

RÉSUMÉ EN FRANÇAIS

Le présent ouvrage se propose d'analyser l'ensemble du décor du château de Vaux-le-Vicomte, réalisé entre 1657 et 1661 sous la responsabilité de Charles Le Brun et sur ordre du surintendant des finances Nicolas Fouquet. Ce champ d'études est particulièrement marqué par le mythe du Grand Siècle en général et celui de Fouquet en particulier: les événements spectaculaires autour de son ascension et de sa chute ont suscité un intérêt constant, l'image du surintendant dépeint comme prétentieux et immodéré ayant fortement influencé la perception de l'aménagement du château. Tandis que l'architecture et les jardins ont fait l'objet de plusieurs études approfondies, le décor, en dehors de quelques travaux ponctuels, n'a pas été analysé en détail. Nous proposons de combler cette lacune et, ce faisant, de déconstruire les légendes et lieux communs qui se sont mêlés au fil du temps aux faits historiques.

Ainsi, la prétendue unicité de Vaux-le-Vicomte en tant qu'entreprise extraordinaire nécessitait une approche comparative afin de replacer le château dans le contexte plus large des maisons de plaisance qui se multiplient dans les environs de Paris pendant la première moitié du XVII^e siècle. En outre, il s'agissait d'appréhender les enjeux d'une approche plus sociale tenant compte du milieu complexe et hétérogène des nouvelles élites fortunées qui avaient rapidement gravi l'échelle sociale et dont Fouquet peut être considéré comme un cas exemplaire. C'est ainsi qu'à l'écart des centres de la cour, de nombreuses constructions somptueuses ont vu le jour, témoignant du désir de représentation et des hautes ambitions des élites de l'État et de la finance. En nous penchant sur ces thématiques, nous avons pu préciser certaines fonctions d'une maison de plaisance, censée avant tout offrir un cadre fastueux pour la réception du roi ainsi que légitimer et promouvoir les ascensions sociales des nouvelles élites du XVII^e siècle. Déjà à l'époque, les maisons de plaisance étaient perçues comme des lieux dont le luxe ostentatoire contrastait avec l'origine sociale de leurs propriétaires. Vaux-le-Vicomte en est un exemple éloquent. Nous y retrouvons une parfaite illustration des tensions qui caractérisaient ces demeures: leur décor était à la fois digne de celui d'une résidence royale, répondant à la fonction de réception du roi dont on espère gagner les faveurs, et reflétait la volonté d'en faire une manifestation de succès personnel.

Notre ouvrage est divisé en quatre parties. Un ensemble de chapitres introductifs vise à définir plus précisément le contexte socio-historique de Vaux-le-Vicomte. On y propose également une réévaluation des collections de Nicolas Fouquet et une étude des discours littéraires étroitement liés au château. Il s'ensuit l'analyse du décor extérieur (château et jardins), celle des décors intérieurs, avec une étude pièce par pièce, et enfin une étude de l'ameublement et des tapisseries. Ces champs d'étude hétéroclites ont soulevé des questions spécifiques, mais ne pouvaient se passer d'une approche

globale. Nous avons donc adopté un point de vue iconographique et stylistique mais aussi comparatif en examinant d'autres décors réalisés à la même époque.

Les décors intérieurs de Vaux-le-Vicomte dépassaient largement le *décorum* approprié à un ministre et montraient l'attirance de Fouquet pour des modèles artistiques antérieurs alors que les premiers ministres puissants, Richelieu et Mazarin, occupaient les plus hautes fonctions de l'État. L'iconographie et sa mise en œuvre ainsi qu'un faste ostentatoire témoignaient de la grande proximité des moyens d'expression du roi et de ses ministres. Si Charles Le Brun a eu recours au langage artistique employé à l'époque dans les décors profanes d'hôtels particuliers à Paris et de châteaux en Île-de-France, le chantier de Vaux-le-Vicomte, par son caractère monumental, fut l'opportunité pour l'artiste de marquer son temps en proposant une œuvre novatrice dépassant largement les standards des systèmes décoratifs de l'époque. Des citations artistiques et des allusions à l'anoblissement des beaux-arts – sujet devenu d'actualité en France avec la fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1648 – soulignent son ambition à jouer un rôle décisif dans la production artistique française et son émancipation par rapport au modèle italien.

L'iconographie choisie pour les plafonds à Vaux-le-Vicomte s'en tenait à un répertoire restreint de sujets, facilement reconnaissables. L'effet des plafonds, qui suivaient en cela les modèles italiens, reposait d'abord sur leur forme artistique visant à susciter l'étonnement et l'admiration du spectateur. Cet effet visuel était complété par un corpus de textes – rédigés par André Félibien, Madeleine de Scudéry et Jean de La Fontaine – qui fournissaient des clés de lecture. Le concept allait pourtant au-delà de la simple transmission d'un contenu panégyrique. L'évolution française d'une forme artistique appropriée à l'expression des contenus politiques aboutissait ici à des stratégies cohérentes, qui favorisaient les imbrications du texte et de l'image. L'ensemble du décor et le discours littéraire se déployant autour de celui-ci ont révélé une mise en scène sophistiquée de Nicolas Fouquet: il semble que l'ambition le portait d'avantage à adopter des stratégies le mettant en avant qu'à se montrer soumis à l'autorité du roi. L'analyse des œuvres a dû tenir compte des imbrications des médias et du dialogue qui s'instaure entre les différents domaines artistiques, leurs fonctions dans le message véhiculé et la conception de l'ensemble du décor. Charles Le Brun et André Félibien, en particulier, allaient volontiers reprendre les méthodes développées à Vaux-le-Vicomte pour glorifier Louis XIV peu après la chute de Fouquet.

Dans le jardin de Vaux-le-Vicomte, les sculptures contemporaines déterminaient le décor, sans toutefois former un ensemble iconographique cohérent. L'exposition d'une vaste collection d'antiques selon le modèle italien était difficilement réalisable en France: elle exigeait de dépenser des sommes considérables mais également de bénéficier d'un excellent réseau de relations. À Vaux-le-Vicomte, le manque d'antiques était comblé par des commandes à des artistes célèbres et des copies d'œuvres prestigieuses. D'autres jardins de l'époque privilégiaient les statues intégrées à l'architecture ou des

mises en scène sans sculptures, favorisant par exemple les jeux d'eau à la technique sophistiquée ou une démonstration du savoir botanique. À Vaux-le-Vicomte également, on cherchait à varier au maximum les formes d'eau et présenter les réussites botaniques de Fouquet.

Enfin, la dernière partie de notre étude explore les inventaires du château, dressés à la suite de la chute de Fouquet. L'étude comparative de différents inventaires des châteaux de Wideville, Le Raincy, Maisons et Vaux-le-Vicomte ont permis de nouvelles découvertes. Le type de meubles qui s'y trouvaient confirme l'usage temporaire et occasionnel qui était fait des maisons de plaisance. Ainsi, les inventaires ne donnent qu'une vision d'un ameublement temporaire et non pérenne. Les estimations relativement élevées de la valeur des objets à Vaux-le-Vicomte s'expliquent ainsi également par l'accumulation de meubles précieux pour la fête qu'offrit Fouquet au roi le 17 août 1661. Le caractère temporaire de l'ameublement des pièces ne se reflétait cependant pas nécessairement dans les choix du décor. Au château Le Raincy, par exemple, l'aménagement spatial s'appuie sur des analogies entre les couleurs et les matériaux, unifiant objets mobiles et décors fixes. Concernant les aménagements intérieurs, nous avons surtout constaté une importante diversité, avec des objets de nature et de valeur très différentes. Ainsi, certains appartements contenaient une profusion de tapisseries ou d'objets précieux tandis que d'autres se distinguaient par l'emploi de certaines couleurs ou de matériaux recherchés.

S'agissant du fil conducteur de notre étude visant à explorer un langage artistique lié à l'ascension sociale, les analyses ont fait ressortir avant tout la diversité avec laquelle les nouvelles élites se servaient de l'art. Bien qu'il soit possible d'établir de nombreux parallèles, notamment dans les buts qu'elles poursuivaient, tels que la recherche du prestige ou la volonté d'innover associée au besoin de représentation, nous avons surtout constaté que la complexité des élites et la multitude des identités collectives au XVII^e siècle allaient de pair avec une hétérogénéité des modes d'expression artistique. La prise de pouvoir par Louis XIV mit brusquement fin à l'instrumentalisation de l'art: les hommes d'État recourent alors à des modes de représentation plus modestes, illustrant ainsi la puissance de l'autorité royale.