

« Un beau viveur et un délicat vivant ». Le baron de Besenval, courtisan et collectionneur, à travers son iconographie

Agnès Calatayud

Numéro 117, hiver 2021

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1076091ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1076091ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Department of French, Dalhousie University

ISSN

0711-8813 (imprimé)

2562-8704 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Calatayud, A. (2021). « Un beau viveur et un délicat vivant ». Le baron de Besenval, courtisan et collectionneur, à travers son iconographie. *Dalhousie French Studies*, (117), 43–64. <https://doi.org/10.7202/1076091ar>

Résumé de l'article

Le baron Pierre-Joseph-Victor de Besenval de Brünstatt (1721-1791), au zénith de son existence, après s'être vaillamment illustré au combat sous Louis XV au sein du régiment des gardes suisses dont il était le colonel, était devenu, sous les lambris dorés de Versailles, le plus exercé et le plus incontournable des courtisans. Membre assidu de la garde rapprochée de la reine Marie-Antoinette, spirituel et séduisant, il excellait dans les deux arts qui faisaient le sel de la petite société de la reine à Trianon: celui de la conversation et celui de la galanterie. Besenval avait pourtant une passion qui prévalait sur toutes les autres : c'était l'un des plus fins collectionneurs d'art de son temps. Au lendemain de la prise de la Bastille, retentissant événement qu'il ne put empêcher en dépit de son rôle de commandant militaire de la garnison de Paris, il quitta précipitamment la capitale, fut repris, incarcéré, jugé, et miraculeusement libéré. Cet article se propose d'analyser divers portraits-clés de cet aristocrate emblématique de l'Ancien régime et de sa chute, qui désira tirer sa révérence sur un exceptionnel portrait de lui-même en collectionneur. Unique tableau de ce genre dans l'art français du XVIIIe siècle, ce fascinant portrait intime, au coin du feu, conserve pour la postérité l'esprit et le goût dont faisait preuve le baron de Besenval à l'orée de la Révolution.

« Un beau viveur et un délicat vivant ». Le baron de Besenval, courtisan et collectionneur, à travers son iconographie

Agnès Calatayud,

Il y a bien peu de souverains dont on dût écrire une histoire particulière [...] ; les seuls qui restent sont ceux qui, ayant été décrits par quelque écrivain excellent, se sauvent de la foule comme des portraits d'hommes obscurs peints par de grands maîtres.

Voltaire, *Discours sur l'Histoire de Charles XII* (1731)

Dans la nuit du 26 au 27 juillet 1789, un « beau vieillard, d'environ soixante-dix ans, haut de taille, ayant les cheveux très blancs, des traits et des manières de la plus grande distinction » (Jacob 3), était attablé dans l'auberge de Villegruis, hameau situé à quelques cent kilomètres à l'est de Paris. Sa drôle d'allure éveillant bientôt les soupçons, l'on courut signaler sa présence à la milice citoyenne du village voisin, Villenauxe, qui s'efforça de démasquer l'identité de cet inconnu affirmant avoir oublié, par inadvertance, ses papiers chez lui. Quand, à court d'arguments, le baron de Besenval fut contraint d'avouer son nom, que celui-ci parvint aux oreilles de la foule hostile rassemblée devant l'auberge, qu'elle comprit que l'on venait de surprendre, quittant le royaume en douce, « ce lourd baron compromis dans l'affaire de la Bastille » (Chateaubriand 418), des cris de haine fusèrent, le tocsin sonna l'alarme, tandis qu'on le mettait sur-le-champ en état d'arrestation.

Un siècle plus tard, en janvier 1890, alors que le célèbre collectionneur Camille Groult achevait de décrire à Edmond de Goncourt le « dessin délicieux » qu'il venait d'acquérir, montrant un « vieillard » dont il ignorait l'identité, « au milieu d'objets d'art, prenant une prise de tabac au coin de sa cheminée » (Goncourt 1895 : 119), l'écrivain lui désigna sur une table un volume des *Mémoires du Baron de Besenval*. La vignette qui l'ornait - une gravure de Claude Dien (1787-1865), d'après une toile d'Henri-Pierre Danloux (1753-1809) - représentait l'aristocrate deux ans après sa tumultueuse arrestation, dans une pièce aux murs tapissés de tableaux. Peint au cours de l'hiver 1791, *Le Baron de Besenval dans son salon de compagnie* capture l'« existence refroidie » (Merleau-Ponty 58) d'un courtisan de premier plan, d'un soldat couronné de lauriers, mis sur la touche par la Révolution et qui, loin du fracas de la Cour, semble avoir trouvé, tel le cousin Pons de Balzac, « dans les plaisirs du collectionneur, de si vives compensations à la faillite de la gloire » (10). Ainsi, plus de deux siècles après la funeste nuit où sa cavale tourna court, à l'instar des villageois soupçonneux de 1789 et de Camille Groult, c'est aujourd'hui au tour des visiteurs de la National Gallery de Londres d'être intrigués par la belle mine du baron de Besenval qui, tout en faisant autour de lui « le pompeux étalage d'une magnificence respectable » (Riedel et Wenzel 2), détourne ostensiblement la tête pour éviter de croiser les regards inquisiteurs.

Tout au long de sa vie, et notamment aux points d'orgue de celle-ci, de nombreux artistes et non des moindres, ont croqué sur le vif, dessiné, gravé, pastellisé, peint et sculpté l'image du baron, élu membre honoraire de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture en 1769. Parmi tous ces portraits dont nous conservons encore une trace – quoique souvent ténue et lacunaire – le premier recensé date de 1733 (localisation et auteur inconnus) et le

représente à 12 ans « en pied, debout [sur un] fond de paysage », portant l'uniforme rouge et or d'enseigne des Gardes suisses, « tête de face ; main droite étendue » (Jouin 99). Quelques années plus tard, en 1744, alors que fait rage la guerre de succession d'Autriche, c'est le fringant officier de l'armée du Rhin en armure que peint Jean-Jacques Nattier (Musée de l'Hermitage, Saint-Petersbourg). En 1746, Jean-Etienne Liotard exécute son portrait au pastel (loc. inc.). Vers 1759, Carmontelle croque sur le vif « la physionomie pleine de franchise [et] l'air résolu » (Gruyer 90-91) du lieutenant-colonel des Gardes suisses, se promenant, vêtu d'un bel habit à brandebourgs, dans un paysage bucolique (Musée Condé, Chantilly). En 1761, Carle van Loo brosse le portrait du jeune quadragénaire, fraîchement promu lieutenant-général des armées du roi par Louis XV (loc. inc). En 1782, le sculpteur Claude-André Deseine présente un buste en plâtre du baron au *Salon de la Correspondance* de Pahin de la Blancherie, musée avant la lettre (loc. inc). Un autre buste (n. d.), en bronze cette fois-ci, d'un des fils de Jacques Caffiéri, le célèbre fondeur-ciseleur qui avait exécuté auparavant ceux de son grand-père et de son père, se trouve au château de Waldegg à Soleure en Suisse.

Lorsqu'éclate la Révolution, il a soixante-huit ans et n'a plus que deux années à vivre. Quatre œuvres fascinantes remontent à cette période : *Vue de la cellule du baron de Besenval à la prison du Châtelet* (1790) de Hubert Robert, récemment acquis par le Louvre, premier d'une série de tableaux illustrant la vie au sein des prisons révolutionnaires que le peintre, incarcéré sous la Terreur, poursuivra à Sainte-Pélagie et Saint-Lazare ; *Le Baron de Besenval dans son salon de compagnie* (National Gallery, Londres), dernière commission qu'accepte Henri-Pierre Danloux en 1791 avant son exil en Angleterre ; un portrait en gros plan sur fond noir, sans doute de cette époque-là, attribué à l'atelier de Jean-Baptiste Greuze (Ambassade de Suisse, Paris), où l'on découvre les traits taillés à la serpe, les minces lèvres légèrement fardées, et les yeux pétillants de celui qui « était jeune comme un homme heureux [et qui devait montrer] ses rides et ses cheveux blancs pour les faire voir » (Goncourt 1879 : 165) ; enfin, *Besenval conduit et enfermé dans un vieux château-fort à Brie-Comte-Robert, escorté par la Basoche, le 10 août 1789*, estampe très partisane de Jean-Louis Prieur datant de 1792, vingt-cinquième des cent quarante-quatre *Tableaux historiques de la Révolution française* (1791-1817), qu'accompagne un commentaire de l'écrivain moraliste Nicolas Chamfort.

Le corpus de cet article est composé uniquement des portraits dont les auteurs, la date de création, et la localisation sont attestés. Au gré de la vie du baron de Besenval et à travers leur analyse iconographique, cet article se propose de montrer comment la Révolution, en bouleversant la vie de ce singulier personnage, lui aura permis de s'approprier résolument son image, comme le démontre son ultime portrait par Danloux, véritable testament pictural, geste de résistance contre la *damnatio memoriae* révolutionnaire.¹ C'est à l'art, inaltérable valeur-refuge, que Besenval, qui se vantait dans une lettre à Madame de Roll en 1787, d'avoir un « certain tour d'esprit [qui lui] montrait les choses du bon côté, quand il [lui] serait permis de les regarder autrement » (Desprès 5), confie la délicate mission de redorer son blason. Ainsi, c'est du haut des cimaises d'un musée plutôt que dans les livres d'histoire qu'il passe à la postérité. Le baron de Besenval est un personnage emblématique

1 La postérité joue parfois des tours à Besenval : à l'époque où le Louvre supprimait la notice biographique le concernant de la petite salle 30 (Richelieu, r.-de.ch.) où sont conservées les sculptures de Clodion ornant autrefois les murs du nymphée de son hôtel particulier, paraissait en librairie un roman de Jean-François Parot, *L'honneur de Sartine* (JC Lattès, 2010), portant sur sa couverture le tableau de Danloux. Dans ce polar historique, l'intrigue se noue autour de l'une des porcelaines chinoises (un porte-pinceau) que l'on remarque sur la tablette de la cheminée sur le portrait, et le très populaire détective Nicolas Le Floch rencontre le baron dans son fameux salon de compagnie. En revanche, dans un récent documentaire d'Arte sur le mobilier de Versailles, un historien commentant un portrait de Marie-Antoinette entourée des vignettes de trois de ses amis les plus chers (la duchesse de Lamballe, la comtesse de Polignac et le baron de Besenval) omet de citer le nom du baron.

de cette époque charnière de la Révolution, et à travers son ultime combat contre la déchéance et l'oubli, c'est celui de la monarchie agonisante qui transparaît.

* * *

Si le baron Pierre-Joseph-Victor de Besenval de Brünstatt (1721-1791) ou de *Bessval*, comme l'on disait alors avec préciosité à Versailles, peut être considéré aujourd'hui comme un « homme obscur », au Siècle des Lumières cet adjectif, dans ses acceptions variées - sans renom, sombre et ténébreux - était loin de s'appliquer à sa personne. Au contraire, évitant « le tortillement et l'obscurité » (Desprès 19) comme l'y enjoignait son ami Crébillon fils, c'était à la cour l'un « des merveilleux du jour [et un] personnage tout à fait à part » se souvient la baronne d'Oberkirch (80-81). Suisse, il était issu d'une famille dont l'ascension dans le monde, en l'espace d'un siècle et demi, avait été fulgurante.

A l'origine de celle-ci se trouve Martin Maubois (1600-1660), son arrière-grand-père, originaire de Torgnon dans le Val d'Aoste, qui s'était installé à Soleure en Suisse en 1628, ville où demeuraient les ambassadeurs de France auprès des cantons helvétiques, où il fit fortune dans le négoce de l'argenterie, du blé, du sel et du vin. Comme c'en était la coutume, il germanisa son nom de famille en *Bosenwald* et Louis XIV, voyant en lui un homme de confiance, l'anoblit en 1655 (L. 19). En 1776, une « chanson sanglante » reprochera à son arrière-petit-fils « son extraction [...] des plus médiocres » (Mercy-Argenteau 420), et à la reine Marie-Antoinette d'avoir manqué à son rang en faisant d'un tel bélétre son confident.

A la génération suivante, Jean-Victor Ier de Besenval (1638-1713), le grand-père du baron, devient le plus puissant magistrat (*avoyer*) de la République de Soleure. Il fut adoubé baron du St Empire romain par l'empereur Léopold Ier. Son fils, Jean-Victor II (1671-1736), le père du baron, « homme à deux mains, d'esprit, de manège et de tête » selon Saint-Simon (29), cumula entre autres les charges de colonel du régiment des Gardes suisses et de lieutenant-général des armées du roi de France. Ambassadeur de France auprès de Charles XII de Suède, puis auprès de Stanislas Ier Leszczynski de Pologne, il épousa la comtesse Catherine Bielinska, cousine de Marie Leszczynska, reine de France, femme de Louis XV. Si Voltaire concéda de l'esprit et de la modestie à la mère du baron (Voltaire 1821 : 139-140), Rousseau par contre la jugea « bornée, et trop pleine de son illustre noblesse polonaise » (352-353). Leur premier enfant, Elisabeth-Catherine (1718-1777), bibliophile et musicienne, quittera son époux, le volage marquis de Broglie, et tiendra la maison de son frère, qui resta célibataire.

Le baron de Besenval à qui cet article est consacré, est né pour sa part en 1721 au château familial de Waldegg en Suisse. Très jeune il se passionne pour l'art, la botanique, les langues étrangères et la politique – plus tard, la baronne d'Oberkirch et la comtesse de Genlis feront des gorges chaudes de son soi-disant manque d'instruction. L'on retrouve des traces de son enfance dans le captivant *Journal* du duc de Croÿ avec qui il jouait à la guerre et à « tirer au blanc » dans les vastes jardins de la demeure parisienne que la famille de Croÿ occupait rue de Grenelle (10). Il a à peine dix ans quand il rejoint le régiment des Gardes suisses dont son père était le colonel. Bientôt il prendrait part à toutes les guerres qui, pendant trente ans, jalonnaient le règne de Louis XV : la Guerre de Succession de Pologne (1733-1738), la Guerre de Succession d'Autriche (1740-1748) et la Guerre de Sept ans (1756-1763). C'était un soldat intrépide, fougueux, bon vivant, aimé de ses troupes pour sa « crânerie insouciance » (Uzanne VII).

C'est de 1744 – Besenval est alors âgé de 23 ans - que date son portrait en uniforme de capitaine des Gardes suisses par Jean-Marc Nattier, tableau dont le charme justifie le commentaire de Casanova pour qui les portraits de ce peintre à la mode ajoutaient, « à une ressemblance parfaite, [...] un caractère imperceptible de beauté » (Salmon 4). Ce tableau, qui descend en droite ligne du célèbre portrait de Pierre le Grand que fit le peintre lors de la visite du Tsar à Paris en 1717, s'inscrit dans la grande tradition du portrait militaire dont

Nattier est le digne représentant à l'époque, en compagnie de Maurice Quentin de la Tour, Hyacinthe Rigaud ou Carle van Loo. Il montre le jeune officier marchant sur les traces de son père, dont on connaît un portrait en armure à l'allure moins policée, la crinière en désordre comme au sortir d'un combat, gravé par Claude Drevet d'après un dessin de Juste-Aurèle Meissonnier (c.1726-1729). Le baron, dont le visage poupin respire la jeunesse, arbore fièrement sur la poitrine la prestigieuse croix d'or de chevalier de l'ordre royal et militaire de Saint-Louis, gage d'une exceptionnelle bravoure. Se découpant à mi-corps sur un ciel gris-perle où s'élève la fumée des tirs de canons, revêtu d'une étincelante armure damasquinée d'or aux reflets moirés, coiffé d'une perruque à queue, celui qui, selon le comte d'Allonville, « eût pu paraître [un prince] » (197) - la nuance est savoureuse - incarne la fine fleur de l'armée royale, un « idéal de chevalier français » (Uzanne VII), sans peur et sans reproche.

Sa figure en gros plan, baignée par les rayons d'un soleil glorieux, masque en partie le féroce combat qui se déroule à l'arrière-plan, où sur un champ de bataille jonché de cadavres sanguinolents, des cavaliers chargent et transpercent des soldats de leurs épées. Bien que ce portrait remonte à l'époque où bat son plein la Guerre de Succession d'Autriche où, comme le déplore Frédéric II de Prusse dans une lettre à Voltaire, des « peuples de différentes contrées de l'Allemagne [étaient] sortis du fond de leurs habitations pour se couper la gorge avec d'autres peuples dont ils ignoraient jusqu'au nom même » (111), à la longue, toutes les victoires auxquelles il aura pris part - Phillipsbourg (1734), Rocourt (1746), Lawfeld (1747), Clostercamp (1760) entre autres - viendront s'incarner dans ce fragment de tableau, pérennisant ainsi l'image de Besenval en héros légendaire sur qui le temps n'aiguise pas ses griffes. Ce tableau prend aussi une dimension mythologique, d'abord par les poses et les gestes ancestraux des soldats dont le modèle pourrait se trouver parmi les frises du Parthénon par exemple, ensuite et surtout par le manteau de léopard, clin d'œil à l'attribut de Dionysos, fourrure mouchetée dont se drapaient les guerriers grecs, qui lui ceint une épaule et enveloppe son torse. Ainsi, par osmose, lors des combats les plus âpres, le baron fait preuve de toutes les qualités de ce fauve redoutable : c'est un féroce et vélocé stratège qui, sans perdre de son panache, fond sur ses proies pour les surprendre et les anéantir. A son grand dam, malgré ses prouesses, la guerre ne lui laissa que des égratignures, et il ne fut gravement blessé que lors d'un peu glorieux accident de chasse.

L'évocation de Dionysos, ce dieu belliqueux et follement cruel, mais aussi chantre de l'ivresse et de l'extase, protecteur de la végétation, père de la comédie et de la tragédie, nous fait entrevoir une autre facette de la personnalité du baron qui « pendant cinquante ans, a été l'honneur de l'armée et le charme de la société » (Ligne 119). En effet, ce « spirituel et galant gentilhomme de plume et d'épée » (Uzanne IV) s'amuse, à ses heures perdues, à composer contes et poèmes dont certains obtiendront un franc succès. Stendhal lui-même, lors de l'écriture de *Rouge et Noir* et de *Lucien Leuwen*, s'inspirera de *Spleen* (1777) de Besenval, qu'il qualifie de « charmant petit roman » (713). En 1760, lors de la Guerre de Sept ans, le baron fonde l'Académie de Drevenich en compagnie d'autres jeunes officiers avec qui il rédige des contes galants illustrés de sa propre main.

L'ordonnance des jardins est une autre corde à son arc. Il aime à s'entourer de plantes rares et exotiques qu'il fait venir des antipodes, dont il offre des boutures à Marie-Antoinette pour les parterres du Petit-Trianon. Il s'adonne également en « jardiniste », néologisme d'Horace Walpole (240), à l'art des jardins. Il dessina le parc à l'anglaise du château de Romainville, propriété du maréchal de Ségur, secrétaire d'état à la Guerre de Louis XVI, dont une délicate tabatière (1782, Wallace Collection) garde la mémoire. Dans ce parc était érigé un obélisque, gage de son amitié pour le maréchal et sa femme, Louise-Anne de Vernon, dont il était l'amant - sans que son époux ne s'en offusque aucunement. Il aura d'elle un fils, Joseph-Alexandre, vicomte de Ségur (1756-1805), qui sera plus tard

son héritier et son exécuteur testamentaire. Dans les salons, leur ressemblance frappante et leur profond attachement ne manquaient pas de faire jaser : « Ce jeune homme est le Lovelace du jour, et aussi remarquable que son père comme séducteur » remarque dans son *Journal* le futur ambassadeur américain Gouverneur Morris (8), qui fréquentait assidûment le salon de compagnie de Besenval à l'Hôtel Chanac de Pompadour, dont le baron s'était rendu propriétaire en 1767. Cette somptueuse demeure, sise « Faubourg Saint-Germain près de la barrière » (au 142 rue de Grenelle, siège aujourd'hui de l'ambassade suisse), dans un quartier huppé à un jet de pierre des Invalides, est aménagée pour y abriter sa riche collection de tableaux, de meubles précieux et d'objets d'art (*Visites Privées*). En 1782, Alexandre-Théodore Brongniart, l'architecte du Roi, lui construit un élégant nymphée souterrain à l'antique (Bauermeister et Thiéry 579-580), décoré de bas-reliefs et de vases par le sculpteur Claude Michel dit Clodion, œuvres que l'on peut admirer au Louvre aujourd'hui, qui devient très vite l'une des « curiosités de la capitale » (Weber 228).

Le portrait que l'on peut rapprocher de cette époque est de la main de Louis Carrogis dit Carmontelle, dont l'art consistait à « saisir singulièrement l'air, le maintien, [et] l'esprit de la figure » d'un individu (Grimm et Diderot 225). Les Goncourt décrivent ainsi cette eau-forte de 1759 où le baron est campé dans un coin de verdure :

Voyez le bel air qu'il a : grand, le jarret tendu, la taille bien cambrée sous l'habit à brandebourgs, le profil fin et accentué au grand nez bien dessiné, l'œil spirituel, la bouche petite, troussée en une moue moqueuse et dédaigneuse, les mains dans les poches, tout plein de grâces insolentes et délibérées, content de lui, et prêt à rire des autres. (Goncourt 1879 : 163-164)

Dans cette dernière pique, les Goncourt font allusion au persiflage, péché mignon du baron, cet « amas fatigant de paroles sans idées, [de] volubilité de propos qui font rire les fous, scandalisent la raison, déconcertent les gens honnêtes ou timides, et rendent la société insupportable » comme le définit Charles Pinot Duclos dans ses *Considérations sur les mœurs de ce siècle* (1751) (95). Le duc de Lévis, qui réprouvait par ailleurs les manières un peu trop lestes de Besenval envers les femmes, remarquait qu'« entre hommes, sa conversation était plus cynique que piquante, et sa gaieté plus railleuse qu'enjouée », et déplorait qu'il ait encouragé le « penchant malheureux [de la reine] pour la moquerie [que] l'on pourrait presque appeler vice dans un tel rang » (136-137). Tandis que ses détracteurs fustigent en lui le « hâbleur intarissable » (Séguin P. 205) qui se piquait de « tout savoir, parce que sa tête était la table d'une encyclopédie » (Goncourt 1879 : 166), d'autres vantent au contraire les talents de conteur, la gaieté, l'esprit et la finesse de Besenval qui est, résume son ami le Prince de Ligne, « beau, insolent et aimable » (114). En effet, c'est un *homme aimable* comme on l'entendait au dix-huitième siècle et que Duclos caractérise de la façon suivante :

[A]rdent à plaire à toutes les sociétés où son goût et le hasard le jettent, [qui] n'aime personne, n'est aimé de qui que ce soit, plaît à tous, et souvent est méprisé et recherché par les mêmes gens [...]. Aussi frivole que dangereux, il met presque, de bonne foi, la médisance et la calomnie au rang des amusements, sans soupçonner qu'elles aient d'autres effets [...]. (93)

À la cour, il est l'intime des plus hauts personnages du royaume, à commencer par le tout puissant duc de Choiseul, le principal ministre de Louis XV. En 1770, quand Choiseul disgracié doit s'exiler au château de Chanteloup près d'Amboise (Indre-et-Loire), le baron de Besenval est l'un de ses hôtes les plus assidus. Proche du comte d'Artois, frère de Louis XVI et futur Charles X (1757-1836), il est également inséparable du premier prince du sang, le duc Louis-Philippe d'Orléans (1725-1785). Toutefois, il est surtout l'âme de la société des Polignac, ces gens « aimables et honnêtes [attachés] véritablement à la reine » (Besenval 1987 : 461), et par conséquent l'un des piliers des piquantes fêtes de Trianon.

Ce « coryphée des mauvaises mœurs et du luxe » (65) selon le comte de Saint-Priest, cet « homme inquiétant et dominateur, que les femmes craignent et recherchent » (Nolhac 183), qui joue le rôle d'éminence grise auprès de la reine, alarme le comte de Mercy-Argenteau, mentor de Marie-Antoinette, qui s'empresse d'en avvertir l'impératrice Marie-Thérèse d'Autriche. Besenval passe, dans leur correspondance, pour un dangereux intrigant à qui la reine confie imprudemment des secrets d'alcôve. Ce comportement a tôt fait d'attirer les foudres de l'opinion publique sur la reine et son « vieux Céladon » (Maugras 80), type de l'amoureux transi, sentimental et platonique, tirant son nom du personnage de *L'Astrée* d'Honoré D'Urfé (1607), comme l'illustre cette épigramme de 1780 :

La reine dit imprudemment
 À Besenval son confident :
 Le roi est un pauvre sire.
 L'autre répond d'un ton léger :
 Chacun le pense sans le dire
 Et vous le dites sans y penser. (Nolhac 33)

À l'orée de la Révolution, Besenval est Grand-Croix de l'ordre de Saint-Louis et cumule les charges de lieutenant-général des armées du roi, de lieutenant-colonel du régiment des Gardes suisses, et de commandant militaire de la garnison de Paris ainsi que de l'intérieur du royaume (vaste territoire comprenant le Berry, le Bourbonnais, l'Île de France, le Maine, l'Orléanais, le Soissonnais et la Touraine). Entre le 24 et le 28 avril 1789, alors qu'à Paris le « pavé brûlait, [où] vous entendiez dessous déjà gronder le volcan » (Michelet 47-48), c'est à lui que revient la mission de réprimer sévèrement l'émeute née de la rumeur accusant le papetier Réveillon d'avoir recommandé la baisse du salaire de la journée de travail. Quelques jours plus tard, le 2 mai 1789, à trois jours de l'ouverture des États-Généraux, Gouverneur Morris présent dans le salon mondain où l'on félicite Besenval d'avoir durement mis fin à l'insurrection, remarque que celui-ci « paraît être enchanté de son œuvre » (24).

En revanche, le 13 juillet 1789, l'heure n'est plus aux rododromes et, n'ayant pu ramener le calme dans la capitale en ébullition suite au renvoi de Necker, Besenval explique dans ses *Mémoires* que Versailles « [l'oubliait] dans cette situation cruelle, [il crut] que le plus sage était de retirer les troupes et de livrer Paris à lui-même » (500). Dans les jours qui suivent la prise de la Bastille, l'air devient si malsain qu'il juge plus prudent, sur les conseils de Louis XVI, de fuir Paris le 25 juillet sous le déguisement d'un cavalier de la maréchaussée. Arrêté la nuit suivante à Villegruis, comme nous l'avons vu ci-dessus, ni un billet de son compatriote Jacques Necker adressé à la milice qui le détenait, ni les suppliques de ce dernier devant le Comité provisoire siégeant à l'Hôtel de Ville de Paris, ne purent lui rendre sa liberté : accusé du crime de *lèse-nation*, il devra comparaître devant un tribunal. Toutefois, afin d'éviter que sa tête ne se promène au bout d'une pique si on le ramenait sur-le-champ à Paris, on l'incarcère le 31 juillet 1789 à Brie-Comte-Robert, à environ 40 kilomètres de la capitale, « dans les débris d'un château-fort » sous la bonne garde d'« un détachement de la Bazoche [clercs du Palais de Justice de Paris] sous le commandement d'un M. Bourdon, procureur révolté [qui], paré de deux épauettes, se croyait un héros » (Besenval 507). Dans ses *Mémoires*, Besenval raconte ainsi son séjour dans cette « mesure [...] inhabitable » :

Mes journées n'étaient pas très désagréables, je lisais, je m'amusais des espiègleries de la Bazoche; je jouais au trictrac avec un curé [...]. Il est vrai que, de temps en temps, le tambour était un signal d'alarme. Alors Bourdon s'agitait de toute l'activité de sa frayeur : on criait *aux armes !* et je ne sais combien de clefs et de verrous scellaient aussitôt ma porte, qu'un coup de poing eût

enfouée. (508)

Plus tard il avouera avoir tenté de soudoyer ses gardiens pour que ceux-ci, d'eux-mêmes, le libèrent : « Subjugué par cet espoir, je fis usage de tout, avec la plus grande profusion ; festins, jeux, fêtes, j'avais métamorphosé ce séjour de douleurs en un temple de délices » (Besenval 1790 : 11).

L'estampe intitulée *Besenval conduit et enfermé dans un vieux château-fort à Briec-Comte-Robert, escorté par la Basoche, le 10 août 1789*, dessinée par Jean-Louis Prieur (1759-1795), gravée par Pierre-Gabriel Berthault (1737-1831) et commentée par Chamfort (1740-1794) est censée illustrer ce rocambolesque épisode de la vie du baron. C'est le vingt-cinquième des cent quarante-quatre *Tableaux historiques de la Révolution française* (376-381), « galerie vraiment nationale » (Chamfort 171) s'ouvrant sur le *Serment du Jeu de Paume* (20 juin 1789), à laquelle de nombreux dessinateurs, graveurs et écrivains collaboreront, et qui remportera un immense succès populaire. En effet, face aux multiples soubresauts de la Révolution, cette entreprise permettait de se rappeler « l'ordre et la suite des faits égarés [dans la] mémoire » (Chamfort 322) afin de les transmettre aux générations futures. Dessinateur chevronné, Prieur était surtout un sans-culotte pur et dur qui, siégeant au Tribunal révolutionnaire, prenait un malin plaisir à dessiner les accusés qu'il envoyait « éternuer dans le son » comme l'on disait dans le *Père Duchêne*. Comme le fera plus tard Evariste Gamelin, son double littéraire dans *Les Dieux ont soif* d'Anatole France (1912), Prieur « opina constamment pour la mort » (200) avant de voir sa propre tête rouler sur l'échafaud en 1795. Philippe de Carbonnières, qui prête au dessinateur une sensibilité proche de celle de Marat, souligne que Prieur avait réussi à insuffler de sa radicalité dans ses œuvres. En farouche *ami du peuple*, suggérant sa violence plutôt qu'en la montrant, méfiant à l'égard de ses représentants élus, il fera volontiers l'impasse sur des événements mémorables tels que la *Proclamation des Droits de l'homme* (26 août 1789) par exemple, portés par les parlementaires, pour leur préférer des épisodes donnant une place de choix au peuple. Selon Carbonnières, son art, qui annonce Daumier, consistait en une

incroyable aptitude à mettre en scène les foules [à laquelle s'ajoutait] une scrupuleuse précision dans le rendu topographique [...]. Le tout servi par une extrême finesse du dessin (à la mine de plomb), les premiers plans étant légèrement accentués par des rehauts d'encre de Chine, les autres se fondant progressivement dans un *sfumato* qui renforce l'impression de profondeur et de théâtralité (7).

Dans le *Tableau* qui nous occupe, Prieur fait se converger deux torrents humains dans un espace rencogné : d'un côté, un flot urbain se déversant par la Porte Saint-Jean, armé essentiellement de piques ; de l'autre, un flot de paysans accourant des champs qu'ils moissonnaient, munis de bâtons, de faux, de fléaux, et de fourches. L'espace est hérissé de toutes ces armes menaçantes pointées vers le ciel, auxquelles s'ajoutent les baïonnettes acérées des soldats. Cette multitude traverse, sur un rythme soutenu - un homme en bas à gauche de l'image, pris dans cette foire d'empoigne, manque d'en perdre son chapeau - une sorte de scène de théâtre ayant pour toile de fond les murs imposants d'un château-fort aux faux airs de Bastille, à la prise de laquelle Prieur avait assisté en personne le 14 juillet 1789. La taille disproportionnée du décor par rapport à celle des personnages, accentue l'effet fourmillant de la scène. Ça et là, dans cette marée humaine compacte, des visages sont minutieusement dessinés, renforçant ainsi l'aspect documentaire d'un événement croqué sur le vif. D'autres, en revanche, sont plus abstraits, comme si les protagonistes avaient dissimulé leur visage sous un des masques effrayants de la *commedia dell'arte*. D'autres encore ont des orifices noirs en guise de bouche, d'où l'on croit entendre jaillir les « ah ça ira », au rythme des poings vengeurs.

Au ras de l'image, au premier plan, un Besenval hirsute est conduit *manu militari*, sous la menace d'une baïonnette, vers son lieu de détention, la Tour Saint-Jean, vétuste donjon carré découronné, haut de trente-trois mètres, aux murs lézardés d'où s'échappent des mauvaises herbes. Le bras gauche tendu vers le ciel, la bouche grande ouverte, protestant sans doute contre ce traitement inique, il se retrouve tiraillé entre un homme du peuple qui lui agrippe le poignet gauche, et un soldat qui lui empoigne le bras et l'épaule droits. Otage à la fois du gros détachement de soldats que le marquis de La Fayette, frais émoulu commandant de la Garde nationale, lui a envoyé pour le protéger, et d'un « groupe d'hommes, de femmes, d'enfants, formés tout à coup en bataillon bizarre » (Chamfort 270) qui se ferait volontiers justice lui-même, Besenval apparaît comme le pivot des tensions de l'époque. L'escorte militaire qui a convoyé ce « suppôt du despotisme » (Chamfort 377) occupe la périphérie de l'image, et semble peu à même de contenir les débordements du peuple. Les soldats font preuve de discipline, certains restent immobiles au garde-à-vous, d'autres avancent en maintenant leur rang comme à la parade. Le futur geôlier du baron, François-Louis Bourdon, juché sur un cheval, brandissant son épée, hurle des ordres à ses troupes. Un soldat, d'un geste impérieux, montre le sens de la marche. Par contraste, cet ordre martial ne fait qu'accroître l'indocilité de la foule révolutionnaire « avec ses mouvements inattendus et tumultueux, sa mobilité, son inconséquence, ses fureurs interrompues par le rire ou soudainement changées en attendrissement et en pitié pour les victimes mêmes qu'elle immolait » comme la décrit Lamartine dans son *Histoire des Girondins* (1847) (116).

À gauche de l'image, la voiture qui a mené Besenval sous bonne escorte de Villenauxe aux pieds des remparts du « laid » (Bombelles 8) château de Brie-Comte-Robert, a été interceptée sur la route qui mène à Paris. Son cocher, le fouet à la main, peine à calmer des chevaux rétifs, alors que la berline ploie sous le poids d'une grappe d'individus à l'allure patibulaire. L'un d'eux, sculptural, que l'on retrouve dans d'autres gravures de Prieur, perché sur le toit de la berline, brandissant une faux, l'air féroce, personnifie la Mort, la 'faucheur' de vies. Des hommes en armes gesticulent au sommet du donjon et sur les remparts, tandis qu'à droite, un homme au premier étage du cabaret indique le *bouchon* (la branche de chêne) qui lui sert d'enseigne. Une inscription sur la façade, dans l'orthographe fantaisiste du temps, vante la « Bone chere [et le] bon vin » qu'on y consomme et indique l'année de 1792, celle de la publication de l'estampe. Cette inscription anodine, qui évoque de beaux jours plus sereins et oisifs, contraste avec la brutalité de l'événement auquel on assiste.

Dans un parcours en V, notre regard, partant du 'grand faucheur', est invité à plonger vers Besenval pour remonter ensuite, en suivant son bras tendu, vers le 'cabaretier', en faisant fi des soldats que la foule s'apprête à submerger. L'enseigne prend soudain un tour plus sinistre : et si l'objectif du peuple, appuyé par Prieur, l'ultra, était d'arracher Besenval des mains des soldats et de le pendre haut et court, comme on avait pendu 'à la lanterne' à Paris, neuf jours plus tôt, le ministre des Finances Joseph Foulon et son gendre, Berthier de Sauvigny ? D'ailleurs, en 1790, l'estampe satirique et scatologique intitulée *Ma finte pour ce coup cy, ils n'en reviendrons jamais* (sic) se montrait plus explicite encore en représentant côte à côte sur un mur, une affiche à l'effigie du baron et une autre de Foulon supplicié. Encore plus sinistre, le testament apocryphe du « traître et assassin (sic) » Prince de Lambesc – le 12 juillet 1789, à la tête de son régiment, il avait reçu l'ordre de Besenval de disperser la foule aux Tuileries - imprimé « dans un des cachots de l'Hôtel de la Force (Paris), l'an de la Liberté 1789 », contient une menace à peine voilée : « Je donne au baron de Besenval, un petit bout de la corde du fameux réverbère, qui m'a été envoyée de Paris, comme une relique... Je lui conseille de la regarder comme un échantillon » (Testament 14).

En réalité, toute cette scène, dont on ne retrouve de traces dans aucune archive, n'est que le fruit de l'imagination de Prieur. C'était bien pour mettre Besenval à l'abri de la fureur impatiente des Parisiens et le « sauver du réverbère », que l'Assemblée, pour calmer les esprits et s'assurer de la tenue d'un procès dont elle attendait beaucoup, avait décrété que sa personne devait « être remise en lieu sûr, et sous une garde suffisante, dans la ville la plus prochaine du lieu où il aura été arrêté, et que [nul ne pouvait] attenter à la personne dudit sieur baron de Besenval, qui est sous la garde de la loi » (Séance du 31 juillet 1789 314).

De surcroît, dans le titre de la gravure, la date de l'arrestation est erronée puisque comme nous l'avons vu, Besenval avait été écroué le 31 juillet 1789. Ainsi, Prieur nous encourage à faire le rapprochement entre cet événement et celui, plus contemporain et décisif, du 10 août 1792, jour de la chute de la monarchie constitutionnelle, où des centaines de Suisses furent massacrés en tentant de protéger, au péril de leurs vies, la famille royale logée au Palais des Tuileries. Prieur se saisit habilement de la figure et du nom de Besenval, bouc-émissaire idéal vu l'exécrable réputation dont il pâtissait auprès du peuple, dans le but d'attiser la haine contre les aristocrates et de promouvoir des méthodes expéditives pour en finir avec eux. Il est d'autant plus efficace qu'il arrive savamment à faire cohabiter sur un même dessin toute une séquence d'événements : la prise de la Bastille, l'arrestation du roi à Varennes (le 20 juin 1791 il fut lui aussi reconnu dans une auberge et ramené en berline à Paris), et la chute de la monarchie à la suite de la prise des Tuileries et du bain de sang dont les Gardes suisses furent les premières victimes (Journée du 10 août 1792).

Quand le 6 novembre 1789, au bout de trois mois de détention, le baron de Besenval reprit la route de Paris le conduisant jusqu'à « l'horrible cachot » (Besenval 1987 : 509) qu'il occupa à la prison du Châtelet, il brisa le cœur des geôliers de Brie-Comte-Robert qui avaient pris goût à son « odieuse prodigalité » (Besenval 1790 : 11). En effet, il « s'était tellement fait aimer de la milice bourgeoise qui le gardait [que] chacun de ses gardiens [...] a voulu obtenir d'en être embrassé » confie le marquis de Bombelles à son *Journal* (34). Le lendemain il passe le guichet du Grand-Châtelet à Paris, bâtiment qui se trouvait à l'emplacement du théâtre actuel, pour un « séjour abominable » (Besenval 1987 : 508) de trois mois. Cette prison, vétuste, sinistre, insalubre, s'élevait au bord d'un bras de Seine formant un cloaque d'où s'exhalaient des odeurs pestilentielles (Lewino). *La Fosse*, sa terrible cellule, était fameuse et redoutée : on y descendait les prisonniers à l'aide d'une poulie et ils y trépassaient bientôt dans d'inhumaines conditions. Besenval, lui, bénéficie d'un traitement de faveur et se voit attribuer, en haut d'une tour, la chambre de l'aumônier, spartiate mais « assez propre » (Séguir L.-P. 509), qui embaumera bientôt du parfum des fleurs exotiques des serres de son jardin. Rien n'y altèrera sa gaieté, pas même la « foule immense, rassemblée sur le quai, [réclamant] à grands cris [sa] tête » (Séguir L.-P. 508). Il s'y fera servir des petits plats mitonnés dans les meilleures cuisines de Paris, et y recevra ses amis dont « plusieurs femmes aussi aimables que jolies » (Séguir L.-P. 509). Le comte de Paroy, l'un de ses nombreux visiteurs, raconte que « toute la société se réunissait le soir » dans la cellule du baron, qui était comme « un club à nouvelles [que] chacun s'empressait [de] recueillir en ville pour lui » (131). Le 1^{er} janvier 1790, Gouverneur Morris qui venait lui présenter ses vœux, le surprend en compagnie de dames de la Halle lui adressant « en mauvais français leurs compliments sincères et lui [promettant] amitié et assistance, [et que Besenval] traite naturellement avec respect » (163).

C'est cet hiver-là qu'Hubert Robert exécute sa *Vue de la cellule du baron de Besenval à la prison du Châtelet*. Dans les collections du Louvre depuis 2012, ce petit tableau sera exposé pour la première fois au printemps 2016 lors d'une rétrospective consacrée à l'œuvre de cet « artiste inspiré et aimable, tout à la fois peintre-philosophe, paysagiste, architecte, maître d'œuvre, personnage officiel, un peu poète et historien aussi » (Hubert

Robert 1). La toute jeune Révolution avait déjà eu de grandes répercussions sur sa vie, la plupart de ses amis et mécènes, s'ils n'avaient pas encore émigré, se terrant chez eux, ou bien, comme Besenval, étant incarcérés.

A qui destinait-il l'insolite *Vue de la cellule du baron de Besenval*, où seul un grand portefeuille de cuir noir sur lequel le nom du prisonnier s'étale en lettres d'or, ostensiblement posé sous la fenêtre, témoigne de sa présence en ces lieux ? Le baron se tient-il hors-champ auprès du peintre, et est-ce lui que son chien fidèle, couché sur le rebord de la fenêtre, les oreilles dressées, aux aguets, couve des yeux ? Ainsi, dans cette absence en creux, dans le manque qu'elle provoque chez le spectateur, le peintre exprime ce que les amis inquiets du baron, à l'extérieur, dont il fait partie, ressentent. De plus, en l'escamotant aux regards, Hubert Robert évite de lui donner l'image d'une victime, voire d'un martyr. Au contraire, il tente de dédramatiser la portée de cette incarcération, comme si elle n'était qu'un mauvais pas dans la vie de l'intéressé dont il arriverait à se tirer avec brio, comme à son habitude. Mais, plus largement, c'est aussi un manifeste, par Besenval interposé, contre les atteintes faites à la noblesse.

« [Je] ne connais rien de sublime qui ne soit une modification du pouvoir. [C]ette terreur est le fonds général de tout ce qui est sublime » (141) écrit Edmund Burke dans son ouvrage *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1765). Ainsi, ce tableau répond aux critères de la « délectable horreur » (Hubert Robert 6) que Burke expose dans son livre. C'est une des « belles horreurs » qu'Hubert Robert a à son actif - expression que les critiques employaient au sujet de ses tableaux d'incendies tels *L'incendie de Rome* (c.1771), *L'incendie de l'Hôtel-Dieu à Paris* (1772), ou encore *L'incendie de l'Opéra* (1781) – qui suscitent l'horreur tout en frappant l'imagination par leur sublime beauté. « Le passage rapide de la lumière à l'obscurité, et de l'obscurité à la lumière, a encore un bien plus grand effet [qu'un éclair] » (184) écrit Burke, remarque qui, tout en faisant écho au destin du baron, reflète l'incessant va-et-vient que l'œil effectue face au tableau d'Hubert Robert. Dès le premier regard, il est irrésistiblement attiré par l'échappée couleur pastel au-delà des barreaux de la large fenêtre, scène incrustée dans la vue générale de la sombre cellule. Ces barreaux, qui découpent le paysage et en décuplent la perspective, qui laissent deviner à travers eux un espace encore plus vaste qu'ils incitent à explorer, évoquent ces colonnades, ces portiques de temples, ces arches de pont, ou ces portes de bois aux lattes disjointes, dont l'œuvre d'Hubert Robert est parsemée. Avec esprit, il dirige notre regard vers la liberté, le beau, la vie qui bat au-delà des barreaux et des murs épais de la forteresse. Lui qui « était de mode et très magnifique », et qui jadis avait, de ses célèbres panneaux peints, décoré les murs de l'hôtel Caron de Beaumarchais, « esprit sans cesse en quête de nouveaux espaces d'investigations » (Hubert Robert 1-2), il s'occupe de cette cellule comme d'un décor palatial, comme il le ferait du salon d'un hôtel particulier qu'il était chargé d'embellir. Ainsi, le baron de Besenval pouvait faire contre mauvaise fortune bon cœur et s'enorgueillir d'avoir même en prison, en trompe-l'œil, un panneau décoratif signé Hubert Robert.

En outre, parmi ses amis, le peintre comptait le marquis René-Louis de Girardin pour qui il avait aménagé le parc d'Ermenonville et dessiné la tombe de Jean-Jacques Rousseau sur l'île des Peupliers. En 1777, Girardin avait publié *De la composition des paysages ou Des moyens d'embellir la nature autour des habitations, en joignant l'agréable à l'utile*, vade-mecum de la composition des paysages à l'attention des 'jardinistes' et des peintres. Il y observait que « tout tableau [avait] besoin d'un cadre pour arrêter les regards et l'attention [qui se fait] par des masses vigoureuses sur les devants, qui donnent de l'effet à la perspective, et par une large bordure, qui en terminant les objets, ne permet pas à la vue de se distraire, et de s'égarer hors du tableau » (35-36). C'est le cas ici, et l'on peut même s'interroger sur la réalité de l'épaisse paroi du mur extérieur du Châtelet qui prive le prisonnier d'un pan du panorama, sans laquelle il jouirait d'une vue imprenable sur la

Seine. Ici, ce mur imposant dont l'effet est redoublé par les traverses des barreaux et le rebord de la fenêtre, véritable aubaine pour Hubert Robert, lui permet de donner au paysage ainsi exposé, l'aspect d'un panneau décoratif ou *tableau de place*, c'est-à-dire « de forme étroite en hauteur », genre dans lequel il excellait. En effet, depuis 1775 environ, ses panneaux peints s'arrachaient jusqu'en Russie, où le futur Paul Ier, fils de Catherine II, lui avait donné carte blanche pour la décoration de ses palais de Gatchina et de Pavlovsk.

La *veduta* parisienne d'Hubert Robert est scindée en deux parties d'égales dimensions. La partie haute est entièrement occupée par un ciel bleuté, où paraissent quelques nuages évanescents. La partie basse représente une vue de la Seine à l'aurore, où dominent les tons bleus, piqués de touches rose-orangé. Le peintre a donné à ce lumineux paysage un « coup de jour », pour employer une expression du marquis de Girardin, qui ajoute par ailleurs : « Si vous voulez bien sentir les beautés de la nature, choisissez, pour en étudier les détails, ce moment délicieux où la fraîcheur de l'aurore semble rajeunir l'univers. » (45) Plus loin il précise : « [T]âchez aussi de rapprocher de vos fenêtres, sans aucun intermédiaire, les masses de votre avant-scène, c'est le moyen d'amener, pour ainsi dire, le paysage de la campagne jusqu'à l'appartement » (36). Autre leçon que suit à la lettre Hubert Robert en faisant, par ce biais, flotter les effluves de la liberté et l'espoir de lendemains qui chantent, jusque dans la geôle. Par ailleurs, sur les rives du fleuve l'on distingue les bâtiments de la Monnaie, tandis qu'à l'horizon se profile le dôme du Collège des Quatre-Nations (l'Institut de France aujourd'hui où siège l'Académie Française) qui, tout en déroband au regard du prisonnier son cher Hôtel Chanac de Pompadour, rue de Grenelle, le rend d'autant plus présent et proche.

Le marquis préconise également, pour donner une idée de mouvement à un cours d'eau, « d'en cacher soigneusement le commencement et la fin » en le terminant par un moulin [ou bien par] un pont de pierre dont les arches seront bouchées » (97-98). Hubert Robert, avec une précision documentaire, en parfait « mémorialiste de Paris » (Hubert Robert 1), circonscrit la Seine entre deux bornes : le Pont Neuf au fond du tableau, au bout duquel se dresse encore la statue équestre d'Henri IV qui sera fondue quelques années plus tard et, à l'avant-scène, un moulin-bateau reconnaissable à sa cheminée et à sa roue à eau caractéristiques, semblable à celui qu'il avait déjà représenté sur le tableau *La démolition des maisons du pont Notre-Dame* (1786). Ancrée à proximité du Pont-au-change, cette embarcation pouvait profiter du fort courant qui faisait tourner une roue actionnant des meules. Robert ne manque pas de représenter également, sur ses flancs, la petite barque qui charriait les sacs de farine ainsi produits jusqu'à la rive. Ici, comme le montrera W.H. Auden dans son célèbre poème *Musée des Beaux-Arts*, cette représentation de la vie quotidienne qui, dans l'indifférence, poursuit son bonhomme de chemin, ramène à la souffrance du prisonnier qui se morfond dans son cachot à quelques mètres de là et à son destin brisé.

La cellule, quant à elle, baigne dans une semi-pénombre où dominent les tons marronnasses. A l'intérieur, le jeu des contrastes entre dureté et douceur, entre inquiétude et sérénité, se poursuit : où que le regard se pose, que ce soit sur les blocs de pierre des murs, la fenêtre et ses barreaux, la chaise et les lattes de son dossier, l'affiche au mur et ses colonnes, le porte-document sur le sol, il rencontre l'omniprésence de la forme rectangulaire, horizontale ou verticale, qui renforce la monotonie de l'ensemble. C'est là un univers « défiguré par la règle et le compas » (Girardin 66) que la présence d'un chien pelotonné contre les barreaux, d'une tabatière oblongue et galbée, et d'un linge fin d'une blancheur éclatante jeté en boule, alignés sur le rebord de la fenêtre comme un rébus à déchiffrer, ainsi que d'une assiette en vermeil posée sur le sol – sert-elle d'écuelle au chien ? – adoucissent néanmoins de leur arrondi. En outre, de délicats rideaux à volants en mousseline blanche encadrent la fenêtre ouverte à deux battants et les murs sont recouverts de tentures qui, si elles embellissaient une pièce, protégeaient surtout ses occupants de

l'humidité malodorante qui suintait des parois. Ces contrastes renforcent l'absurdité et le désarroi d'une époque sans boussole où un habitué des fastes de Versailles pouvait soudain croupir au Grand-Châtelet.

Parmi les objets de son quotidien que, comble du luxe, le baron a pu glisser dans ses bagages, se trouve une tabatière. Plus qu'une simple boîte dans laquelle on conservait du tabac à priser, c'est avant tout un étui à souvenirs, un « bijou [portant] le souvenir d'un portrait, d'un événement vécu, glorieux ou familial, la physiognomonie d'une propriété qu'on a transformée ou qu'on a dû quitter, ou une scène pittoresque » (Château-Thierry 41). Quelle image orne son couvercle ? Qui a bien pu lui en faire cadeau en gage d'amitié ou d'amour ? Par l'entremise de cette boîte ornée en forme de cœur, objet transitionnel par excellence, confident qui le relie à son passé, son histoire, ses désirs et ses valeurs, le baron fait revivre, pour lui-même, ce qui est essentiel à ses yeux. Par la place de choix qu'il lui donne dans le tableau, Hubert Robert lance un message d'espoir aux fidèles amis du baron qui attendent avec angoisse sa remise en liberté et à ceux qui redoutent de voir sombrer corps et âme l'Ancien régime. C'est justement sur le jour de leurs retrouvailles, le 1^{er} mars 1790 quand, après une brillante plaidoirie de son avocat Raymond de Sèze, l'un des futurs défenseurs de Louis XVI, Besenval ressortit libre du tribunal, qu'il conclue ses *Mémoires* : « Je rentraï dans ma maison où mes amis étaient rassemblés ; [et] je ressentis en ce moment une émotion qu'aucune autre circonstance de ma vie ne m'a fait éprouver » écrit-il (511).

Les quinze derniers mois de son existence sont loin d'avoir été de tout repos. Il souffre de la maladie de cœur qui devait bientôt l'emporter, et vit au quotidien sous la menace de la vindicte populaire : « il faut toujours avoir sur pied [des] bataillons pour [l'] empêcher d'être massacré » note le marquis de Bombelles dans son *Journal*, le 4 février 1790 (60). C'est à cette époque que le « hardi, correct, sage et brillant » (Delille 865-866) Henri-Pierre Danloux l'immortalise, confiné dans la 'prison dorée' de l'Hôtel Chanac de Pompadour. *Henry-Pierre Danloux, peintre de portraits, et son journal durant l'émigration (1753-1809)* du baron Roger Portalis (1910), est le seul ouvrage consacré à ce peintre, ancien élève de Joseph-Marie Vien (1716–1809). Pour l'auteur, l'originalité de ses œuvres « parée[s] des dernières élégances d'un siècle enchanteur » (22) – le portrait qui nous occupe en est un exemple parfait – réside dans leur distinction et l'harmonie des couleurs. Portalis loue également le goût de Danloux pour les « attitudes imprévues propres à donner l'illusion de la vie, sa recherche du geste, [et sa] préoccupation d'animer la physionomie de ses modèles » (24). Ce tableau, que le baron, dans une mise en abyme étourdissante, conservait dans le salon même où il a été peint, a ceci d'exceptionnel qu'il est l'unique représentation, au dix-huitième siècle, d'un collectionneur privé français (selon Sainte-Beuve Besenval était le « Suisse le plus Français qui ait jamais été » [490]) posant au sein de sa collection d'œuvres d'art, exposant ainsi ouvertement son *goût* – c'est-à-dire la source des « plaisirs de [son] âme » (Montesquieu 80). En effet, au Siècle des Lumières, comme l'a démontré Colin Bailey dans une célèbre étude sur les cabinets de tableaux de l'époque, contrairement à l'usage anglais, les amateurs français rechignaient à poser au sein de leur collection. Le portrait du comte suédois Carl Gustav Tessin par Jacques Aved, présenté au salon de 1740, avait fait sensation en inaugurant un genre nouveau, celui de « l'amateur d'art » – mais aucun émule. En effet, contrairement à la tradition, l'ambassadeur de Suède en France, collectionneur invétéré aux goûts très dispendieux, y avait troqué la tenue d'apparat de rigueur contre une simple, mais élégante, robe de chambre, tenant à la main, en lieu et place d'une dépêche diplomatique, le *Triomphe de Galatée*, estampe du graveur Marcantonio Raimondi d'après une fresque de Raphael. Signes de son érudition et de sa passion, une imposante bibliothèque, des médailles anciennes, une petite sculpture antique, un encrier où trempe une impressionnante plume et un globe terrestre, parachèvent ce tableau (Un Suédois à Paris 21).

Il faudra attendre la célèbre tabatière du duc de Choiseul pour trouver l'exception qui ne fera que confirmer la règle. Déjà, dans les années 1750, ambassadeur à Rome auprès du Vatican, Choiseul jouait les précurseurs en passant commande au peintre Giovanni Paolo Panini de deux tableaux intitulés *Galerie de vues de la Rome moderne* pour l'un, et *Galerie de vues de la Rome antique* pour l'autre (1754-1757). Sur ces deux toiles, le duc déambule dans une galerie parmi les œuvres de Michel-Ange et du Bernin, un catalogue à portée de main, pointant du doigt celles destinées à enrichir sa collection. En 1770, au faite de sa puissance, Choiseul commande à l'orfèvre Louis Roucel une tabatière que Louis-Nicolas Van Blarenbergher ornera de miniatures dépeignant minutieusement l'intérieur de son hôtel particulier, rue de Richelieu à Paris, et notamment la centaine de tableaux et d'œuvres d'art qu'il contenait (Bloomquist). On reconnaît parmi celles-ci l'*Offrande votive à Cupidon* (1769) de Jean-Baptiste Greuze (Wallace Collection), *La Prairie* (1652) de Paulus Potter (Louvre) et *La marchande de volaille* (1670) de Gerrit Dou (National Gallery). L'on peut aisément penser que Besenval, ami intime du duc de Choiseul, ayant connu et manipulé cette fameuse tabatière, s'en soit inspiré au moment de la réalisation de son propre portrait.

Publié en 1787, le *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris* de Luc-Vincent Thiéry de Sainte-Colombe (1734-c.1811) est l'ineestimable document qui nous permet de pénétrer à l'intérieur de « l'Hôtel de M. le Baron de Bezénval », et de découvrir son unique collection d'œuvres d'art, « preuve de son goût et de ses connaissances » (574), dont il regorgeait. Le prestige de sa collection était tel que l'on pourrait presque prendre pour argent comptant les propos acides du comte de Saint-Priest accusant le baron d'avoir égoïstement préféré laisser se dérouler le saccage des Invalides qui permit la prise de la Bastille sans lever le moindre petit doigt, par « crainte du pillage de sa maison » (243) toute proche.

Au fur et à mesure de sa visite, Thiéry inventorie pêle-mêle, estampes, portraits de famille et tableaux « des meilleurs Maîtres des trois Ecoles » (française, italienne et hollandaise) (574); meubles de l'ornemaniste et ébéniste André-Charles Boulle, « ornés de bronze doré d'or moulu » (574); bustes de bronze antique; colonnes, statues, tables et vases de marbre, de granit ou de porphyre; porcelaines variées. Dans la chambre à coucher « meublée en damas bleu », il remarque une « magnifique commode [aux] devantures chargées de fleurs & fruits en relief » (577-578) datant de 1778, chef d'œuvre de l'ébéniste Martin Carlin, qui agrémente aujourd'hui le Green Drawing Room de Buckingham Palace. La « bibliothèque bien composée [...] ornée de vases de marbre » (577) - le baron collectionnait les livres rares - qui attire son regard dans un cabinet, est sans doute l'une des bibliothèques basses en marqueterie Boulle qui accueillent aujourd'hui les visiteurs en haut des escaliers menant à l'étage à la Wallace Collection. Ce musée londonien possède également une horloge cartel (c'est-à-dire entourée d'un décor sculpté) par l'horloger Michel Stollenwerck (1770), ainsi qu'un baromètre cartel ayant appartenu au baron.

Après avoir énuméré les trésors de l'antichambre, puis ceux de l'ancienne chambre à coucher attenante, le parcours labyrinthique de Luc-Vincent Thiéry le conduit jusqu'au fameux salon de compagnie rococo aux murs tendus de damas vert, qu'éclaire un « magnifique lustre de cristal de roche » (575). Sur le tableau de Danloux, les facettes polies du vase de porcelaine situé à l'extrémité de la tablette de la cheminée, renvoient une vue panoramique du hors-champ où l'on distingue des murs tapissés de cadres rutilants. Thiéry nous indique, dans une liste qui n'est pas exhaustive, qu'ici sont accrochées, sans souci d'école, de genre ou de chronologie, mais selon un besoin de symétrie et d'harmonie générale, des œuvres de Paul Bril, de Jan Brueghel l'Ancien, de Jean-Baptiste Greuze, de Gabriel Metsu, de Pierre Mignard, de Paul Potter, de Guido Reni, de Rubens, de David Teniers, de Carle van Loo, de Claude-Joseph Vernet, de Joseph-Marie Vien, de Jean-Antoine Watteau.

Danloux nous donne un aperçu de cette profusion contre laquelle l'architecte Jacques-François Blondel mettait en garde les amateurs qui risquaient, disait-il, de donner à leur appartement l'allure d'une « boutique d'un marchand de tableaux » (119), en représentant onze de ces toiles. Sept sont visibles sur le mur derrière le baron et quatre autres, situées de « l'autre côté de la glace », le sont sous forme de reflets - deux sont probablement les « grands et magnifiques [rivages napolitains] de M. Vernet » (576). Derrière le baron, de gauche à droite en partant du haut du tableau, se distinguent, sur une première rangée, le bas d'une *Léda* ou d'une *Danaé* de Carlo Maratta (1625-1713), *Mer calme*, marine de Willem van de Velde le Jeune (1633-1707), et *Paysage avec chevaux et deux personnages* d'Albert Cuyp (1620-1691); sur une seconde rangée sont accrochés, l'un au-dessous de l'autre, un paysage italien et un autoportrait de Cornelis van Poelenburgh (1594-1667), à leur gauche un petit *Intérieur paysan* de David Teniers (1610-1690), puis un paysage au crépuscule du Flamand Adam Pynacker (1622-1673). Tous ces tableaux, exaltant la beauté, le calme, la rusticité, la simplicité, dans leur diversité, sont autant de fenêtres ouvertes sur un ailleurs, comme l'était auparavant la vue de la cellule du Châtelet dans le tableau d'Hubert Robert, aux antipodes de la rue de Grenelle.

Pour « l'ornement de son appartement », comme l'on disait alors, le baron de Besenval se fournissait, entre autres, chez Lazare Duvaux (1703-1758), célèbre marchand-mercier qui, comme ses confrères, façonnaient le goût artistique du moment. Ainsi, quand se propage dans les années 1740 le *lachineage* (engouement pour les « curiosités » chinoises), qui cède le pas, dans les années 1760-1770, au plus dépouillé « goût à la grecque », les marchands d'objets d'art n'ont aucun mal à répondre ingénieusement à la demande. Le salon que représente Danloux est véritablement figé dans une capsule de temps où seuls la barre de foyer en bronze doré aux têtes de chenets décoratives (une cassolette ornée de têtes de satyres barbus et une sphinge allongée – motif fort prisé par la reine Marie-Antoinette) et un vase chinois sur la tablette de la cheminée témoignent du style antiquisant dit néo-classique en vigueur en 1791.

En particulier, les chinoiseries abondent sur ce tableau. L'on remarque tout d'abord les formes singulières et gracieuses de trois vases chinois en porcelaine céladon de couleur jade d'époque Qianlong (1735-1795) à monture de bronze doré, de style Louis XV pour les deux premiers et néo-classique pour le troisième, posés sur la tablette de la cheminée de marbre en brèche d'Alep, elle aussi de style Louis XV. Le premier est un porte-pinceaux en forme de bambou composé de deux tiges et décoré de feuilles ; le deuxième une aiguière en forme de carpe avec une anse en S autour de laquelle s'enroule un feuillage; le troisième, un vase pansu dont la forme reproduit celle des vases rituels en bronze que l'on déposait dans les tombes de dignitaires chinois à l'époque archaïque. La description du lot 148 du catalogue de la vente aux enchères d'une grande partie de la collection du baron, le 10 août 1795, signale « une magnifique garniture, composée de sept vases de différentes formes, en porcelaine céladon de ton clair » (Sotheby's). La disposition des trois vases sur le tableau laisse donc en supposer trois autres à l'autre bout de la tablette, ainsi qu'une porcelaine unique trônant au centre de la cheminée. Le motif chinois se répète aussi sur la garniture en soie de l'écran pare-étincelles en bois de rose au piètement ondulé sur lequel on discerne un personnage chinois, qui semble fumer la pipe parmi des entrelacs de feuillages et de fleurs. Sur le meuble d'appui derrière le baron, œuvre de Boulle, le « joaillier des meubles », se trouvent trois porcelaines, japonaises cette fois-ci : une carpe (*koï*) bondissante reposant sur un rocher rustique, provenant des fours d'Arita sur l'île de Kyushu; un vase piriforme à décor de fleurs et de papillons sur un socle; un bol blanc évoquant la fleur de lotus. Un socle de marbre supportant la statue de bronze d'un animal, peut-être d'un sanglier, se devine au bord de la toile.

C'est dans ce décor *ancien temps*, monté à une époque où, selon Talleyrand, « tout concourait à la satisfaction des appétits physiques, intellectuels et même moraux, au

raffinement de toutes les voluptés, de toutes les élégances et de tous les plaisirs » (39), salon suranné aux yeux de ses contemporains, que le baron se tient, coiffé d'une perruque blanche immaculée à marteau unique finissant dans la nuque en queue de cheval attachée par un ruban. Il est sobrement mais élégamment vêtu à la mode du jour, d'un gilet de soie incarnat à filaments dorés qu'il porte sur une chemise blanche, d'une cravate blanche, d'une culotte de satin noir, de bas blancs et d'une redingote d'hiver à revers gris ardoise. C'est à ses risques et périls qu'il continue d'épingler d'imposantes boucles d'argent « à la d'Artois » (du nom du frère de Louis XVI) à ses escarpins noirs. En effet, en novembre 1789, pour tenter de renflouer le Trésor national, les députés avaient donné l'exemple en sacrifiant ces boucles à la Nation, en fustigeant les aristocrates, ces « égoïste[s] au cœur de bronze » (Chantreau 25), qui osaient encore arborer de tels ornements superflus. Viscéralement aristocrate, Besenval le restera jusqu'à la mort, vivant dans l'espoir d'une contre-révolution et se disant persuadé que « tous les princes d'Europe [étaient] ligüés pour rétablir l'ancien système de gouvernement français » (Morris 240). Ainsi, dans ce décor somptueusement démodé, Besenval préfigure ces « nobles anachroniques » (Satiat 39) que décrit Balzac dans *Le Cabinet des Antiques* (1838) qui, sous la Restauration, du fond de leur province, réunis dans un salon décoré des oripeaux du siècle précédent, maintenaient vivante la flamme de l'Ancien régime. Toutefois, en 1791, Danloux souhaite surtout nous faire éprouver pour un Besenval sur le déclin, un « sentiment de fraternité, de commune humanité » (André) encore bien éloigné de la raillerie balzacienne.

C'est d'abord dans l'espace intime de la cheminée qu'il le dépeint, devant un âtre où un feu, aux bûches incandescentes et fumantes, crépité. Les rigueurs de la saison, que renforce le mauvais climat révolutionnaire, incitent naturellement à trouver un refuge contre les frimas. En hiver, écrit Bachelard, on « se resserre sur [soi]-même, [on] se retire, [on] se blottit, [on] se cache, [on] se musse » (118). Paradoxalement, le baron est seul dans son salon de compagnie, s'entretenant uniquement avec ses pensées, assis, les jambes croisées, légèrement penché sur le côté, dans une large bergère à oreilles en bois naturel mouluré et sculpté, la bien nommée « bergère en confessionnal », dont la riche soierie de couleur verte qui la recouvre s'harmonise au damas vert des murs de la pièce. Il se délecte ainsi de ses œuvres d'art « la porte fermée, dans une heure de repos, de tranquillité, de recueillement amoureux », comme aimaient à le faire les collectionneurs chinois qui conservaient les leurs « presque caché[s] dans quelque coin du logis », selon le récit qu'en fait le comte de Balloy, à son retour de Chine, à Edmond de Goncourt (Goncourt 1891 : 130). L'atmosphère feutrée et fervente du salon de compagnie lui donne une allure de sanctuaire où l'art est vénéré et protégé, comme dans cet « oratoire » de Messine où le riche Héius exposait quatre précieuses statues et que mentionne Cicéron dans *De signis* (70 av. J.-C.), ou bien surtout comme dans le musée sur les murs duquel ce tableau est conservé, où la capacité d'émerveillement des visiteurs est sollicitée.

Dans cet « univers d'images et de traces, donc de spectres, [qui] a relation à la mort » (Hamon 54), le baron se tient de profil, le visage reposant dans la paume de sa main droite, avec le bras en angle droit, calé en partie sur le pare-étincelles et le jambage de la cheminée. Il semble poser pour le médaillon qui ornerait un jour son épitaphe, tel celui de son père par Jules-Aurèle Meissonnier sur la tablette de marbre et bronze fixée sur l'un des murs de l'église Saint-Sulpice à Paris, qui a disparu au cours de la période révolutionnaire (Meissonnier). C'est d'ailleurs ce profil posthume, gravé en taille-douce par Jean-Baptiste-Michel Dupréel (c.1757-c.1828) d'après un dessin de Danloux, qui illustrera la première édition de ses *Mémoires* en 1805. L'enjeu ici est la composition d'un portrait définitif du baron de Besenval, un portrait pour la postérité, ce qui pourrait expliquer le revirement du peintre qui, sur le dessin préparatoire, avait représenté le baron de face. Son attitude tranche avec celle de collectionneurs modernes comme Victor Chocquet ou Ambroise Vollard par exemple, que Bonnard, Cézanne ou Picasso peignent également assis dans un fauteuil, les

jambes croisées, dans une pièce aux murs couverts de tableaux, mais regardant franchement et fièrement devant eux.

L'attitude du baron répond à la figure picturale dite « de l'absorbement », théorisée par Michaël Fried. Selon lui, depuis les années 1730, des artistes tels que Chardin, Greuze, van Loo ou Vien, cherchent

un moyen de neutraliser voire de nier la présence du spectateur pour que puisse s'établir la fiction qu'il n'y a, face au tableau, personne. (Le paradoxe veut, en réalité, que le spectateur ne soit arrêté et retenu par la contemplation du tableau que si, justement, la fiction de sa propre absence est réalisée par et dans le tableau.) (20)

Les tableaux se peuplent alors de personnages assoupis ou plongés dans la lecture d'une lettre, d'un livre ou de leurs pensées, ou bien se livrant à des travaux d'aiguilles ou à des jeux, dont la flagrante indifférence à ce et ceux qui les entoure, titille le regard des spectateurs. Ainsi, pour que ceux-ci puissent rencontrer ce tableau, c'est-à-dire se laisser happer par lui, il faut que Besenval leur permette de visiter « ces riches lambris [où] l'opulence et les arts/Se disputent entre eux de fixer vos regards » (Saint-Lambert 193), et d'en faire l'inventaire à loisir comme Luc-Vincent Thiéry en 1787, c'est-à-dire en l'absence du maître de céans.

Le regard des spectateurs est aiguillé vers la reproduction en miniature des œuvres d'art exposées, et se déplace d'objet précieux en objet précieux, de tableau en tableau miniature, en plissant les yeux, avant de retourner vers la silhouette du baron qui, décidément, ne daigne interrompre sa propre rêverie pour une telle vétille. En effet, il a lui-même, comme les contemplateurs de ce tableau, effectué une lecture des miniatures dont la tabatière, qu'il tient dans sa main gauche, est ornée, et il a traversé lui-même des « zones de l'âme humaine que la grande peinture ne peut s'autoriser » (Château-Thierry 45). L'historienne de l'art Irène de Château-Thierry décortique ci-dessous la lecture de ces bijoux dont la « finesse des détails, aux limites de la définition visuelle, induit un travail du regard qui crée lui-même l'animation », comme celui qu'impose le tableau de Danloux :

L'œil, forcé de rapprocher son objet, accommode sur un premier détail : il effectue une mise au point qui génère sur la surface adjacente un hors foyer. Il perd alors la lisibilité de la totalité de l'œuvre et doit décrypter, détail après détail, l'ensemble du récit, dont le sens se construit au fur et à mesure de la lecture. Ces sous-ensembles, et le temps dévolu à leur interprétation, introduit la notion de durée qui transforme la scène en séquence. L'enchaînement des séquences, guidé par la couleur, les gestes des personnages et la composition des groupes, devient un scénario. (45)

Ici, Danloux décline le temps sous toutes ses formes : le temps climatique ; les temps historiques qui se superposent, cohabitent, puis se disloquent ; le temps ralenti de la vieillesse et du *spleen* ; le temps suspendu de l'observation et de la méditation. Au-delà du cadre et de cette bulle, le temps souverain s'accélère, les temps changent entraînant une métamorphose de la culture visuelle et notamment du regard posé sur l'art. Ainsi, au mitan du dix-neuvième siècle, *Un Amateur* (1864-1866), estampe d'Honoré Daumier, brocarde l'incroyable ruée vers l'art de son époque. Le collectionneur bourgeois, de profil, assis les jambes croisées dans un large fauteuil au sein de son petit musée personnel, dans un dispositif qui rappelle celui du tableau de Danloux, aurait bien un air de familiarité avec Besenval si ce n'étaient les regards croisés lourds de convoitise que jettent l'amateur d'art, un vieillard dans un cadre et le buste d'un empereur romain, à la pimpante copie de la Vénus de Milo trônant sur une table. Dans cette soif de possession, c'est la commercialisation de l'art que Daumier fustige.

Le 2 juin 1791, quelques mois après la complétion du chef d'œuvre de Danloux, Besenval s'éteint. Gouverneur Morris le mentionne une ultime fois dans son *Journal* le 11 juillet de cette année-là, après avoir présenté ses condoléances à Madame de La Suze dont le grand chagrin devant la mort de son amant le surprend : « D'après les usages de Paris, c'est équivalent à la perte d'un mari en Amérique » (246-247) note-t-il. C'est sur ces mots laconiques que Besenval s'éclipse de la scène du monde, aucun document ne mentionnant ses funérailles, son lieu de sépulture, ou quelconque monument en sa mémoire. Seuls restent, et c'est inestimable, les objets d'art qu'il a tant aimés, entouré desquels il a vécu, disséminés dans des collections à travers le monde, et sur lesquels son empreinte ne pourra jamais s'effacer. Ces objets, ces tableaux, ces meubles, qui ressurgissent parfois dans les salles de vente, que nous frôlons souvent sans le savoir, sont comme les livres de Bergotte dans *La Prisonnière* de Marcel Proust qui, le jour de sa mort, « veillaient comme des anges aux ailes déployées » dans les devantures des librairies, faisant douter que le défunt était vraiment « mort à jamais ».

* * *

Ces différents tableaux documentent, chacun à leur façon, les nombreuses péripéties de la curieuse vie du baron de Besenval. Sous l'Ancien régime, il se prête de bonne grâce aux portraits de rigueur chez tout « glorieux de cour [et] transporteur de nom » (Rabelais 57). Sur l'estampe de Jean-Baptiste Prieur, publiée après sa mort, son image est exploitée, malmenée, désincarnée. Entre les deux, sur les tableaux décalés d'Hubert Robert et de Henri-Pierre Danloux, l'exotique, la piquante et controversée personnalité qu'« applaudissaient tous les hôtes de Trianon » (Goncourt 1879 : 167), se manifeste. Comme s'ils s'étaient donné le mot, ces grands maîtres ont instauré un jeu de cache-cache, entre ombres et lumières, entre leur modèle et ceux qui, au détour d'un musée, tombent nez à nez avec l'un de ses portraits. C'est par le dialogue spontané qui s'instaure entre eux, par-delà les siècles, que le baron de Besenval peut « se sauver de la foule » et permettre que sa mémoire parvienne, certes quelque peu flétrie, mais saine et sauve, jusqu'à nous.

Birkbeck College (University of London)

OUVRAGES CITÉS

- Allonville (de), Armand-François. *Mémoires secrets de 1770 à 1830*. Tome premier. Bruxelles : Adolphe Whalen & Cie, 1838.
- André, Christophe. « Grand bien vous fasse : Pourquoi aller au musée fait du bien ? ». *France inter* (12 octobre 2018).
- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : Les Presses universitaires de France, 1961.
- Bailey, Colin B. « Conventions of the Eighteenth-Century Cabinet De Tableaux: Blondel d'Azincourt's *La Première Idée De La Curiosité* ». *The Art Bulletin*, vol. 69, no. 3, 1987, pp. 431–447. <www.jstor.org/stable/3051064>. Consulté le 21 janvier 2018.
- Balzac (de), Honoré. *Le cousin Pons*. Paris : Calmann Lévy, 1891.
- Bauermeister Olivier. « Le nymphée de l'Hôtel Besenval ». *e-periodica*, vol. 64, 2013, pp. 48-54. <<https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=kas-002:2013:64::391#147>>. Consulté le 31 janvier 2019.
- Besenval (de), Pierre-Joseph-Victor. 1790. *Réponse de M. le baron de Bezenval à M. le Mis de Favras, ou Doutes résolus sur la jurisprudence criminelle du Châtelet de Paris*. <<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30099127q>>. Consulté le 3 mars 2018.
- _____. 1987. *Mémoires du baron de Besenval sur la cour de France*. Paris : Mercure de France.

- Blondel, Jacques-François. *Architecture française, ou Recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels & édifices les plus considérables de Paris*. Vol. I. Paris : [s. e.], 1752-1756.
- Bloomquist, Darin. « The Choiseul Box: A study of the duc de Choiseul's furniture ». *Furniture History*, vol. 40. 2004 : pp. 53-72. <www.jstor.org/stable/23409298>. Consulté le 2 février 2017.
- Bombelles (de), Marc-Marie. *Journal 1789-1792*. Tome III. Genève : Droz S.A, 1993.
- Burke, Edmund. *Recherches philosophiques sur l'origine des idées que nous avons du beau et du sublime*. Londres : [s. e.], 1765.
- Carbonnières (de), Philippe. « Le sans-culotte Prieur ». *Annales historiques de la Révolution française*, 358, octobre-décembre 2009. <<http://ahrf.revues.org/11521>>. Consulté le 09 avril 2017.
- Chamfort, Sébastien-Roch-Nicolas. *Œuvres Complètes : Tableaux historiques de la révolution française*. Tome II. Paris : Chaumerot Jeune, 1824. 159-389.
- Chantreau, Pierre-Nicolas. « Boucles ». *Dictionnaire national et anecdotique*. 1790. 25-26.
- Chateaubriand, François-René. *Mémoires d'outre-tombe*. Tome I. Paris : Garnier Frères, 1840.
- Château-Thierry (de), Irène. « Miniatures en grands formats : la guerre et le plaisir ». *Les Van Blarenberghes: des reporters du XVIIIe siècle*. Gent : Snoeck Uitgeverij, 2006. 13-41.
- Croÿ (de), Emmanuel. *Journal inédit*. Tome I. Paris, Ernest Flammarion, 1906.
- Dardel (de), Jean-Jacques. *L'Hôtel de Besenval : Siège de l'ambassade de Suisse en France*. Genève : Labor et Fides, 2013.
- Delille, Jacques. « A M. Danloux, peintre ». *Œuvres de J. Delille*. Paris : Auguste Desrez, 1837. 865-866.
- Desprès, Jean-Baptiste. « Notice sur la vie du Baron de Besenval ». *Mémoires du Baron de Besenval*. Paris : Firmin Didot Frères, Fils et C^{ie}, 1857. 5-26.
- Diesbach (de), Ghislain. « Introduction ». *Mémoires du baron de Besenval sur la cour de France*. Paris : Mercure de France, 1987. 9-35.
- France, Anatole. *Les Dieux ont soif*. Paris : Calmann-Lévy, 1912.
- Fried, Michaël. *La place du spectateur : Esthétique et origines de la peinture moderne*. Paris : Gallimard, 1990.
- Genlis, Stéphanie-Félicité Du Crest (comtesse de), « Le Baron de Besenval ». *Souvenirs de Félicie*. Paris : Firmin Didot Frères, Fils et C^{ie}, 1857. 332-338.
- Girardin (de), René-Louis. *De la composition des paysages ou Des moyens d'embellir la nature autour des habitations, en joignant l'agréable à l'utile*. Paris : P.M. Delaguette, 1777.
- Goncourt (de), Edmond et Jules. 1879. *Histoire de Marie-Antoinette*. Paris : G. Charpentier.
- _____. 1891. *Journal des Goncourt : Mémoires de la vie littéraire : 1872-1877*. Tome 5. Paris : Bibliothèque-Charpentier.
- _____. 1895. *Journal des Goncourt : Mémoires de la vie littéraire : 1889-1891*. Tome 8. Paris : G. Charpentier et E. Fasquelle.
- Grimm, Friedrich Melchior, et Denis Diderot. « Lettre du 1^{er} mai 1763 ». *Correspondance littéraire, philosophique et critique*. Tome III. Paris : Furne et Ladrangé, 1829. 217-227.
- Gruyer, François-Anatole. « 122 : Le baron de Besenval ». *Chantilly : les portraits de Carmontelle*. Paris : Plon-Nourrit et Cie, 1902. 90-91.
- Hamon, Philippe. *Imageries : Littérature et image au XIXe siècle*. Paris : José Corti, 2001.

- « Hubert Robert (1733-1808) : Un peintre visionnaire : 9 mars-30 mai 2016 ». *Dossier de presse*.
 <https://presse.louvre.fr/download?id=4431&pn=DP_Louvre_Hubert%20Robert.pdf>. Consulté le 28 janvier 2019.
- Jacob, Amand. « L'arrestation du baron de Besenval à Villenaux (1789) ». *La Révolution dans l'Aube : bulletin d'histoire moderne et contemporaine*. Troyes : Société d'histoire départementale de la Révolution (3 janvier 1910) : 1-21.
- Jouin, Henry. *Exposition universelle de 1878, à Paris. Notice historique et analytique des peintures, sculptures, tapisseries, miniatures, émaux, dessins, etc. exposés dans les galeries des portraits nationaux au Palais du Trocadéro*. Paris : Imprimerie Nationale, 1879.
- L. (de), H. « La marquise de Broglie, née Besenval ». *L'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, vol. LXXV, n° 1452 (10 janvier 1917).
- Lamartine (de), Alphonse. *Histoire des Girondins*. Bruxelles : Wouters, 1849.
- Leroy, G. « Besenval incarcéré à Brie-Comte-Robert ». *Bulletin & compte-rendu des travaux de la Société d'histoire et d'archéologie de Brie-Comte-Robert, Mormant-Tournan et la vallée de l'Yères*, vol. II, n°1 (8 janvier 1901) : 139-143.
- Lévis (de), Pierre-Marc-Gaston. « Le baron de Besenval ». *Souvenirs et Portraits : 1780-1789*. Paris : François Buisson, 1813. 136-148.
- Lewino, Frédéric. « Écoutez Paris au XVIIIe siècle ! ». *Le Point.fr* (10 juin 2015) <https://www.lepoint.fr/science/ecoutez-paris-au-xviiieme-siecle-10-06-2015-1935115_25.php>. Consulté le 28 janvier 2019. Vidéo clip.
- Ligne (de), Charles-Joseph. « Sur les Mémoires de M. le baron de Besenval écrits par lui-même ». *Mémoires et mélanges historiques et littéraires*. Tome IV. Paris : Ambroise Dupont et Cie, 1828. 111-124.
- Maugras, Gaston. *Le Duc de Lauzun et la cour de Marie-Antoinette*. Paris : Plon-Nourrit, 1907.
- Mercy-Argenteau, Florimond-Claude (comte de). « Lettre de Mercy à Marie-Thérèse (19 janvier 1776) ». *Marie-Antoinette : Correspondance secrète entre Marie-Thérèse et le comte de Mercy-Argenteau*. Tome II. Paris : Firmin Didot Frères, Fils et Cie, 1874. 420-422.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Signes*. Paris : Gallimard, 1960.
- Michel, Edouard. « Le Château de Brie-Comte-Robert ». *Bulletin & compte-rendu des travaux de la Société d'histoire et d'archéologie de Brie-Comte-Robert, Mormant-Tournan et la vallée de l'Yères* (8 janvier 1898) : 134-152.
- Michelet, Jules. *Histoire de la révolution française*. Tome 1. Paris : Chamerot, 1847.
- Montesquieu. « Essai sur le goût (fragment) ». *Le temple de Gnide. Essai sur le goût, et Lettres familières*. Londres : Nourse, 1769. 66-111.
- Morris, Gouverneur. *Journal (1789-1792)*. Paris : Plon-Nourrit et Cie, 1901.
- Nolhac (de), Pierre. *La Reine Marie-Antoinette*. Paris : Nelson, 1898.
- Oberkirch, Henriette-Louise de Waldner de Freundstein (Baronne d'). *Mémoires*. Tome II. Paris : Charpentier, 1869.
- Paillet, Alexandre-Joseph. *Catalogue de tableaux précieux, dessins, gouaches et miniatures (de M. Besenval)*. Paris : [s. e.], 29 Thermidor an III (10 August 1795).
- Paroy (de), Jean-Philippe-Gui Le Gentil. *Mémoires du comte de Paroy : souvenirs d'un défenseur de la famille royale pendant la révolution (1789-1797)*. Paris : E. Plon, Nourrit et Cie, 1895.
- Pinot Duclos, Charles. « Sur les Gens de la mode ». *Œuvres de Duclos : Considérations sur les mœurs de ce siècle*. Tome 1. Paris : A. Belin, 1821. 93-99.
- Portalès, Roger. *Henry-Pierre Danloux, peintre de portraits et son journal durant l'émigration (1753-1809)*. Paris : Edouard Rahir, 1910.

- Prusse (de), Frédéric II. « Lettre LIV à Voltaire (23 mars 1742) ». *Œuvres complètes de Voltaire : Correspondance avec le roi de Prusse*. Tome II. Paris : P. Dupont, 1823. 111-113.
- Meissonnier, Juste-Aurèle. *Projets de tombeau et d'építaphe : Epítaphe de marbre et bronze de Mr. le Baron de Besenval : executé a St. Sulpice de Paris, 1747 – 1748*. <<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.355356>>. Consulté le 31 janvier 2019.
- Rabelais, François. *Gargantua*. Coll. Folio Plus Classiques. Paris : Gallimard, 2004.
- Riedel, Jean Antoine et Chrétien Wenzel. « Avant- Propos ». *Catalogue des tableaux de la galerie électorale à Dresde*. Dresde : Imprimerie de Chrétien Henri Hagenmuller, 1765.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Confessions*. Paris : Charpentier, 1847.
- Saint-Lambert, Jean-François. *Les Saisons*. Paris : Janet et Cotelte, 1823.
- Saint-Priest (de), François-Emmanuel Guignard. *Mémoires : Règnes de Louis XV et de Louis XVI : La Révolution et l'émigration*. Tome II. Paris : Calmann-Lévy, 1929.
- Saint-Simon, Louis de Rouvroy, (duc de). *Mémoires de Saint-Simon : Année 1706*. Vol. XIV. Paris : Hachette et Cie, 1899.
- Sainte-Beuve, Charles-Augustin. « Le Baron de Besenval ». *Causeries du lundi*. Tome XII. Paris : Garnier Frères, 1852. 492-510.
- Salmon, Xavier. « Jean-Marc Nattier (1685-1766) : 28 octobre 1999-30 janvier 2000 : Château de Versailles. » *Dossier de Presse*. <http://www.grandpalais.fr/fr/system/files/field_press_file/dp_jean-marc_nattier.pdf>. Consulté le 8 mars 2017.
- Satiat, Nadine. « Préface ». *Le Cabinet des Antiques : Honoré de Balzac*. Coll. Folio Classique. Paris : Gallimard, 1999. 7-45.
- « Séance du vendredi 31 juillet 1789 ». *Archives parlementaires de 1789 à 1860: recueil complet des débats législatifs & politiques des Chambres françaises*. Tome 8 : Du 5 mai 1789 au 15 septembre 1789. Paris : P. Dupont, 1862. 308-314.
- Ségur (de), Louis-Philippe. *Mémoires ou Souvenirs et Anecdotes*. Tome III. Paris : Alexis Eymery, 1827.
- Ségur (de), Pierre. *Au couchant de la monarchie : Louis XVI et Turgot : 1774-1776*. Paris : Calmann-Lévy, 1909.
- Sotheby's. <<http://www.sothebys.com/fr/auctions/ecatalogue/lot.58.html/2008/important-furniture-sculptures-and-works-of-art-pf8012>>. Consulté le 29 janvier 2019.
- Stendhal. « Projet d'un article sur *Le Rouge et le Noir* ». *Le Rouge et le Noir*. Paris : Garnier, 1973.
- Talleyrand-Périgord (de), Charles-Maurice. *Mémoires du Prince de Talleyrand : La Confession de Talleyrand : V. 1-5*. Paris : L. Sauvaitre, 1891.
- « Testament préalable à la juste exécution projetée du traité et assassin le prince Lambesc ». 1789. <<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb36589263b>>. Consulté le 31 janvier 2019.
- Thiéry, Luc-Vincent. « Hôtel de M. le Baron de Besenval ». *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris, ou, Description raisonnée de cette ville, de sa banlieue, & de tout ce qu'elles contiennent de remarquable*. Vol. 2. Paris : Hardouin et Gattey, 1787. 574-580.
- « Un Suédois à Paris au 18e siècle. La collection Tessin. 20 Octobre 2016-16 janvier 2017 ». *Dossier de Presse*. <<https://presse.louvre.fr/download?id=6794&pn=542824-pdf>>. Consulté le 29 janvier 2019.
- Uzanne, Octave. « Notice sur la vie et les œuvres de Besenval ». *Contes de M. le baron de Besenval*. Paris : A. Quantin, 1881. I-XLIV.

- « Visites privées : L'ambassade de Suisse ». Stéphane Bern (prés.). France 2. 30 novembre 2016.
- Voltaire. « Lettre 81 à Madame la Présidente de Bernières (Septembre 1725) ». *Œuvres complètes de Voltaire : Correspondance générale*. Vol. 1. Paris : Antoine-Augustin Renouard, 1821. 139-140.
- , « Discours sur l'histoire de Charles XII ». *Histoire de Charles XII*. Paris : Armand Colin et Cie, 1898. 1-5.
- Walpole, Horace. « Letter to the duc de Nivernais (6 January 1785) ». *The Letters of Horace Walpole, Fourth Earl of Orford*. Vol. XIII : 1783-1787. Oxford : Clarendon Press, 1905.
- Weber, Joseph. *Mémoires de Weber frère de lait de Marie-Antoinette reine de France*. Paris : Firmin Didot Frères, Fils et Cie, 1860.



Figure 1. Jean-Louis Prieur (1792). BNF.



Figure 2. *La cellule du baron de Besenval à la prison du Châtelet* (Hubert Robert, 1790)
Photo (C) RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado.



Figure 3. *Le baron de Besenval dans son salon de compagnie* (Henri-Pierre Danloux, 1791). National Gallery.