



Les intérieurs orientalistes du comte de Saint-Maurice et d'Albert Goupil : des “ Cluny arabe ” au Caire et à Paris à la fin du XIXe siècle

Mercedes Volait

► To cite this version:

Mercedes Volait. Les intérieurs orientalistes du comte de Saint-Maurice et d'Albert Goupil : des “ Cluny arabe ” au Caire et à Paris à la fin du XIXe siècle. Sandra Costa, Dominique Poulot, Mercedes Volait. The Period Rooms: Allestimenti storici tra arte, collezionismo et museologia, Bononia University Press, pp.103-114, 2016, ARTE, 978-88-6923-188-9. halshs-01508863

HAL Id: halshs-01508863

<https://shs.hal.science/halshs-01508863v1>

Submitted on 18 Apr 2017

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

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

Les intérieurs orientalistes du comte de Saint-Maurice et d'Albert Goupil : des « Cluny arabes » au Caire et à Paris à la fin du XIX^e siècle

Mercedes Volait (Laboratoire InVisu, CNRS/INHA)

Abstract

In installing his large collection of medieval and Renaissance artefacts in the former town house of the abbots of Cluny in 1833, French aristocrat Alexandre Du Sommerard not only offered an afterlife to one of the few Gothic mansions surviving in Paris, but also set a pattern of historical reconstruction involving the reuse of salvaged objects and antiques. Unfortunately lost to the contemporary viewer because of later transformations to the space after it was turned into a museum, Du Sommerard's creative display fired many an imagination throughout the nineteenth century.

This paper is about a series of Orientalist interiors designed in France and in Egypt by early amateurs of Islamic art such as Gaston de Saint-Maurice, Alphonse Delort de Gléon, Ambroise Baudry, Ernest de Blignières, Albert Goupil, Edmond de Rothschild and Henry D'Allemagne. Besides partaking in the culture of collecting, most of their ventures share the attribute of having been related in one way or another to Du Sommerard's enterprise. Two ensembles are considered in particular here. They are viewed both as a material system characterized by the processing of reused items, replicas and antiques, and as the physical stage of social interactions. The overarching hypothesis is that such forms of *Gesamtkunstwerk*, or total works of art, should be analyzed not only as spaces where distinction was performed, but indeed as expressions of gendered self-definition at a time of changing male lifestyles.

« La maison d'Ambroise est un bijou. Nous serions riches si l'immeuble était situé dans les environs de boulevard St Germain, ou simplement aux Batignolles, les portes et les plafonds, les marbres et les faïences viennent des palais du 16^{ème} siècle, c'est un Cluny arabe ». ¹

C'est en ces termes que, en visite au Caire en 1876, le peintre Paul Baudry évoque pour son amie Louise Garnier l'habitation de style arabe (selon l'expression alors consacrée) que son frère Ambroise, architecte établi dans le pays à l'issue de la guerre de 1870, vient d'achever de construire, grâce à l'avantageuse situation obtenue à la cour d'Égypte. Le « Salemlik d'Ambroise pacha », ainsi que l'artiste s'amuse à le nommer en usant du vocable turc utilisé pour désigner la partie de l'habitation réservée à la gent masculine, est en effet un savant assemblage de grands décors historiques, de portes marquetées et de carreaux de céramique chinés sur place ; de répliques d'ornements obtenues par moulage ; et d'éléments historicistes dessinés expressément pour s'harmoniser avec les pièces anciennes ou pour servir de raccord. Un mobilier spécifique est conçu dans le goût « Arabesque » – autre terme d'époque – afin de rester dans le ton.² L'unité de style constitue un impératif majeur. L'ensemble traduit la prédilection d'Ambroise Baudry pour l'art égypto-syrien des XIII^e-XVIII^e siècles et en particulier pour les artefacts de la période dite mamelouke (1250-1517), dont il était devenu un fin connaisseur.

La collection qu'il sut en réunir par la fréquentation assidue des bazars du Caire et l'usage créatif qu'il fit de fragments authentiques dans son habitation cairote ne sont pas uniques. D'autres que lui, le plus souvent par son truchement, furent également attirés par cette branche particulière des arts de l'Islam qui venait de s'ouvrir à la curiosité européenne³ et, eux-mêmes grands collectionneurs, incorporèrent littéralement leurs trouvailles dans leurs habitations cairotes ou hexagonales.⁴ Une dizaine d'intérieurs orientalistes de veine mamelouke, construits durant le dernier tiers du XIX^e siècle par intégration d'éléments authentiques de décor de provenance moyen-orientale, sont à ce jour identifiés. Plusieurs sont signés par Baudry lui-même. Au Caire, outre les villas Delort de Gléon (1872) et Baudry (1875-1876), une mention spéciale revient à l'hôtel particulier du comte de Saint-Maurice (1872-1879), devenu peu après son achèvement propriété de la France pour servir de représentation diplomatique. On sait que le préfet Ernest de Blignières s'était fait installer un

¹ Paris, Bibliothèque de l'École des Beaux-arts, Correspondance entre Charles et Louise Garnier et Paul Baudry, 2^{ème} partie, 1873-1885, Mss 742, pièce 97, Lettre de Paul Baudry à Louise Garnier, 22 décembre 1876.

² Crosnier Leconte, Volait 1998.

³ Labrusse 2007.

⁴ Volait 2009.

« salon arabe » dans sa résidence du Caire lorsqu'il y fut en poste entre 1878 et 1882 – il en profite pour faire de même dans son manoir breton, avec l'assistance à nouveau de Baudry. Grand donateur d'objets islamiques au Louvre, le baron Delort de Gléon aménage à partir de 1883 un salon égyptien dans son hôtel particulier parisien, cette fois en se faisant conseiller par un autre spécialiste de l'ornement islamique égyptien, Jules Bourgoïn.⁵ Fils du célèbre marchand d'estampes, Albert Goupil établit à peu près au même moment une « galerie orientale » dans l'immeuble familial de la rue Chaptal à Paris.⁶ Baudry dessine un somptueux fumoir néo-mamelouk pour l'hôtel parisien d'Edmond de Rothschild en 1889-1892, et en installe un autre au château de la Haichois, achevé en 1893, pour un oncle du peintre Henri de Toulouse-Lautrec. C'est dire la fortune de ces arrangements dans le milieu des grands collectionneurs. Au tournant du siècle, Henry D'Allemagne entreprend de recréer, sur plusieurs étages de son immeuble parisien de la rue des Mathurins, une « réminiscence d'Orient » grâce aux acquisitions faites au cours de ses périples.⁷ Plusieurs ensembles sont de provenance égyptienne, dont des vantaux à polygones sculptés portant le blason d'un échanson mamelouk. Point n'est bientôt besoin de voyager ou de s'expatrier pour se procurer de telles pièces : celles acquises par l'amateur Charles Gillot autour de 1900 l'ont été sur le marché parisien, auprès de l'antiquaire Dikran Khan Kelekian.⁸ Une autre ère commence dès lors.

Un « modèle de restauration arabe »⁹ au Caire

L'ensemble le plus complet de ces intérieurs orientalistes de veine égyptienne, édifié au tout début de leur vogue, est celui constitué par un aristocrate fortuné, Gaston de Saint-Maurice (1831-1905), qui occupe à partir de 1868 les fonctions de grand écuyer auprès du souverain égyptien.¹⁰ La reconstitution prend la forme d'une habitation entière dont chaque pièce a été conçue à partir d'éléments anciens – plafonds, huisseries, portes, dallages, fontaines, vitraux en plâtre, céramiques. *A posteriori*, l'aristocrate revendique avoir eu l'intention de construire « une maison sur un plan ancien, avec des matériaux provenant des plus belles habitations des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles ». ¹¹ Il fait venir de Damas un menuisier, sans doute pour remonter des plafonds historiques, dont certains venus vraisemblablement de la capitale syrienne,

⁵ Bideault, Thibault, Volait 2015.

⁶ Lavoix 1885.

⁷ D'Allemagne 1939.

⁸ *Ancienne Collection Charles Gillot* 2008.

⁹ Charmes 1880, p. 54.

¹⁰ Volait 2012.

¹¹ Londres, Victoria and Albert Museum Archive, Saint-Maurice nominal file, MA/1/S284, Lettre de Saint-Maurice à Sir Philip Cunliffe Owen, 24 octobre 1882.

particulièrement riche en grands décors.¹² Contrairement à ce qu'on pourrait penser spontanément, le choix du remploi n'est donc pas en l'espèce purement « pragmatique »,¹³ en raison de l'abondance de démolitions dans une ville en plein début d'haussmannisation. Il est délibéré, quitte à requérir des déplacements sur des distances considérables ; il transfère surtout en Égypte une pratique courante depuis les années 1840 au sein des milieux aristocratiques français.¹⁴ On sait peu de choses de cette translation franco-égyptienne, si ce n'est que le démontage de décors voués à la démolition en vue de leur revente, devenu commerce à part entière, reste florissant dans l'Égypte du XXI^e siècle et qu'aujourd'hui ses praticiens s'auto-désignent, significativement, comme « démolisseurs », en usant du terme français, quand on leur demande la désignation en arabe de leur spécialité ! La source française de leur activité ne fait ainsi guère de doute. Le « salon damascène » a connu de son côté une belle et longue carrière internationale sur plusieurs continents et reste prisé de nos jours sur le marché de l'art.¹⁵

Les fragments originaux réunis par Saint-Maurice sont mariés avec des copies d'ornement obtenues par moulage. Des répliques de décors stuqués tirés de mosquées mameloukes (al-Mu'ayyad, Sultan Hasan ou Qaytbay en l'occurrence) tapissent les parois de la terrasse de son habitation,¹⁶ aux côtés de panneaux de céramique syrienne ; des moulages de linteaux sculptés sont utilisés ailleurs en dessus-de-porte. La plupart des intérieurs orientalistes d'inspiration égyptienne présentent ces copies d'ornements. Jean Jaladon, un entrepreneur français actif en Égypte, qui a travaillé pour Baudry, passe en 1891 pour avoir possédé « tous les moulages des mosquées du Caire ».¹⁷ Ce n'est plus la lubie d'un seul, c'est devenu un procédé de décoration. L'artefact lui-même acquiert rang de pièce de musée, puisqu'une série de moulages Jaladon du Caire entre peu après dans les collections du Metropolitan Museum of Art.¹⁸

¹² Volait 2012, pp. 53-55, pour le contrat de recrutement en arabe conservé à la Bibliothèque de l'INHA ; Bideault, Thibault, Volait 2015, pp. 108-109, pour la provenance damascène de certains remplois.

¹³ Pour reprendre l'une des deux catégories, avec le trophée idéologique, proposées par Brilliant, Kinney 2011 pour caractériser la pratique du remploi.

¹⁴ Deshayes 2012.

¹⁵ Scharrahs 2013.

¹⁶ Volait 2012, pp. 71-76. Deux exemples figurent à l'exposition « A World of Fragile Parts », sur les copies historiques d'art et d'architecture, organisée par le Victoria and Albert Museum à la Biennale d'Architecture à Venise en 2016.

¹⁷ Collection particulière, Lettre de Raphael Suarès à Ambroise Baudry, 25 avril 1891.

¹⁸ The Metropolitan Museum of Art 1910, pp. 222-224 ; je remercie Mariam Rosser-Owen pour cette indication.

Dirigé par deux architectes français, Charles Guimbard et Marcel Gouron-Boisvert, le chantier Saint-Maurice s'élève à la somme considérable de 850 000 francs (équivalent à plus de 3 millions de nos euros), qui correspond à plus de cinquante fois ses appointements annuels de grand écuyer. L'habitation abrite la collection d'art islamique d'un millier de pièces que possédait l'amateur. Les objets n'étaient pas présentés sous vitrines, mais étaient disposés pour son usage quotidien, qu'il s'agisse de coffres, de guéridons, de pièces de vaisselle, d'armes, de tapis utilisés en portières, etc. « Un lit arabe en bois de palissandre, incrusté de verre et d'ivoire », surmonté d'un « grand baldaquin sur des tringles finissant par des pommes d'ivoire incrustées d'un travail très remarquable », lui servait de couche¹⁹ (fig. 1). On est là dans un régime spécifique de jouissance de la curiosité, qui n'est pas seulement de l'ordre de la pure ostentation ou de la contemplation, mais engage corporellement l'individu dans un art de vivre absolument le dépaysement. Ce n'est pas seulement un état d'esprit, c'est un état de corps.

D'autres arrangements le confirment : Saint-Maurice avait fait installer, au rez-de-chaussée de sa maison, un vaste bain qui ouvrait sur une « chambre de repos des bains » confortablement meublée – la séquence des pièces évoque la disposition des hammams, dont les premiers exemples parisiens naissent au même moment, dans le sillage des bains turcs installés en 1868 par le prince Jérôme Napoléon dans sa Maison pompéienne.²⁰ Les pièces de l'étage noble s'organisaient autour d'une salle de réception à double hauteur et à éclairage zénithal, dotée du plan cruciforme caractéristique des grandes maisonnées cairotes de la période mamelouke (fig. 2). Une tribune élevée ouvrait sur cet espace ; elle était destinée à des musiciens, tenus ainsi en hauteur et à distance de leur auditoire. Un « salon des danseuses persanes » prolongeait cette tribune placée en entresol ; décoré des grands portraits de baladines typiques de l'art *qajar* d'Iran (XVIII^e-XIX^e siècles), il faisait office de « foyer des artistes » d'après l'inventaire que le comte de Saint-Maurice laisse de son habitation en 1884. On en déduit que son hôtel particulier était conçu pour accueillir des spectacles. Cette distribution et le décor imagé du « foyer » suggèrent que le grand salon devait servir à la fois de salle de bal, de salon de musique et de scène de spectacle. L'inscription biblique en caractères arabes qui ceinture l'un de ses renforcements souligne la fonction musicale des lieux : le texte offre une variante du Psaume 150 (*Laudate Dominum*), qui clôt le Livre des Psaumes de l'Ancien Testament par une louange à Dieu célébrée par le son des instruments et le mouvement des

¹⁹ Nantes, Archives du ministère des Affaires étrangères et européennes, Immeuble et mobilier de l'agence du Caire, 353PO/2/407, Inventaire du mobilier de la maison de G. de Saint-Maurice au Caire, juin 1884.

²⁰ Avcioğlu 2011, pp. 228-241.

corps.²¹ Le recours à ces versets bibliques comme métaphore de la musique et de la danse n'est pas banal – c'est plus volontiers un Apollon dieu des arts et de la musique qui en est l'allégorie dans l'architecture classique. Faut-il comprendre cette allusion à la chrétienté orientale comme un hommage à son existence ou comme un éloge du syncrétisme, d'autant que l'inscription commence par la formule caractéristique de la *bismillah* qui ouvre les sourates du Coran : « Au nom de Dieu... » ? Les sources ne le disent pas. On sait en revanche que des réalités plus prosaïques commandaient ces décors orientalistes. L'artiste finlandais Gunnar Berndtson a laissé, à l'issue d'un séjour en Égypte en 1882, une suggestive représentation des divertissements que les Français du Caire aimaient à organiser dans de tels intérieurs. La toile dépeint en l'occurrence le salon, similaire et voisin, du baron Delort de Gléon. Initialement connue comme *Intérieur de salon arabe au Caire* (1883) et désormais comme *Almée égyptienne*,²² l'huile met en scène une jeune femme très légèrement vêtue dansant pour le baron et l'un de ses amis, au son du tambourin d'un jeune Nubien, probablement aveugle (fig. 3). Il y a nette correspondance entre le décor de la pièce et la scène qui s'y déroule.

Toutes proportions gardées, l'habitation Saint-Maurice apparaît comme la transposition, dans le vocabulaire islamique, des décors historicistes qui agrémentent maintes demeures parisiennes dévolues à la fête et à la réception au même moment. L'hôtel Jacquemart-André, dont la construction à Paris est à peu près contemporaine (1869-1875) du chantier Saint-Maurice, présentait une distribution comparable, avec en son centre un ample salon de musique à double hauteur, et même des espaces agrémentés de remplois (fresques de Tiepolo rapportées d'Italie). Si le geste de Saint-Maurice correspond à un mouvement plus général, aristocratique et hexagonal, le comte ne cherche pas à pérenniser son œuvre, à l'inverse d'un Édouard André ou d'un Nissim de Camondo : « *A collection museum promises immortality* » estime Anne Higonnet.²³ Dès 1878, il rapporte une partie de sa collection à Paris pour la présenter à l'Exposition universelle dans une des salles égyptiennes dont il a obtenu le commissariat, « L'Égypte des Khalifes ». Il la met en vente peu après.²⁴ Avant même d'avoir revendu son habitation cairote, il acquiert en 1881, sur la côte dieppoise qui vient de s'ouvrir à la villégiature mondaine, un terrain où il entreprend de bâtir une maison de maître, à nouveau avec des matériaux de récupération, « vieilles pierres, boiseries Louis XV, faïences arabes », à

²¹ Volait 2012, pp. 200-202.

²² Helsinki, Ateneum Art Museum, Antell Collections, inv. A II 1396.

²³ Higonnet 2007, p. 198.

²⁴ Volait 2002.

en croire un brillant voisin, le peintre Jacques-Émile Blanche.²⁵ Saint-Maurice est cette fois son propre architecte²⁶ et produit une construction associant des corps de bâtiments totalement hétérogènes. Dénommée Pré Saint-Nicolas, la bâtisse a curieux aspect. Une chapelle est intégrée dans une aile imitant une forteresse. Un bain turc, dont les faïences auraient été rapportées d'Égypte, fait partie intégrante des lieux. Une façade à pans de bois du XV^e siècle, qui serait liée à un souvenir monarchique et proviendrait de Lisieux, est enchâssée dans l'élévation principale. « À côté, on a placé des originaux ou des moulages de toutes provenances : au rez-de-chaussée, *fenêtres de l'hôtel de Cluny à Paris*,²⁷ arcade ogivale de Rouen, fenêtre de l'hôtel de la Trémoille, armoiries de Jacques Cœur de Bourges et au-dessus de la porte, armes de France », ajoute un autre amateur de vieilleries, l'architecte Charles Normand.²⁸

À son retour d'Égypte, le comte de Saint-Maurice s'engage donc à nouveau dans un projet de construction historiciste, mais cette fois en privilégiant la collecte et la mise en scène des reliques de l'Ancienne France, ou de leurs répliques, aux côtés de pièces rapportées de son séjour en Orient. Outre son intérêt pour les objets et les décors islamiques, on lui connaît une collection parallèle de dessins d'ornement et de bronzes d'ameublement des XVII^e et XVIII^e siècles. Un dessin lui ayant appartenu, acquis en 1893 par l'Union centrale des arts décoratifs appliqués à l'industrie,²⁹ est un bon révélateur du genre d'artefact que l'aristocrate collectionnait dans ce domaine : la pièce est à la fois un modèle d'ornement, le souvenir d'un décor royal du Grand siècle et la trace d'une réalisation disparue après son démontage.³⁰ En cette fin du XIX^e siècle, l'aristocratie française se fait un devoir de conserver la mémoire de l'Ancien Régime.³¹ Saint-Maurice en est un légitime héritier ; il peut prétendre plus encore à en être un « mentor sagace », selon le mot d'un autre dandy, Boni de Castellane, pour lequel « Le

²⁵ Blanche 1927, pp. 99-100.

²⁶ L'acte de vente de la maison au banquier Jacques de Gunzburg précise que Saint-Maurice avait fait édifier la maison « de ses deniers personnels sans avoir conféré à qui que ce soit le privilège d'architecte ou d'entrepreneur » ; Rouen, Archives départementales de Seine-Maritime, 2E36 807, Acte de vente Trémisot-Gunzburg, 28 octobre et 8 novembre 1905. La maison a péri durant la Seconde Guerre mondiale.

²⁷ C'est moi qui souligne. La réplique de la sculpture ou du mobilier de Cluny était pratique courante, voir Emery, Morowitz 2003, pp. 81-83.

²⁸ Normand [1900], pp. 139-140.

²⁹ Paris, Les Arts décoratifs, inv. 7613, *Parquet du Cabinet doré de Monseigneur à Versailles, détruit en 1688*.

³⁰ Baillot 2016.

³¹ Le phénomène a été étudié pour le milieu des collectionneurs-historiens (Stammers 2008) ; il reste à mieux appréhender pour la société nobiliaire.

goût vient d'une notion historique et d'une formation intellectuelle faite de tradition ».³² La « restauration » de décors anciens, c'est-à-dire leur déplacement et leur remontage dans un nouveau cadre, tient lieu de restauration culturelle, à défaut de restauration politique. C'est aussi une forme d'opposition au goût ambiant bourgeois.³³ Ce fut encore, pour Saint-Maurice, une activité lucrative, faite d'arrangement et de revente de biens immobiliers, d'acquisitions et de cessions d'objets d'art, opérations probablement contraintes par l'épuisement progressif d'une fortune familiale « dépensée royalement » à Paris dans les années 1860, au jeu et en fréquentations galantes.³⁴ Un mode de vie enfin, celui d'un célibataire demeuré sans postérité.

Un « Musée oriental »³⁵ à Paris

Les décors d'époque qu'Albert Goupil (1840-1884), fils du célèbre galeriste Adolphe Goupil, recrée au domicile familial du 9 rue Chaptal à Paris permettent de pénétrer plus avant dans la raison et la vie sociale de ces ouvrages. Avant de décéder prématurément des suites d'une « aliénation mentale » diagnostiquée en septembre 1884,³⁶ le fils Goupil, célibataire lui aussi de son état, a été une figure du Tout-Paris, réputé pour ses bals costumés et les soirées hebdomadaires offertes « [à] l'élite des artistes, des écrivains et des hommes du monde ».³⁷ La fête travestie donnée le 23 février 1870 rassemblait son beau-frère Jean-Léon Gérôme, chef de file des peintres orientalistes, déguisé en Japonais, les artistes Georges Vibert, Raimundo de Madrazo et Martin Rico, respectivement en Napoléon I^{er}, en Égyptien et en Catalan, leur mécène William Stewart en planteur cubain, et Goupil lui-même en « cuisinier de l'époque Louis XVI ».³⁸ La magnificence de ses collections, régulièrement exposées avant leur dispersion à Drouot en 1888, a été abondamment commentée ; il fallut une vacation d'une semaine entière pour venir à bout des six cents numéros portés au catalogue.³⁹

L'essentiel a dû être formé avant 1877, date à laquelle il rédige un testament prévoyant le legs des pièces majeures au musée du Louvre et à la manufacture des Gobelins, ainsi que la

³² Castellane 1924, p. 161.

³³ Pety 2003.

³⁴ Perrières 1873, p. 244.

³⁵ Lavoix 1885, p. 25.

³⁶ Paris, Archives nationales, Minutier central des notaires de Paris, MC/ET/I/1421, Déclaration de Jean Baptiste Adolphe Goupil jointe au Début d'inventaire des biens de Jules Albert Goupil, 26 novembre 1884. Des signes avant-coureurs avaient été perçus quelques années plus tôt.

³⁷ Mitaine de soie [pseudonyme] 1884.

³⁸ González López, Marti Ayxelá 2011, pp. 68-69.

³⁹ *Catalogue des objets d'art de l'Orient et de l'Occident...*, 1888.

distribution de souvenirs à son cercle amical.⁴⁰ Ses premières acquisitions connues remontent à 1868. De janvier à juin, il parcourt le Proche-Orient, l'Égypte et la Turquie avec une caravane d'artistes guidée par Gérôme et en rapporte le noyau d'une collection d'art islamique, exposée dès 1869,⁴¹ qu'il ne cesse d'enrichir par la suite. Il est le grand ordonnateur, avec Gérôme toujours, de la salle qui présenta à l'Exposition universelle de 1878 la richesse des collections privées parisiennes en matière d'art islamique, lui-même y exposant vingt pièces.⁴² Ses tapis fastueux étaient légendaires.⁴³ Il posséda jusqu'à quatre spécimens, dont l'un désormais au Louvre,⁴⁴ du modèle baptisé par la suite « Salting », du nom du collectionneur britannique qui en offrit de précieux exemplaires au Victoria and Albert Museum en 1909. Exécutées au point noué de laine brochée de fils d'argent, ces œuvres caractéristiques de l'Iran safavide (XVI^e-XVII^e siècles) se distinguent par un médaillon central et une bordure garnie d'inscriptions poétiques, mais surtout par l'extraordinaire éclat de leurs tons clairs (jaune, orange, rose) ou foncés (rouge, vert, noir). Le reste des textiles Goupil était à l'avenant. De l'avis d'un critique, leurs coloris leur permettaient de soutenir fermement la comparaison avec la peinture à l'huile,⁴⁵ au point de pouvoir la remplacer effectivement sur les cimaises comme on le verra plus avant. En cette même année 1868, Goupil acquiert par ailleurs un pourpoint ayant appartenu à Charles de Blois (1319-1364). Faite de soie blanche brochée d'or, l'étoffe présente une ornementation géométrique attribuée à un artiste musulman car faite d'octogones entrelacés dans lesquels sont alternativement inscrits un aigle et un lion. L'histoire veut que l'habit soit passé de mains en mains, jusqu'à être acquis vers 1848 par un costumier parisien qui le louait aux artistes « afin de les aider dans leurs compositions » ; c'est comme « peintre d'histoire » que Goupil l'aurait acheté vingt ans plus tard.⁴⁶ À titre d'exemples aussi des teintes et des techniques orientales passées dans l'art européen de la Renaissance, tel un costume de fillette daté du XVI^e siècle italien et drapé sur un mannequin, que Goupil prêta à l'Exposition

⁴⁰ Paris, Archives nationales, Minutier central des notaires de Paris, MC/ET/XII/1363, Dépôt judiciaire du testament olographe de Jules Albert Goupil, fait à Paris le 10 décembre 1877.

⁴¹ Il prête à la section orientale de l'exposition des beaux-arts appliqués à l'industrie organisée en 1869 plusieurs lampes de mosquée en cuivre ou verre émaillé, ainsi qu'un tapis ; Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie 1869, n° 631, 641, 642, 643, 656, 708.

⁴² Lavoix 1878.

⁴³ Taigny 1884-1885, p. 529.

⁴⁴ Musée du Louvre, inv. AD4406, Tapis à médaillon dit « Salting » de l'ancienne collection Goupil.

⁴⁵ Mantz 1888.

⁴⁶ Farcy 1910, pp. 162-163. L'habit était plus probablement destiné aux compositions historiques qu'il commandait aux peintres liés par contrat à la maison Goupil.

universelle de 1878.⁴⁷ De fil en aiguille, une collection de costumes historiques se trouve réunie ; elle incluait un habit d'apparat en satin rouge ayant appartenu à un favori de la reine d'Angleterre, le comte d'Essex, disgracié en 1600.

Ces premières acquisitions dessinent les deux pôles de la collection assemblée en à peine dix ans par Albert Goupil, grâce aux moyens considérables offerts par les gains de la société familiale, qui est alors la première maison de tableaux au monde, et dont une part lui revint à titre d'associé à partir de 1872. Le premier ensemble est donc constitué par les arts de l'Islam, dans la diversité de leurs techniques et de leurs supports (métal, pierre, verre, bois, ivoire, textile) : « tous les arts du décor, tous les luxes de la vie quotidienne sont représentés ».⁴⁸ Le second est l'art de la Renaissance, flamande, française ou italienne, avec à nouveau une prédilection pour les arts du décor : tapisseries murales, bas-relief, mobilier, art de la ferronnerie, éléments d'architecture. Un petit ensemble de dessins de Jean-Auguste-Dominique Ingres complète les collections d'objets d'art.

Goupil peut dès lors se livrer à ce qu'un critique désigne comme l'« idéal rêvé par tous les collectionneurs », à savoir « créer un ensemble décoratif scrupuleusement raisonné » pour « mettre en relief et en valeur » les matériaux réunis.⁴⁹ L'installation, dirait-on aujourd'hui, prend la forme de deux salles aménagées dans d'anciens ateliers d'artistes de l'immeuble familial et que sépare un petit cabinet de dessin ouvrant sur chacune d'elles. La salle orientale, ou « atelier arabe » dans les mots de Goupil,⁵⁰ est de l'avis unanime la plus richement ornée, celle aussi qui contient le plus d'objets, dont des pièces de très grandes dimensions. Un moucharabieh de plus de cinq mètres de hauteur sur une largeur de huit mètres est placé devant la grande verrière de l'atelier afin d'en tamiser le jour. Une loge monumentale occupe le mur perpendiculaire. Au centre de la pièce trône une fontaine en marbre reproduisant l'un des bénitiers de la basilique Saint-Marc à Venise.⁵¹ La pièce figure comme élément de « style mauresque » dans le catalogue de vente⁵² ; c'est probablement la copie d'un *spolia* byzantin, illustrant à nouveau l'incorporation d'éléments orientaux dans l'art européen. Le plus remarquable et original est l'accrochage vertical des tapis persans (fig. 4) ; tendus sur le mur et encadrés de boiseries, ils sont présentés comme des toiles et les remplacent d'autant plus avantageusement que leurs teintes sont éclatantes et leurs motifs végétaux ou animaliers

⁴⁷ Molinier 1885, p. 392.

⁴⁸ Mantz 1888.

⁴⁹ Taigny 1884-1885, p. 529.

⁵⁰ Pillet 1884

⁵¹ Pillet 1884.

⁵² *Catalogue des objets d'art de l'Orient et de l'Occident...* 1888, n° 272, p. 44.

délicatement figurés. Un tapis de plus grandes dimensions encore couvre tout le plafond de la salle. Le reportage photographique fait peu après la mort de Goupil par Edmond Bénard⁵³ laisse deviner des inscriptions en arabe disposées en bandeau tout autour de la pièce ; les armes sont classiquement présentées en panoplies. Des lampes de mosquée pendent du plafond ; les plus précieuses, en verre émaillé, sont présentées sous vitrines (fig. 5).

Une salle Renaissance formait le pendant de cet éclectique Musée oriental réunissant un très large spectre d'artefacts. Sa pièce de choix était une cheminée monumentale du XVI^e siècle provenant du château de Montal. Ce monument de la Renaissance française, situé au fin fond du Quercy et abandonné à la Révolution, avait été dépecé en 1880 ; cent vingt tonnes de décors (lucarnes, portes, frises, cheminées) avaient été péniblement transportées à Paris, initialement trainées par des bœufs sur des chemins de fortune puis convoyées par voie ferrée. Les décors sont offerts à la vente au printemps 1881 après avoir été exposés pendant trois mois dans d'immenses ateliers du boulevard de Clichy.⁵⁴ Là encore, la disponibilité du remploi n'est nullement un effet de « l'haussmannisation » de la ville, mais la conséquence d'une désaffectation et d'un déclassement. Le catalogue de vente ne donne que le prix de la cheminée passée chez Goupil,⁵⁵ mais il permet de dater au plus tôt de 1881 l'aménagement de son musée privé, ou du moins de sa partie occidentale. Une source laisse entendre que la salle orientale pourrait avoir été plus tardive, puisque Jules Bourgoïn aurait été sollicité en juillet 1884 par Albert Goupil pour l'installation d'une grande pièce « à décorer à l'arabe »,⁵⁶ à moins qu'il ne s'agisse d'une seconde initiative.

En face de la cheminée prenait place une sorte de balcon, comparable à « ces tribunes où, autrefois, dans la salle des fêtes, on plaçait les musiciens ».⁵⁷ À ses côtés avait été installé un grand lit à colonnes cannelées et baldaquin ; au centre de la pièce trônait une vitrine à laquelle étaient adossés des sièges (fig. 6) ; une enfilade d'armoires à fronton coupé dans le style Jean Goujon garnissait les murs – on se serait cru dans la chambre François 1^{er} du musée de Cluny (fig. 7).⁵⁸ L'analogie n'a pas échappé aux commentateurs : « L'Occident avait été

⁵³ Paris, Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet, 4 Phot 021, 19-36, Edmond Bénard, *Intérieurs privés d'artistes. Ateliers d'artistes*, 1880-1910.

⁵⁴ Bonnaffé 1881.

⁵⁵ *Sculptures du château de Montal (Haut-Quercy)*... 1881, la cheminée figure sous le n° 27 et fut attribuée pour 4 700 francs.

⁵⁶ Paris, Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet, Archives 067, dossier 01, pièce 04, Lettre du baron Delort à Jules Bourgoïn, le 16 juillet 1884.

⁵⁷ Molinier 1885.

⁵⁸ Du Sommerard 1840, ch. II, pl. III, *Chambre dite de François I^{er} dans les dispositions actuelles de la collection de l'Hôtel de Cluny*.

installé à l'image des meilleures salles de Cluny » (Paul Eudel, chroniqueur patenté de la curiosité parisienne et de ses salles de ventes) ; « pour la partie de l'art occidental, la collection Albert Goupil est un petit musée de Cluny » (Paul Mantz, ancien directeur des Beaux-Arts).⁵⁹

Un écrivain a consigné le vif souvenir qu'il avait gardé toute sa vie des deux ateliers visités alors que, tout jeune homme, il pensait se destiner à la peinture.⁶⁰ Impressionné par « l'ordonnance ingénieuse de l'ensemble et par la qualité exceptionnelle des détails » de la salle orientale, par la présentation des objets d'art sous « la forme de salles de musées pratiquement habitables », par la série de meubles « qui eut fait honneur au musée de Cluny », il l'avait été plus encore par les mannequins revêtus de costumes historiques de la salle Renaissance :

Dans cet ensemble s'imposait une surprise d'un effet un peu théâtral. Au-dessous d'un long vitrail, s'élevait une large et haute vitrine [...] dans laquelle semblaient vous recevoir quelques mannequins bien faits, aux visages peints sans recherche de naturisme excessif, revêtus de costumes authentiques de grands seigneurs. Du groupe se détachaient deux mignonnes infantes souriantes [...] Un personnage de haute taille les chaperonnait. [...] Ces apparitions n'avaient pas le caractère vilainement impressionnant des bonhommes des musées de cire, car on s'était gardé de rechercher l'exactitude trompe l'œil. Non, on pouvait s'imaginer être reçu par les ombres idéalisées des anciens profiteurs de toutes ces belles choses, heureux de voir apprécier par d'autres ce qu'ils avaient eux-mêmes admiré et aimé.⁶¹

Les photographies du musée Goupil montrent les mannequins placés en divers points de la salle Renaissance, sur la tribune aux musiciens ou au centre de la pièce : faut-il y voir un simple procédé de prise de vue pour animer des lieux déserts, ou bien le souvenir du « théâtre » qui avait pu s'y jouer parfois ? L'intérêt porté au costume historique – pour son « ajustement » précise un critique⁶² – et à sa présentation sur des mannequins suggère une conception incarnée de la collection, qui fait écho à la pratique alors vivace du « tableau vivant » ; elle rejoint le goût des bals travestis dont Albert Goupil était friand. Y portait-il parfois les costumes historiques de sa collection ? Cela n'est pas attesté et l'histoire ne précise pas non plus si ces

⁵⁹ Eudel 1889, p. 257 ; Mantz 1888, p. 3.

⁶⁰ Zamacoïs 1948, pp. 101-109. Michel Zamacoïs (1866-1955) était le fils du peintre espagnol Eduardo Zamacoïs, qui fit partie de l'écurie Goupil.

⁶¹ Zamacoïs 1948, pp. 103-104.

⁶² Molinier 1885.

« salles de musées pratiquement habitables » ne servaient que de pièces de réception ou bien si, à l'image de Gaston de Saint-Maurice, Goupil dormait dans sa chambre Renaissance. On peut en douter puisque son inventaire après décès lui attribue un petit appartement situé au troisième étage du même immeuble.

Un dernier usage connu des collections islamiques de Goupil ramène aux danseuses orientales. Les vantaux de porte à polygones étoilés placés sous la loge monumentale figurent comme fond de décor dans deux portraits en pied d'une danseuse avec son tambourin, l'un dû à Gérôme⁶³ et l'autre à son disciple Charles Bargue,⁶⁴ tous deux tôt passés dans des collections américaines (fig. 8). Hormis les portes marquetées et les griffons opposés dos à dos, le décor est fictif et prédate l'installation de la salle orientale, mais la composition confirme l'association entre décor islamique et danse orientale, et au passage la touche d'authenticité qu'apporte l'objet de collection à la peinture de genre la plus fantaisiste. Le négociant n'est pas loin non plus, celui dont Albert Goupil faisait profession, dans le commerce de l'art.

Art de l'arrangement et goût du décorum

Récapitulons. Durant la décennie 1870, des collectionneurs d'art islamique de premier plan mettent en œuvre, en Égypte comme en France, des décors orientalistes mêlant remplois, répliques et éléments *à la manière de*. Leur goût pour l'art islamique n'est pas exclusif puisque tant Saint-Maurice que Goupil ont réuni et installé des objets d'art d'autres époques et provenances ; cela est vrai aussi de tous les autres collectionneurs évoqués. La perspective est donc bien historiciste plutôt qu'à proprement parler exotique ou orientaliste.

Les décors servent d'écrin approprié – et polychrome – aux objets d'art qui les composent, mais aussi aux divertissements qu'ils accueillent. Des tribunes pour musiciens figurent chez Goupil, comme chez Saint-Maurice. On peut en déduire qu'on y donnait des concerts ; on a vu que des spectacles de danse orientale pouvaient s'y produire. Lorsqu'il publie ses intérieurs orientalistes, Henry-René D'Allemagne prend soin de faire poser des danseurs persans en habit local, M. et Mme Rezvani, « pour animer de leur présence [le] coin de la pièce choisie »⁶⁵ (fig. 9). Le costume aussi doit être en adéquation, tout comme le mobilier. La

⁶³ *La Chanteuse* [sic], vers 1880, The Heckscher Museum of Art, August Heckscher Collection, inv. 1959.177.

⁶⁴ *L'Almée*, 1879, Vente Christie's New York du 1^{er} novembre 1995, lot 46. La toile était une commande du millionnaire W. H. Vanderbilt passée par l'intermédiaire de Goupil.

⁶⁵ D'Allemagne 1939, pl. XVbis. Il s'agit de Medjid et Nahidé Rezvani, interprètes des danses traditionnelles persanes découverts par le public parisien en 1932. Medjid est le père du peintre et chansonnier Serge Rezvani.

création de décors d'époque ne touche pas seulement à l'architecture ; elle met en œuvre des décorums engageant le corps dans des postures et des vêtements particulières – l'intégration de bains turcs dans les constructions de Saint-Maurice en est une autre illustration, tout comme la pose adoptée par Jean Gérôme, neveu d'Albert Goupil, dans la vue générale de la salle orientale de la rue Chaptal.

Le modèle Cluny est omniprésent, nombre de commentaires y renvoient. Sa mobilisation n'opère pas à des fins de nature didactique mais bien dans un contexte de jouissance esthétique et mémorialiste. Le phénomène rejoint celui de la sensibilité à la « beauté intrinsèque du fragment » étudiée par Bruno Pons, premier historien de la vie sociale des boiseries XVIII^e siècle, prédilection accélérée, en France, par le démantèlement en 1860 des décors du château de Bercy en vue de leur dispersion en vente publique après inventaire et photographie.⁶⁶ Mais, à l'évidence, des exemples antérieurs sollicitent autant sinon plus l'imaginaire des amateurs. Saint-Maurice possédait dans sa bibliothèque le catalogue des collections du musée des Thermes et de l'hôtel de Cluny établi par le fils d'Alexandre Du Sommerard⁶⁷ et partageait d'ailleurs avec le musée de Cluny – et le South Kensington Museum – les services d'un courtier spécialisé dans les objets de haute curiosité en la personne d'Henri Vuagneux,⁶⁸ figure d'expert-marchand-publiciste et d'intermédiaire en tous genres qui gagnerait à être mieux connue.

La prégnance de la matrice Cluny, encore trop peu étudiée dans sa matérialité mais dont la fortune impressionne, n'empêche nullement l'existence d'inventions propres, tel le marchand de tableaux Goupil tendant ses tapis au mur comme des toiles – on ne trouve rien de tel chez Saint-Maurice ou chez Baudry, qui n'usent verticalement des tapis que comme rideaux (pour se protéger du soleil) ou comme portières (pour se prémunir du froid). Goupil pourrait bien avoir été l'inventeur – ou du moins un passeur – de ce dispositif, que Baudry reprend à son compte lorsqu'Edmond de Rothschild lui commande un fumoir pour exposer sa propre collection islamique (fig. 10). Tous les autres exemples connus, en particulier parmi les collectionneurs

⁶⁶ Pons 1995, p. 39, pp. 49-50. Voir aussi Harris 2007 pour un panorama britannique.

⁶⁷ Du Sommerard 1883 ; *Catalogue d'estampes anciennes des écoles française et anglaise du XVIII^e siècle, ornements, dessins, par Fragonard, Saint-Aubin, très beaux documents relatifs à la décoration par des artistes du XVII^e et du XVIII^e siècle, livres relatifs aux beaux-arts, provenant de la collection de M. de S.-M**** 1893, n° 304 ; Baillot 2016.

⁶⁸ Londres, Victoria and Albert Archive, Nominal file MA/1/V416, Lettre d'Henri Vuagneux à Philip Cunliffe Owen, 12 décembre 1882.

britanniques, sont postérieurs.⁶⁹ Des dialogues entre installations sont ainsi perceptibles et supposent des visites entre connaisseurs ou la circulation de photographies.

L'aptitude à réaliser des décors historicistes ne consacre pas seulement le génie de la trouvaille et un goût épuré au contact des objets d'art, il requiert une ingéniosité certaine. Qui dit décors d'époque ou salles historiques dit d'abord rafistolages, retouches, artifices. L'habileté de Goupil en la matière paraît avoir été suprême, au point de s'attirer les reproches des puristes. Pour Paul Eudel, « le tour de main de l'ouvrier, du dix-neuvième siècle, se sentait partout »⁷⁰ ; Delort de Gléon va jusqu'à écrire que Goupil était un « bricoleur de premier ordre que le style occupe peu ».⁷¹ Mais l'important est ailleurs. Il est dans l'effet de réel que tel fragment ou disposition est susceptible de produire pour donner vraisemblance aux lieux créés, à l'image du procédé littéraire de la « notation insignifiante » théorisée par Roland Barthes.⁷²

Cette pratique créative du décor historiciste, initialement réservée à quelques-uns à la différence de la « bibelotisation » qui gagne alors les classes moyennes,⁷³ connut aux États-Unis une fortune considérable, à l'initiative notamment de l'architecte américain Stanford White (1853-1906), qui s'en fit à partir des années 1880 une spécialité.⁷⁴ De là peut-être l'idée que la salle d'époque est une invention fondamentalement américaine, qui plus est de parvenus. Son fulgurant succès outre-Atlantique, dans le milieu des magnats de la finance ou du rail, enclenche une véritable industrie en Europe même, avec dénicheurs et marchands spécialisés (les maisons Jules Allard à Paris, avec filiale à New York à partir de 1885, Luigi Frullini et Stefano Bardini à Florence par exemple), vastes entrepôts de fragments anciens (commercer la boiserie ou le décor stucqué requiert des espaces bien plus considérables que le négoce du meuble ancien), artisans experts en moulages et en copies (à l'instar de Jean Jaladon actif au Caire) et « réparateurs » spécialisés (l'habileté du tapissier Verger ou de l'ébéniste Dromard est signalée à propos des salles Goupil).⁷⁵ L'infrastructure matérielle et technique ayant permis la création de décors historicistes ou de *period rooms* mériterait à son tour d'être plus amplement étudiée.

⁶⁹ Ainsi de William Morris à Kelmscott Manor ou encore du consul Wrench à Istanbul, Carey 2016.

⁷⁰ Eudel 1889, p. 258.

⁷¹ Paris, Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet, Archives 067, dossier 01, 04, Lettre de Delort à Bourgoin, le 16 juillet 1884.

⁷² Barthes 1968.

⁷³ Emery, Morowitz 2003, pp. 69-83.

⁷⁴ Craven 2009.

⁷⁵ Eudel 1889, p. 258.

On imagine sans peine que l'expertise du décor historiciste put représenter une occupation à plein temps, avant de devenir une industrie. Un mode de vie en somme, où le collectionneur individuel trouve à la fois une forme d'accomplissement et un substitut à une existence plus conventionnelle, celle rythmée par la vie familiale par exemple. Il n'est pas anodin que les collectionneurs évoqués ici soient tous des hommes qui furent leur vie durant célibataires, ou se livrèrent à leurs pulsions décoratives alors qu'ils l'étaient. Pour l'historien Antoine Bertrand qui a étudié un autre de ces maniaques du décor, le comte Robert de Montesquiou, ces projets décoratifs relèvent de l'ennui fin-de-siècle, mais ils sont surtout typiques « du goût du célibataire, qui peut s'adonner à ses lubies sans contrainte, sans assujettissement à aucune forme de concession au goût d'autrui ». ⁷⁶ Ce sont des projets par essence individualistes.

Près d'un demi-siècle plus tard, le préfacier de *La Maison d'un vieux collectionneur*, présentant les trois étages de décors historicistes créés par Henry D'Allemagne, convenait que « Le paradis pour un amateur c'est lorsque sa femme partage sa passion pour la curiosité ». ⁷⁷ On laissera volontiers à chacun sa conception de la conjugalité, comme contrainte ou comme compagnonnage. Il reste que la question de la femme, des modalités de sa présence ou de son absence, entre pleinement dans l'équation de cet antiquarisme décoratif. Ses termes sont différents de ceux proposés par l'historienne de l'art Anne Higonnet dans son étude des maisons-musées, qu'elle appelle encore « musées de collections », et où elle oppose la mélancolie et l'ambivalence qui ressortent des réalisations dues à des amateurs masculins à l'auto-affirmation qui transparaît des installations féminines. ⁷⁸ L'analyse ne peut valoir ici puisqu'aucun des décors mameloukisans connus en Europe ou en Égypte n'est œuvre de collectionneuse ; ce sont exclusivement des formes de masculinité, d'invention masculine de soi en marge du beau sexe qui s'y expriment. Le portrait de D'Allemagne se concluait par ces mots : « Rien n'est plus révélateur que l'aménagement d'une collection. Il est la plus riche et la plus complète des confidences. Ce ne sont pas tant les objets assemblés que la manière selon laquelle ils sont présentés qui nous ouvre des vues sur l'esprit et l'âme du collectionneur ». ⁷⁹ Un hédonisme certain paraît avoir caractérisé ceux des personnages remémorés plus haut. L'existence de ces mémorialistes, délibérément ou à leur corps défendant, de la culture matérielle de l'Orient musulman ou des vestiges de l'Ancienne France en raison de leurs

⁷⁶ Bertrand 1996, t. 1, p. 63, 83.

⁷⁷ D'Allemagne 1948, p. 9.

⁷⁸ Higonnet 2010, pp. 139-151.

⁷⁹ D'Allemagne 1948, p. 27.

penchants décoratifs, semble avoir été largement vouée à orchestrer leurs bons plaisirs entre les murs de leurs théâtres domestiques.

Bibliographie

Sources manuscrites

Londres, Victoria and Albert Archive, Saint-Maurice nominal file (MA/1/S284) ; Henri Vuagneux Nominal file (MA/1/V416).

Nantes, Archives du ministère des Affaires étrangères et européennes, Immeuble et mobilier de l'agence du Caire, 353PO/2/407.

Paris, Bibliothèque de l'École des beaux-arts, Correspondance entre Charles et Louise Garnier et Paul Baudry, 2^{ème} partie, 1873-1885, Mss 742.

Paris, Archives nationales, Minutier central des notaires de Paris, MC/ET/XII/1363, Dépôt judiciaire du testament olographe de Jules Albert Goupil, fait à Paris le 10 décembre 1877 ; MC/ET/I/1421, Début d'inventaire des biens de Jules Albert Goupil, 26 novembre 1884.

Paris, Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet, Edmond Bénard, *Intérieurs privés d'artistes. Ateliers d'artistes*, 1880-1910, 4 Phot 021, n° 19-36.

Paris, Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet, fonds Jules Bourgoïn, Archives 067.

Paris, Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet, *Raccolta artistica di fotografie sull' Architettura araba, ornati Ecc. Dal XII° Al XIII° secolo Fotografia italiana del Cav. B. Facchinelli Cairo (Egitto)* MDXXXLXXXVII [sic pour MDCCCLXXXVII], Fol Phot 065, n° 1-185.

Rouen, Archives départementales de Seine-Maritime, 2E36 807, Acte de vente du Pré Saint-Nicolas, 1905.

Sources imprimées

Ancienne Collection Charles Gillot (1853-1903), Vente 5540, Christie's, Paris, 4-5 mars 2008.

Blanche J.-É., *Dieppe* (collection « Portrait de la France »), Paris, Émile-Paul, 1927.

Bonnaffé E., *Le château de Montal*, in « La Chronique des arts », 15 janvier 1881, pp. 21-22.

Catalogue des objets d'art de l'Orient et de l'Occident. Tableaux, dessins, composant la collection de feu M. Albert Goupil, Paris, Imprimerie de l'art, 1888.

*Catalogue d'estampes anciennes des écoles française et anglaise du XVIII^e siècle, ornements, dessins, par Fragonard, Saint-Aubin, très beaux documents relatifs à la décoration par des artistes du XVII^e et du XVIII^e siècle, livres relatifs aux beaux-arts, provenant de la collection de M. de S.-M****, Drouot, 10 et 11 avril 1893.

- Charmes G., *Cinq mois au Caire et dans la Basse Égypte*, Paris, G. Charpentier, 2^e éd., 1880.
- D'Allemagne H.-R., *Réminiscence d'Orient. Turquie – Perse et Syrie*, Paris, chez l'auteur, 1939.
- D'Allemagne H.-R., *La Maison d'un vieux collectionneur*, Paris, Librairie Gründ, 1948.
- Du Sommerard A., *Les Arts du Moyen Âge*, Paris, Hôtel de Cluny, 1840.
- Du Sommerard E., Mérimée P., *Catalogue et description des objets d'art de l'Antiquité, du Moyen Âge et de la Renaissance exposés au musée*, Paris, Hôtel de Cluny, 1883.
- Eudel P., *Albert Goupil*, in *L'Hôtel Drouot et la curiosité en 1887-1888*, Paris, G. Charpentier, 1889, pp. 256-308.
- Farcy L. de, *Le Pourpoint de Charles de Blois conservé jadis au Couvent de Notre-Dame des Carmes d'Angers*, in « Mémoires de la Société d'agriculture, sciences et arts d'Angers », série 5, t. 13, 1910, pp. 155-175.
- Lavoix H., *La Galerie orientale du Trocadéro*, in « Gazette des beaux-arts », 1878, pp. 769-791.
- Lavoix H., *La collection Albert Goupil II – L'art oriental*, in « Gazette des beaux-arts », octobre 1885, vol. XXXII, pp. 287-307.
- Mantz P., *La collection Albert Goupil*, in « Le Temps », 22 avril 1888.
- Mitaine de soie [pseudonyme], *Albert Goupil*, in « Le Gaulois », 18 décembre 1884.
- Molinier É., *La collection Albert Goupil I – L'art occidental*, in « Gazette des beaux-arts », 1885, vol. XXXI, pp. 377-394.
- Normand Ch., *Guide artistique, archéologique, vélocipédique et photographique de Dieppe*, Paris, À l'Ami des monuments et des arts, s.d. [1900 env.].
- Perrières C. des, *Un Parisien au Caire*, Le Caire, Librairie nouvelle/Ebner & Cie, 1873.
- Pillet Ch., *Albert Goupil*, in « Le Journal des Débats », 26 décembre 1884.
- Pons B., *Grands décors français 1650-1800, reconstitués en Angleterre, aux États-Unis, en Amérique du Sud et en France*, Dijon, Faton, 1995.
- Sculptures du château de Montal (Haut-Quercy), chefs d'œuvre de la Renaissance française*, vente du 30 avril 1881.
- Taigny E., *Albert Goupil*, in « Revue des arts décoratifs », 5^e année, 1884-1885, pp. 528-529.
- The Metropolitan Museum of Art, *Catalogue of the Collection of Casts*, New York, Printed for the Museum, 2^e éd., 1910.
- Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, *Catalogue du Musée oriental, Exposition de 1869*, Paris, siège de l'Union centrale, 1869.

Zamacoïs M., *Pinceaux et stylos*, Paris, A. Fayard, 1948.

Études

Avcıoğlu N., *Turquie and the Politics of Representation, 1737-1876*, Farnham/Burlington, Ashgate, 2011.

Baillot É., *L'art de la reprise dans la collection de Gaston de Saint-Maurice : entre art mamelouk égyptien et décors intérieurs des XVII^e-XVIII^e siècles*, in « RIHA Journal » (à paraître, 2016).

Barthes R., *L'effet de réel*, in « Communications », 1968, 11, pp. 84-89.

Bertrand A., *Les Curiosités esthétiques de Montesquiou*, Genève, Droz, 1996.

Bideault M., Thibault E., Volait M. (éd.), *De l'Orient à la mathématique de l'ornement : Jules Bourgoïn (1838-1908)*, Paris, Picard, 2015.

Bideault M., Dayoub B., « Une saison damascène », in Bideault M., Thibault E., Volait M. (éd.), *De l'Orient à la mathématique de l'ornement : Jules Bourgoïn (1838-1908)*, Paris, Picard, 2015, pp. 91-113.

Carey M., *Collecting Art and Design in Qajar Iran*, Londres, V&A, 2016.

Castellane B. de, *Comment j'ai découvert l'Amérique ; mémoires*, Paris, G. Crès et cie, 1924.

Brilliant R., Kinney D. (éd.), *Reuse Value: Spolia and Appropriation in Art and Architecture, from Constantine to Sherrie Levine*, Farnham/Burlington, Ashgate, 2011.

Craven W., *Stanford White, Decorator in Opulence and Dealer in Antiquities*, New York, Columbia University Press, 2009.

Crosnier-Leconte M.-L., Volait M., *L'Égypte d'un architecte : Ambroise Baudry (1838-1906)*, Paris, Somogy, 1998.

Deshayes Th., *Collectionner les boiseries anciennes françaises : marché, marchands et collectionneurs (1848-1939)*, mémoire de recherche, Paris, École du Louvre, 2012.

González López C., Marti Ayxelá M. (éd.), *El mundo de los Madrazo: colección de la Comunidad de Madrid*, catalogue d'exposition, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura y Deportes, 2011.

Emery E., Morowitz L., *Consuming the Past: The Medieval Revival in Fin-de-Siècle France*, Aldershot/Burlington, Ashgate, 2003.

Harris J., *Moving Rooms: The Trade in Architectural Salvages*, New Haven/Londres, Yale University Press for the Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2007.

Higonnet A., *Self-portrait as a museum*, in « RES: Anthropology and Aesthetics », automne 2007, 52, special issue « Museums: Crossing Boundaries », pp. 198-211.

Higonnet A., *A Museum of One's Own. Private Collection, Public Gift*, Pittsburgh, Periscope, 2010.

Labrusse R., *Purs décors ? Arts de l'Islam, regards du XIX^e siècle*, Paris, Les Arts décoratifs, 2007.

Pety D., *Les Goncourt et la collection : de l'objet d'art à l'art d'écrire*, Genève, Droz, 2003.

Scharrahs A., *Damascene 'Ajami Rooms: Forgotten Jewels of Interior Design*, Londres, Archetype, 2013.

Stammers T., *The bric-a-brac of the old regime: collecting and cultural history in post-revolutionary France*, in « French History », 2008, 22(3), pp. 295-315.

Volait M., *Amateurs français et dynamique patrimoniale : aux origines du Comité de conservation des monuments de l'art arabe*, in Panzac D., Raymond A. (éd.), *La France et l'Égypte à l'époque des vice-rois 1805-1882*, Le Caire, Institut français d'archéologie orientale, 2002, pp. 311-326.

Volait M., *Fous du Caire : architectes, excentriques et amateurs d'art en Égypte (1867-1914)*, Montpellier, L'Archange minotaure, 2009.

Volait M., *Maisons de France au Caire : le remploi de grands décors mamelouks et ottomans dans une architecture moderne*, Le Caire, Institut français d'archéologie orientale, 2012.

Légende des illustrations

Fig. 1 : Beniamino Facchinelli, Chambre à coucher de Gaston de Saint-Maurice en son hôtel particulier du Caire, vers 1880. Paris, Bibliothèque de l'INHA, *Raccolta artistica di fotografie sull' Architettura araba, ornati Ecc. Dal XII° Al XIII° secolo Fotografia italiana del Cav. B. Facchinelli Cairo (Egitto) MDXXXLXXXVII* [sic pour MDCCCLXXXVII], Fol Phot 065, n° 083.

Fig. 2 : Beniamino Facchinelli, Grand salon de l'hôtel particulier de Gaston de Saint-Maurice au Caire, vers 1880. Paris, Bibliothèque de l'INHA, *Raccolta artistica di fotografie sull' Architettura araba, ornati Ecc. Dal XII° Al XIII° secolo Fotografia italiana del Cav. B. Facchinelli Cairo (Egitto) MDXXXLXXXVII* [sic pour MDCCCLXXXVII], Fol Phot 065, n° 071.

Fig. 3 : Gunnar Berndtson, *Intérieur de salon arabe au Caire ou Almée égyptienne*, 1883. Helsinki, Ateneum Art Museum, Antell Collections, inv. A II 1396.

Fig. 4 : Edmond Bénard, Accrochage des tapis dans la salle orientale installée par Albert Goupil au 9 rue Chaptal, à Paris, vers 1884-1888, avec son neveu Jean Gêrôme posant. Paris, Bibliothèque de l'INHA, Edmond Bénard, *Intérieurs privés d'artistes. Ateliers d'artistes*, 1880-1910, 4 Phot 021, n° 35 (© INHA, Dist. RMN-Grand Palais/Martine Beck-Coppola).

Fig. 5 : Edmond Bénard, Coin de la loge monumentale installée dans la salle orientale d'Albert Goupil au 9 rue Chaptal, à Paris, vers 1884-1888. Paris, Bibliothèque de l'INHA, Edmond

Bénard, *Intérieurs privés d'artistes. Ateliers d'artistes*, 1880-1910, 4 Phot 021, n° 34 (© INHA, Dist. RMN-Grand Palais/Martine Beck-Coppola).

Fig. 6 : Edmond Bénard, Salle Renaissance installée par Albert Goupil au 9 rue Chaptal, à Paris, c. 1884-1888. Paris, Bibliothèque de l'INHA, Edmond Bénard, *Intérieurs privés d'artistes. Ateliers d'artistes*, 1880-1910, 4 Phot 021, n° 21 (© INHA, Dist. RMN-Grand Palais/Martine Beck-Coppola).

Fig. 7 : Anonyme, La Chambre dite de « François I^{er} » de l'ancien musée de Cluny (Collections Léon et Levy/Roger-Viollet, Copyright La parisienne de photographie).

Fig. 8 : Charles Bague, *L'Almée*, 1879, 41,6 cm x 24,5 cm. Vente Christie's New York, 1^{er} novembre 1995, Lot n° 46.

Fig. 9 : Anonyme, Medjid et Nahidé Rezvani, danseurs iraniens, posant devant un panneau de céramique Iznik chez Henry D'Allemagne, vers 1932. D'Allemagne, Henry-René, *Réminiscence d'Orient. Turquie – Perse et Syrie*, Paris, chez l'auteur, 1939, pl. XVbis.

Fig. 10 : Anonyme, Fumoir de l'hôtel particulier d'Edmond de Rothschild 41 rue du faubourg Saint-Honoré à Paris, Ambroise Baudry, architecte, 1889-1892. Paris, Centre de documentation du Musée d'Orsay/Patrice Schmidt.