents, il prenait vue par deux fenêtres sur les jardins tout en offrant un dégagement sur les salons d'apparat du côté du Carrousel, plus précisément avec le salon d'Apollon. Madame Octave Feuillet rapporte la présence de gerbes de fleurs dans les coins, un rappel de l'omniprésence de la nature de plus en plus accrue dans les intérieurs durant la seconde moitié du XIX^{e} siècle, en lien avec le développement de la médecine hygiéniste.

Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.131, 132; CONEGLIANO, 2005 (1897), p.366;

FEUILLET, 1899, p.205; FLEURY et SONOLET, s.d., p.268; Pauline DE METTERNICH, 1920, *in* CASTELOT, 1978, p.86; CLOUZOT, 1925, p.152, 153, 155; BOULENGER, 1932, p.96, 97; CHRIST, 1949, p.108; DES CARS, 2008 (2000), p.193; McQUEEN, 2011, p.195, 197, 203, 204, 210, 211.

Boiseries

Portes
Bibliographie : ROUYER, 1867, p.8.
· Ornements peints en camaïeu bleu sur fond bleu très-clair, d'autres étaient en relief et or. Les figurines dans les cartouches, tous de sujets différents, étaient dans les camaïeux brique.

Cheminée

Manteau de cheminée sculpté
Marbre blanc de Carrare, galvanoplastie pour l'entourage.
Bibliographie : ROUYER, 1867, p.8; FLEURY et SONOLET, s.d., p.269; FLEURY et SONOLET 1911, p.1; McQUEEN, 2011, p.199, 210.
· Contrairement aux cheminées des autres salons, les ornements y étaient ciselés. Rouyer en fait cette description,

> Une couronne de laurier et une feuille d'acanthe ornent les consoles qui servent de pieds-droits à la cheminée. La traverse qui supporte la tablette est ornée de deux tiges de pampre, qui fuient en sens contraire; elles sont garnies de fruits et terminées par des brindilles de lierre.

Plaque du foyer
Fonte.
Bibliographie : ROUYER, 1867, p.8.

Décoration murale

Bibliographie : FLEURY et SONOLET, s.d., p.268; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1; CLOUZOT, 1925, p.153.
· Les ornements et les rinceaux évoquaient la mode des arabesques du XVIII[e] siècle. Ils étaient peints en camaïeu bleu sur fond d'un bleu plus clair.
· Comme pour les portes, les ornements étaient peints en camaïeu bleu sur fond bleu très-clair, d'autres en relief et or. Quant aux figurines dans les cartouches, elles étaient dans les camaïeux brique.

Dessus-de-porte

Édouard Louis DUBUFE
(Paris, 1819 – Versailles, 1883)
Pour les portraits.
GODEFROY
Pour les accessoires et attributs.
(figure viii à xiii)
Réalisés du 8 février au 25 novembre 1859, puis retouchés en 1860.
Emplacement : *Allégorie de la Russie (Duchesse de Morny)* à la droite de la cheminée, près des fenêtres, faisant face aux visiteurs à leur entrée par le Salon Vert; *Allégorie de l'Angleterre (Princesse Anna Murat)* à la gauche de la cheminée; *Allégorie de l'Italie (Comtesse Walewska)* sur le mur opposé à la cheminée, près des fenêtres; *Allégorie de l'Orient (Duchesse de Cadore)* sur le mur opposé à la cheminée, vers le fond de la pièce; *Allégorie de l'Allemagne (Duchesse de Persigny)* sur le mur du fond à gauche; *Allégorie de l'Espagne (Duchesse de Malakoff)* sur le mur du fond à droite.
Bibliographie : ROUYER, 1867, p.8; CARETTE(a), 1889, p.130, 131; CONEGLIANO, 2005 (1897), p.366; FLEURY et SONOLET, s.d., p.268, 269; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1; FILON, 1920, p.65; CLOUZOT, 1925, p.155; BOULENGER, 1932, p.96; BRÉON, 1988, p.161, 165; FONKENELL, 2010, p.180; McQUEEN, 2011, p.204-210.

· Sous les traits de femmes de l'entourage de l'Impératrice, ils personnifiaient les grandes puissances européennes. En raison de la précision de la description effectuée par Madame Carette, nous référons à cette dernière pour illustrer cet élément décoratif,

> La jeune Princesse Anna Murat, presque une enfant encore, malgré l'épanouissement d'une précoce beauté, prêtait la finesse de ses traits et sa fraîcheur de blonde éblouissante à l'interprétation des filles de l'Angleterre. La Duchesse de Malakoff, le type le plus pur de la beauté andalouse, portait la traditionnelle mantille, la fleur de pourpre des femmes de Grenade. La Duchesse de Morny, cette jeune et aristocratique étrangère, enlevée à la cour de Russie, par notre ambassadeur qui représenta si brillamment la France au couronnement du czar Alexandre II, montrait son fin visage, son teint de neige, sa chevelure, qui semblait poudrée d'argent, sous le kakochnick national. La belle Comtesse Walewska en Florentine.
>
> La Duchesse de Cadore, suave et délicate, avec la calotte orientale de Haydée. La Duchesse de Persigny enfin, blonde comme une déesse [...]. CARETTE(a), 1889, p.130.

· Il est à noter que le précepteur du Prince Impérial, Augustin Filon, dans les descriptions qu'il a laissées de l'appartement de l'Impératrice aux Tuileries, situe ces dessus-de-porte dans ce qui serait devenu un salon réservé aux dames. Son témoignage est cependant ultérieur à celui de Madame Carette, puisqu'il n'entrera en service qu'en 1867.

· Pour la réalisation des six portraits, il fut versé au peintre Dubufe, un montant de 10 800 francs. Godefroy aurait reçu la somme de 8 400 francs pour avoir peint les accessoires et les attributs des dessus-de-porte.

Figure viii Robert Jefferson BINGHAM, après Édouard Louis DUBUFE et GODEFROY, *Allégorie de la Russie (Duchesse de Morny)*, s.d., photographie sur papier d'aluminium, 17,9 x 24,3 cm, Musée du château de Compiègne, Compiègne.

Figure xix Robert Jefferson BINGHAM, après Édouard Louis DUBUFE et GODEFROY, *Allégorie de l'Angleterre (Duchesse de Mouchy)*, s.d., photographie sur papier d'aluminium, 18,5 x 25 cm, Musée du château de Compiègne, Compiègne.

Figure xi Robert Jefferson BINGHAM, après Édouard Louis DUBUFE et GODEFROY, *Allégorie de l'Orient (Duchesse de Cadore)*, s.d., photographie sur papier d'aluminium, 18,4 x 25,1 cm, Musée du château de Compiègne, Compiègne.

Figure x Robert Jefferson BINGHAM, après Édouard Louis DUBUFE et GODEFROY, *Allégorie de l'Italie (Comtesse Walewska)*, s.d., photographie sur papier d'aluminium, 18,1 x 25 cm, Musée du château de Compiègne, Compiègne.

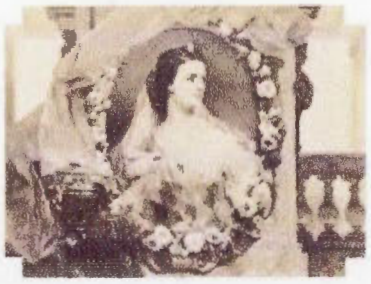

Figure xii Robert Jefferson BINGHAM, après Édouard Louis DUBUFE et GODEFROY, *Allégorie de l'Allemagne (Duchesse de Persigny)*, s.d., photographie sur papier d'aluminium, 18,4 x 25 cm, Musée du château de Compiègne, Compiègne.

Figure xiii Robert Jefferson BINGHAM, après Édouard Louis DUBUFE et GODEFROY, *Allégorie de l'Espagne (Duchesse de Malakoff)*, s.d., photographie sur papier d'aluminium, 18,4 x 25,1 cm, Musée du château de Compiègne, Compiègne.

Éclairage

Lustres
Cristal de roche.
Bibliographie : CARETTE 1889, p.132; FLEURY et SONOLET, s.d., p.269; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1.

Torchères
Bibliographie : CARETTE 1889, p.132; FLEURY et SONOLET, s.d., p.269; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1.

Habillage de fenêtres

Petits stores
Gaze bleu foncée.
Rideaux
Satin blanc.
Tentures
Tapisseries ornées de lambrequins.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.131; CLOUZOT, 1925, p.153; BOULENGER, 1932, p.95, 97.

Miroir

Couronnement demi-circulaire, surmonté en son centre d'un médaillon au chiffre de l'Impératrice et de l'Empereur (4) (figure xiv)
Emplacement : au centre des quatre murs de la pièce.
Bibliographie : ROUYER, 1867, p.8; McQUEEN, 2011, p.199.
· Les médaillons ornés de laurier, rejoignaient la voussure par des bandelettes or. Des guirlandes de fleurs mordant à l'extérieur et à l'intérieur de la glace, se découpaient en festons irréguliers de par et d'autre à partir de l'axe central.

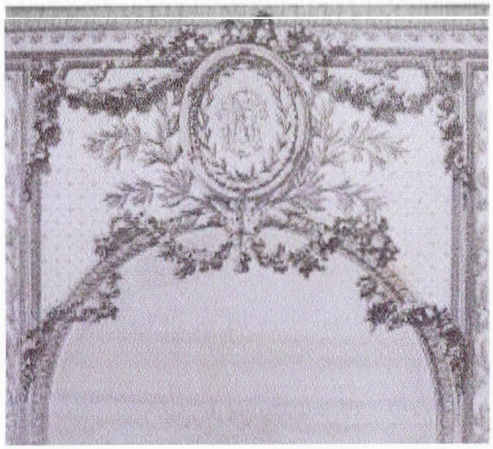

Figure xiv Eugène ROUYER, « Salon bleu », *Les appartements privés de S.M. l'impératrice au palais des Tuileries décorés par M. Lefuel*, Paris, J.Baudry, 1867, planche XVI.

Mobilier

Adam WEISWEILER
(Neuwied, Allemagne, 1746 – Paris, 1820)
Maître en 1778
Table à écrire (figure xv)
Paris, 1784.
Placage d'ébène et de sycomore, laque du Japon, acier, bronze doré.
H. 73,7 cm; L.81,2 cm; l. 45,2 cm.

Estampillée *A. Weisweiler*.
Paris, Musée du Louvre, département des arts décoratifs, Inv. OA 5509.
Bibliographie : BAULEZ, 2007, p.260-261; ARIZZOLI-CLÉMENTEL, BARTA, BASCOU *et. al.*, 2008, p.200, 201, 378.

Figure xv Adam Weisweiler, *Table à écrire*, 1784, placage d'ébène et de sycomore, laque du Japon, acier, bronze doré, 73,7 x 81,2 x 45,2 cm, Musée du Louvre, département des arts décoratifs, Paris.

Chaises et fauteuils
Bois doré, tapisseries provenant des Manufactures de Beauvais et des Gobelins à fleurs sur fond blanc.
Bibliographie : CONEGLIANO, 2005 (1897), p.366; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1; BOULENGER, 1932, p.97.

Meubles
Marqueterie, bronze.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.132; FEUILLET, 1899, p.205.

Secrétaires
Bibliographie : FLEURY et SONOLET, s.d., p.269.

Siège bas, sans le moindre appareil officiel
Bibliographie : FLEURY et SONOLET, s.d., p.268.

Tables
Contenu : livres, d'ouvrages et de statuettes.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.132; FEUILLET, 1899, p.205; FLEURY et SONOLET, s.d., p.269.

Objets d'art

Bibelots
Emplacement : sur les consoles, les chiffonniers et la cheminée.
Bibliographie : FLEURY et SONOLET, s.d., p.269; BOULENGER, 1932, p.97.

Bronzes
Bibliographie : FLEURY et SONOLET, s.d., p.269.

Draperies d'étoffes somptueuses
Bibliographie : FLEURY et SONOLET, 1911, p.1.

Pendules
Bibliographie : CARETTE 1889, p.132; FLEURY et SONOLET, s.d., p.269; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1.

Statuettes
Emplacement : sur les tables.
Bibliographie : FEUILLET 1899, p.205; FLEURY et SONOLET, s.d., p.269.

Vases
Bibliographie : CARETTE 1889, p.132; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1.

Vases de Sèvres
Bibliographie : FLEURY et SONOLET, s.d., p.269; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1.

Plafond

Eugène APPERT
(?, 1814 – ?, 1867)
Réalisé du 1er janvier au 31 juillet 1860.
Bibliographie : CARETTE(a) 1889, p.130; CONEGLIANO 2005 (1897), p.366; BRÉON 1988, p.161, 165.
· Toujours en se référant aux *Souvenirs* de Madame Carette, le peintre y aurait dessiné au milieu de la voûte, dans un médaillon soutenu par des figures allégoriques, le profil de l'Impératrice.

Tapis

MANUFACTURE DES GOBELINS
(depuis 1601)
Victor Marie Charles RUPRICH-ROBERT
(d'après)
(Paris, 1820 – Cannes, 1887)
Tapis
Soie
Bibliographie : CLOUZOT, 1925, p.154; FLEURY et SONOLET, s.d., p.269; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1; McQUEEN, 2011, p.199.
· Son dessin correspondait au décor et à la couleur du salon.
· Il aurait coûté entre 90 000 et 100 000 francs.

Voussures

Bibliographie : ROUYER, 1867, p.8.
· À gorge comme pour les autres salons.

CABINET DE TRAVAIL

Selon les études effectuées par l'historienne Charlotte Gere, l'aménagement de cette pièce était celui qui rappelait le plus ceux préparés pour l'Impératrice lors du voyage officiel de la Cour, dans le cadre de l'Exposition universelle de Londres de 1853, au château de Windsor. Sans aller à l'encontre de ce que l'historienne avance, les descriptions contemporaines au Second Empire démontrent que la souveraine des Français s'y était aménagée un endroit plus intime en fonction de ses propres goûts, comme le prouve l'extrait suivant issu des *Souvenirs intimes de la Cour des Tuileries* de Madame Carette,

> Après le salon bleu se trouvait le cabinet de l'Impératrice, son *home* en quelque sorte, où elle avait réuni tous ses souvenirs, où elle a passé bien des jours solitaires. À l'exception de quelques rares personnes amies, nul n'y pénétrait.
>
> C'est là qu'elle travaillait, qu'elle lisait, qu'elle rangeait ses papiers [...].
>
> Le cabinet de l'Impératrice avait un caractère tout différent des salons qui le précédaient. C'est là qu'on devinait la vie intime de la souveraine, c'est là que se révélaient ses habitudes, ses occupations et ses goûts.
>
> Personne mieux que l'Impératrice n'avait l'entente des installations intérieures, et comme tous les

> personnes qui se plaisent chez elles, elle aimait à s'entourer de toute sorte d'objets familiers. [...] Elle seule avait tout choisi tout commandé, donnant ses idées, ses dessins, combinant les nuances, plaçant les meubles avec le goût le plus sûr, la meilleure entente du confortable. CARETTE(a), 1889, p.133.

Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.133-145; FEUILLET, 1899, p.257; FLEURY et SONOLET, s.d., p.270, 271; CLOUZOT, 1925, p.156; GERE, 1989, p.225; McQUEEN, 2011, p.212.

Boiseries

Chambranles
Bois naturel, couleur acajou, ferrures de cuivre doré.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.137; CONEGLIANO, 2005 (1897), p.366; FLEURY et SONOLET, s.d., p.270; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1; CLOUZOT, 1925, p.156; BOULENGER, 1932, p.98; GERE, 1989, p.225.

Cheminée

Manteau de cheminée
Marbre rouge, bronzes très finement ciselés.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.137; FLEURY et SONOLET, s.d., p.270; METTERNICH, 2008 (1922), p.57; BOULENGER, 1932, p.98; GERE, 1989, p.225.

Décoration murale

Tenture
Gourgouran de soie mate à larges rayures satinée.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.137; CONEGLIANO, 2005 (1897), p.366; FLEURY et SONOLET, s.d., p.270; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1; CLOUZOT, 1925, p.156; BOULENGER, 1932, p.97; GERE, 1989, p.225.
· Si les souvenirs des contemporains de la souveraine et les études des historiens s'entendent sur la couleur prédominante de la pièce, un vert très doux à l'œil, ils divergent parfois en ce qui a trait à la présence d'une étoffe murale à larges rayures.

Éclairage

Lampes
Emplacement : cachées dans le feuillage sur la cheminée.
Bibliographie : FEUILLET, 1899, p.257.

Deux statues de femme, montées sur des fûts de colonne, supportant des candélabres
Bronze clair.
Emplacement : dans les angles, de part et d'autre de la baie séparant le cabinet de travail et le boudoir.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.139; CLOUZOT, 1925, p.158; BOULENGER, 1932, p.98.

Gravures

Gravures d'aquarelles d'artistes français: Baron, Constantin et Valentine
Bibliographie: McQUEEN, 2011, p.212.

Habillage de fenêtres

Rideaux
Satin de soie de couleur pourpre.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.137; CONEGLIANO, 2005 (1897), p.366; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1; CLOUZOT, 1925, p.156; GERE, 1989, p.225.

Habillage de la large baie séparant le bureau de l'Impératrice et son boudoir

Tentures
Soie orientale violet et or.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.140; FEUILLET, 1899, p.205; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1; CLOUZOT, 1925, p.158; BOULENGER, 1932, p.99.

Mobilier

Bibliothèques (2)
Emplacement : de chaque côté de la baie séparant le cabinet de travail de l'Impératrice et son boudoir.
Contenu : ouvrages rares et précieux, manuscrits anciens.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.140; FLEURY et SONOLET, s.d., p.271; CLOUZOT, 1925, p.158; BOULENGER, 1932, p.99; JACQUIN et SAINT FARE GARNOT, 1988, p.178; TULARD, 1995, p.1278; DES CARS, 2008 (2000), p.193.

Bureau Louis XVI
Acajou, bronzes dorés.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.138; CONEGLIANO, 2005 (1897), p.366; FLEURY et SONOLET, s.d., p.271; CLOUZOT, 1925, p.157; McQUEEN, 2011, p.211.
· En fonction des ouvrages consultés, ce meuble prend la forme d'un grand bureau à cylindre de style Louis XVI, en opposition avec l'aquarelle de Castiglione où nous distinguons un bureau plat du même style.

Étagères
Contenu : papiers.
Bibliographie : FLEURY et SONOLET, s.d., p.275.

Fauteuil bas
Recouvrement : satin pourpre, à capitons.
Emplacement : près de la cheminée, à sa gauche, à contre-jour, du coté de la porte d'entrée du cabinet.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.144; CONEGLIANO, 2005 (1897), p.366; FLEURY et SONOLET, s.d., p.273; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1; CLOUZOT, 1925, p.156, 157; BOULENGER, 1932, p.97, 98.

Fauteuils crapauds
Bibliographie : JACQUIN et SAINT FARE GARNOT, 1988, p.178; TULARD, 1995, p.1278; DES CARS, 2008 (2000), p.193.

Grande table
Emplacement : près de la seconde fenêtre.
Contenu : albums, papiers à dessin, boîtes de couleurs.
Bibliographie : CARETTE(a), 1888, p.144; CONEGLIANO, 2005 (1897), p.366; CLOUZOT, 1925, p.157.

Guéridon
Ébène.
Emplacement : près du fauteuil bas.
Bibliographie : FLEURY et SONOLET, s.d., p.273.

Jardinière
Emplacement : au pied du paravent en bambou doré enveloppant une grande table placée près de la seconde fenêtre.
Contenu : lierre, fleurs.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.144; CLOUZOT, 1925, p.158; BOULENGER, 1932, p.98.

Large canapé
Emplacement : faisant face à la cheminée, adossé au bureau.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.138; CONEGLIANO, 2005 (1897), p.366; CLOUZOT, 1925, p.157.

Paravent
Bambou doré.
Emplacement : formant une cloison à la grande table près de la seconde fenêtre.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.144; FEUILLET, 1899, p.257; CLOUZOT, 1925, p.157; BOULENGER, 1932, p.98.

· Dans la lettre qu'il adressa à son épouse, l'écrivain Octave Feuillet précise qu'il s'agissait de paravents de verdure et de fleurs.

Paravent bas
Soie verte.
Emplacement : derrière le fauteuil bas, à la gauche de la porte d'entrée du cabinet de travail.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.144; CLOUZOT, 1925, p.157.

Petite chaise inclinée
Emplacement : devant le fauteuil bas de l'Impératrice.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.144.

Petits meubles
Bibliographie : CHRIST, 1949, p.108.

Petite table-bibliothèque ronde à casier
Emplacement : à la droite du fauteuil bas de l'Impératrice.
Contenu : livres familiers.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.144; CONEGLIANO, 2005 (1897), p.366; CLOUZOT, 1925, p.157; BOULENGER, 1932, p.98.

Petite table étagère
Bois noirci.
Emplacement : à la gauche du fauteuil bas, dans l'angle de la cheminée.
Contenu : papier anglais marqué au chiffre de l'Impératrice estampillé dans la pâte, buvard, encrier à godet en porcelaine, éponge humide et plume d'oie.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.144; CONEGLIANO, 2005 (1897), p.366; CLOUZOT, 1925, p.157; BAC, 1930, p.226.

> L'Impératrice se tenait habituellement sur un fauteuil bas placé à contre-jour, près de la cheminée, du côté de la porte d'entrée de son cabinet, les pieds sur une petite chaise inclinée. Un paravent de bas de soie verte l'abritait. Elle avait à sa gauche, dans le coin de la cheminée, une petite table en bois noir à étagère, généralement couverte de papiers avec son buvard et son encrier, l'encrier classique des bureaux, en porcelaine à godet, entouré d'une éponge humide, avec les anciennes plumes d'oie, [...]. CARETTE(a), 1889, p.144.

Petite table volante
Emplacement : à la gauche du fauteuil bas de l'Impératrice.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.144; BOULENGER, 1932, p.98.

Poufs
Bibliographie : CHRIST, 1949, p.108; JACQUIN et SAINT FARE GARNOT, 1988, p.178; TULARD, 1995, p.1278; DES CARS, 2008 (2000), p.193.

Sièges
Recouvrement de satin pourpre à capitons.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.137; CONEGLIANO, 2005 (1897), p.366; FLEURY et SONOLET, s.d., p.270; JACQUIN et SAINT FARE GARNOT, 1988, p.178; GERE, 1989, p.225; TULARD, 1995, p.1278; DES CARS, 2008 (2000), p.193.
· Selon l'historienne Charlotte Gere, la couleur du recouvrement des différents sièges était d'un vert terne.

Tables de repos (2)
Recouvertes de tapis en reps vert avec une bordure en tapisserie brodée par l'Impératrice.
Emplacement : parallèles au canapé et au bureau, le tout formant un groupe au centre de la pièce.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.138; FLEURY et SONOLET, s.d., p.271; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1; CLOUZOT, 1925, p.157; BOULENGER, 1932, p.98.

Vitrine, dont le bas était en partie pleine dissimulant le contenu

Emplacement : entre les deux fenêtres.

Contenu : chapeau porté par l'Empereur lors de l'attentat d'Orsini, objets venant de la duchesse d'Albe, plume d'aigle ayant servi lors de la signature du traité de Paris en 1856, les premiers jouets du Prince Impérial, miniatures, tabatières, médaillons, le hochet du Prince Impérial.

Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.138, 139; CONEGLIANO, 2005 (1897), p.366, 367; FEUILLET, 1899, p.257; FLEURY et SONOLET, s.d., p.270; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1; CLOUZOT, 1925, p.158; BOULENGER, 1932, p.98,139; ALCOUFFE, 1978, p.154,155; JACQUIN et SAINT FARE GARNOT, 1988, p.178; TULARD, 1995, p.1278; DES CARS, 2008 (2000), p.193; GLIKMAN, s.d..

HONORÉ-SÉVERIN BOURDONCLE
(orfèvre français, 1823 – 1893)
D'après un dessin de Charles RAMBERT

Hochet du Prince Impérial
(figure xvi)

Or, aluminium, corail, émeraude et diamant.

H. 20,5 cm; L. 4,7 cm; l. 2 cm.

1856

Collection particulière.

Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.138, 139; CONEGLIANO, 2005 (1897), p.366, 367; FEUILLET, 1899, p.257; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1; CLOUZOT, 1925, p.158; BOULENGER, 1932, p.98,139; ALCOUFFE, 1978, p.154,155; JACQUIN et SAINT FARE GARNOT, 1988, p.178; TULARD, 1995, p.1278; DES CARS, 2008 (2000), p.193; GLIKMAN, s.d..

· Il fut commandé par le ministre d'État et de la maison de l'Empereur.

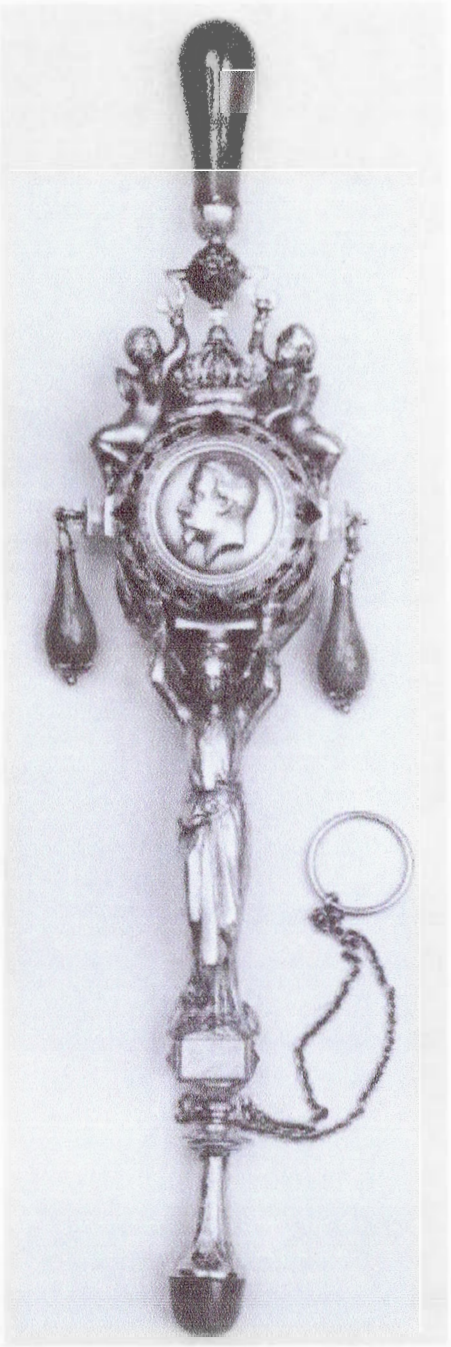

Figure xvi Honoré-Séverin Bourdoncle d'après un dessin de Charles Rampert, *Hochet du Prince Impérial*, 1856, or, aluminium, corail, émeraude, diamant, 20,5 x 4,7 x 2 cm, collection particulière.

Objets

Boite contenant un équipement de caméra
Bibliographie: McQUEEN, 2011, p.212.

Objets d'art

Louis-Auguste-Alfred BEURDELEY
(?, 1808 – ?, 1882)
Baromètre
Acajou, bronzes Louis XVI.
Bibliographie : CONEGLIANO, 2005 (1897), p.367.
· Selon les dires de Conegliano, il semble que le régulateur ainsi que le baromètre aient fait partie des objets récupérés par le Louvre à la chute du Second Empire.

Pierre GOUTHIÈRE
(Bar-sur-Aube, 1732 – Paris, 1813)
Régulateur
Bronzes Louis XVI.
Bibliographie : CONEGLIANO, 2005 (1897), p.367; BOULENGER, 1932, p.98.

Bibelots
Bibliographie : JACQUIN et SAINT FARE GARNOT, 1988, p.158; TULARD, 1995, p.1278; DES CARS, 2008 (2000), p.193.

Grands vases d'animaux et d'arabesques d'où s'épanouissent de larges feuillages de plantes vertes (2)
Bronze.
Emplacement : sur le manteau de la cheminée de part et d'autre de la statue, *L'Étoile.*
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.138; CLOUZOT, 1925, p.158; BOULENGER, 1932, p.98; McQUEEN, 2011, p.211.

Longue horloge à gaine
Acajou, bronzes dorés datant du XVIIIe siècle.
Emplacement : dans une encoignure.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.138; FLEURY et SONOLET, s.d., p.270; CLOUZOT, 1925, p.158; BOULENGER, 1932, p.98.

Merveilles d'art
Bibliographie : FEUILLET, 1899, p.257.

Objets d'art de tous les styles
Bibliographie : CHRIST, 1949, p.108.

Photographie

ANONYME
Photographies des membres de la famille impériale et de l'Impératrice, des amis(es), des contacts politiques, des vues des résidences impériales et de leur jardin, des voyages officiels en France et à l'étranger
Daguerréotypes, stéréoscopes, photographies coloriées à la main.
Emplacement: disposées en arc sur le bureau, dans des albums et des boîtes.
Bibliographie: McQUEEN, 2011, p.211, 212.

André Adolphe Eugène DISDÉRI
(Paris, 1819 – Paris, 1889)
La Duchesse d'Albe
Photographie.
Bibliographie : FLEURY et SONOLET, s.d., p.270; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1.

Sculptures

ANONYME
Sculptures
Emplacement: disposées en arc sur le bureau.
Bibliographie: McQUEEN, 2011, p.211.

Joseph Michel-Ange POLLET
(Palerme, 1814 – Paris, 1870)
L'Étoile (figure xvii)
Marbre blanc.
1861
Hauteur : 87 cm.
Fundación Casa de Alba, Madrid, Espagne..
Emplacement : au centre du manteau de la cheminée.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.137, 138; FLEURY et SONOLET, s.d., p.270; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1; CLOUZOT, 1925, p.158; BOULENGER,

1932, p.98; GRANGER, 2006, p.764; McQUEEN, 2011, p.172, 211.
· Selon les *Souvenirs* de Madame Carette, la statue a été sauvée de l'incendie des Tuileries puis remise à l'Impératrice. Elle a été offerte ensuite par cette dernière à la famille de Madame de Sancy, une dame du palais de l'Impératrice, en 1880.

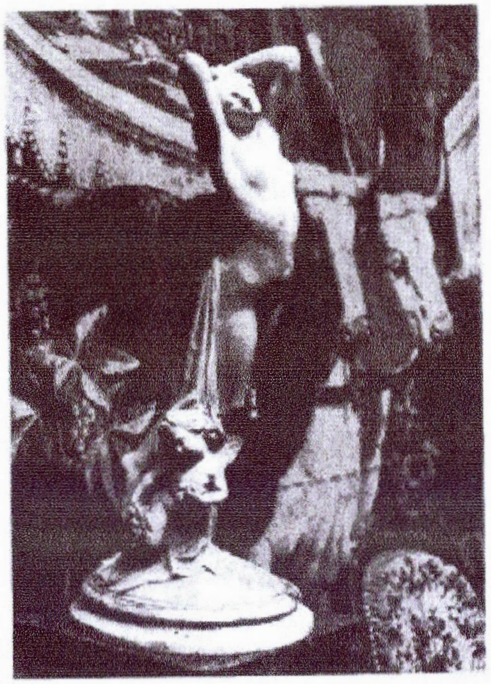

Figure xvii Joseph Michel-Ange POLLET, *L'Étoile*, 1861, marbre, H. 87 cm, Fundación Casa de Alba, Madrid.

ANONYME
Probablement due à l'atelier d'Étienne Maurice FALCONET
(Paris, 1716- Paris, 1791)
Statuette d'une jeune fille assise, essuyant l'une de ses jambes
Marbre.
H. 51 cm.
Non localisée.
Bibliographie : GRANGER, 2006, p.765; McQUEEN, 2011, p.211.

Tableaux

ANONYME
Aquarelles *des membres de la famille impériale et de l'Impératrice, des amis(es), des contacts politiques, des vues des résidences impériales et de leur jardin, des voyages officiels en France et à l'étranger*
Emplacement: disposées en arc sur le bureau, dans des albums et des boîtes.
Bibliographie: McQUEEN, 2011, p.211, 212.

ANONYME
Miniatures des membres de la famille impériale et de l'Impératrice, des amis(es), des contacts politiques, des vues des résidences impériales et de leur jardin, des voyages officiels en France et à l'étranger
Emplacement: disposées en arc sur le bureau, dans des albums et des boîtes.
Bibliographie: McQUEEN, 2011, p.211, 212.

ANONYME
Portrait du Prince Impérial
Emplacement : face à la table de travail.
Non localisé.
Bibliographie : FLEURY et SONOLET, s.d., p.270; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1.

ANONYME
Tableaux
Bibliographie : FEUILLET, 1899, p.257; CHRIST, 1949, p.108.

Nicolas BERGHEM
(Harlem, Hollande, 1620 – Harlem, Hollande, 1683)
Paysage
H. 85 cm; L. 79 cm.
Caractéristique : Étiquette *N Tuileries.*
Non localisé.
Bibliographie : GRANGER, 2006, p.649.
Inventaire : Arch. nat., AB XIX 3347.
· Il fut offert à l'Impératrice Eugénie par sa sœur, la duchesse d'Albe. Puisque aucun contemporain de la souveraine, ni

historien n'y fait mention avant Catherine Granger, nous émettons l'hypothèse que l'œuvre de Berghem était en fait exposé dans le boudoir adjacent et dont l'inventaire reste incomplet jusqu'à aujourd'hui.

Marie Rosalie BONHEUR, dit Rosa BONHEUR
(Bordeaux, 1822 – Thomery, 1899)
Moutons au bord de la mer* ou *Dormoir de moutons (figure xviii)
Huile sur toile.
L. 45,7 cm; H. 32,4 cm.
1865
Washington, National Museum of Women in the Art.
Bibliographie : GRANGER, 2006, p.650; McQUEEN, 2011, p.190-192.
Inventaire : Arch. mus. nat., Z11 X, 20 mars 1867.
· Malgré le fait que Catherine Granger a trouvé la mention que ce tableau était placé dans le cabinet de travail de l'Impératrice en 1867, nous émettons l'hypothèse qu'il était en fait exposé dans le boudoir attenant ou alors que sa mise en place date des aménagements qui eurent lieu en 1868.

Figure xviii Rosa Bonheur, *Moutons au bord de la mer* ou *Dormoir de moutons*, 1865, h/t, 45,7 x 32,4 cm, National Museum of Women in the Art, Washington.

Sophie de BOUTEILLER, dit Henriette BROWNE
(Paris, 1829 – Paris, 1901)
La lecture de la Bible* ou *Les puritaines (figure xix)
Huile sur toile.
H. 87 cm; L. 114 cm.
1857
Christchurch, Christchurch Art Gallery Te Puna o Waiwhetu.
Bibliographie : GRANGER, 2006, p.652; McQUEEN, 2011, p.160, 161, 211.
Inventaire : Arch. mus. nat., *P12 Tuileries, fol. 125, lettre du 27 mai 1861.
· Il est possible d'émettre l'hypothèse que ce tableau acheté au Salon de 1857, au coût de 6 000 francs, était en fait exposé dans le boudoir attenant de l'Impératrice.

Figure xix Henriette Browne, *La lecture de la Bible* ou *Les puritaines*, 1857, h/t, 87 x 114 cm, Christchurch Art Gallery Te Puna o Waiwhetu, Christchurch.

Alexandre CABANEL
(Montpellier, 1823 – Paris, 1889)
Moissonneuse* ou *Ruth revenant des champs (figure xx)
Huile sur toile.
Ovale, H. 162 cm; L. 123 cm.
1868
Collection particulière.
Emplacement : au-dessus de la bibliothèque, côté droit de la baie.

Bibliographie : CARETTE(a) 1889, p.140; CLOUZOT 1925, p.158; GRANGER 2006, p.653; McQUEEN, 2011, p.180.

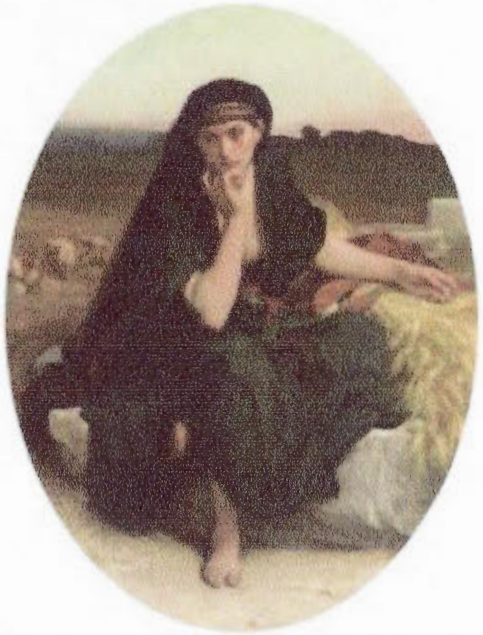

Figure xx Alexandre Cabanel, *Moissonneuse* ou *Ruth revenant des champs*, 1868, h/t, 162 x 123 cm, ovale, collection particulière.

Alexandre CABANEL
(Montpellier, 1823 – Paris, 1889)
Portrait de l'Empereur Napoléon III (figure xxi)
Huile sur toile.
H. 238 cm; L. 170 cm.
1865
Compiègne, Musée national du château.
Emplacement : face aux fenêtres, au milieu du panneau du fond en remplacement du portrait de Flandrin.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.139; CONEGLIANO, 2005 (1897), p.367; FLEURY et SONOLET, s.d., p.270; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1; CLOUZOT, 1925, p.158; BOULENGER, 1932, p.99; ALCOUFFE, 1978, p.264; GRANGER, 2006, p.491; HUGUENAU, s.d.; McQUEEN, 2011, p.180, 182, 211.
Inventaire : Arch. mus. Nat., 3DD28, et Z11 X, 20 mars 1867.

· Acheté au Salon de 1865, pour la somme de 20 000 francs.
· On retrouve la présence de ce portrait dans les photographies prises du cabinet de travail de l'Impératrice à Farnborough, en Angleterre, lieu où la trace de cette œuvre s'est rompue avant de réapparaître dans les collections du Musée national du château de Compiègne. On pouvait auparavant en admirer une réplique à la Walters Art Gallery, de Baltimore.

Figure xxi Alexandre Cabanel, *Portrait de Napoléon III*, 1865, h/t, 238 x 170 cm, Musée du château de Compiègne, Compiègne.

Alexandre CALAME
(Corsier-sur-Vevey, Suisse, 1810 – Menton, 1864)
Le lac des Quatre-Cantons (figure xxii)
Huile sur toile.
H. 170 cm; L. 244 cm.
1855
Riggisberg, Fondation Abegg.

Caractéristique : il portait une étiquette *N Tuileries.*
Bibliographie : FLEURY et SONOLET, s.d., p.270; FLEURY et SONOLET 1911, p.1, GRANGER 2006, p.492; McQUEEN, 2011, p.155-157.
Inventaire : Arch. nat., AB XIX 3347.
· L'œuvre fut transportée après 1866 aux Tuileries. Elle se trouvait auparavant dans le salon des Dames ou Vert de Saint-Cloud, où elle est visible sur l'aquarelle que fit de ce même salon, Fortuné Baptiste de Fournier (1798-1864).
· Elle fut acquise pour la somme de 15 000 francs.
· Nous notons que si dans son ouvrage, l'historienne Alison McQueen réfère à l'œuvre de Calame qui se trouvait à Saint-Cloud, elle illustre, par contre, une autre toile de ce peintre ayant le même titre, localisée aujourd'hui à la Fundación de Alba, de Madrid.

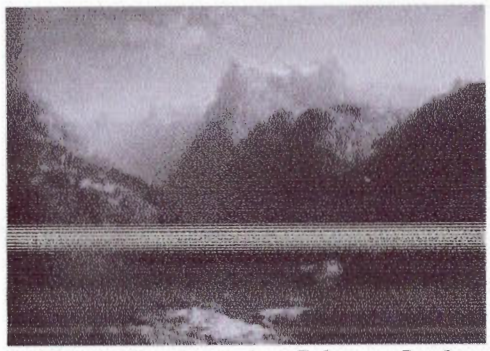

Figure xxii Alexandre Calame, *Le lac des Quatre-Cantons*, 1855, h/t, 244 x 170 cm, Fondation Abegg, Riggisberg.

Jean-Hippolyte FLANDRIN
(Lyon, 1809 – Rome, Italie, 1864)
Portrait en pied de Napoléon III, en uniforme de général de brigade, dans son Grand Cabinet aux Tuileries
(figure xxiii)
Huile sur toile.
H. 212 cm; L. 147 cm.
1861
Versailles, Musée national du château.
Emplacement : face aux fenêtres, au milieu du panneau du fond.
Bibliographie: HUGUENAU, 2010.; HUGUENAU(b), s.d.; McQUEEN, 2011, p.180.

Figure xxiii Jean-Hippolyte Flandrin, *Portrait en pied de Napoléon III, en uniforme de général de brigade, dans son Grand Cabinet des Tuileries*, 1861, h/t, 212 x 147 cm, Musée national du château de Versailles, Versailles.

Antoine-Jean GROS, baron GROS
(Paris, 1771 – Meudon, 1835)
Portrait du général Bonaparte au pont d'Arcole, 17 novembre 1796 (figure xxiv)
Huile sur toile.
H. 131 cm; L. 94 cm.
Versailles, Musée national du château.
Bibliographie : GRANGER, 2006, p.709.
Inventaire : Arch. nat., AB XIX 3347.
· Malgré le fait que Catherine Granger suppose qu'il s'agissait d'un tableau

exposé dans le cabinet de travail de l'Impératrice, il semble surprenant, vu l'importance de cette œuvre du baron Gros dans un processus de rapprochements dynastiques par la notion de l'appropriation, qu'aucun des contemporains de l'Impératrice Eugénie n'y ait fait mention. Nous supposons donc qu'il n'y a été seulement exposé qu'après 1868, où les témoignages se font plus rares.

Figure xxiv Antoine-Jean, baron Gros, *Portrait du général Bonaparte au pont d'Arcole, 17 novembre 1796*, 1801, h/t, 131 x 94 cm, Musée national du château de Versailles, Versailles.

Pierre François Eugène GIRAUD
(Paris, 1806 – Paris, 1881)
Portrait de la princesse Clothilde
Pastel.
Non localisé.
Bibliographie : CONEGLIANO, 2005 (1897), p.367; BOULENGER, 1932, p.99; GRANGER, 2006, p.667.
Inventaire: Arch. nat., AB XIX 3347.

· Concernant l'identification des deux pastels de Giraud, il est probable qu'il s'agit de ceux mentionnés par Catherine Granger dans l'inventaire qu'elle a effectué des œuvres acquises sur la Liste Civile et restituées, en 1881, à l'Impératrice après la chute du régime.

Pierre François Eugène GIRAUD
(Paris, 1806 – Paris, 1881)
Portrait de la princesse Mathilde
Pastel.
Non localisé.
Bibliographie : CONEGLIANO, 2005 (1897), p.367; BOULENGER, 1932, p.99; GRANGER, 2006, p.667.
Inventaire : Arch. nat., AB XIX 3347.

Antoine-Auguste-Ernest HÉBERT
(Grenoble, 1817 – La Tronche, 1908)
Jeune fille au puit
Huile sur toile.
Ovale, H. 162 cm; L. 122 cm.
Non localisé.
Bibliographie : GRANGER, 2006, p.670.
Inventaire : Arch. nat., AB XIX 3347; Arch. mus. nat., Z11 X, 20 mars 1867.
· Le tableau fut exposé au Salon de 1863. Selon les Archives nationales, il fut installé aux Tuileries dans le cabinet de travail de l'Impératrice à partir de 1867, après avoir été accroché dans l'hôtel particulier des Champs-Élysées de cette dernière. Ce qui laisse penser qu'il aurait été déménagé juste avant les nouveaux aménagements de 1868.

Antoine-Auguste-Ernest HÉBERT
(Grenoble, 1817 – La Tronche, 1908)
Portrait de la princesse Christine Bonaparte
Non localisé.
Bibliographie : FLEURY et SONOLET, s.d., p.270; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1.

Antoine-Auguste-Ernest HÉBERT
(Grenoble, 1817 – La Tronche, 1908)
Paysannes à la fontaine* dit auparavant *Rosa Néra à la fontaine (figure xxv)
Huile sur toile.
H. 50,3 cm; L. 63 cm.
1856
Paris, Musée national Ernest Hébert.
Caractéristique : étiquette *N Tuileries* à l'endos.
Emplacement : au-dessus de la bibliothèque, du côté gauche de la baie.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.140; CLOUZOT, 1925, p.158; BOULENGER, 1932, p.99; GRANGER, 2006, p.541; McQUEEN, 2011, p.164, 165, 167, 211.
· Acheté au Salon de 1859, d'après une liste proposée par le ministre de la Maison de l'Empereur, au coût 8000 francs.

Figure xxv Antoine-Auguste-Ernest Hébert, *Paysannes à la fontaine* dit auparavant *Rosa Néra à la fontaine*, 1856, h/t, 63 x 50.3 cm, Musée national Ernest Hébert, Paris.

Franz Xaver WINTERHALTER
(Menzenschwand, grand-duché de Bade, 1805 – Francfort-sur-le-Main, Hesse-Nassau, 1873)
Anna Murat, duchesse de Mouchy (figure xxvi)
Huile sur toile.
H. 114 cm; L. 80 cm.
1862
Château de Beloeil.
Emplacement : entre les deux fenêtres.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.139; CONEGLIANO, 2005 (1897), p.367; FLEURY et SONOLET, s.d., p.270; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1; CLOUZOT, 1925, p.158; BOULENGER, 1932, p.99; ORMOND, BLACKETT-ORD, FOISTER *et al.*, 1988, p. 52; Journal de la Reine Victoria *in* SMITH, 1989, p.304; McQUEEN, 2011, p.211.
Inventaire : Arch. nat., AB XIX 3347.
· Dans l'article paru dans *L'Abeille de la Nouvelle-Orléans*, le comte Fleury et Louis Sonolet disposent ce portrait ainsi que celui de la duchesse d'Albe de part et autre de la cheminée.
· Il est possible d'émettre l'hypothèse que le tableau présenté ici est celui qui fut remis à l'Impératrice lors de la liquidation de la liste civile, en 1881. Il fut accroché ensuite à Farnborough, en Angleterre, dans un couloir qui menait à la salle à manger de l'Impératrice.

Franz Xaver WINTERHALTER
(Menzenschwand, grand-duché de Bade, 1805 – Francfort-sur-le-Main, Hesse-Nassau, 1873)
Portrait de la duchesse d'Albe
Huile sur toile.
Ovale, H. 125 cm; L. 95 cm.
Karlsruhe, Staatlishe Kunsthalle.
Emplacement : à la gauche de la cheminée.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.139; CONEGLIANO, 2005 (1897), p.367; FEUILLET, 1899, p.257; FLEURY et SONOLET, s.d., p.270; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1; CLOUZOT, 1925, p.158; BOULENGER, 1932, p.99; ORMOND, BLACKETT-ORD, FOISTER *et al.*, 1988, p. 206; Journal de la Reine Victoria *in* SMITH, 1989, p.304; GRANGER, 2006, p.701; McQUEEN, 2011, p.165, 166, 211.
Inventaire : Arch. nat., AB XIX 3347.
· Dans une lettre adressée à son épouse, Octave Feuillet précise qu'il existait plusieurs tableaux de différents formats représentant la duchesse d'Albe, dont certains étaient de la main de l'Impératrice.

· Nous émettons l'hypothèse que c'est ce même tableau qui fut remis à l'Impératrice lors de la liquidation de la liste civile, en 1881, puis placé à Farnborough, en Angleterre, dans le couloir qui menait à la salle à manger de l'Impératrice.
· Nous notons que dans son ouvrage, l'historienne McQueen illustre ce portrait par une toile qui se trouve aujourd'hui à la Fundación Casa de Alba, de Madrid.

Figure xxvi Franz Xaver Winterhalter, *Portrait d'Anna Murat, duchesse de Mouchy*, 1862, h/t, 80 x 114 cm, ovale, Château de Beloeil.

BOUDOIR

Le boudoir prenait le jour par une unique fenêtre. Il était voûté aux deux tiers de son élévation pour rétablir les proportions dues à son étroitesse.

Bibliographie : CARETTE(a), 1886, p.140; CONEGLIANO 2005 (1897), p.367; CLOUZOT 1925, p.156, 158; BOULENGER 1932, p.99.

Cheminée

Emplacement : en vis-à-vis de la fenêtre.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.145; CONEGLIANO, 2005 (1897), p.367; CLOUZOT, 1925, p.159; BOULENGER, 1932, p.99.

Décoration murale

Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.145.
· Il s'agissait du même décor que celui du cabinet de travail.

Éclairage

Lampes à modérateur surmontées d'un globe (2)
Emplacement : sur le manteau de la cheminée.
Bibliographie : CLOUZOT, 1925, p.159; BOULENGER, 1932, p.99.

Mobilier

Bibliothèques
Acajou.
Emplacement : elles entouraient la pièce.
Contenu : ouvrages classiques de la littérature française, anglaise, espagnole et italienne, composant une précieuse collection de manuscrits, de livres rares, d'éditions

choisies; édition des œuvres de Voltaire par Kehl, en soixante-dix volumes, publiés entre 1784-1789, enrichie de dessins originaux de Moreau le jeune; biographie du général Dupin dédicacée à l'Impératrice; *Chambre bleue* dédicacée par Mérimée; *La Cité antique* de Fustel de Coulanges; ouvrages d'historiens et de savants
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.145; CONEGLIANO, 2005 (1897), p.367; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1; GRANGER, 2006, p.133.

· Le matériau des bibliothèques diffère dans la description du comte Fleury et de Louis Sonolet, elles y sont en bois noirci. D'ailleurs concernant la présence de ces bibliothèques, l'historien Boulenger décrit qu'il a pu en être de ainsi durant un certain temps, mais que lorsque l'aquarelliste Castiglione représenta l'Impératrice dans son boudoir, entre 1863-1868, elles n'y figuraient plus.

Buffet bas Louis XVI à vitrine
Rehaussé de bronzes.
Emplacement : du côté droit de la cheminée.
Bibliographie : CLOUZOT, 1925, p.159; BOULENGER, 1932, p.99.

Canapé
Emplacement : appuyé sur le mur entre l'entrée et le mur du fond, à la gauche du fauteuil.
Bibliographie : CLOUZOT, 1925, p.159; BOULENGER, 1932, p.99.

· L'historien et conservateur Henri Clouzot inverse la position du canapé avec celle de la table à ouvrage.

Attribué à l'ébéniste Henri-Auguste FOURDINOIS
(?, 1830 – ?, 1807)
Chaises volantes
Emplacement : le long des murs.
Bibliographie : CLOUZOT, 1925, p.159; BOULENGER, 1932, p.99.

Chiffonnier
Emplacement : à la droite, lorsque le visiteur pénètrait dans le boudoir par la baie.
Bibliographie : CLOUZOT, 1925, p.159; BOULENGER, 1932, p.99.

Diverses tables
Contenu : portraits, photographies de l'Empereur, du Prince Impérial à divers âges, et autres personnalités de l'entourage de l'Impératrice.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.145.

Fauteuil
Emplacement : abrité par le paravent à jardinière et lierre.
Bibliographie : CLOUZOT, 1925, p.159; BOULENGER, 1932, p.99.

Fauteuils à capitons
Bibliographie : CLOUZOT, 1925, p.159; BOULENGER, 1932, p.99.

Jardinière ronde
Emplacement : devant la fenêtre.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.145; CLOUZOT, 1925, p.159.

Paravent à jardinière et lierre
Bambou.
Emplacement : entre l'entrée et la cheminée.
Bibliographie : CLOUZOT, 1925, p.159; BOULENGER, 1932, p.99.

Table à ouvrage
Osier.
Emplacement : à la droite du fauteuil.
Bibliographie : CLOUZOT, 1925, p.159; BOULENGER, 1932, p.99.

Objets d'art

MANUFACTURE DE SÈVRES
(depuis 1740)
Pendule surmontée d'un groupe de Sèvres
Porcelaine.
Emplacement : sur le manteau de la cheminée.

Bibliographie : CLOUZOT, 1925, p.159; BOULENGER, 1932, p.99.
· L'historien Henri Clouzot décrit seulement la présence d'un groupe de Sèvres.

Bustes
Emplacement : sur les bibliothèques à hauteur d'appui.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.145; CONEGLIANO, 2005 (1897), p.367.

Hauts vases de Chine (2)
Emplacement : au pied des portières de la baie.
Bibliographie : BOULENGER, 1932, p.99.

Petite statue drapée
Marbre blanc.
Emplacement : au centre de la jardinière devant la fenêtre.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.145; CLOUZOT, 1925, p.159; BOULENGER, 1932, p.99.

Statuettes
Emplacement : sur les bibliothèques à hauteur d'appui.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.145; CONEGLIANO, 2005 (1897), p.367.

Vases
Emplacement : sur les bibliothèques à hauteur d'appui.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.145; CONEGLIANO, 2005 (1897), p.367.

Sculpture

Louis-Simon BOIZOT
(Paris, 1743 – Paris, 1809)
Marie-Antoinette d'Autriche, reine de France (1755-1793)
Pâte tendre de Sèvres.
H. 68 cm (piédouche compris); L. 44,5 cm; P. 25,5 cm.
Versailles, Musée du château.
Bibliographie : BAULEZ, BILLON, PICQUENARD *et al.*, 2002, p.83-85; PINCEMAILLE, 2003, p.134.
· Attribué dans un premier temps aux sculpteurs Jean-Baptiste Lemoyne (1704 – 1778) ou Augustin Pajou (Paris, 1730 – Paris, 1809), les fragments de ce buste furent acquis par Napoléon III en 1858, puis reconstitués à la Manufacture de Sèvres par le sculpteur Larue. Il figurait lors de l'exposition au Petit Trianon, sous le numéro 111, appartenant à Sa Majesté l'Impératrice. L'exemplaire de première grandeur exposé au Petit Trianon du Musée national du Château de Versailles aujourd'hui, correspond à ce buste. Les traces de restauration y sont encore visibles. C'est au conservateur du château, Pierre de Nolhac, que revient la première attribution de ce modèle au sculpteur Boizot, en 1917.

Tableaux

ANONYME
Le comte de Montijò
Miniature.
Non localisé.
Emplacement : probablement sur l'une des tables.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.145-146; CLOUZOT, 1925, p.159; BOULENGER, 1932, p.100.

ANONYME
Portrait de la comtesse de Montijò
Non localisé.
Emplacement : disposé probablement sur l'une des diverses tables.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.146; CLOUZOT, 1925, p.159; BOULENGER, 1932, p.100.

ANONYME
La Reine Sophie de Hollande
Miniature.
Emplacement : probablement sur l'une des tables.

Non localisé.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.146; BOULENGER, 1932, p.100.

Jean-Baptiste GREUZE
(Tournus, 1725 – Paris, 1805)
Portrait d'enfant dit Portrait de Louis XVII
Huile sur toile.
Ovale, H. 53 cm; L. 43 cm.
Los Angeles, Los Angeles County museum.
Caractéristique : étiquette *N Tuileries.*
Bibliographie : FLEURY et SONOLET, s.d., p.270; CLOUZOT, 1925, p.159; PINCEMAILLE, 2003, p.134; GRANGER, 2006, p.668, 710.
Inventaire : Arch. nat. AB XIX 3347.

· C'est d'après une mention de l'Impératrice que le sujet de ce tableau fut décrit comme étant le Dauphin Louis XVII et présenté comme tel lors de l'exposition du Trianon, en 1867, sous le numéro 118. Il semble que la souveraine possédait aussi un autre pastel d'après Alexander Kucharski (Varsovie, Pologne, 1741 – Paris, 1819), exposé en 1867 lors de la même exposition. Par contre, les recherches effectuées dans le cadre du présent travail ne nous ont pas permis d'en retrouver la mention dans les œuvres prêtées par l'Impératrice lors de l'événement.

Jean-Auguste-Dominique INGRES
(Montauban, 1780 – Paris, 1867)
Louis XIV faisant dîner Molière à sa table (figure xxvii)
Huile sur toile.
H. 54 cm; L. 69 cm.
1860
New York, Collection Wildenstein.
Caractéristique : étiquette *N Tuileries.*
Bibliographie : CONEGLIANO, 2005 (1897), p.368; BOULENGER, 1932, p.100; ALCOUFFE, 1978, p.312; GRANGER, 2006, p.549, 672; McQUEEN, 2011, p.167, 168, 211.
Inventaire: Arch. nat., AB XIX 3347.

· Le peintre Jean-Auguste-Dominique Ingres offrit une copie en 1858, de ce même tableau à la Comédie-Française. C'est, d'ailleurs, cette œuvre qui fut exposée lors de l'exposition *The Second Empire Art in France under Napoleon III*, en 1978, et non celle acquise par le couple impérial, le 25 février 1861, pour 25 000 francs.

· L'anecdote rapportée par Conegliano laisse entendre qu'il y avait aussi d'autres œuvres modernes disposées dans le boudoir,

> L'illustre peintre, heureux de revoir son œuvre et de se rendre compte de l'effet produit par le temps, resta à l'étudier, et, à la grande déception de l'Impératrice, ne donna pas un coup d'œil, ni à sa collection de tableaux anciens, ni à ses tableaux modernes. CONEGLIANO, 2005 (1897), p.368.

Figure xxvii Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Louis XIV faisant dîner Molière à sa table*, 1860, h/t, 69 x 54 cm, Collection Wildenstein, New York.

Philips WOUWERMAN ou WOUWERMANS
(Haarlem, Hollande, 1619 – ?, 1668)
Halte de cavaliers* ou *A camp scene
H. 32 cm; L. 35 cm.
Non localisé.

Caractéristiques : inscription au crayon *S.M.I*, derrière le cadre; inscription *T.P. no 44*, en lettres rouges.
Bibliographie : CARETTE(a), 1886, p.145; CONEGLIANO, 2005 (1897), p.367; CLOUZOT, 1925, p.159; BOULENGER, 1932, p.99, 100; GRANGER, 2006, p.640, 703; McQUEEN, 2011, p.162, 211, 213.
· Acquise lors de la vente Théodore Patureau , le 30 juin 1857, pour la somme de 50 100 F.
· Il semble que les tableaux qui ont le plus marqué l'imaginaire des contemporains de l'Impératrice et des historiens soient ceux issus de sa collection de petits tableaux du peintre Wouwerman.

Philips WOUWERMAN ou WOUWERMANS
(Haarlem, Hollande, 1619 – ?, 1668)
Halte de chasseurs
H. 37 cm; L. 31 cm.
Non localisé.
Caractéristiques : inscription au crayon, *Wouwermans*; inscription derrière le cadre, en lettres rouges, *S.M.I.*; inscription *T.P. no 46* avec cachet du commisseur-priseur Leroy.
Bibliographie : CARETTE(a), 1886, p.145; CONEGLIANO, 2005 (1897), p.367; CLOUZOT, 1925, p.159; BOULENGER, 1932, p.99, 100; GRANGER, 2006, p.703.

Philips WOUWERMAN ou WOUWERMANS
(Haarlem, Hollande, 1619 – ?, 1668)
Le Trompette
H. 35 cm; L. 41 cm.
Non localisé.
Bibliographie : CARETTE(a), 1886, p.145; CONEGLIANO, 2005 (1897), p.367; CLOUZOT, 1925, p.159; BOULENGER, 1932, p.99, 100; GRANGER, 2006, p.703; McQUEEN, 2011, p.162.

Philips WOUWERMAN ou WOUWERMANS
(Haarlem, Hollande, 1619 – ?, 1668)
Marche d'armée* ou *Passage d'un fleuve par un groupe militaire
Bois.
H. 35 cm; L. 41 cm.
Non localisé.
Bibliographie : CARETTE(a), 1886, p.145; CONEGLIANO, 2005 (1897), p.367; CLOUZOT, 1925, p.159; BOULENGER, 1932, p.99, 100; GRANGER, 2006, p.640, 703, McQUEEN, 2011, p.162.
· L'œuvre fut acquise lors de la vente publique Théodore Patureau, le 30 juin 1857, pour la somme de 12 600 francs.

Philips WOUWERMAN ou WOUWERMANS
(Haarlem, Hollande, 1619 – ?, 1668)
Paysage sablonneux* ou *A stream
Bois.
H. 22 cm; L. 17 cm.
Non localisé.
Caractéristiques : inscription au crayon S.M.I, derrière le cadre; inscription *T.P. no 47*, en lettres rouges; cachet de cire rouge du commissaire-priseur Leroy.
Bibliographie : CARETTE(a), 1886, p.145; CONEGLIANO, 2005 (1897), p.367; CLOUZOT, 1925, p.159; BOULENGER, 1932, p.99, 100; GRANGER, 2006, p.640, 703; McQUEEN, 2011, p.162.
· L'œuvre fut acquise à la vente publique Théodore Patureau , le 30 juin 1857, pour la somme de 30 000 francs.
· Nous notons que le coût de l'achat diffère dans l'ouvrage de McQUEEN, passant de 30 000 à 24 000 francs.

ANTICHAMBRE ET PETIT ESCALIER

C'est par cette petite pièce, qu'aucune fenêtre n'éclairait, que le visiteur pénétrait dans le pavillon Bullant.

Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.151; FLEURY et SONOLET, s.d., p.271; CLOUZOT, 1925, p.159; BOULENGER, 1932, p.100.

Éclairage

Lampe suspendue éclairant à toute heure
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.151; FLEURY et SONOLET, s.d., p.271; CLOUZOT, 1925, p.159; BOULENGER, 1932, p.100.

Escalier

Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.112, 151; CONEGLIANO, 2005 (1897), p.368; FILON, 1920, p.66; CLOUZOT, 1925, p.159; BAC, 1930, p.215; BOULENGER, 1932, p.100; ANCEAU, 2008, p.232.
· Il s'agissait d'un petit escalier tournant reliant les appartements de l'Impératrice à ceux de l'Empereur. Selon les *Souvenirs* de Madame Carette, il semble qu'il débouchait sous une tenture dans l'appartement du Souverain. Quant à Augustin Filon, précepteur du Prince Impérial, il rapporte la présence d'un gong, en haut de l'escalier, utilisé par la souveraine pour demander à l'Empereur de venir la rejoindre pour discuter.

Mobilier

Armoire aux papiers
Bois.
Contenu : correspondance de l'Empereur Napoléon I[er]; papiers (correspondance) provenant de l'Empereur et du Prince Impérial.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.151; CONEGLIANO, 2005 (1897), p.368; CLOUZOT, 1925, p.159; BAC, 1930, p.227; BOULENGER, 1932, p.100; FONKENELL, 2010, p.181.
· Il s'agissait d'une boiserie à coulisse, qui une fois tirée, découvrait un grand nombre de casiers marqués de chiffres et de lettres où se trouvaient rangé avec méthode des reliures plates dans lesquelles étaient placés les papiers par lettres alphabétiques.

CABINET DE TOILETTE

Ancien cabinet de Louis XIV devenu le cabinet de toilette de l'Impératrice, il s'agissait d'une vaste pièce prenant le jour par trois fenêtres donnant sur un balcon. Suite aux aménagements de 1868, la pièce fut transformée en bibliothèque d'après les écrits d'Augustin Filon, ou en un salon plus vaste que le cabinet de travail selon d'autres sources, orné dans le goût moderne et où la souveraine avait disposé divers objets d'art. Quant au cabinet de toilette, il fut déplacé au-delà de la chambre de l'Impératrice dans l'ancien cabinet de

Marie-Thérèse d'Autriche. C'est dans ce nouveau cabinet que les envahisseurs, en 1871, remarquèrent des glaces mobiles permettant de se voir de tous les côtés et un décor composé de paysages du peintre Francisque Milet (Anvers, Belgique, 1642 – Paris, 1679) ainsi que de peintures allégoriques du peintre Jean Nocret (Nancy, v. 1617 – Paris, 1672), où la reine figurait encore sous les traits de Miverne.

Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.161, 162; CONEGLIANO, 2005 (1897), p.368; FLEURY et SONOLET, s.d., p.271; CLOUZOT, 1925, p.159, 161; BOULENGER, 1932, p.102.

Décoration murale

Hautes glaces
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.153; CLOUZOT, 1925, p.159; BOULENGER, 1932, p.101.

Plafond

Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.154, 155; BAC, 1930, p.231; BOULENGER, 1932, p.101; CHABANNE, FALLUEL, HAASE *et. al.*, 2008, p.42; FONKENELL, 2010, p.181.

· Il était composé d'une rosace d'où descendait un monte-charge communiquant avec les atours de l'Impératrice situés à l'entresol. L'historien Boulenger précise que sur ce dernier était disposé un mannequin en osier, qu'on revêtait de la robe ou de tout autres vêtements ou articles de lingerie demandés à l'aide d'un tuyau acoustique.

Cheminée

Surmontée d'une glace
Bibliographie : CLOUZOT, 1925, p.159.

Mobilier

Plusieurs lavabos
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.153; FLEURY et SONOLET, s.d., p.271; CLOUZOT, 1925, p.159; BOULENGER, 1932, p.101.

Baignoire
Probablement en métal anglais, mais pas en argent.
Emplacement : dissimulée sous les lavabos.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.153; FLEURY et SONOLET, s.d., p.271; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1; CLOUZOT, 1925, p.159; BOULENGER, 1932, p.101.

« [...] [elle] n'était point en argent, comme celle de monsieur Gambetta au palais de la Présidence[...]. » CARETTE(a), 1889, p.153.

Large toilette à coiffer
Dentelle garnie de nœuds sur un transparent de soie bleue.
Contenu : nécessaire en vermeil de la Reine Hortense, probablement ciselé par Pierre-Philippe Thomyre (Paris, 1751 – Paris, 1843).
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.153; FLEURY et SONOLET, s.d., p.271; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1; CLOUZOT, 1925, p.159, 160; BOULENGER, 1932, p.101.

Nombreuses tables et guéridons
Contenu : chargés de flacons.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.153; FLEURY et SONOLET, s.d., p.271; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1; CLOUZOT, 1925, p.160; BOULENGER, 1932, p.101.

Sièges de toute forme
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.153; FLEURY et SONOLET, s.d., p.271; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1; CLOUZOT, 1925, p.159; BOULENGER, 1932, p.101.

Porte-manteaux mobiles
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.153; CLOUZOT, 1925, p.160; BOULENGER, 1932, p.101.

Grande corbeille
Satin blanc capitonné.
Contenu : linge, objets de toilette.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.153; FLEURY et SONOLET, s.d., p.271; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1; BOULENGER, 1932, p.101.
· Elle fut offerte par les dames des Halles lors du mariage impérial, les 29 et 30 janvier 1853, et apportée pleine de fleurs pour l'événement.

ORATOIRE

Pièce à une fenêtre, divisée en deux parties par une cloison décorée de peintures sur fond d'or, où se trouvait dissimulé l'oratoire particulier de l'Impératrice. La cloison, habituellement close, s'ouvrait à deux battants sur une alcôve intérieure où étaient disposés un ou deux prie-Dieu quand l'Impératrice y entendait la messe.

Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.156, 157; CONEGLIANO, 2005 (1897), p.368; FLEURY et SONOLET, s.d., p.272; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1; FILON, 1920, p.68; CLOUZOT, 1925, p.160; BOULENGER, 1932, p.101; FONKENELL, 2010, p.181.

Paul Jacques Aimé BAUDRY
(La Roche-sur-Yon, 1828 – Paris, 1886)
Saint Jean-Baptiste enfant (figure xxviii)
Huile sur toile.
Ovale, H. 85,2 cm; L. 95,1 cm.
1856
Amiens, Musée de Picardie.
Bibliographie : McQUEEN, 2011, p.160.
· L'œuvre fut acquise pour la somme de 5 000 francs au Salon de 1857.
· Il est intéressant de noter que seule l'historienne de l'art Alison McQueen fait mention de cette œuvre dans l'oratoire de l'Impératrice.

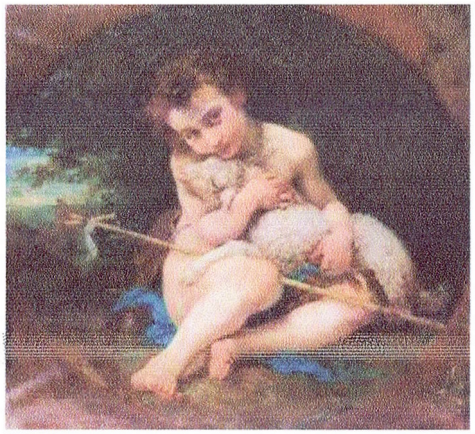

Figure xxviii Paul Jacques Aimé Baudry, *Saint Jean-Baptiste enfant*, 1856, h/t, 85,2 x 95,1 cm, ovale, Musée de Picardie, Amiens.

CHAMBRE À COUCHER

Ancienne chambre de lit de Louis XIV, la pièce donnait sur les jardins des Tuileries par deux fenêtres à balcon.

Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.160; FLEURY et SONOLET, s.d., p.271; CLOUZOT, 1925, p.160; BOULENGER, 1932, p.102; FONKENELL, 2010, p.181; McQUEEN, 2011, p.196, 197.

Décoration murale

Bibliographie: Journal de la Reine VICTORIA, *in* GERE, 1989, p.223; GRANGER, 2006, p.229.

· Lors de sa visite, dans le cadre de l'Exposition universelle de Paris de 1855, la Reine Victoria a laissé par le biais de son journal personnel, le témoignage d'un décor blanc et or. Les recherches de Catherine Granger ont aussi permis de retracer une commande passée au peintre Faustin Besson (Dole, 1821 – Paris, 1882), concernant l'exécution de quatre panneaux décoratifs en regard d'un même nombre de peintures dues au pinceau de François Boucher (Paris 1703 – Paris, 1770).

Éclairage

Lustre monumental
Bibliographie : FLEURY et SONOLET, s.d., p.272.

Mobilier

Buffets bas
Emplacement : le long des murs.
Bibliographie: CLOUZOT, 1925, p.161.

Canapé
Bibliographie : CLOUZOT, 1925, p.160.

Consoles
Bibliographie: CLOUZOT, 1925, p.161.

Fauteuils capitonnés (une demi-douzaine)
Recouvrement en satin bleu.
Bibliographie: CLOUZOT, 1925, p.160; GERE, 1989, p.223.

Lit monté sur une estrade et surmonté d'un pesant fronton
Riches étoffes drapées, épaisses courtines, tentures rigides.
Emplacement : face aux fenêtres.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.160; CONEGLIANO, 2005 (1897), p.368; FLEURY et SONOLET, s.d., p.271, 272; CLOUZOT, 1925, p.160; BOULENGER, 1932, p.102.

Meubles massifs et trapus
Bibliographie : FLEURY et SONOLET, s.d., p.272.

Table
Contenu : un volume de l'histoire de Marie-Antoinette.
Bibliographie : Propos de la Princesse MATHILDE, *in* CASTELOT, 1978, p.65.

Table de milieu
Bibliographie: CLOUZOT, 1925, p.161.

Objets

Chapelets
Bibliographie : FLEURY et SONOLET, s.d., p.272.

Images miraculeuses
Bibliographie : FLEURY et SONOLET, s.d., p.272.

Palme bénie par le Pape, envoyée à l'Impératrice chaque année, le jour des Rameaux
Emplacement : attachée au chevet.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.161; FLEURY et SONOLET, s.d., p.272.

Objets d'art

ANONYME
La Rose d'or
Or, lapis-lazuli.
Farnborough, Angleterre, Abbaye Saint-Michel de Farnborough (dernière localisation connue, elle y a été volée durant les années 1980).
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.161; FLEURY et SONOLET, s.d., p.272; CLOUZOT, 1925, p.161; BAC, 1930, p.231; BOULENGER, 1932, p.102; SMITH, 1989, p.384.; AUSTIN MONTENAY, 2005, p.241.
· Envoyé à l'Impératrice par la Pape Pie IX à l'occasion du baptême du Prince Impérial, dont il était le parrain, *La Rose d'or* fut remise à l'Impératrice par le légat du Pape, le cardinal Patrizzi, le 20 juin 1856, au sortir de la messe au château de Saint-Cloud. L'historien Bac situe l'objet dans le cabinet de toilette de l'Impératrice. Il semble que l'Impératrice la possédait toujours en 1918, car nous avons retrouvé trace qu'elle l'a offerte à cette date à l'abbaye Saint-Michel de Farnborough, en Angleterre. Nous n'avons pas pu confirmer l'information par contre.
· À défaut d'une représentation de l'objet, nous renvoyons aux descriptions de Madame Carette et de Boulenger,

> Dans un vase d'or était placé un bouquet un peu allongé, semblable à ceux dont on décore les autels, composé de fleurs et de feuillages d'or finement ciselés.
> CARETTE(a), 1889, p.161.

et

> [...] C'était un rosier épanoui dans un vase, surmonté d'une fleur consacrée, le tout en or massif et posé sur un socle de lapis-lazuli couvert de sculptures et d'incrustations [...].
> BOULENGER, 1932, p.102.

Plafond

Faustin BESSON
(Dole, 1821 – Paris, 1882)
Le triomphe de Flore (figure xix)
Sur un fond blanc et or, encadré de lourdes moulures dorées.
Réalisé en 1853-54, à l'occasion de la création de la rose de la Malmaison.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.160, 169; CONEGLIANO, 2005 (1897), p.368; FLEURY et SONOLET, s.d., p.271; FLEURY et SONOLET, 1911, p.1; CLOUZOT, 1925, p.153, 160; BOULENGER, 1932, p.102; GRANGER, 2006, p.228; McQUEEN, 2011, p.196, 197.
· Fleury et Sonolet décrivent le plafond comme une allégorie d'amours soutenant un médaillon de la Reine Hortense.
· Il fut payé 7000 francs.

Figure xix Jules VEYRASSAT, d'après Faustin BESSON, *Le triomphe de Flore*, gravure, 26 x 19,5 cm, s.d., Bibliothèque Nationale, Paris.

Sculpture

ANONYME
Buste de Marie-Antoinette
Porcelaine de Sèvres.
Bibliographie : Propos de la Princesse MATHILDE, *in* CASTELOT, 1978, p.65.

Tableaux

ANONYME
Portrait de la duchesse d'Albe
Non localisé.
Bibliographie : Propos de la Princesse MATHILDE, *in* CASTELOT, 1978, p.65.

ANONYME
Portrait de Louis XVII
Non localisé.
Bibliographie : Propos de la Princesse MATHILDE, *in* CASTELOT, 1978, p.65.

ANONYME
Portrait de Madame de Metternich
Non localisé.
Bibliographie : Propos de la Princesse MATHILDE, *in* CASTELOT, 1978, p.65.

ANONYME
Portrait de Mérimée
Non localisé.
Bibliographie : Propos de la Princesse MATHILDE, *in* CASTELOT, 1978, p.65.

· La présence des tableaux, ci-haut mentionnées et du buste de Marie-Antoinette, dans la chambre de l'Impératrice aux Tuileries a été rapportée par les frères Goncourt suite aux dires de la princesse Mathilde, cousine de l'Empereur. Elle n'est pas sans rappeler certains éléments mentionnés précédemment dans l'inventaire du boudoir de l'Impératrice.

Tableaux décoratifs

François BOUCHER
(Paris 1703 – Paris, 1770)
Sujet inconnu (4)
Bibliographie: McQUEEN, 2011, p.195.

· Selon l'historienne de l'art, c'est tableaux décoratifs, peut-être des copies, et placés en dessus-de-porte, proviendraient d'une autre résidence impériale et auraient été déplacées en août 1854. Nous supposons que deux d'entre eux, sont ceux identifiés par la conservateur Catherine Granger.

François BOUCHER, d'après
(Paris 1703 – Paris, 1770)
Diane sortant du bain
Arenenberg, Château d'Arenenberg.
Bibliographie : GRANGER, 2006, p.650.
Inventaire : Arch. nat., AB XIX 3347.

François BOUCHER, d'après
(Paris 1703 – Paris, 1770)
Vénus sur les eaux
Arenenberg, Château d'Arenenberg.

Bibliographie : GRANGER 2006, p.650.
Inventaire : Arch. nat., AB XIX 3347.

Tentures

Lourdes et riches tentures
Bibliographie : CONEGLIANO, 2005 (1897), p.36.

ATOURS

Situés dans les combles, on y accédait par un escalier intérieur, autre que celui reliant les appartements de l'Empereur et de l'Impératrice, ayant, précision apportée par Madame Carette, cent six marches. Toujours, selon ses *Souvenirs*, il recevait la lumière par un vitrage situé sur le toit.

Quant aux atours, ils étaient composés de chambres de travail, où l'Impératrice pouvait faire refaçonner ses robes ou en faire créer de nouvelles grâce à une couturière à demeure aux Tuileries.

Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.171; BOULENGER, 1932, p.105-106; CABAUD, 1982, p.183; CHABANNE, FALLUEL, HAASE *et. al.*, 2008, p.42.

Mobilier

Grandes armoires à coulisse sur toute la hauteur des pièces
Chêne.
Contenu : toilettes, linge, chapeaux, autres vêtements.
Bibliographie : CARETTE(a), 1889, p.163, 164; BOULENGER, 1932, p.103.

ATELIER

Pièce mansardée recevant le jour par un grand vitrage incliné, l'atelier de l'Impératrice était situé au même étage que les pièces d'atours de l'Impératrice, dans les combles du pavillon Bullant. Assez vaste pour exposer de grands formats, il était réellement organisé. Il fut inauguré par le peintre Winterhalter (Menzenschwand, grand-duché de Bade, 1805 – Francfort-sur-le-Main, Hesse-Nassau, 1873) venu y peindre un tableau du Prince Impérial. Le peintre Flandrin (Lyon, 1809 – Rome, Italie, 1864) y vient aussi pour réaliser un portrait de l'Empereur.

Bibliographie : FLEURY et SONOLET, s.d., p.274; BAC, 1930, p.154; BOULENGER, 1932, p.107; CHRIST, 1949, p.108; ORMOND, BLACKETT-ORD, FOISTER *et. al.*, 1987, p.48; JACQUIN et SAINT FARE GARNOT, 1988, p.158; TULARD, 1995, p.1278; DES CARS, 2008 (2000), p.193; BADEA-PĂUN, 2009, p.58; McQUEEN, 2011, p.212.

Cheminée

Vaste cheminée
Bibliographie : BAC, 1930, p.154.

Décoration murale

Tenture
Étoffe grenat.
Bibliographie : BAC, 1930, p.154.

Livres

Livres
Emplacement : sur la table d'époque Renaissance.
Bibliographie : BAC, 1930, p.155.

Miroir

Grand panneau de glace
Emplacement : à contre-jour.
Bibliographie : BAC, 1930, p.155.

Mobilier

Bassin ventru
Contenu : plantes d'appartement à larges feuillages, fougères.
Bibliographie : BAC, 1930, p.156.

Canapé
Étoffes brodées.
Bibliographie : BAC, 1930, p.156.

Cartonniers
Contenu : collections de gravures, collections des premières photographies des monuments faites en Italie.
Bibliographie : BAC, 1930, p.156.

Chaises (6)
Cuir frappé, larges clous.
Espagne, époque Philippe IV (1605-1665, monte sur le trône en 1621).
Bibliographie : BAC, 1930, p.156.

· Ces chaises furent rapportées par l'Impératrice Eugénie lors d'un voyage dans son pays natal.

Chaises grêles
Bibliographie : BAC, 1930, p.155.

Escabeaux
Provenance : Siam.
Bibliographie : BAC, 1930, p.155.

Fauteuil doré
Recouvert d'une tapisserie ancienne.
Bibliographie : BAC, 1930, p.156.

Fauteuils Louis XIV
Bibliographie : BOULENGER, 1932, p.108.

Grand chevalet perfectionné pour amateur
Bibliographie : BAC, 1930, p.156.

Grand siège vénitien dans le goût rocaille
Bibliographie : BAC, 1930, p.156.

Meubles de toutes époques
Bibliographie : BADEA-PĂUN, 2009, p.58.

Petits bonheur-du-jour
Recouverts de peluche et garnis de pompons.
Bibliographie : BAC, 1930, p.155.

Petits meubles
Bibliographie : CHRIST, 1949, p.108.

Piédestaux
Drapés d'étoffes orientales.
Emplacement : disposés autour de la pièce.
Bibliographie : BAC, 1930, p.155.

Poufs capitonnés
Bibliographie : BAC, 1930, p.155; CHRIST, 1949, p.108.

Sièges sculptés
Provenance : Extrême-Orient.
Bibliographie : BAC, 1930, p.155.

Socles
Bois sculpté.
Emplacement : disposés autour de la pièce.
Bibliographie : BAC, 1930, p.155.

Table basse
Bibliographie : BAC, 1930, p.155.

Table massive de la Renaissance
Bibliographie : BAC, 1930, p.155.
· Cette table fut achetée par le comte de Nieuverkerke, directeur des musées et surintendant des Beaux-Arts sous le Second Empire.

Objets d'art

Animaux
Terre cuite.
Emplacement : rebord de la cheminée.
Bibliographie : BAC, 1930, p.155.

Bonbonnières
Emplacement : sur la table d'époque Renaissance.
Contenu : pains à cacheter, poudre d'or à sabler.
Bibliographie : BAC, 1930, p.155.

Brûle-parfums
Cuivre.
Emplacement : disposés sur les socles et piédestaux.
Bibliographie : BAC, 1930, p.155.

Coffres précieux
Emplacement : disposés sur les socles et piédestaux.
Provenance : Services de la Campagne de Chine.
Bibliographie : BAC, 1930, p.155.

Collection de cornes à poudre
Emplacement : sur les murs.
Bibliographie : BAC, 1930, p.156.

Écritoire
Emplacement : sur la table d'époque Renaissance.
Contenu : plumes de couleurs.
Bibliographie : BAC, 1930, p.156.

Étoffes d'Orient
Bibliographie : BOULENGER, 1932, p.108.

Large plateau
Cuivre.
Emplacement : disposé au sol sur le tapis algérien.
Bibliographie : BAC, 1930, p.156.

Meubles sculptés
Emplacement : disposés sur les socles et piédestaux.
Bibliographie : BAC, 1930, p.155.

Monstres indochinois
Emplacement : rebord de la cheminée.
Bibliographie : BAC, 1930, p.155.

Objets chinois
Provenance : campagne franco-anglaise de Chine, 1860.
Bibliographie : CHRIST, 1949, p.108.

Objets d'art de tous les styles
Bibliographie : CHRIST, 1949, p.108.

Objets précieux
Bibliographie : FLEURY et SONOLET, s.d., p.274.

Panoplie d'étriers
Emplacement : sur les murs.
Bibliographie : BAC, 1930, p.156.

Potiches
Provenance : expédition de Chine.
Bibliographie : BOULENGER, 1932, p.108; BAC, 1930, p.155; BADEA-PÄUN, 2009, p.58.

Riches étoffes
Bibliographie : FLEURY et SONOLET, s.d., p.274.

Sarcophages
Emplacement : disposés sur les socles et piédestaux.
Bibliographie : BAC, 1930, p.155.

Service
Cristal de Bohême.
Emplacement : sur la table basse.
Bibliographie : BAC, 1930, p.155.

Statuettes
Bronze.
Emplacement : rebord de la cheminée.
Bibliographie : BAC, 1930, p.155.

Trophée d'armes anciennes
Emplacement : étalé devant une tapisserie des Gobelins.
Bibliographie : BOULENGER, 1932, p.108.

Vases monumentaux aux formes disparates et bizarres
Emplacement : dans les coins de la pièce.
Bibliographie : BAC, 1930, p.156.

Vases syriens
Cuivre.
Bibliographie : BOULENGER, 1932, p.108.

· Une majorité des objets, précédemment mentionnés, sont des cadeaux hétéroclites, des souvenirs de voyages, ou des prises de guerre rapportées par des généraux et offerts à l'Impératrice Eugénie.

Sculptures

Henri Joseph Charles CORDIER
(Cambrai, 1827 – Alger, Algérie, 1905)
Buste
Bronze et marbre.
Probablement disparue dans l'incendie.
Bibliographie : GRANGER 2006, p.726.
Inventaire : Arch. musée Compiègne, fol.76 et 29.

Henri Joseph Charles CORDIER
(Cambrai, 1827 – Alger, Algérie, 1905)
Statue
Bronze et marbre.
Probablement disparue dans l'incendie.
Bibliographie : GRANGER 2006, p.726.
Inventaire : Arch. musée Compiègne, fol.76 et 29.

Tableaux

ANONYME
Portrait du XVII^e^ siècle
Non localisé.
Encadrement : cadre doré, d'une rutilance espagnole.
Emplacement : au-dessus de la cheminée.
Bibliographie : BAC, 1930, p.155.

Richard Parkes BONNINGTON
(Arnold, Angleterre, 1802 – Londres, 1828)
Paysage
Non localisé.
Emplacement : sur l'un des murs.
Bibliographie : BAC, 1930, p.156.

Pierre-Alfred DE DREUX
(Paris, 1810 – Paris, 1860)
Amazone
Non localisé.
Emplacement : sur l'un des murs.
Bibliographie : BAC, 1930, p.156.

Blaise-Alexandre DESGOFFE
(Paris, 1830 – Paris, 1901)
Coupe en sardoine (XVIe siècle) et poignard de Philippe II
Huile sur bois.
Probablement disparu dans l'incendie.
Bibliographie : GRANGER, 2006, p.509.
Inventaire : Arch. mus. nat., Z11 X, 20 mars 1867; Arch. musée Compiègne, fol.73.

· Achetée au Salon de 1861, la présence de l'œuvre est confirmée dans l'atelier de l'Impératrice en 1867 et en 1870.

Édouard Louis DUBUFE
(Paris, 1819 – Versailles, 1883)
Portrait
Non localisé.
Emplacement : disposés sur le grand chevalet.
Bibliographie : BAC, 1930, p.156.

ÉCOLE ANGLAISE
Tableaux
Non localisé.
Emplacement : sur les murs.
Bibliographie : BAC, 1930, p.155.

Franz Xaver WINTERHALTER
(Menzenschwand, grand-duché de Bade, 1805 – Francfort-sur-le-Main, Hesse-Nassau, 1873)
Portrait d'Anna Murat
Non localisé.
Bibliographie : GRANGER, 2006, p.616.
Archive: Arch. mus. nat., N6, 1863, lettre du marquis de Pienne à Nieuverkerke, 24 août 1863.
· Sans certitude, nous émettons l'hypothèse qu'il pourrait s'agir du même tableau qui figurait dans le cabinet de travail de l'Impératrice.

Tableaux
Bibliographie : CHRIST, 1949, p.108; McQUEEN, 2011, p.212.

Tapis

Tapis algérien
Emplacement : au sol.
Bibliographie : BAC, 1930, p.156.

Tapis arabe
Emplacement : sur la table d'époque Renaissance.
Bibliographie : BAC, 1930, p.155.

Tapisseries

MANUFACTURE DES GOBELINS
(depuis 1601)
Tapisserie
XVIIIe siècle
Bibliographie : BAC, 1930, p.154; BOULENGER, 1932, p.108; BADEA-PĂUN, 2009, p.58; McQUEEN, 2011, p.212.

Tissus

Étoffes
Brocarts précieux, soie d'Orient.
Emplacement : jetées négligemment et drapées par le comte de Nieuverkerke sur les meubles.
Bibliographie : BAC, 1930, p.156-157.

OBJETS NON DISTRIBUÉS

Croquis

Nicolas-Toussaint CHARLET
(Paris, 1792 – Paris, 1845)
Louis-Napoléon Bonaparte
Croquis.
Probablement disparu dans l'incendie.
Bibliographie : GRANGER, 2006, p.648.
Inventaire : Arch. musée de Compiègne, inventaire des biens du domaine privé, fol.73.

Curiosités

ANONYME
Couteau à fruits
Lame en argent, manche en écaille, avec une ligne d'incrustation de rubis, renfermé dans un étui écaille et or.
Bibliographie : PINCEMAILLE, 2003, p.134.
· Ce couteau ayant appartenu à Marie-Antoinette, fut exposé sous le numéro 58, en 1867.

ANONYME
Canif à une lame
Manche en ivoire, avec couronne en argent.
Bibliographie : PINCEMAILLE, 2003, p.134.
· Ayant appartenu et servi à Louis XVI dans la prison du Temple, il y fut trouvé en janvier 1793 par un ancien garde française, en service au Temple comme garde national. La filiation fut attestée par M. Droz, en mai 1852, par documents certains. Il fut exposé sous le numéro 64 en 1867.

ANONYME
Jeton du jeu de la Reine Marie-Antoinette
Argent.
Bibliographie : PINCEMAILLE, 2003, p.134.
· Il présente d'un côté les armes du Roi et de la Reine et de l'autre le profil de Marie-Antoinette. Il fut exposé sous le numéro 52, en 1867, lors de l'exposition du Petit Trianon.

ANONYME
Reproduction sous verre du testament de Louis XVI et de Marie-Antoinette
Bibliographie : PINCEMAILLE, 2003, p.132, 134.

Livres

ANONYME
La Légende du Juif errant
Illustrations de Gustave DORÉ
(Strasbourg, 1832 – Paris, 1883)
Bibliographie : GRANGER, 2006, p.467.
Inventaire : Arch. Musée Compiègne, inventaire des objets appartenant au domaine privé, fol.59 (datant de 1870); Arch. nat., O5 2321, inventaire des Tuileries, fol.53.

ANONYME
Livre d'heures de la reine Marie-Antoinette
Kynsvart, République tchèque, Château de.
Bibliographie : Metternich, 2008 (1922), p.157, 209.
· Selon les *Souvenirs* de la Princesse Pauline de Metternich, ce livre a été offert à Marie-Antoinette par sa mère, Marie-Thérèse d'Autriche, avant de devenir la possession de l'Impératrice. Lors de la chute du Second Empire, le livre, pris sur la table de l'Impératrice aux Tuileries par l'ambassadeur d'Autriche, Richard de Metternich, a été remis à l'Impératrice en exil par Pauline de Metternich. L'Impératrice en a fait don à cette dernière peu après.

ANONYME
Portefeuille d'échantillons d'étoffes des robes de Marie-Antoinette
Bibliographie : DEMORIANE, 1961, p. 81; PINCEMAILLE, 2003, p.132 et 134.
· Il s'agissait d'un des cahiers d'échantillons de la garde robe de Marie-Antoinette. Celui-ci provenait de la demoiselle de La Tombe, héritière du sieur de La Tombe, valet de garde-robe de la Reine. Acheté à la vente après décès à Sèvres par E. Soulié, il fut exposé, sous le numéro 32, lors de l'exposition au Petit Trianon en 1867, comme appartenant à l'Impératrice. Il sera identifié par Alexandre d'Yvon et Adolphe Laurent, deux délégués et inspecteurs du Mobilier de la Couronne ayant participé à l'exposition, lors de l'inventaire des Tuileries après la chute de l'Empire, en 1870.
· S'il est impossible de certifier que le portefeuille se trouvait aux Tuileries dès 1867, l'analyse des dates démontre que l'Impératrice le possédait avant 1868, date où débutèrent les aménagements de la troisième phase de son appartement.

Charles Édouard ARMAND-DUMARESQ
(Paris, 1826 – Paris, 1895)
Divers uniformes de la garde impériale
Reliure en toile verte aux armes impériales.
Bibliographie : GRANGER, 2006, p.465.
Inventaire : Arch. Nat. O5 2321, inventaire des Tuileries fol.46.
· Selon la conservateur Catherine Granger, il pourrait s'agir de l'album *Uniformes de la garde impériale en 1857*, réalisé par l'Imprimerie impériale en 1858, pour le ministère de la Guerre.

Louis DE GRENADE
(Grenade, 1504 – Lisbonne, 1588)
Traité de l'oraison et de la méditation, 2 vol. in-12
Maroquin noir, aux armes dorées sur tranche.
Bibliographie : PINCEMAILLE, 2003, p.134.
· Sur la page de garde du premier volume se trouvaient ces mots de la main de la Reine, « Ces livres ont appartenu à belle-mère, Marie-Antoinette ». C'est de Louis XVI que la Reine tenait ces deux livres de piété, à l'usage personnel, qui furent présentés sous le numéro 44, en 1867, lors de l'exposition au Petit Trianon.

Mobilier

Table ronde, à médaillon, avec portrait miniature de Marie-Antoinette
Écaille, or ciselé.
Bibliographie : PINCEMAILLE, 2003, p.134.
· Exposée en 1867 lors de l'exposition au Petit Trianon, sous le numéro 54.

Objets d'art

Bague de Louis XVI, dite chevalière
Or, cornaline gravée au portrait d'Henri IV.
Étui en maroquin noir.
Bibliographie : PINCEMAILLE, 2003, p.132, 134.
· Elle fut donnée par le Roi à son confesseur de la dernière heure, le saint abbé Edgeworth de Firmont. Enfermée dans un étui de maroquin noir, marquée de la date du 21 janvier 1793, elle fut prêtée par l'Impératrice pour l'exposition au Trianon et présentée sous le numéro 47.

Médaillon avec le portrait en relief de Louis XVI
Or sur fond bleu.
Bibliographie : PINCEMAILLE, 2003, p.134.
· Il comportait une plaque pour être monté en broche ou en bracelet. Il a appartenu à Marie-Antoinette, suivant une note de provenance et de filiation établissant l'authenticité par M. J. Droz, insérée dans la boîte en maroquin qui contenait le médaillon. Exposé en 1867, sous le numéro 56.

Sculptures

ANONYME
Petit buste représentant Marie-Antoinette
Marbre, petit rond sur socle en marbre de Sienne.
Non localisée.
Bibliographie : PINCEMAILLE, 2003, p.134.
· Présenté sous le numéro 36, en 1867, lors de l'exposition au Petit Trianon.

Jean-Baptiste Auguste CLÉSINGER, dit Auguste
(Besançon, 1814 – Paris, 1883)
Une dame albanaise
Buste, marbre.
Disparue.
Bibliographie : GRANGER, 2006, p.724; McQUEEN, 2011, p.163.
· Acheté en 1858 sur le budget d'encouragement pour la somme de 4000 francs.

Jean-Baptiste Auguste CLÉSINGER, dit Auguste
(Besançon, 1814 – Paris, 1883)
Une dame romaine
Buste, marbre.
Disparue probablement pendant l'Occupation.
Bibliographie : GRANGER, 2006, p.724; McQUEEN, 2011, p.163.
· Achetée en 1858 pour la somme de 4000 francs au fondeur Barbedienne.

Henri Joseph Charles CORDIER
(Cambrai, 1827 – Alger, Algérie, 1905)
Bustes représentant des sujets chinois (2)
Bronze ciselé émaillé.
Probablement disparues dans l'incendie.
Bibliographie : GRANGER, 2006, p.726.
Inventaire : Arch. musée Compiègne, fol.76 et 29.

Émilien DE NIEUWERKERKE, le comte
(Paris, 1811 – Gattaiolla, Italie, 1892)
Anna Murat
Buste, plâtre.
Non localisée.
Bibliographie : GRANGER, 2006, p.763.
Inventaire : Arch. nat. AB XIX 3347, inventaire Tuileries, fol.44.

Joseph Michel-Ange PÖLLET
(Palerme, 1814 - Paris, 1870)
Bacchante
Buste, marbre.
H. 63 cm; 43 cm.
Rouen, Musée des Beaux-Arts (Déposée en 1892, nous n'avons pu spécifier si elle s'y trouve encore).
Bibliographie : GRANGER 2006, p.752; McQUEEN, 2011, p.153.
Inventaire: Arch. nat., AB XIX 3347.
· Son acquisition en 1853, au coût de 3 000 francs, mise en relation avec un rapport de Nieuverkerke, datant de 1868, que cite Granger, fait en sorte qu'il est difficile de préciser combien de temps ce buste fut exposé dans les appartements de l'Impératrice aux Tuileries.

Tableaux

ANONYME
Portrait de Marie-Antoinette enfant
Non localisé.
Cadre doré.
Bibliographie : PINCEMAILLE, 2003, p.132.

ANONYME
Portrait en pied de la princesse de Lamballe
Aquarelle, cadre noir.
Non localisé.
Bibliographie : PINCEMAILLE, 2003, p.132.

Joseph-Hippolyte BELLANGÉ
(Paris, 1800 – Paris, 1866)
Nicolas-Toussaint CHARLET
(Paris, 1792 – Paris, 1845)
Halte de militaires dans un village
Huile sur toile.
H. 25 cm; L. 32 cm (approximativement).
Non localisé.
Caractéristique : étiquette *N Tuileries.*
Bibliographie : GRANGER, 2006, p.648.

CAMPONAS (?) et DE BOZE (?), d'après les dessins
Portraits gravés représentant Louis XVI et Marie-Antoinette
Sur satin blanc.
1793
Non localisé.
Bibliographie : PINCEMAILLE, 2003, p.134.
· Les portraits furent exposés sous le numéro 77, en 1867, lors de l'exposition présentée au Petit Trianon.

Gustave DORÉ
(Strasbourg, 1832 – Paris, 1883)
Paysage
Non localisé.
Cadre en bois noir.

Bibliographie : GRANGER, 2006, p.511.
Inventaire : Arch. nat., O5 2321, inventaire des Tuileries, fol.53.

Henri Charles Antoine BARON, attribué à
(Besançon, 1816 – Genève, Suisse, 1885)
Femme et enfant
Aquarelle.
Non localisé.
Bibliographie : GRANGER, 2006, p.467.
Inventaire : Arch. Musée Compiègne, inventaire des objets appartenant au domaine privé, fol.59 (datant de 1870).

RÉFÉRENCE

Sources premières

BONAPARTE, Louis-Napoléon, *Des idées napoléoniennes*, Londres, Henri Colburn Libraire, 1839, 229 pages.

CARETTE(a), Madame, née Bouvet, *Souvenirs intimes de la Cour des Tuileries*, Paris, Paul Ollendorff Éditeur, 1889, volume 1, 332 pages.

CARETTE(b), Madame, née Bouvet, *Deuxième Série des Souvenirs intimes de la Cour des Tuileries*, Paris, Paul Ollendorff Éditeur, 1889, 340 pages.

CARETTE(c), Madame, née Bouvet, *Troisième Série des Souvenirs intimes de la Cour des Tuileries*, Paris, Paul Ollendorff Éditeur, 1889, 338 pages.

CASTELOT, André (recueil d'extraits de correspondances, souvenirs et mémoires), *La féerie impériale*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1978, 488 pages.

CONEGLIANO, Charles Adrien Gustave, *Le Second Empire La Maison de l'Empereur*, s.l., Adamant Media Corporation, Coll. « Elibron Classics », 2005 (1897), 395 pages.

DAUDET, Lucien, *L'inconnue (l'Impératrice Eugénie)*, s.l., Jacques Marie Laffont Éditeur, 2010 (1922), 237 pages.

DE CHENNEVIÈRES, Philippe, *Souvenirs d'un Directeur des Beaux-arts*, Paris, Arthena, 1979 (1883 à 1889).

DE METTERNICH, Pauline, intro et notes Georges Poisson, *Souvenirs 1859-1871*, Paris, Tallandier, Coll. « La bibliothèque d'Évelyne Lever », 2008 (1922), 234 pages.

DE TASCHER DE LA PAGERIE, Stéphanie-Philippine, *Mon séjour aux Tuileries 1852-1858*, Paris, Paul Ollendoff Éditeur, 1894, 311 pages.

DE TASCHER DE LA PAGERIE, Stéphanie-Philippine, *Mon séjour aux Tuileries 1859-1865*, Paris, Paul Ollendoff Éditeur, 1894, 293 pages.

DE TASCHER DE LA PAGERIE, Stéphanie-Philippine, *Mon séjour aux Tuileries 1866-1871*, Paris, Paul Ollendoff Éditeur, 1895, 322 pages.

DE VIEL CASTEL, Horace, *Mémoires sur le règne de Napoléon III*, Paris, Éditions Robert Laffont, Coll. « Bouquins », 2005 (1851-1864), 1128 pages.

EUGÉNIE, L'Impératrice, préf. Gabriel Hanotaux, *Lettres familières de l'Impératrice Eugénie conservées dans les Archives du Palais de Liria et publiées par les soins de Duc d'Albe avec le concours de F. de Llanos y Torriglia et Pierre Josserand*, Paris, Le Divan, Coll. « Saint-Germain-des-Prés», 1935, tome 1, 277 pages.

FEUILLET, Madame Octave, *Quelques années de ma vie*, Paris, Calmann Lévy Éditeur, 1899, 372 pages.

FILON, Augustin, préf. Ernest Lavine, *Souvenirs sur l'Impératrice Eugénie*, Paris, Calman-Lévy, 1920, p.334.

HORTENSE, La reine, *Mémoires de la reine Hortense*, Paris, Mercure de France, Coll. « Le temps retrouvé », 2009 (2006), 491 pages.

MÉRIMÉE, Prosper, préf. Charles Dantzig, *Lettres de Prosper Mérimée à Madame de Montijo*, Paris, Mercure de France, Coll. « Le temps retrouvé », 1995, tome I, 598 pages.

MOLLIEN, Comte, *Mémoires d'un ministre du Trésor public (1780-1815)*, Paris, Guillaumin et Cie, 1898, tome II, 611 pages.

PALÉOLOGUE, Maurice, *Les Entretiens de l'Impératrice Eugénie*, Paris, Librairie Plon, 1928, 276 pages.

SCHNEIDER, Antoine Virgile, *Le Second Empire à Saint-Cloud*, s.l., Kessinger Publishing's, 2010 (1894), 296 pages.

Sources secondaires

ABÉLÈS, Luce, Maurice AGULHON, Pierre ALBERT, *et. al.*, TULARD, Jean (sous la dir.), *Le dictionnaire du Second Empire*, Paris, Librairie Arthèle Fayard, 1995, 1370 pages.

Académie française, *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, éditions Fayard, 1993-2011, <http://www.academie-francaise.fr/dictionnaire/index.html>. Consulté le 15 mai 2011.

ADAM, Adriana, Cristina ATON MANEA, Ioana BELDIMAN *et. al.*, *Napoléon III et les principautés roumaines*, Catalogue de l'exposition itinérante présentée au Musée national du Château de Compiègne du 21 mars au 29 juin 2009, Paris, Réunion des musées nationaux/Musée national d'art de Roumanie, 2009, 246 pages.

ALBERT, Patrick, Jean-François CARON, Johanne DAIGLE *et. al.*, *Un Art de vivre Le meuble de goût à l'époque victorienne au Québec*, Catalogue de l'exposition itinérante présentée au Musée des beaux-arts de Montréal du 4 mars au 16 mai 1993, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1993, 527 pages.

ALCOUFFE, Daniel, Bernard CHEVALIER, Nancy DAVENPORT *et. al.*, *The Second Empire Art in France under Napoleon III*, Catalogue de l'exposition itinérante présentée au Philadelphia Museum of Art du 1 octobre 1978 au 26 novembre 1978, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 1978, 464 pages.

ANCEAU, Éric, *Napoléon III Un Saint-Simon à cheval*, Paris, Éditions Tallandier, 2008, 750 pages.

ANGRAND, Pierre, « La commande des portraits officiels sous Napoléon III », *Gazette des Beaux-Arts*, VI[e] période, tome LXX, 109[e] année, septembre 1967, p.185.

ANGRAND, Pierre, « L'état autoritaire du Second Empire (1851-1860) », *Gazette des Beaux-Arts*, VI[e] période, tome LXXI, 110[e] année, mai-juin 1968, p.303-348.

ANONYME, « Le décor de la vie sous Napoléon III », *Connaissance des arts*, numéro 32, octobre 1954, p.36-39.

ANONYME, « L'influence de Marie-Antoinette sur l'art de son temps », *Connaissance des arts*, numéro 39, mai 1955, p.44-49.

ARJURON, Antoine d', Florence AUSTIN MONTENAY, Michel BARIBON *et. al.*, *Napoléon III et la reine Victoria Une visite à l'Exposition universelle de 1855*, Catalogue de l'exposition présentée au Musée national du Château de Compiègne du 4 octobre 2008 au 19 janvier 2009, Paris, Réunion des musées nationaux, 271 pages.

ARIZZOLI-CLÉMENTEL, Pierre, Dr. Ilsebill BARTA, Marc BASCOU *et. al.*, *Marie-Antoinette*, Catalogue de l'exposition présentée aux Galeries nationales du Grand Palais du 15 mars au 30 juin 2008, Paris, Réunion des musées nationaux, 2008, 398 pages.

AUBRY, Octave, *Le Second Empire*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1938, 697 pages.

AUGARDE, Jean-Dominique, Joan DEJEAN, Jacques FRETEY, *et. al.*, Jean Nérée Ronfort (sous la dir.), *André Charles Boulle 1642-1732 Un nouveau style pour l'Europe*, Catalogue de l'exposition présentée au Museum für Angewandte Kunst Frankfurt du 30 octobre 2009 au 31 janvier 2010, Francfort/Paris, Museum für Angewandte Kunst Frankfurt/Somogy Éditions d'art, 2009, 467 pages.

AULANIER, Christiane, *Le Nouveau Louvre de Napoléon III, Histoire du palais et du musée du Louvre*, Paris, Éditions des musées nationaux, 1953, 89 pages.

AUSTIN MONTENAY, Florence, préf. de Jean-Pierre Babelon, *Saint-Cloud une vie de château*, Genève, Vögele Edition, 2005, 323 pages.

BAC, Ferdinand, *La Cour des Tuileries sous le Second Empire*, Paris, Librairie Hachette, Coll. «L'Ancienne France», 1930, 254 pages.

BADEA-PÄUN, Gabriel, *Le Style Second Empire Architecture, décors et art de vivre*, Paris, Éditions Citadelles & Mazenod, 2009, 203 pages.

BAULEZ, Christian, « Le grand cabinet intérieur de Marie-Antoinette Décor, mobilier et collections », *Versailles deux siècles d'histoire de l'art Études et chroniques de Christian Baulez*, Paris, RMN/Franck Raux, 2007, p.255-265.

BAULEZ, Christian, Anne BILLON, Thérèse PICQUENARD *et al.*, *Louis-Simon Boizot (1743-1809) Sculpteur du roi et directeur de l'atelier de sculpture à la Manufacture de Sèvres*, Catalogue de l'exposition présentée au Musée Lambinet de Versailles du 23 octobre 2001 au 24 février 2002, Paris, Somogy Éditions d'art/Musée Lambinet, 2001, 335 pages.

BAULEZ, Christian, Yves CARLIER, Stéphane CASTELLUCCIO *et. al.*, *Louis XVI et Marie-Antoinette à Compiègne*, Catalogue de l'exposition présentée au Musée national du Château de Compiègne du 25 octobre 2006 au 29 janvier 2007, Paris, Réunion des musées nationaux, 2006, 222 pages.

BEAUGRÉ, Bénédict, Laure CHABANNE, Marc DESTI *et. al.*, *À la table d'Eugénie, Le service de la Bouche dans les palais impériaux*, Catalogue de l'exposition présentée au Musée national du château de Compiègne du 3 octobre 2009 au 18 janvier 2010, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2009, 95 pages.

BERNIÉ-BOISSARD, Catherine (sous la dir.), Actes du colloque *Espaces de la culture politique de l'art*, Nîmes 9-10 avril 1999, ARPES Département Arts plastiques Montpellier, L'Harmattan, 397 pages.

BLANC, Olivier, Joachim BONNEMAISON, *Hôtels particuliers de Paris*, Paris, Finest SA/Éditions Pierre Terrail, 1998, 207 pages.

BOULENGER, Jacques, *Les Tuileries sous le Second Empire*, Paris, Calmann-Lévy, Coll. « Châteaux, décors de l'histoire », 1932, 252 pages.

BOUZIN, Claude, *Meuble et Artisanat du XIII^e^ au XVIII^e^ siècle*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2003, 207 pages.

BOYSSON, Bernadette de, Xavier SALMON (sous. la dir.), *Marie-Antoinette à Versailles, Le goût d'une reine*, Catalogue de l'exposition présentée au musée des Arts décoratifs de Bordeaux du 21 octobre 2005 au 30 janvier 2006, Paris/Bordeaux, Somogy éditions d'art/musée des Arts décoratifs, 2005, 207 pages.

BRÉON, Emmanuel, *Claude-Marie, Edouard et Guillaume Dubufe, Portraits d'un siècle d'élégance parisienne*, Catalogue de l'exposition présentée à la mairie du IX^e^ arrondissement et du XVI^e^ arrondissement de Paris, Paris, Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris, 1988, 237 pages.

BRESC, Geneviève, *Mémoires du Louvre*, Paris, Découvertes Gallimard/Réunion des musées nationaux, 1989, 210 pages.

BRESC BAUTIER, Geneviève, *Le Louvre: Histoire, Architecture & Décors*, Paris, Éditions Assouline, 1995, 223 pages.

BURNAND, Robert, Henri CLOUZOT, Louis DEMONTS *et. al.*, *Le Décor de la vie sous le Second Empire*, Catalogue de l'exposition présentée au Palais du Louvre Pavillon de Marsan du 27 mai au 10 juillet 1922, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 1922, 130 pages.

CABAUD, Michel, *Paris et les Parisiens sous le Second Empire*, Paris, Pierre Belfond, 1982, 317 pages.

CARTERET, Alain, *Napoléon III, Actes et paroles*, Paris, La Table Ronde, 2008, 221 pages.

CHABANNE, Laure, Fabienne FALLUEL, Birgit HAASE *et. al.*, *Sous l'Empire des crinolines*, Catalogue de l'exposition présentée au Musée Galliera du 29 novembre 2008 au 26 avril 2009, Paris, Paris Musées, 2008, 211 pages.

CHRIST, Yvan, *L'art au XIX^e siècle du Second Empire à la fin du siècle*, Paris, Flammarion, Coll. « La grammaire des styles », 1981(1962), 63 pages.

CHRIST, Yvan, *Le Louvre et les Tuileries Histoire architecturale d'un double palais*, Paris, Éditions Tel, 1949, 156 pages.

CLAUDE, Élisabeth, Laure CHABANNE, Marc DESTI *et. al.*, *Le Palais impérial de Compiègne*, Paris, Fondation BNP PARIBAS/ Le Palais de Compiègne/ Réunion des musées nationaux, 2008, 126 pages.

CLOUZOT, Henri, *Des Tuileries à Saint-Cloud. L'art décoratif du Second Empire*, Paris, Payot, 1925, 254 pages.

CLOUZOT, Henri, *Le style Louis-Philippe-Napoléon III*, Paris, Librairie Larousse, 1939, 95 pages.

COSSÉ BRISSAC, Général, « La vie à la cour des Tuileries sous Napoléon III », *Revue du Souvenir Napoléonien*, numéro 298, mars 1978, p.33-40. <http://www.napoleon.org/fr/salle_lecture/articles/files/vie_Cour_Tuileries_Napoleon1.asp#top>.

CUZIN, Jean-Pierre, Stéphane LOIRE, Philippe LORENTZ *et. al.*, « L'inauguration au Louvre d'une seconde entrée, porte des Lions, et des nouvelles salles de peinture italienne et espagnole », *La revue des musées de France Revue du Louvre*, vol.3, XLIX^e année, juin 1999, p. 16-23.

DAGOGNET, François, *Éloge de l'objet pour une philosophie de la marchandise*, Paris, J. Vrin, 1989, 228 pages.

DAUFRESNE, Jean-Claude, *Louvre & Tuileries. Architectures de papier*, Liège, Pierre Mardaga Éditeur, s.d., 447 pages.

DAYOT, Armand, *Le Second Empire (2 décembre 1851 - 4 septembre 1870)*, Paris, Ernest Flammarion, 1900, 348 pages.

DE ANDIA, Béatrice (sous la dir.), préf. Henri Loyrette, *Les Musées parisiens histoire, architecture et décor*, Paris, Action artistique de la ville de Paris, 2004, 304 pages.

DEBARRE-BLANCHARD, Anne, Monique ELEB-VIDAL, *Architectures de la vie privée Maisons et mentalités XVII^e – XIX^e siècles*, Bruxelles, Éditions Archives d'Architecture Moderne, 1989, 311 pages.

DE GAIGNERON, Axelle, « Le salon de la princesse Mathilde, rendez-vous du Tout-Paris des arts sous le Second Empire », *Connaissance des arts*, numéro 310, décembre 1977, p.94-99.

DE LANO, Pierre, *Le Secret d'un Empire L'Impératrice Eugénie*, Paris, Victor-Havard, 1891, 285 pages.

DEMORIANE, Hélène, « Le Louis XVI qu'aimait Eugénie », *Connaissance des arts*, numéro 116, octobre 1961, p.76-85.

DE RUDDER, Jean-Luc, « Le Napoléon III un catalogue de styles », *L'Estampille*, numéro 14, octobre 1970, p.32-39.

DES CARS, Jean, *Eugénie la dernière impératrice ou les larmes de la gloire*, Paris, Éditions Perrin, collection « Tempus», 2008 (2000), 615 pages.

DES CARS, Jean, 2005, *Les Historiens et la légende noire du Second Empire*, Communication prononcée en séance publique, <http://www.canalacademie.com/Les-Historiens-et-la-legende-noire.html>. Consulté le 29 mars 2010.

DEVÈCHE, André, *Le Château des Tuileries et ses jardins*, Paris, Maloine S.A. Éditeur, 1981, 48 pages.

DIDI-HUBERMANN, Georges, « Ouverture, L'histoire de l'art comme discipline anachronique », *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000, p.9-55.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990, 332 pages.

DION-TENENBAUM, Anne, *Les Appartements Napoléon III*, Paris, Musée du Louvre Éditions/Les Éditions Beaux-Arts, 2006, 66 pages.

DION-TENENBAUM, Anne, *Les Appartements Napoléon III du musée du Louvre*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1993, 134 pages.

EBELING, Jörg, Thomas W. GAEHTGENS, Daniela GALLO *et. al.*, *L'aigle et le papillon Symboles des pouvoirs sous Napoléon 1800-1815*, Catalogue de l'exposition itinérante présentée au St. Louis Art Museum du 16 juin 2007 au 16 septembre 2007, Paris, Les Arts décoratifs/American Federation of Arts, 2007, 351 pages.

ÉPRON, Jean-Pierre, *Comprendre l'éclectisme*, Paris, Éditions Norma, Coll. « Essais », 1997, 357 pages.

FARIGOULE, Jérôme, « Montpellier un nouvel écrin pour les arts décoratifs », *L'estampille L'Objet d'art*, numéro 457, mai 2010, p.64-73.

FELKAY, Nicole, Cécile Souchon (sous la dir.), *Archives de l'Agence d'architecture du Louvre et des Tuileries XIX^e^-XX^e^ siècles*, Paris, Centre historique des Archives nationales, 2006, 300 pages.

FERAY, Jean, *Architecture intérieure et décoration en France des origines à 1875*, Paris, Éditions Berger-Levrault/Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, 1988, 399 pages.

FLECKNER, Uwe, Thomas W. GAEHTGENS (sous la dir.), *De Grünewald à Menzel L'image de l'art allemand en France au XIX^e^ siècle*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2003, 497 pages.

FLEURY, Maurice, Louis SONOLET, *La Société du Second Empire d'après les mémoires contemporains et des documents nouveaux 1851-1858*, Paris, Albin Michel, tome I, s.d., 484 pages.

FLEURY, Maurice, Louis SONOLET, « L'Impératrice Eugénie aux Tuileries », *L'Abeille de la Nouvelle-Orléans*, 84^e^ année, 2 juin 1911, p.1.

FONKENELL, Guillaume, *Le Palais des Tuileries*, Paris, Honoré Clair/Cité de l'architecture et du patrimoine musée des Monuments français, 2010, 223 pages.

FONTANEY, Pierre (sous la dir.), *Le Renouveau gothique en Angleterre Idéologie et Architecture*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1989, 266 pages.

GERE, Charlotte, trad. Jean-François Allain, *L'Époque et son style, la décoration intérieure au XIX^e^ siècle*, Paris, Flammarion, 1989, 407 pages.

GHIDOLI, Alessandra, Enza MILANESI, Luisa MOROZZI *et. al.*, trad. Daniel Alibert-Kouraguine, *Le Livre des Antiquités*, Paris, Éditions Solar, 1993, 288 pages.

GOLDSCHMIDT, Fernande, Suzanne HIGGOTT, Philippe LUEZ *et. al.*, *Le comte de Nieuwerkerke Art et pouvoir sous Napoléon III*, Catalogue de l'exposition présentée au Musée national du Château de Compiègne du 6 octobre 2000 au 8 janvier 2001, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, 189 pages.

GRABAR, Oleg, trad. Yves Thoraval, *La Formation de l'art islamique*, Paris, Flammarion, Coll. « Idées et Recherches », 2000 (1987), 334 pages.

GRANGER, Catherine, *L'Empereur et les art : la liste civile de Napoléon III*, Paris, Éditions De l'École des Chartes, 2006, 866 pages.

GRANGER, Catherine, « Le palais de Saint-Cloud sous le Second Empire : décor intérieur », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, numéro 1, 1er semestre 2001, p.51-59.

GUTH, Paul, « Le théâtre Napoléon III », *Connaissance des arts*, numéro 34, décembre 1954, p.62-65.

HAMON, Françoise, Charles MacCALLUM (sous la dir.), préf. Jean-Pierre Babelon et Bruno Foucart, *Louis Visconti 1791-1853*, Paris, Délégation à l'Action artistique de la ville de Paris, 1991, 268 pages.

HASKELL, Francis, trad. Robert Fohr, *La norme et le caprice redécouvertes en art. Aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, Paris, Flammarion, 1986 (1976), 277 pages.

HENRIOT, Émile, « Le décor de la vie sous le Second Empire », *La Gazette des Beaux-Arts*, V e période, tome VI, 64e année, juillet-août 1922, p.97-110.

HÉRON DE VILLEFOSSE, René, « L'extravagant hôtel de La Païva », *Connaissance des Arts*, numéro 92, octobre 1959, p.108-113.

HIESINGER, Kathryn B., George H. MARCUS, trad. Julie David, *Petit lexique des arts décoratifs de la Renaissance à l'Art déco*, Paris, Éditions Abbeville, 1997, 211 pages.

HUGUENAUD, Karine, 2010, *Portrait de Napoléon III*, Article électronique, <http://195.154.144.20/fr%5Cessentiels%5Ctableaux%5Cfiles%5C477475.asp>. Consulté le 17 novembre 2010.

HUGUENAUD, Karine, s.d., *Portrait en pied de Napoléon III, en uniforme de général de brigade, dans son Grand Cabinet aux Tuileries*, Article électronique, <http://195.154.144.20/fr/essentiels/tableaux/files/flandrin_napo.asp>. Consulté le 17 novembre 2010.

JACQUIN, Emmanuel (sous la dir.), *Les Tuileries au XVIIIe siècle*, Paris, Délégation à l'Action artistique de la ville de Paris, 1990, 214 pages.

JACQUIN, Emmanuel, Pierre-Nicolas SAINTE FARE GARNOT, *Le château des Tuileries*, Paris, Éditions Herscher, 1988, 223 pages.

JARRASSÉ, Dominique, *La peinture française au XVIII^e siècle*, Paris, Éditions Pierre Terrail, 1998, 207 pages.

LEMOINE, Pierre, *Guide du Musée et Domaine national de Versailles et Trianon*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2004 (1990), 269 pages.

L.L. STRICKLAND, Peter, « Influence of the Second Empire on American Furniture », *The Connoisseur*, volume 199, numéro 802, décembre 1978, p.247-255.

LOLIÉE, Frédéric, *Les Femmes du Second Empire La Cour des Tuileries*, Paris, Éditions Jules Tallandier, 1954(1927), 246 pages.

LOLIÉE, Frédéric, *La Fête Impériale*, Paris, Éditions Jules Tallandier, s.d.(1912), 295 pages.

LOLIÉE, Frédéric, *Les Grandes Dames de Compiègne sous le Second Empire*, Paris, Éditions Jules Tallandier, 1954(1927), 254 pages.

MARIN, Louis, *Politiques de la représentation*, Paris, Éditions Kimé, 2005, 344 pages.

MAURUS, Véronique, *La vie secrète du Louvre*, Paris, La Renaissance du Livre/ Le onde, 2006, 107 pages.

McQUEEN, Alison, s.d., *Empress Eugénie and the Arts*, <http://www.ashgate.com/default.aspx?page=637&calctitle=1&pageSubject=3132&sort=pubdate&forthcoming=1&title_id=10037&edition_id=13130>. Consultée le 5 mars 2011.

McQUEEN, Alison, *Empress Eugénie and the Arts: Politics and Visual Culture in the Nineteenth Century*, Farnham, Ashgate Publishing Limited, 2011, 348 pages.

MICHAUD, Éric, « L'image, matrice de l'histoire », *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, Paris, Éditions Hazan, 2005, p.119-145.

MILZA, Pierre, *Napoléon III*, Paris, Éditions Perrin, Coll. «Tempus», 2006 (2004), 852 pages.

MONNIER, Virginie, Nicolas SAINTE FARE GARNOT, *Le musée Jacquemart-André Livre guide*, Paris, Institut de France, 2009 (1997), 58 pages.

MORALÈS, Gérald, Béatrice STEINER (sous la dir.), *Le style, structure et symptôme entre esthétique et clinique*, Paris/Montréal, Éditions L'Harmattan, 1997, 238 pages.

MOULIN, Jean-Marie, *Guide du musée national du château de Compiègne*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1992, 222 pages.

MOULIN, Jean-Marie, « The Furnishing of the Palace of Compiègne during the Second Empire », *The Connoisseur*, volume 199, numéro 802, décembre 1978, p.247-255.

ORMOND, Richard, Carol BLACKETT-ORD, Susan FOISTER *et al.*, *Franz Xaver Winterhalter and the Courts of Europe 1830-70*, Catalogue de l'exposition itinérante présentée au National Portrait Gallery du 30 octobre 1987 au 10 janvier 1988, Londres, National Portrait Gallery, 1987, 240 pages.

PINCEMAILLE, Christophe, « L'Impératrice Eugénie et Marie-Antoinette : autour de l'exposition rétrospective des souvenirs de la reine au Petit Trianon en 1867 », *Versalia*, numéro 6, 2003, p.124-134.

PRAZ, Mario, trad. Adriana R. Salem, Marie-Pierre Boulay et Charles Boulay, *Histoire de la décoration d'intérieur, La philosophie de l'ameublement*, Paris, Thames & Hudson, 1990 (1981), 396 pages.

PREVOST-MARCILHACY, Pauline, *Les Rothschild, bâtisseurs et mécènes*, Paris, Flammarion, 1995, 381 pages.

RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. «Essais », 2000, 689 pages.

ROUYER, Eugène, *Les appartements privés de S.M. l'impératrice au palais des Tuileries décorés par M. Lefuel*, Paris, J.Baudry, 1867, 10 pages, 20 feuilles de planches.

RYBCZYNSKI, Witold, trad. Claire Dupond, *Le Confort. Cinq siècles d'habitation*, Montréal, Éditions du Roseau, 1989(1986), 283 pages.

SAMOYAULT, Jean-Pierre, Colombe SAMOYAULT-VERLET, *Guide du musée national du château de Fontainebleau*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2002 (1996), 206 pages.

SAMOYAULT-VERLET, Colombe, « Furniture in France under the Second Empire », *The Connoisseur*, volume 199, numéro 802, décembre 1978, p.247-255.

SMITH, William, *Eugénie impératrice et femme 1826-1920*, Paris, Éditions Olivier Orban, 1989, 400 pages.

SUTTON, Denys, « The Art of the Second Empire », *Apollo*, novembre 1978, p.296-315.

VACHON, Marius, *Le château de Saint-Cloud, son incendie en 1870 : inventaire des œuvres d'art détruites ou sauvées*, Charleston, Bibliolife, 2009(1880), 100 pages.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène, intro. Caroline Mathieu, *Dictionnaire de l'Architecture française du XIe au XVIe siècle*, Paris, Bibliothèque de l'Image, 1997 (1854-1868), tome 1, 514 pages.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène, *Entretiens sur l'architecture*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1978 (1863-1872), tomes 1 et 2, 491 et 447 pages.

WATKIN, David, trad. Marie-Claire Stas, *Morale et architecture aux 19e et 20e siècles*, Liège, Éditions Pierre Mardaga, Coll. « Architecture & Recherches », 1975, 123 pages.

WATSON, Francis, « Taste in Second Empire Furnishings », *The Connoisseur*, volume 199, numéro 802, décembre 1978, p.247-255.

WINCKELMANN, Johann Joachim, introduction d'Élisabeth DÉCULTOT, *De la description*, Paris, Éditions Macula, Coll. « La Littérature Artistique », 2006, p.12.

YON, Jean-Claude, *Le Second Empire Politique, société, culture*, Paris, Armand Colin, Coll. «U», 2004, 255 pages.

ZOLA, Émile, *La Curée*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio classique », 2003, 380 pages.