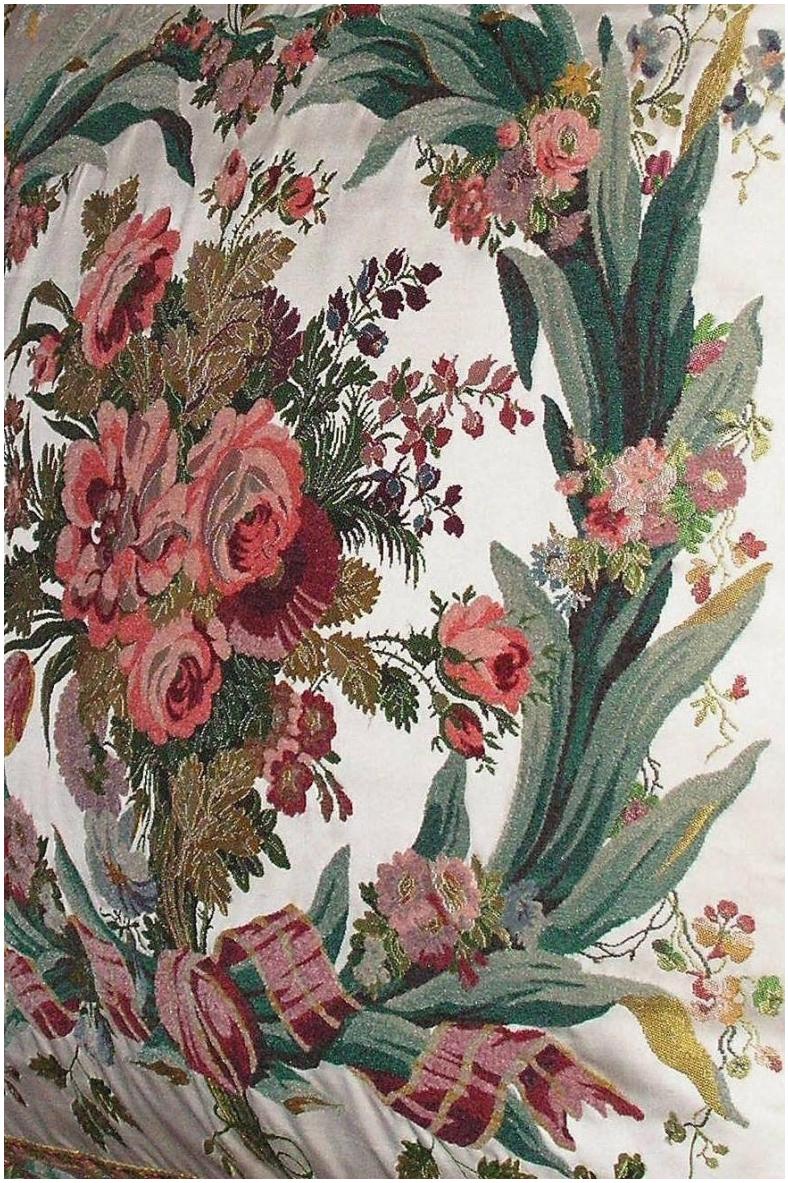
Les soieries de la chambre de l'Impératrice



Colombe Samoyault –Verlet

1

La chambre de l'appartement des Souveraines à Fontainebleau est une pièce particulièrement complexe. Depuis qu'au début de XVIIème siècle cette chambre fut transportée de la cour ovale sur le jardin, chaque souveraine y apposa sa marque : le plafond date d'Anne d'Autriche, l'alcôve, le trumeau de glace et les lambris de Marie Leczinska, les portes de Marie-Antoinette. Lors de cette dernière transformation en 1787, dirigée par l'architecte Pierre Rousseau, peu après qu'il eut décoré le salon de jeu et le boudoir, le mobilier fut refait, en particulier le lit de parade, exécuté sous la direction d'Hauré, par Sené et Laurent.

C'est ce lit fait pour Marie-Antoinette mais jamais utilisé par elle, puisqu'il fut livré après le dernier voyage de la Reine à Fontainebleau, qui sera choisi en messidor an XIII (juin 1805) pour la chambre de la toute nouvelle impératrice Joséphine en employant comme tissu une soierie Louis XVI conservée au Garde-Meuble. Cette étoffe avait été achetée en 1790 par le Garde-Meuble lors de la faillite du négociant Gaudin. Elle fut complétée l'année suivante sous la direction de Savournin, qui exécuta notamment les bordures et dessus de pliants, et par la veuve Baudouin pour les parties en broderie d'application de l'impériale, du fond de lit, de la courtepointe et du canapé.

L'histoire de cette étoffe prestigieuse, comme celle du lit, avait été retracée dès 1945 par Pierre Verlet (Le Mobilier royal français, tome I, 1945, page 93 à 99) . Il avait ainsi démontré que Marie-Antoinette n'avait jamais vu ce lit en place et que cette soierie n'avait pas été faite pour elle, mais certains objets sont chargés d'une telle puissance d'évocation, les légendes sont si tenaces que le grand public et même plusieurs ouvrages récents s'obstinent à y voir une relique de l'infortunée Reine, bien plus, un cadeau à elle fait par la ville de Lyon à l'occasion de son mariage.

« un chantourné avec carquois et figures de femmes qui couronnent de fleurs le chiffre de la Reine… »

Cette sorte de fétichisme rendit difficiles à prendre les décisions concernant la restauration de cette étoffe qu'une exposition continue à la lumière pendant un siècle et demi détériorait inexorablement.

Deux solutions pouvaient être envisagées : soit une restauration consistant à découper les motifs et à les appliquer sur un fond de satin neuf (c'est ce qui avait été réalisé à plusieurs reprises au cours du XIXème siècle pour les parties les plus exposées, sièges ou courtepointe), soit un retissage complet.

Dès 1960, Charles Terrasse et Pierre Lemoine, alors conservateurs de Fontainebleau, demandaient un devis pour la broderie de la courte pointe. En 1963, ils demandaient à deux maisons de Lyon d'étudier la possibilité d'un retissage. La réponse fut pessimiste, l'entreprise dépassait les possibilités techniques. Boris Lossky, à son arrivée à Fontainebleau en 1965, relança l'idée et demanda conseil aux deux spécialistes les mieux placés pour décider du sort de cette tenture, Pierre Verlet et le conservateur du Musée historique des tissus de Lyon, Robert de Micheaux. Leurs avis fut concordant. L'idée d'une restauration par broderie d'application fut écartée : elle était onéreuse et aboutissait à un résultat inexact. D'une part, l'application entraînait un relief très différent de l'aspect original, d'autre part, le nettoyage le plus soigneux ne pouvait redonner de la couleur à ces motifs complètement passés où les fleurs, les perdrix et les feuilles d'eau finissait par avoir la même couleur uniformément beige. Un nouvel appel pour un retissage fut donc lancé et la maison Prelle y répondit, suivie plus tard par la maison Tassinari & Chatel .

Il apparut très vite que trois points importants devaient être traités : la fabrication du fil de chenille, l'établissement de la mise en cartes, la restitution des coloris d'origine. La soierie de la chambre de l'Impératrice est en effet un lampas broché comportant des fils de soie et des fils de chenille (la chenille se fabrique à partir d'un ruban de soie frangée de chaque coté et tordu ensuite), ce qui lui donne cet aspect velouté tellement particulier. Or la fabrication du fil de chenille, pourtant utilisé encore récemment en passementerie, semblait perdue. En reprenant les descriptions du procédé au XVIIIème siècle, particulièrement dans l'ouvrage de Paulet « L'art du fabricant d'étoffes de soie »(paru en sept volumes entre 1773 et1789), les deux maisons résolurent le problème, la seule différence entre elles étant que l'une décida de teindre la chenille en ruban (Tassinari & Chatel) et l'autre la chenille finie (Prelle). Les résultats sont identiques.

Le problème de la mise en carte était plus complexe. On sait qu'une mise en carte est le dessin sur papier quadrillé avec des couleurs conventionnelles des détails d'une soierie, ceci afin de fixer tous les passages en entrecroisement de fils, les changements de couleurs, etc. Aucun tissage ne peut débuter sans mise en carte. Or, le dessin de la soierie de la chambre, attribué à Philippe de la Salle, est d'une ampleur particulière. Le raccord ou tour de dessin est de 5,70 m, ce qui est tout à fait inhabituel.(Pour que l'étoffe prenne toute sa valeur il faudrait une pièce dont la tenture aurait près de 6,50 m de hauteur (5,70 de tenture plus deux fois 0,38 de bordure d'encadrement). A Fontainebleau elle ne se développe que sur une hauteur de 4 mètres y compris les bordures ce qui donne des lès de 3,22 m de hauteur, donc un peu plus de la moitié du raccord)

Quatre grands motifs s'y succèdent, entourés de losange de feuilles d'eau : deux trophées d'instrument de musique suspendus par des rubans, un tambourin avec des flûtes et une cage, et une mandoline, avec des cuivres ; deux motifs de paysages sous des arbres, une ruine avec panier de fruits, une perdrix et ses oisillons. Le travail de la mise en carte fut facilité par la découverte au musée historique des tissus de Lyon de la mise en carte (d'ailleurs à l'état de puzzle) de deux des motifs avec leur encadrement de feuillage, la mandoline et la ruine .

Le choix de coloris fut beaucoup plus difficile. La tenture de Fontainebleau, même sur l'envers ou dans les onglets des coutures, était complètement passée.

Les essais de nettoyage et de lavage ne furent pas concluants. Le démarrage fut donc très lent, le choix des verts de feuilles en particulier donna lieu à de multiples essais jusqu'au jour où la maison Prelle retrouva dans ses réserves une tirelle dans un parfait état de fraîcheur, tirelle comportant environ 70% des coloris de la tenture (cette tirelle comporte des lacunes, parties découpées sans doute pour être appliquées en broderie).

Le motif à la mandoline avec cuivres

Ce fut le point de départ réel des essais. Le choix de la hauteur du ton (on notera au passage combien le langage des teinturiers est proche de celui des musiciens : harmonie des couleurs, gamme des coloris, hauteur du ton) était en effet d'autant plus important que les couleurs sont nombreuses : le grand lampas comporte soixante-trois coloris de chenille et cinquante-huit de soie, la bordure trente coloris de chenille et dix-huit de soie, peu de coloris étant d'ailleurs communs aux deux.

Les premières études ayant été lancées en 1965, le problème de la chenille résolu en 1966, les dessins mis au point en 1967-1968, les coloris ne furent définitivement arrêtés qu'en 1970. Le tissage définitif pouvait commencer. Il fut réparti entre les deux maisons, Prelle pour le grand broché, Tassinari & Chatel pour la bordure. Le rythme de production fut sensiblement le même pour les deux étoffes, un mètre par mois, bien que leur largeur diffère. Le broché a une largeur de soixante-seize centimètres, la bordure de trente-six, mais elle est beaucoup plus dense. En un mètre de bordure, par exemple, il passe 1,200km de chenille.

On commença par le tissage de la tenture murale. Dès le départ, il était entendu que l'on reproduirait exactement le montage des tapissiers de 1805, même dans ce qu'il pouvait avoir parfois d'incohérent. Cela aussi faisait partie de l'histoire de la soierie. Pour éviter toute fausse coupe, on adopta le système du tissage à la demande : les tisseurs reçurent le point de départ exact et la hauteur nécessaire pour chaque lé. La tenture murale comportait ainsi dix-huit lés d'une hauteur de 3,22m. Le premier fut tissé en 1970, le dernier huit ans plus tard. Lorsqu'à la fin 1983 tous ces lès furent assemblées pour la pose de la tenture, les repères s'avérèrent exacts et le tissage remarquablement régulier ; seul un lé dut être refait.

Après la tenture murale, la réfection se poursuivit avec le lit pour lequel intervenait une autre technique : la broderie.

En effet, l'impériale, ses quatre pentes intérieures et trois extérieures, le fond de lit, la courtepointe étaient brodés. En 1791, des éléments de tissage pris essentiellement dans la tenture, et dans la bordure seulement pour quelques fleurs, avaient été découpés, appliqués suivant des dessins particuliers, (couronnes de fleurs, gros bouquets, etc) et complétés en broderie par des terrasses, des épis de blé, des rubans. Le mémoire de la

veuve Baudouin qui avait exécuté ce travail en 1791 (P.Verlet, op. cit. p. 98) est très précis et pour les parties les mieux conservées, les pentes en particulier, on pouvait très bien le vérifier. En revanche, le chantourné, la courtepointe avaient été très remaniés (les restaurations se voient sur l'envers, les broderies plus récentes passant à travers la doublure, contrairement aux broderies d'origine. La courte pointe ayant été entièrement réappliquée et restaurée entre 1966 et 1970 était beaucoup plus difficile à interpréter.). Si pour le chantourné on reproduisit l'état qui nous était parvenu, c'est-à-dire un grand bouquet de fleurs et de feuilles d'eau alors que le mémoire mentionne également des nids d'oiseaux, pour la courtepointe, on reprit les indications de la veuve Baudouin qui notait que les tombants de la courtepointe reprenaient les motifs des pentes extérieures (le fond de l'impériale, qui avait moins souffert et n'est visible que de l'intérieur du lit, est resté en place comme témoin).

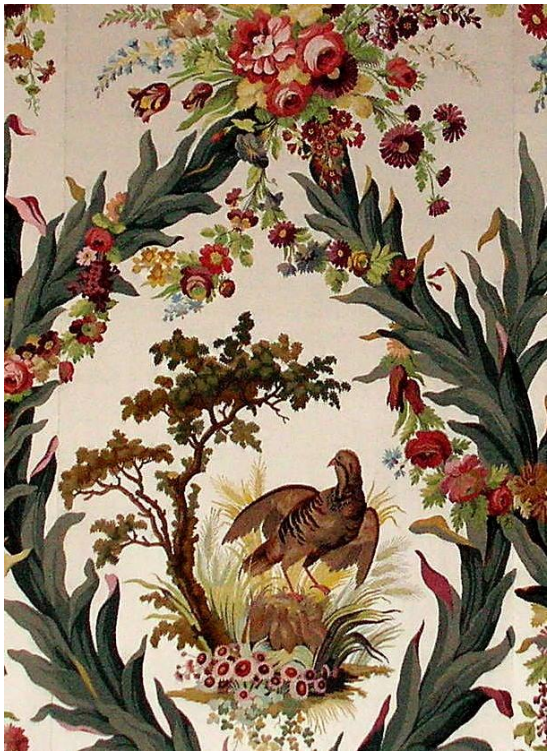
Du point de vue technique, cette broderie posait moins de problèmes que le tissage : les dessins furent relevés soit sur des morceaux anciens, soit d'après le mémoire de 1791. Il fallut ensuite repérer sur le tissage du grand broché de quels motifs ils étaient composés, les découper après encollage du tissu, recomposer le nouveau motif, l'appliquer sur un satin et compléter la broderie tantôt en fil de soie, tantôt en fil de chenille. La maison Brocard qui fut chargée de ce travail avait un remarquable dessinateur, de non moins remarquables brodeuses, et une fois dominées l'appréhension de donner des coups de ciseaux dans une étoffe aussi prestigieuse et la difficulté de faire passer des fils de chenille dans les chas des aiguilles, la restauration se déroula sans surprise.

… « entrelacements de fleurs, palmes et rubans brodés sur satin… »

Fauteuils d'apparat attribués aux frères Jacob vers 1800

Le lit et ses pentes sont entièrement brodés suivant cette technique. Les fauteuils et les carreaux de pied comportent seulement quelques éléments de broderie autour d'un motif central tissé. L'écran et le paravent en revanche sont entièrement brodés. La broderie intervient également dans la tenture murale. Dès l'origine les raccords de certains lès ne pouvant se faire exactement , ce qui est surprenant pour un dessin d'une telle qualité, quelques fleurs durent être rebrodées sur les coutures. C'est ce qui explique la mention de l'inventaire du mobilier de Fontainebleau en 1810 : « une tenture en trois parties en satin blanc, partie brochée, partie brodée . »

L'écran, par Jacob Desmalter, 1806. Reprenant l'un des quatre grands motifs du dessin de la soierie attribué à Philippe de la Salle, le motif de la perdrix et ses oisillons est ici entièrement brodé.



Ce fut alors aux passementiers d'intervenir, et ils commencèrent leurs travaux en 1978. Si l'on réalise qu'il y a dans cette chambre quinze sortes de franges, galons et câblés auxquels il faut ajouter les embrasses, glands, cordons de lustres et de sonnettes, on comprendra sans peine que la première réaction des passementiers ait été aussi peu encourageante que celle des soyeux en 1963. L'idée d'une reconstitution paraissait impossible. Cette commande avait bien été réalisée une première fois en 1805 par Gobert, le passementier de l'Empereur, mais l'Almanach du Commerce dénombre alors sur la place de Paris au moins quatre-vingt confrères pouvant éventuellement lui prêter assistance. Et déjà Gobert notait que ce qu'il livrait était « recherché et n'avoit point encore été exécuté en ce genre. »

En 1978, il ne restait en France que trois passementiers d'ameublement éventuellement capables de réaliser ce type de travail, Gomond, Bassereau, Louvet et Mauny (Passementerie Nouvelle, et je suis heureuse de pouvoir rendre ici un hommage tout particulier à la mémoire de Paul Dô qui par sa parfaite connaissance des possibilités techniques a suggéré des solutions réalistes qui ont permis la réalisation de cette passementerie) . Le compte fait des possibilités des différents ateliers, on arriva à la conclusion que certains éléments ne pouvaient en aucun cas être refaits. Il s'agissait tout d'abord des moules des jasmins des grandes franges. Les ornements des franges sont en effet alternativement constitués de torsade en métal et de jasmins, eux mêmes composés de différents moules en bois recouverts de fils de soie ou d'or enfilés les uns au-dessus des autres.

Certains moules sont encore de nos jours faciles à trouver. Ils arrivent par wagon entier du Bangla Desh où ils sont fabriqués pour faire des portières en perles. Les nôtres, par leur forme (pains de sucre, olives) et surtout leurs dimensions, auraient relevé de la fabrication à la main par les tourneurs du Jura. Pour la première fois, je crois, dans l'histoire de la passementerie, il se révéla moins onéreux de dépecer les jasmins anciens en vue de leur réutilisation pour la frange nouvelle. Le problème se posa également pour certains éléments de décor, les motifs découpés ou *cartouchages* : feuilles de chêne, étoiles, pois, miroirs. Restaurés en fil d'or artificiel (rexor), complétés lorsque ce fut nécessaire, ils furent montés sur les franges nouvelles sans que l'harmonie générale en souffre.

Galons, embrasses et gland

Dernière concession aux efforts sur les prix de revient, les fonds des franges ou *jupe* furent réalisés mécaniquement.

La plaque de porte-embrasse au chiffre de Joséphine

Ces quelques aménagements avaient certes abaissé les coûts, mais ils avaient surtout obligé à fractionner les opérations et à rendre possibles les différentes phases d'exécution. L'essentiel du travail échut à la maison Louvet et Mauny, mais la concertation avec les autres passementiers et leur promesse d'une aide ponctuelle furent le départ de cette réalisation.

Les problèmes posés aux tisseurs et aux passementiers viennent du fait qu'il s'agit là de réalisations exceptionnelles, réservées maintenant à nos musées-châteaux, Versailles, Compiègne ou Fontainebleau. Les métiers annexes qui accompagnaient autrefois ces artisans pour les remplacements de pièces, pour certaines fournitures (je pense aux parchemins des passementeries, ou aux fils d'or), pour les teintures en petites quantités n'existent pratiquement plus. Il faut sans arrêt trouver des solutions de remplacement.

Paravent, par Jacob Desmalter 1806

Les péripéties et rebondissements sont nombreux, c'est pourquoi je me suis plus étendue sur ces aspects. Mais cela ne doit pas nous faire oublier d'autres corps de métiers dont le travail, moins anachronique peut-être, fait moins de bruit et contribue pourtant tout autant à l'éclat de cette pièce. En place d'honneur le tapissier, en l'occurrence la maison Brazet, à qui il revint d'assembler et mettre en place la production des autres corps de métiers, ou le doreur, ici la maison Gohard .

Après vingt années de travail collectif, la première phase de restauration de la chambre de l'Impératrice s'achève. La tenture murale, le lit, l'écran et le paravent, deux fauteuils et leurs carreaux de pied, la méridienne ou « paumier » sont présentés.

Le motif de la cage à oiseaux brodé sur le fauteuil

Il reste beaucoup à faire pour la passementerie comme pour le tissage : doivent suivre les autres fauteuils et chaises, les tabourets et surtout les draperies de fenêtres qui, par les métrages de lampas et de bordure comme la richesse des franges représentent encore des années de travail. Tant mieux serait-on tenté de dire, en regardant le travail accompli.

Les artisans eux-mêmes ne pensaient pas qu'ils arriveraient à refaire ce qu'avaient fait leurs prédécesseurs. L'étude de ces admirables témoignages du passé, l'aide de l'Etat, les ont obligés à perpétuer certaines techniques. Souhaitons que les résultats de leur patient travail prouvent aux visiteurs que refaire à l'identique, c'est aussi conserver.

Colombe Samoyault-Verlet

La Revue du Louvre

Juin 1986

Crédit photos Hélène Verlet Février 2009