

Valérie Kobi

De la gravure d'ornement à la théorie de l'ornement

La gravure au trait et sa fonction théorique

à la fin du XVIII^{ème} siècle

«[...] Nous avons lieu d'espérer que l'envie de faire du nouveau, ramenera l'architecture ancienne»¹.

I. Introduction

Le titre de cette journée d'étude *Ornement – entre art et design* prouve le statut encore instable de l'ornementation. Relevant de l'artisanat pour certains, des beaux-arts pour d'autres, elle oscille constamment au cours de son histoire entre ces deux classifications: perçue comme une notion subalterne de l'histoire de l'art ou, à l'inverse, comme une discipline constituante de cette grande et noble matière. La valeur accordée à la gravure d'ornement et, plus tard, aux recueils d'ornements suit cette même courbe variable. De simples modèles reproduits mécaniquement au statut d'œuvres d'art, ces gravures reflètent non seulement le goût d'une époque mais aussi notre perception de cet art.

Svend Eriksen² et Peter Fuhring³ ont senti le rôle capital joué dans cette évolution par le *Répertoire des artistes ou Recueil de compositions d'Architecture & d'Ornements antiques & modernes, de toute espèce*⁴ (Fig. 1) publié en 1765 par le libraire-éditeur parisien Charles-Antoine Jombert (1712–1784). Si Eriksen⁵ le replace dans une tentative partisane de promotion des modèles ornementaux français des XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles, Fuhring souligne le côté encyclopédique du livre et le considère comme «[...] one of the first histories of design in print»⁶. Ces deux argumentations extrêmement intéressantes ne me paraissent toutefois pas reposer sur une observation globale du recueil. Une approche plus attentive aux détails révèle que les deux axes proposés par les auteurs se rejoignent, grâce à la rhétorique de l'image⁷ extrêmement complexe développée au sein du *Répertoire des artistes*. Jombert offre incontestablement ici une magnifique théorie de l'ornement. Afin d'exposer le mécanisme qui préside à l'élaboration de ce discours, une présentation de l'histoire matérielle du *Répertoire*, et de son contenu, s'impose en premier lieu. Mon développement reposera ensuite sur deux hypothèses:

1 Cochin 1754.

2 Eriksen 1974.

3 Fuhring 2007.

4 Jombert 1765.

5 Eriksen 1974, 40–41.

6 Fuhring 2007, 160.

7 Formulation empruntée à Roland Barthes. Voir Barthes 1964.

1. La publication du *Répertoire des artistes* vise deux achèvements: d'une part, elle relève d'une stratégie éditoriale; d'autre part, elle s'associe à la démarche de Jacques-François Blondel (1705–1774) et de Charles-Nicolas Cochin (1715–1790) dans leur opposition au style rocaille.

2. Bien que composé de planches d'époques diverses et d'auteurs variés, le recueil connaît une unité esthétique produite par la gravure au trait, à peine hachurée, qui procède à une mise à plat des représentations. Cette abstraction engendre ainsi une image cognitive, permettant l'élaboration d'un système et d'une argumentation.

II. Répertoire des Artistes – Histoire matérielle & Description

La parution en 1765 du *Répertoire des artistes* en deux volumes résulte d'un long processus éditorial, dont l'origine remonte au livre *l'Architecture à la mode*⁸, publié par Nicolas I Langlois (1640–1703) dans le troisième quart du XVII^{ème} siècle. Dans son brillant article consacré à cet ouvrage, Fuhring⁹ analyse le procédé de Langlois qui regroupe, sous un titre attractif, une série de planches ornementales et architecturales disparates appartenant à son fonds de commerce. L'ensemble réuni par ce geste reste cependant modifiable en fonction des nouvelles matrices acquises par l'éditeur. Ce dernier fait ainsi que le succès rencontré par cette entreprise éditoriale encourage Langlois à augmenter le nombre des planches publiées, pour passer progressivement d'un volume à deux, puis à trois. A la mort de son père, Nicolas II Langlois (1670–1707) poursuit cet usage, qui demeurera également dans la pratique du libraire-éditeur Jean Mariette (1660–1742), héritier du stock des Langlois¹⁰, et de son fils Pierre-Jean Mariette (1694–1774). Cette tradition se prolongera au moins jusqu'en 1746. En effet, à cette date, le *Catalogue des livres imprimés [...] chez Pierre-Jean Mariette*¹¹ contient encore une entrée *Architecture à la mode*. Quatre ans plus tard, soit en 1750, lorsque Mariette fils cesse son activité professionnelle, Charles-Antoine Jombert achète une partie du fonds de commerce des Colonnes d'Hercule, comprenant notamment

8 Langlois s.d. Si la date de publication demeure incertaine, Fuhring place son *terminus ante quem* à 1692: «The lack of a date on the title plate of the *Architecture à la mode* has led to a great number of speculations as to when the volumes were published. The description of a number of the separate series in the 1692 shop list of the Rotterdam print dealer and book publisher Reinier Leers (1654–1714) offers a *terminus ante quem* for Langlois publication», Fuhring 2007, 157.

9 Fuhring 2007.

10 A ce sujet, voir: Weigert 1953.

11 Fuhring 2007, 159, pense que «[...] the title does not figure anymore in his [Mariette] fourth and last stock list of 1746», mais en réalité la mention de ce livre apparaît en p. 19 du *Catalogue des livres imprimés à Paris chez Pierre-Jean Mariette, rue Saint Jacques aux Colonnes d'Hercule*, [Mariette], 1746 sous la mention: «L'Architecture à la mode, ou Recueil de nouveaux dessins d'architecture, pour la décoration des Bâtimens & Jardins, inventés par les plus habiles Maîtres, in folio, 2. vol., 40. l.».

20 les planches de l'*Architecture à la mode*. Ce fonds servira précisément à Jombert, quinze ans après son achat, pour l'établissement du *Répertoire des artistes*.

Malgré cette filiation, le dispositif élaboré par Charles-Antoine Jombert se distingue du travail réalisé jusque-là par les Langlois et les Mariette. S'il prétend à nouveau exploiter un stock commercial et créer un volume thématique à partir d'un fonds multiple, la stratégie éditoriale de Jombert apparaît différente. Effectivement, en changeant le titre de son volume, le libraire-éditeur rompt avec la tradition établie par ses prédécesseurs. Cet artifice lui permet non seulement de dissimuler d'anciennes gravures sous l'étendard de la nouveauté, mais il lui offre aussi la liberté de modifier la présentation de l'ouvrage. De surcroît, le dessein recherché par la publication de ce livre s'enrichit d'une autre dimension. Jombert ne réalise plus une *Architecture à la mode* mais il établit, tel qu'il le souligne lui-même dans la première partie de son titre, un *Répertoire des artistes*. Sa volonté s'affiche distinctement, il s'agit d'«[...] exposer dans les discours suivans le peu de particularités que nous avons pu recueillir sur la vie & les ouvrages de chacun des Artistes dont on verra ici les productions [...]»¹². Ainsi, les ornemanistes des XVI^{ème}, XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles se trouvent promus au rang d'artistes, et le corpus d'œuvres diffusé pallie adroitement le manque d'informations à leur sujet, en édifiant par ce biais leur identité artistique. Grâce à ce système, le libraire obtient un répertoire et une «histoire générale des arts»¹³. L'accent mit sur le corpus s'avère extrêmement intéressant puisqu'il rejoint la notion d'*œuvre complet*, tant utilisée des collectionneurs du XVIII^{ème} siècle. L'ensemble ainsi conçu devient un véritable instrument, qui permet à l'œil de se former à la manière de chaque artiste, puis de procéder à des attributions. A partir de là, le connaisseur établit un catalogue, une classification. Roland Recht précise cette pratique dans son ouvrage *Penser le patrimoine. Mise en scène et mise en ordre de l'art*:

[...] Ainsi prend naissance une certaine histoire de l'art. Elle repose sur la constitution arbitraire d'un corpus à partir duquel une histoire peut être écrite, c'est-à-dire une trame par laquelle tous ces *membra disjecta* que sont les œuvres d'art singulières retrouvent un sens. [...] Autrement dit, l'historien fait du catalogue l'ensemble des pièces justificatives à partir desquelles l'acte de naissance d'un artiste singulier peut être établi¹⁴.

Ce modèle historiographique dirige notamment l'élaboration du fameux *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux dessins qui sont en*

12 Jombert 1765, 3.

13 Jombert 1765, 3.

14 Recht 2008 [1999], 72-73.

21 *France dans le Cabinet du Roy, dans celui de Monseigneur le Duc d'Orléans, & dans d'autres Cabinets*¹⁵ (1729-1742), ou encore du catalogue de la vente Crozat¹⁶, rédigé par Pierre-Jean Mariette en 1741.

L'organisation du *Répertoire des artistes* de Charles-Antoine Jombert relève aussi de ce mécanisme. D'un point de vue purement formel, l'ouvrage se compose de deux volumes, regroupant six cent quatre-vingt-huit planches. Un bref avertissement ouvre le premier tome; puis suivent trente-cinq biographies d'artistes, leur table nominative et une table des planches. Seule une table des planches précède le second volume, qui porte une date d'édition identique à celle du premier tome. Il ne contient en outre ni ajout, ni *errata*. Ces deux entités forment donc un ensemble cohérent, conçus *ab initio* dans leur globalité. L'ajout des diverses tables, en début de chaque volume, souligne également cette volonté, puisque cet acte fixe définitivement le contenu du *Répertoire*. Jombert s'oppose de ce fait à la pratique éditoriale de ses devanciers, en définissant clairement les artistes dignes de figurer dans son ouvrage, dans son histoire des arts décoratifs. Il délimite soigneusement un corpus, qui servira de pivot à son argumentation. Ce discours se développe en effet prioritairement autour des œuvres, en reléguant la partie textuelle aux confins de la rhétorique du libraire parisien.

Ainsi, en dehors de l'avertissement, le texte du recueil se restreint aux trente-cinq biographies des artistes; aucun autre commentaire n'est perceptible au fil des planches. Ces notices possèdent des longueurs variables, et des contenus plus ou moins complets. De prime abord, leur ordre de présentation semble de même aléatoire et désordonné. Il ne respecte ni classement alphabétique, ni chronologique. En réalité, ces biographies s'organisent en fonction du corpus des gravures, en témoignant de la première apparition de chaque artiste au sein de cet élément. Toutefois, des œuvres d'un même graveur pouvant survenir à différents endroits du livre, il arrive parfois qu'un léger décalage s'insinue entre les biographies et les planches. Pour leur part, ces dernières se structurent par sujets généraux, que ce soit par noms d'objets susceptibles de porter une décoration (portes, cheminées, plafonds, vases, &c.), ou plus rarement par types d'ornementation (arabesques, grotesques, rinceaux de feuillages, &c.). Cette disposition correspond de la sorte à la définition du terme «recueil» donnée par l'*Encyclopédie*:

[recueil] signifie parmi les savans, un registre ou une collection raisonnée de toutes les choses dignes de remarque [...] tellement disposées, que parmi un

15 Crozat 1729-1742.

16 Mariette 1741.

grand nombre de titres & de sujets de toute espece, on puisse trouver facilement celui qu'on cherche [...]»¹⁷.

La rigoureuse structuration du *Répertoire*, basée sur les gravures puis sur les tables, facilite l'utilisation de cet ouvrage. Elle matérialise de surcroît le double statut du livre: celui de répertoire et de recueil. Plus qu'un simple dictionnaire des ornemanistes, Jombert construit, par l'assemblage *a priori* disparate de planches, une authentique encyclopédie de l'ornement des XVI^{ème}, XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, ou comme dit Fuhring, l'une des premières «[...] histories of design in print»¹⁸. Dès lors, une étude plus attentive de l'histoire proposée par Jombert s'annonce incontournable. Quel discours transmet-il? Et dans quel but?

III. Répertoire des Artistes – Analyse

Il suffit de lire les biographies des artistes présents dans le recueil pour apercevoir leur éclectisme. Leurs vies s'échelonnent entre la fin du XV^{ème} siècle et la première moitié du XVIII^{ème} siècle; ils exercent des professions variées; et certains conçoivent des ornements tandis que d'autres ne font que les reproduire. Seule leur provenance géographique, le territoire français, sert de dénominateur commun; à l'exception toutefois de quatre Italiens: Paolo Farinati (1524–1606), Federico Zuccaro (1542–1609), Francesco Primaticcio (1504–1570) et Raphaël (1483–1520), dont les rapports entretenus avec la France restent inégaux.

Malgré cette apparente confusion, l'argumentation de Jombert permet de lier ces personnalités, et de les ériger au rang de modèles. Tout d'abord, Francesco Primaticcio initie pour le libraire le renouveau de l'art français par son passage à Fontainebleau:

C'est au Primaticcio [...] qu'on est redevable du rétablissement du bon goût de la Peinture & de l'Architecture en France, & de l'heureuse révolution qui s'y fit alors dans les Arts, en quittant la manière barbare & gothique qui avoit été en vogue jusque-là, pour s'attacher à l'antique & à l'imitation de la belle nature¹⁹.

Nicolas Loire (1624–1679) ensuite est loué pour sa grande mémoire, mise au profit de son art à son retour d'Italie, grâce à une «[...] imagination remplie de tout ce que la Peinture & la Sculpture peuvent offrir de plus parfait»²⁰. Jean Marot (1619–1679),

17 Diderot 1751–1780, vol. XIII, 868.

18 Fuhring 2007, 160.

19 Jombert 1765, 22.

20 Jombert 1765, 23.

quoique moins régulier dans son exécution que Jules Hardouin-Mansart (1646–1708) ou que Salomon de Brosse (1571–1626), reçoit l'éloge de Jombert pour ses «desseins d'arcs de triomphe, de porte de villes, & de palais à la Grecque & à la Romaine»²¹. Enfin, François Poilly (1622–1693), dont Jombert désirerait «avoir dans ce Recueil beaucoup de pieces»²², se livre à Rome «tout entier à l'étude de l'Antique», recherchant «tous les anciens monumens de Sculpture & d'Architecture qui font le plus précieux ornement de cette Capitale du monde»²³. Le libraire regrette de ne pas fournir à son lecteur plus d'œuvres de Poilly, mais la seule pièce qu'il possède de lui se révèle fondamentale puisqu'elle «est le fruit d'un de ces desseins d'ornemens qu'il a faits à Rome, d'après les monumens antiques»²⁴. Tel un joyau, elle clôt honorifiquement le second volume du *Répertoire des artistes*, position hautement significative. La majorité des artistes sélectionnés pour le recueil possède, par conséquent, la particularité de parfaitement connaître l'Italie et ses monuments ou, du moins, travaille «à la grecque», en maîtrisant les règles de leur art. Ils se trouvent vantés pour cette connaissance, et donnés en exemple au public contemporain.

Ce principe récurrent des biographies se perçoit également dans les gravures utilisées par le libraire dans le but d'orner son ouvrage. A cet effet, Jombert emploie des pièces de son fonds de commerce comme frontispices, fleurons ou encore vignettes de son *Répertoire*. Les choix effectués pour ces décorations, loin d'être anodins, illustrent en réalité l'argumentation développée au sein du livre. Dans ce sens, le frontispice du premier volume (Fig. 2) reprend exactement celui créé par Jean Marot pour le *Recueil de diverses pieces modernes d'architecture et nouvelles inventions de portes, cheminees, ornemens et autres*²⁵ (1680), auquel Jombert ajoute uniquement l'inscription «Répertoire des artistes ou» dans le fronton de la façade. Cette décision, réalisée au détriment de son propre titre, s'explique certainement par la haute estime dans laquelle Jombert tient les dessins d'architecture «à la grecque» de Marot. Dans le même ordre d'idée, le fleuron de titre du premier tome du *Répertoire* (Fig. 1), inventé par Charles-Nicolas Cochin et gravé par Claude Olivier Gallimard (1718–1774), provient de *l'Architecture française*²⁶ (1752–1756) de Jacques-François Blondel. L'amitié et la riche collaboration existant entre Jombert et Cochin n'explique que partiellement la présence de cette gravure. Christian Michel démontre brillamment, dans son ouvrage *Charles-Nicolas Cochin et le livre illustré au XVIII^{ème} siècle*, le rôle donné par l'artiste à ses œuvres à partir des années 1750:

21 Jombert 1765, 8.

22 Jombert 1765, 14.

23 Jombert 1765, 13.

24 Jombert 1765, 14.

25 Langlois 1680.

26 Blondel 1752–1756.

[...] les illustrations de Cochin doivent compléter ou appuyer la portée d'un livre et non se contenter de l'orner²⁷.

Cette réflexion s'applique de la même manière au *Répertoire des artistes*. Jombert ne choisit pas le fleuron de l'*Architecture française* de Blondel au hasard. Ce bas-relief antique, représentant les arts et les sciences utiles à l'architecture, souligne une position idéologique plus profonde.

Une année avant la réalisation du *Répertoire des artistes* paraît chez Jombert une réédition du *Discours sur la nécessité de l'étude de l'architecture. Dans lequel on essaie de prouver combien il est important pour le progrès des arts, que les hommes en place en acquièrent les connaissances élémentaires; que les artistes en approfondissent la théorie; & que les artisans s'appliquent aux développemens du ressort de leur profession*²⁸ de l'architecte français. Blondel y dénonce la frivolité de l'art contemporain, «rivale du bon goût»²⁹, et proclame l'étude architecturale comme essentielle à toute personne nourrissant de près ou de loin un rapport avec les arts. Selon lui, cette étude développe le discernement, qui permet d'établir la distinction entre artisan et artiste, entre médiocrité et excellence³⁰. Il propose d'une part les modèles antiques en référence, et les accompagne d'autre part des ouvrages réalisés sous le règne de Louis XIV, «émule de l'ancienne Rome»³¹. Cette critique acerbe de l'art du XVIII^{ème} siècle n'appartient pas uniquement à Blondel, puisque Charles-Nicolas Cochin publie, à ce sujet, deux pamphlets dans le *Mercur de France* de décembre 1754³² et de février 1755³³. A l'initiative de Jombert, ces articles connaîtront une seconde édition en 1757 sous le titre *Recueil de quelques pieces concernant les Arts, extraites de plusieurs Mercur de France*³⁴. Charles-Antoine Jombert se positionne donc, en tant que libraire-éditeur, au faite de l'opposition à l'art rocaille. Il ne s'agit alors pas d'un hasard si, quinze ans après leur achat, il décide d'exploiter les planches de l'*Architecture à la mode* pour en faire un *Répertoire des artistes*. Cette encyclopédie de l'ornementation française des XVI^{ème}, XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles offre des modèles, produits par des artistes, servant à l'étude ou à la reproduction mimétique. Si Blondel fournit les canons architecturaux

27 Michel 1987, 89.

28 Blondel 1764.

29 Blondel 1764, 24.

30 Blondel 1764, 37. Les personnes en place doivent «parvenir enfin à ce degré de discernement, à ce goût sûr & exquis, qui fait préférer l'artiste à l'artisan; qui fait distinguer, d'un coup d'œil, le défectueux du médiocre, & le médiocre de l'excellent».

31 Blondel 1764, 19.

32 Cochin 1754.

33 Cochin 1755.

34 Cochin 1757.

qui permettent de redresser les arts, Jombert se charge de l'ornementation, en fixant définitivement les artistes et le corpus qu'il juge exemplaires. L'ouvrage revêt ainsi un aspect prescriptif, dogmatique, incarné dans la jolie vignette surplombant l'avertissement du *Recueil* (Fig. 3). Cette gravure représente des *putti* assis sur une fontaine rocaille, et travaillant au dessin sur le motif de ruines antiques situées à l'arrière-plan. Dans cette œuvre, la valorisation de l'étude architecturale à partir des modèles de l'Antiquité gréco-romaine rejoint l'argumentation défendue par Blondel dans son *Discours sur la nécessité de l'étude de l'architecture* de 1764. L'accointance entre les deux écrits s'accroît encore par l'insistance avec laquelle Jombert souligne la présence d'éléments «antiques et modernes» au sein de son *Répertoire*. Cette mention figure non seulement dans son titre, mais il la reprend également à de nombreuses reprises dans les tables des planches. Pour sa part, Blondel explique ce phénomène de la façon suivante:

[...] j'offre aux yeux des disciples les plans, élévations, coupes & profils des plus beaux édifices de la France & de l'Italie, tant ancienne que moderne [...] par ce moyen ils deviennent les spectateurs des plus beaux ouvrages qui aient été érigés sous différens regnes, & en différens lieux; ils prennent connoissance des révolutions de l'architecture; ils comparent les anciens avec les modernes, le siecle d'Auguste avec celui de Louis XIV [...]; par l'examen de ces différens genres d'architecture, les jeunes gens parviennent à se former un genie neuf³⁵.

Par conséquent, seule cette juxtaposition, propice aux comparaisons, permet la formation du goût et d'une réflexion individuelle. Sans que Jombert n'explique ce postulat, l'importance qu'il porte au corpus d'œuvres relève malgré tout d'une esthétique visuelle, d'un apprentissage par le regard. Le lecteur doit, à l'aide des quelques indications fournies par l'éditeur, construire son savoir de manière autonome par l'expérience sensible; pour parvenir à la conclusion commune, universelle que seules les œuvres des siècles passés méritent notre attention. L'image acquiert de la sorte une valeur rhétorique et cognitive. Elle participe activement à l'argumentation du livre par sa seule présence au sein du corpus, et s'active par le regard qui se pose sur elle.

Cette particularité du *Répertoire* fonctionne admirablement grâce à la relative unité esthétique des planches. Ces dernières témoignent effectivement d'une volonté de générer un ensemble harmonieux, qui tend à aplanir toutes spécificités. Dans ce sens, l'utilisation de la gravure au trait à peine hachurée, ou de planches extrêmement

35 Blondel 1764, 137.

26 usées par leur exploitation intensive pendant près d'un siècle, répond à cette attente. Les nuances de la matrice en ressortent infiniment réduites, et occasionnent une mise à plat des images, désormais résumées à leurs contours. Un tel schématisme des formes permet aux lecteurs de se concentrer sur leurs aspects essentiels. D'un coup d'œil, il devient dès lors possible de tisser des comparaisons ou des analogies, de juger et d'élaborer un système argumentatif. Ce procédé, extrêmement habile, de construction théorique à partir d'une épuration des formes caractérise, par exemple, l'*Antiquité expliquée*³⁶ (1719) de Bernard de Montfaucon (1655–1741). À son égard, Pascal Griener affirme que :

La configuration qui se dessine ici ressortit à ce que nous appellerions aujourd'hui l'inter-icongnicité. Les représentations figuratives forment un *corps*, c'est-à-dire un ensemble organique qui fait système, et dont les parties éclairent le tout³⁷.

Le *corps*, créé par la gravure au trait, prouve l'efficacité de cette technique et du potentiel théorique qui en découle. Jombert comme Montfaucon le comprennent et savent en tirer profit. De nombreux artistes et théoriciens de la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle suivront ce chemin. Ainsi, l'*Histoire de l'art par les monumens*³⁸ (1810–1823) de Jean Baptiste Séroux d'Agincourt (1730–1814) met magnifiquement en œuvre cette pratique, notamment dans ses planches consacrées à la peinture. Cet ouvrage se révèle particulièrement intéressant pour la stratégie éditoriale adoptée par les éditeurs Treuttel & Würtz. Ces derniers choisissent en effet de publier les planches de l'*Histoire de l'art* avant l'analyse textuelle de Séroux d'Agincourt, offrant de la sorte une vie indépendante aux illustrations. L'excellente réception³⁹ qui leur sera faite certifie la force du corpus et sa capacité à produire une argumentation iconographique pure.

IV. Conclusion

Le pauvre contenu textuel du *Répertoire des artistes ou Recueil de compositions d'Architecture et d'Ornements antiques & modernes* de Charles-Antoine Jombert a longtemps porté préjudice à cet ouvrage. Souvent oublié de la critique, il demeure – jusqu'à l'article de Fuhring – considéré comme un recueil d'ornements, ou comme une simple stratégie éditoriale. Or, il appert maintenant que ce livre contient une dimension théorique plus complexe. En réalité, le lecteur doit recomposer un discours,

36 Montfaucon 1719.

37 Griener 2009.

38 Séroux d'Agincourt 1810–1823.

39 Pour plus d'informations à ce sujet, voir: Mondini 2005.

27 une argumentation subtile qui se trame au fil des planches. Cette expérience visuelle le mène à l'étude comparative des modèles fournis par Jombert, puis le pousse élégamment à la seule conclusion qui s'impose: la prédominance des arts sous le règne de Louis XIV. Le recueil se dévoile ainsi, non seulement comme un «bijou» d'art ornemental, mais comme un énoncé performatif. Toute personne qui l'analyse, réalise de fait le principe central qui travaille ici la théorie de Jombert: l'étude des modèles. L'image apparaît dans toute sa force persuasive; elle se pose comme l'équale de l'ironie piquante d'un Cochin, ou des cours architecturaux d'un Blondel.

Bibliographie

- Barthes, R., «Rhétorique de l'image», *Communications* 4/1(1964), 40–51.
- Blondel, J.-F., *Architecture française, ou Recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels & édifices les plus considérables de Paris*, Paris 1752–1756.
- Blondel, J.-F., *Discours sur la nécessité de l'étude de l'architecture. Dans lequel on essaie de prouver combien il est important pour le progrès des arts, que les hommes en place en acquièrent les connaissances élémentaires; que les artistes en approfondissent la théorie; & que les artisans s'appliquent aux développements du ressort de leur profession*, Paris 1764.
- Catalogue des livres imprimés à Paris chez Pierre-Jean Mariette, rue Saint Jacques aux Colonnes d'Hercule, Paris 1746.
- Cochin, Ch.-N., «Supplication aux Orfèvres, Ciseleurs, Sculpteurs en bois pour les appartemens & autres, par une société d'Artistes», *Mercure de France*, vol. 2, (décembre 1754), 178–187.
- Cochin, Ch.-N., «Lettre à M. l'Abbé R*** sur une très-mauvaise plaisanterie qu'il a laissé imprimer dans le *Mercure* du mois de décembre 1754, par une société d'Architectes, qui pourraient bien aussi prétendre être du premier mérite et de la première réputation, quoiqu'ils ne soient pas de l'Académie», *Mercure de France* (février 1755), 148–171.
- Cochin, Ch.-N., *Recueil de quelques pièces concernant les Arts, extraites de plusieurs Mercures de France*, Paris 1757.
- Crozat, P. (éd.), *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux dessins qui sont en France dans le Cabinet du Roy, dans celui de Monseigneur le Duc d'Orléans, & dans d'autres Cabinets divisé suivant les différentes écoles; avec un abrégé de la vie des peintres, & une description historique de chaque tableau*, Paris 1729–1742.
- Diderot, D. (éd.), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris 1751–1780.
- Eriksen, S., *Early neo-classicism in France. The creation of the Louis seize style in architectural decoration, furniture and ormolu, gold and silver, and Sèvres porcelain in the mid-eighteenth century*, London 1974.
- Fuhring, P., «From Commerce to Fashion: the Architecture à la mode or an Ornament Encyclopaedia of the Louis XIV Period», *Het Nederlandse binnenhuis gaat zich te buiten. Internationale invloeden op de Nederlandse wooncultuur* (2007), 146–164.
- Griener, P., «Un romantisme de marbre», *Revue critique* 745–746 (2009), 552–563.

- Jombert, Ch.-A., *Répertoire des artistes ou Recueil de compositions d'Architecture et d'Ornements antiques & modernes, de toute espèce. Par divers auteurs dont les principaux sont: Marot, Loire, Du Cerceau, Le Pautre, Cottart, Pierretz, Cotelte, Le Roux, Berain, &c. avec un abrégé historique de la vie & des Ouvrages de chacun de ces artistes*, Paris 1765.
- Langlois, N., *L'Architecture à la mode, où sont les nouveaux dessins pour la décoration des bâtimens et jardins par les plus habiles architectes, sculpteurs, peintres, menuisiers, jardiniers, &c.*, Paris s.d.
- Langlois, N., *Recueil de diverses pièces modernes d'architecture et nouvelles inventions de portes, cheminées, ornemens et autres*, Paris 1680.
- Mariette, P.-J., *Description sommaire des desseins des grands maîtres d'Italie, des Pays-Bas et de France, du cabinet de feu M. Crozat avec des réflexions sur la manière de dessiner des principaux peintres*, Paris 1741.
- Michel, Ch., *Charles-Nicolas Cochin et le livre illustré au XVIII^{ème} siècle*, Genève 1987.
- Mondini, D., *Mittelalter im Bild. Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800*, Zürich 2005.
- Montfaucon, B. de, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, Paris 1719.
- Recht, R., *Penser le patrimoine. Mise en scène et mise en ordre de l'art*, Paris 2008 [1999].
- Séroux d'Agincourt, J.-B., *Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IV^{ème} siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^{ème} siècle*, Paris 1810–1823.
- Weigert, R.-A., «Le commerce de la gravure au XVII^{ème} siècle en France. Les deux premiers Mariette et François Langlois, dit Ciartres», *Gazette des Beaux-Arts* (mars 1953), 167–188.