



CHATEAUX et REVOLUTIONS

Actes du quatrième colloque de castellologie - FLARAN

Actes du quatrième colloque du Centre de Castellologie de l'abbaye de Flaran (Conseil général du Gers), sous la direction de J.-H. Ducos, professeur au lycée de Lannemezan, à l'occasion du bicentenaire de la Révolution, 1989 (éd. Flaran, 1991), pp. 87-110.

Les nouveaux châteaux de la réaction nobiliaire et seigneuriale

Le mythe de la féodalité et ses conséquences
sur l'architecture à la veille de la Révolution

par D. RABREAU

Une des composantes originelles et conductrices, si l'on peut dire, des événements de 1789 : la réaction nobiliaire et seigneuriale qui, depuis le milieu du règne de Louis XV, sape les fondements de la monarchie absolue, n'a guère attiré la curiosité des historiens de l'architecture. Elle explique pourtant plus d'une œuvre de mécénat sincère ou de commande ostentatoire dues aux milieux de la noblesse de robe, d'épée ou de cour, comme au pouvoir royal : antagonismes et prétentions se sont souvent exprimés, dans le domaine des arts, avec les mêmes arguments stylistiques ou symboliques. Par exemple, on a remarqué depuis peu que l'émergence du goût « à la grecque » fondée sur l'autorité des antiquaires-archéologues (Caylus, Mariette, Leroy), au moment où Cochin partait en guerre contre la *rocaille*¹, avait été canalisée par Soufflot, Marigny et l'entourage de Madame de Pompadour qui favorisèrent l'inspiration qui avait guidé cette mode, lancée dans le cercle des grands financiers anoblis - les fermiers généraux notamment².

Longtemps ignoré, ou pour le moins sous-estimé, par l'histoire *stylistique* de l'art, le contexte politique, social, économique, idéologique, spirituel ou, plus largement, culturel de la vie artistique a récemment fait l'objet d'analyses et de vues d'ensemble qui ont permis de comprendre et les caractères de la production et l'iconologie des œuvres d'art de cette longue période qui, des années 1750-1760 à la fin de l'Empire, est très largement dominée par l'esthétique du goût « à l'antique » ou *néo-classicisme*, comme on l'a appelé beaucoup plus tard³. A l'origine péjoratif et trop simplificateur, ce vocable stylistique s'est trouvé enrichi, depuis une trentaine d'années d'études et de publications, par une meilleure connaissance des faits artistiques, des artistes et des circonstances de la commande : l'étude des comportements, autour de l'œuvre formellement évaluée, appartient désormais à cette histoire *culturelle* de l'art dont les résultats, par exemple, ont

1. Cf. S. ERIKSEN, *Early Neo-Classicism in France*, Londres, 1974.

2. Cf. S. ERIKSEN, « Marigny and le goût grec », dans *Burlington Magazine*, Mars 1962, et Y. DURAND, *Les fermiers généraux au XVIII^e siècle*, Paris, 1971.

3. Cf. l'article « Néo-classicisme », dans l'*Encyclopaedia Universalis*, nlle, éd. 1988.

enfin permis de combler le vide que l'historiographie traditionnelle avait creusé, dans le domaine des arts et plus précisément de l'architecture, pour la période comprise entre 1789 et 1800⁴. Toutefois, dans le domaine de l'architecture, on chercherait en vain une étude de synthèse, ou même des séries de monographies exhaustives sur les châteaux néo-classiques. L'image d'une époque de déclin de la vie de château, celle d'un siècle qui transforme le logis féodal en aimable maison de campagne et qui s'achève par l'effacement des privilèges, la nuit du 4 août 1789, n'a guère inspiré les castellologues attirés depuis longtemps par le Moyen Age, la Renaissance, et, moins nombreux déjà, par le XVII^e siècle ou, tout récemment, par l'historicisme nostalgique du XIX^e siècle. De l'héritage du Siècle des Lumières, surtout vers sa fin, on a retenu les œuvres urbaines (monuments) ou suburbaines (« folies » et villas), la théorie, le dessin et le projet pédagogique (concours académiques et nouvelles institutions d'enseignement) ; avec l'analyse des programmes éditaires (urbanisme) et de l'habitat (hôtels, immeubles et lotissements spéculatifs), c'est donc la ville qui a surtout bénéficié des résultats de la recherche sur l'histoire des mentalités, adaptée aux faits artistiques⁵.

Ont été favorisés également : l'étude des jardins, lieux d'expériences multiples, grâce notamment à l'art des fabriques⁶, et l'étude des rituels et des décors des fêtes publiques, analysées dans la perspective de ces jeux figuratifs pittoresques - inspirés par des sources poétiques, historiques ou littéraires⁷ - que sont, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, le paysage à l'antique et la ruine (Piranèse, Hubert Robert), le *caprice* d'architecture et la scénographie (Servandoni, P.-A. Paris)... où l'invention libère l'*imaginaire* des contraintes constructives usuelles. Sentimentale et didactique, empreinte de théâtromanie et d'idéal civique, l'inspiration des meilleurs architectes de l'époque des Lumières (du moins ceux qui, reconnus comme tels, firent une grande carrière, quelle que soit l'exaspération que les critiques traditionnalistes éprouvèrent à l'encontre de leur passion *d'innover* !), cette inspiration se voulait philosophique et communicative avec ce

4. Cf. A. BRAHAM, *L'architecture des Lumières à Soufflot à Ledoux*, Paris, 1982 ; W. SZAMBIEN, *J.N.L. Durand (...)*, Paris, 1984, et D. RABREAU, « L'architecture et la fête », dans l'ouvrage collectif sous la direction de P. BORDES et R. MICHEL, *Aux Armes et aux Arts. Les arts de la Révolution, 1789-1799*, Paris, 1988, p. 231-279.

5. M. GALLET, *Paris Domestic Architecture of the 18th Century*, Londres, 1972 ; R. MIDDLETON et D. WATKIN, *Du néo-classicisme au néo-gothique, 1750-1870*, Paris, 1983 ; cf. également un essai bibliographique ; D. RABREAU, « Architecture et art urbain », dans *L'Europe à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, 1985, p. 430-472 et D. RABREAU et M. MOSSER, « Paris en 1778 : l'architecture en question », dans *Dix-huitième siècle*, n° 11, 1979, p. 141-164.

6. Cf. M. MOSSER, « Jardins et peinture », dans *Actualité des Arts Plastiques*, n° 62, 1984, et, du même auteur : « Les architectures paradoxales ou Petit Traité des fabriques », dans *L'architecture des jardins d'Occident*, sous presse (éd. Electa, Milan-Paris). On se reportera également à l'article du même auteur, M. MOSSER, « Les jardins pittoresques. 1760-1820 », dans le livre fondamental publié sous la direction de J.-P. Babelon, *Le château en France*, Paris, 1986, p. 347-357.

7. Cf. M. MOSSER, « La réunion des arts est dans le jardin », dans les actes du colloque *Le progrès des arts réunis. 1763-1815 (...)*, Toulouse-Bordeaux, 22-26 mai 1989 (sous presse).

désir de régénérer les arts en les proclamant au service de la société, et non plus au bénéfice des seuls commanditaires et de leur entourage⁸. Ces idées sur l'art, communes aux dirigeants comme au *Public* des Salons du Louvre, des théâtres, des cercles littéraires, des loges maçonniques ou des académies, participent des mentalités nouvelles qui ont transformé la vie urbaine dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Ont-elles eu les mêmes conséquences sur l'art aristocratique aux champs, et, pour quel « public » rural qui n'avait cure du goût « à la grecque » ou de la villa palladienne - modèle du nouveau genre, alors florissant⁹, des maisons de campagne à l'antique ? Pour éviter le ridicule d'une telle question, il faut la poser à l'appui d'une réflexion sur la symbolique souhaitée, d'abord, par le commanditaire, en fonction de ses ambitions sociales, voire franchement culturelles si c'est un amateur « éclairé », et, ensuite, traitée par l'architecte, selon ses capacités d'artiste novateur et non pas seulement talentueux. C'est sous ce point de vue étroit, rigoureusement limité à l'histoire de la *création* artistique, qu'il convient de revisiter certains châteaux de la fin de l'Ancien Régime qui, à l'observation, défient toute idée de *norme* stylistique.

Sans être une exception, loin de là, le château conçu et réalisé tout d'une pièce, comme une œuvre d'art exécutée par un seul maître d'œuvre au service d'un seul maître d'ouvrage, ne correspond pas au cas le plus répandu du logis noble à la campagne ; adjonctions, rhabillage, nouvelles distributions, résument mieux l'allure d'innombrables châteaux, vieilles bâtisses rénovées au goût du jour (parfois, selon l'éloignement des contrées, ce goût se référait déjà à une mode bien dépassée à Paris) ; l'ancien et le moderne (médiéval, renaissant, classique à la façon du XVII^e siècle) s'y juxtaposent et, souvent, seul le décor intérieur, de nouvelles baies ou le remodelage du jardin sacrifient à un style antiquisant et pittoresque analogue à celui de l'esthétique urbaine. Le château *néo-classique*, dans le concert du progrès des arts prôné par les artistes, les édiles et l'intelligentsia de la fin de l'Ancien Régime, à la veille de la Révolution, n'a pas la réputation d'être un programme architectural d'avant-garde. « Les châteaux adoptent moins vite que les hôtels le style nouveau », constate Louis Hauteceur¹⁰, qui rappelle l'attachement du châtelain aux valeurs symboliques des lieux et des formes séculaires qui *figurent* l'existence du fief et la nature de la demeure seigneuriale. Peut-on, dès lors, discerner chez certains architectes, des qualités d'invention, ou d'imagination, qui exprimeraient consciemment ce mélange de l'ancien et du moderne, de la tradition ancestrale et de l'aspiration au progrès - certains nobles y étaient fort attachés,

8. Cf. *Le progrès des arts réunis. 1763-1815* (...), op. cit. supra note 7 et *La Carmagnole des Muses* (...), ouvrage collectif sous la direction de J.-C. Bonnet, Paris, 1988.

9. Cf. le numéro spécial *Palladio* de la revue *Les Monuments Historiques de la France*, n° 1, 1975 et J.-P. MOUILLESEAU, « L'époque néo-classique. 1750-1790 » et « Du château à la villa : l'inspiration néo-palladienne », deux chapitres du livre *Le château en France*, op. cit. supra note 6, p. 333-345 et p. 366-369.

10. L. HAUTECOEUR, *Histoire de l'architecture classique en France*, tome IV, *Seconde moitié du XVIII^e siècle. Le style Louis XVI, 1750-1792*, Paris, 1952, p. 407.

suivant les idées des philosophes et des physiocrates notamment¹¹ - dans une œuvre créée d'un seul tenant ?

Entre le château neuf « à l'antique », aux horizontales maîtresses, paré de colonnes et de pilastres (Versailles et Marly avaient donné le ton, sous le règne du Roi Soleil !) et l'ancienne bâtisse féodale, hérissée de tours, surhaussée de toits pentus et modelée par de multiples ressauts, sous forme de pavillons saillants précédés de fossés : de nouvelles ressources, combinaisons ou inventions formelles, pouvaient-elles traduire les ambitions aristocratiques réactivées par la noblesse qui, à la fin du règne de Louis XVI, allait siéger dans l'Assemblée des Notables, puis aux Etats-Généraux ? Comme le symbole d'un consensus, vivement espéré en haut lieu, l'architecte des Menus-Plaisirs du Roi, P.-A. Pâris, n'avait-il pas conçu la salle de la seconde assemblée, bientôt le local de l'Assemblée Nationale, à l'image d'un temple ou d'une basilique dont le modèle était Paestum - le nouveau parangon de l'architecture régénérée ?¹². L'opposition nobiliaire, intransigeante sur ses prérogatives, farouchement attachée aux symboles ostentatoires du second ordre de la Nation, qu'elle soit de robe ou d'épée, n'a-t-elle pas cherché et trouvé chez des artistes à la mode, les créateurs rêvés d'une actualisation de ces symboles, nouvelle conquête pour les uns, anoblis de fraîche date, vertus à réaffirmer visiblement pour les autres, dont la noblesse était réputée immémoriale ?

Il faut remonter une trentaine d'années plus tôt, à l'époque la plus sensible de la crise de l'Armée et de la fronde parlementaire du règne de Louis XV, pour découvrir les traits indéniables d'un « historicisme » féodal dans l'inspiration de certains artistes, au demeurant parmi les partisans les plus actifs de *l'antique revival*, sectateurs zélés de l'idée de progrès : Soufflot, De Wailly, Ledoux, mais aussi J.-D. Antoine, Couture, Desprez, Brongniart, parmi d'autres moins célèbres qui nous occuperont ici. Si j'excepte le château de Montmusart, (fig.1) édifié sur les plans de Charles De Wailly entre 1764 et 1769, qui évoque dans cet article les nouvelles valeurs *emblématiques* d'un classicisme inspiré, théâtral et poétique, aucun autre château illustrant mon propos ne saurait prétendre résumer les caractères de la *maison de campagne néo-classique*, c'est-à-dire le type même d'édifice qui paraît traduire le concept de château neuf dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Le château de Moncley, édifié sur ses plans par C.-J.-A. Bertrand entre 1780 et 1788, avec ses tours « troubadour » modernes, sa ferme attenante, ornée de bossages primitifs, et son pronaos à la Palladio, est le plus bel exemple construit - depuis l'étonnant château d'Haroué, de Boffrand (cf. infra) - d'un syncrétisme symbolique et formel mettant en scène l'histoire même de l'architecture.

11. Cf. G. CHAUSSINAND-NOGARET, *La noblesse au XVIII^e siècle. De la féodalité aux Lumières*, Paris, 1976.

12. Cf. M.-R. PAUPE, « Dorique et Toscan. Du traité de Vitruve à la découverte de la Grèce », dans *Archives de l'Architecture Moderne*, n° 34, 1987, et P. PINON, « La salle des Etats-Généraux à Versailles », dans *Des Menus Plaisirs aux Droits de l'Homme*, catalogue d'exposition, Versailles, 1989, p. 13-74.

D'autres œuvres de Ch. De Wailly, un projet exceptionnel de J.-L. Desprez qui, très officiellement à l'Académie Royale d'Architecture sous Louis XVI, consacre un style rétrospectif de la manière de François Mansart, et un projet au style audacieusement inédit, à la connotation clairement politique, dessiné et commenté par Ledoux, justifient à eux seuls les questions posées ci-dessus, nous allons le voir.

*
*
*

Les voies de la recherche en histoire et en histoire de l'art ne se recoupent pas toujours, malheureusement. On a pu affirmer récemment qu'au XVIII^e siècle : « la Monarchie n'a plus (...) besoin de légitimation historique, son existence suffit à prouver ses droits ; ce sont au contraire les opposants qui recourent à de telles argumentations pour dénoncer les « usurpations » de l'Etat absolutiste qu'ils ne manquent pas de qualifier de « despotique ». Il s'agit, en l'occurrence, de légitimer des résistances et de réclamer un retour à l'ordre idéal » (...). « L'aristocratie fait appel aux Francs pour justifier ses prétentions au partage du pouvoir. Face à de tels discours, le roi reste passif »¹³. Une telle conclusion, qu'infirmement absolument certaines images figuratives et symboliques des règnes de Louis XV et de Louis XVI, s'apparente à une contre-vérité. Du projet de Lemoyne pour la statue du Bien-Aimé (1757) à Rouen, dressé sur un pavois comme un chef franc, en passant par l'effigie de Childebert et d'Ultragothé dont Soufflot orne, avant 1748, la façade du nouvel Hôtel-Dieu de Lyon, dominée par un grand dôme « à la française » (une fondation royale : l'ambition des bourgeois lyonnais, candidats à l'anoblissement par l'accession au rectorat, puis à l'échevinage, explique clairement le thème iconographique et le motif architectonique dominant¹⁴), jusqu'au programme de la statuaire du Palais d'Aix-en-Provence mis en chantier par Ledoux en 1787, qui unissait dans un vaste panorama, René et Charles d'Anjou, Henri IV et Louis XVI, on trouverait bien des exemples d'illustration de l'histoire nationale au service de la monarchie au XVIII^e siècle. « Dans le grand débat qui se développait à ce sujet depuis Boulainvilliers et Dubos, le Tiers Etat moderne apparaissait, on le sait¹⁵, comme l'héritier de la population gallo-romaine alors que la noblesse d'épée était censée d'origine franque »¹⁶.

13. C. GRELL, introduction aux actes du colloque *La monarchie absolutiste et l'histoire en France* (...), Sorbonne, 26-27 mai 1986, Paris, 1987, p. 25.

14. Cf. D. TERNOIS, « L'hôtel-Dieu de Lyon », dans *L'œuvre de Soufflot à Lyon*, Lyon, 1982, p. 43-76.

15. Abbé DUBOS, *Histoire critique de l'établissement de la monarchie française dans les Gaules*, Paris, 1734 et BOULAINVILLIERS, *Essai sur la noblesse de France*, Paris, 1732.

16. J. EHRARD, « Les Gaulois dans l'*Encyclopédie* », dans les actes du colloque *Nos Ancêtres les Gaulois*, Clermont-Ferrand, 23-25 juin 1980, Clermont-Ferrand, 1982, p. 101.

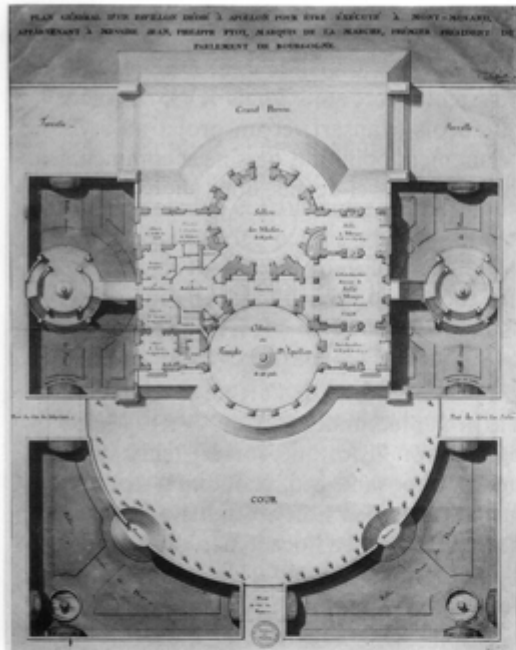


Fig. 1 - Charles DE WAILLY, Plan général du Château de Montmusard
1763 - 1769 (Dijon, Bibliothèque municipale)
Cliché : C.N.M.H.S./S.P.A.D.E.M.



Fig. 2 - Jean-Baptiste LALLEMAND, Vue du Château de Montmusard,
huile sur toile (Dijon, Musée des Beaux-Arts)
Cliché : C.N.M.H.S./S.P.A.D.E.M.

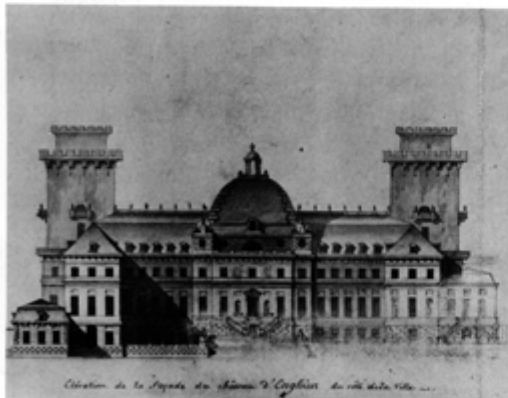


Fig. 3 - Charles DE WAILLY, Elévation de la façade
du Château d'Enghien du côté de la ville, 1781 - 82
(Bruxelles, Archives Générales du Royaume, Fonds Arenberg)
Cliché : Arch. Générales, Bruxelles



Fig. 4 - Jean-Louis DESPREZ, Elévation du côté de l'entrée d'un projet
de « Château pour un grand seigneur »,
Premier Grand Prix de l'Académie royale d'Architecture, 1776
(Paris, Bibliothèque de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts)
Cliché : E.N.S.B.A. Paris

J'ai montré, ailleurs¹⁷, comment la réforme de l'architecture que Marigny et Soufflot avaient esquissée dans l'entreprise de la construction de la basilique Sainte Geneviève à Paris, était étroitement liée à la glorification des dynasties qui avaient occupé le trône de France et illustré la *piété gothique* de la royauté de droit divin ; l'exaltation de Clovis, de Sainte Clotilde, de Saint Louis, sous Louis XV, était une réponse de la monarchie absolue aux frondeurs, aristocrates, parlementaires, robins, historiens, publicistes et autres sectateurs des mânes de Pharamond ! Louis XV, après la victoire de Fontenoy (1745) dont on essaya d'entretenir les *charmes* jusqu'à la Paix de Paris (1763), était statufié par Bouchardon en cavalier de bronze, comme un Roi Pacificateur soutenu par ses vertus personnelles et non plus accompagné d'esclaves vaincus ; on aurait aimé faire croire à cette image du prince d'un nouvel Age d'Or qui, dans l'esprit de l'héritage retrouvé des Francs, des Gallo-romains et des Croisés, réaffirmait que le roi était bien le premier des chevaliers. L'interprétation ne saurait être plus limpide, surtout si l'on se souvient que Louis XV, profitant de l'épisode glorieux de Fontenoy, qui avait vu le maréchal de Saxe triompher en sa présence, remettait à l'honneur l'ancestrale pratique de l'adoubement en armant chevalier le Dauphin : C.-N. Cochin devait alors décrire le geste du roi comme un *revival* du vieil usage chevaleresque¹⁸.

Que cette iconographie royale, qui exalte la « nation française » dans l'esprit de *L'Histoire des Gaules...* de Dom Jacques Martin¹⁹, ait été établie avec les armes même des détracteurs de l'Absolutisme, c'est l'évidence. Mais, on le constate, en sculpture, en peinture, en gravure et en architecture, l'attitude du pouvoir n'était pas passive, même lorsqu'il se bornait à autoriser - donc à accepter - tel programme iconographique allusif « au bon vieux temps » élaboré par tels échevins, parlementaires, robins ou sangs bleus, inspirés par l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres ou familiers des officiers de haut rang du commandement militaire. A un niveau même modeste (celui des sous-officiers sans autres ressources que des appointements médiocres), l'iconographie féodale, célébration de l'*honneur* opposé au *mérite*, inspire des chefs-d'œuvres : témoin l'éclatant décor du Café Militaire (1762) à Paris, avec ses casques ailés et ses autres formes héraldiques²⁰, qui montre le jeune Ledoux très au fait des prétentions des vétérans de l'Armée et des commentaires *recupérateurs* qui légitimèrent la statue équestre de

17. Cf. D. RABREAU, « La basilique Sainte Geneviève de Soufflot » dans *Le Panthéon, symbole des révolutions*, (...), catalogue d'exposition, Paris-Montréal, 1989, p. 37-96.

18. Cf. F. PUPIL, *Le Style Troubadour*, Nancy, 1983.

19. Cf. R. MAS, « Dom Jacques Martin, historien des Gaulois (1684-1751) », dans *Nos Ancêtres les Gaulois*, op. cit. supra note 16, p. 41-50.

20. Cf. M. GALLET, *Claude-Nicolas Ledoux*, Paris, 1980 et D. RABREAU, *Ledoux. L'Architecture et les Fastes du Temps* (sous presse).

Bouchardon, ce génie trop méconnu aujourd'hui, dont l'ambition était de réformer le style de la sculpture de son temps²¹.

Une grande œuvre de A.-J. Gabriel, réalisée à la même époque, l'Ecole Royale Militaire de Paris, dite aussi « Hôtel des Cinq cents gentilhommes »²², institution réservée aux jeunes garçons nobles « nés sans biens » voulue par Madame de Pompadour, illustre parfaitement le thème de l'architecture royale adaptée aux revendications de la noblesse. Avec un bel aplomb, l'instigateur de cette école, le fameux financier Pâris-Duverney, « faisait valoir le profit que la monarchie pouvait tirer des sentiments d'amour et de dévouement d'une noblesse pauvre élevée à l'ombre du trône »²³ ; écrivant à la marquise, il commentait ainsi les mérites du projet : « Il me paraît donc, Madame, qu'on ne saurait trop exciter le zèle et la fidélité de ces deux corps (la noblesse et le militaire) dans un temps où l'on pourrait avoir à se plaindre des autres »²⁴. Sait-on que l'on nommait alors le corps central de l'Ecole Militaire, dominé par son vaste dôme de plan carré « à la française » : *le château* ! A-t-on bien observé la réplique des « autres » évoquée par Pâris-Duverney, réplique architecturale, sous le règne de Louis XVI : en effet, à la suite de l'incendie du Palais dans la Cité (1776), le Parlement s'appropriâ le même motif « royal » en chargeant Couture²⁵ d'élever sur la cour du Mai, un dôme de forme tout autant *archaisante* eu égard au classicisme dominant. On peut admirer aujourd'hui encore, dans l'axe de la grille dorée - autre symbole concomitant : cf. les grilles de Versailles et de l'Ecole Militaire - cette silhouette de château qui ennoblit l'entrée du Palais de Justice. L'archétype architectural du « bon vieux temps », déjà utilisé par Soufflot à Lyon, nous l'avons vu, devient à Paris l'emblème des deux noblesses, arbitrées, en quelque sorte, par l'approbation royale. Le modèle du dôme à quatre pans ne distinguait-il pas, depuis le début du XVII^e siècle, les pavillons dominants du Louvre et des Tuileries ? Sous le règne de Louis XV et de Louis XVI, époque qui valorise l'image du temple antique dans les monuments publics²⁶, ce n'est pas sans raisons que l'on choisit d'en dessiner un ou deux à l'imitation d'anciens châteaux...

Depuis les travaux de Jean Locquin²⁷ et la récente étude de François Pupil sur *Le Style Troubadour*²⁸, on peut apprécier dans toute son ampleur le rôle

21. Cf. D. RABREAU, « La statue équestre de Louis XV d'Edme Bouchardon », dans *L'Information d'Histoire de l'Art*, n° 2, 1974, p. 89-97.

22. Cf. R. LAULAN, *L'Ecole Militaire de Paris*, Paris, 1950.

23. R. LAULAN, *L'Ecole militaire, aperçu historique et guide des visiteurs*, Paris, s. d. (v. 1942), p. 14.

24. Cité dans R. LAULAN, op. cit. supra note 23, p. 14.

25. Sur le symbolisme royal et national de l'urbanisme de l'île de la Cité, cf. M. K. DEMING, « Louis XVI en l'île. Contribution à l'étude des places royales parisiennes à la fin de l'Ancien Régime », dans la *Revue de l'art*, n° 83, 1989, p. 86-92.

26. Cf. op. cit. supra note 5 (D. RABREAU et M. MOSSER).

27. J. LOCQUIN, *La peinture d'Histoire en France de 1747 à 1785*, Paris, 1912 (réédition illustrée, Paris, 1978).

28. Op. cit. supra note 18.

des pouvoirs publics dans l'orientation iconographique des sujets de peinture d'Histoire et de statuaire monumentale qui célèbrent le règne de Louis XVI. Rappelant les mesures, destinées à redresser la peinture d'Histoire, prises par le comte d'Angiviller qui poursuivait l'action de ses prédécesseurs, Tournehem et Marigny, J. Locquin constate : « Les quinze ou seize années de sa Direction sont, pour le XVIII^e siècle, l'époque où les Peintres d'Histoire ont reçu du pouvoir royal le maximum d'encouragements et d'appuis »²⁹. Dès la première année du règne, le 3 décembre 1774, le Directeur des Bâtiments du roi en personne était venu annoncer à l'Académie que l'intention du roi était d'ordonner, tous les ans, un certain nombre de tableaux d'Histoire et de statues de Grands Hommes français. L'histoire moderne - c'est-à-dire, des Mérovingiens aux Bourbons - retracerait « les actions et les faits honorables de la nation »³⁰.

D'emblée, les premiers sujets exaltèrent les faits et gestes héroïques des plus célèbres serviteurs de la royauté, du Moyen Age, avec Du Gésclin, au début du règne troublé de Louis XIV, avec Molé, en passant par la Renaissance, avec Bayard et Coligny... Et le premier des Bourbons monté sur le trône de France, Henri IV, accompagné de l'illustre figure de Sully, devint en quelque sorte le roi *fétiche* du règne du jeune Louis XVI. Ainsi, entre *La mort de Léonard de Vinci*, peint par Ménageot, et *La naissance de Louis XIII*, de Taillasson, la peinture d'Histoire (avec la statuaire, par le choix des Grands Hommes des XVI^e et XVII^e siècles) illustra le geste du Bon Roi Henri, sujet traité en *suite* de tableaux par Vincent, par exemple, pour servir de modèle de tapisseries des Gobelins. Louis XVI, grâce à la comparaison avec son illustre aïeul, obtenait le surnom flatteur de Louis le Bienfaisant. La fin de la Guerre d'Indépendance Américaine et le voyage à Cherbourg, furent orchestrés avec cette même volonté de célébrer un roi, vraiment père du peuple, un roi citoyen. Après 1789, le mythe du roi-modèle, Henri IV, opérant encore sous la Monarchie Constitutionnelle...

Tandis que le modèle historique royal se déplaçait vers la Renaissance et le règne du premier des Bourbons, la noblesse frondeuse ne désarmait pas, à grand renfort de preuves par quartiers, pour les uns, de vieilles chartes exhumées et de rappels de l'héroïsme chevaleresque pour les autres. Les programmes d'iconographie historique et de célébration des Grands Hommes commandés par le comte d'Angiviller, pour le roi, n'étaient-ils pas, d'une part, dans la lignée des images qui dans maints châteaux, ornaient la salle des *Illustres* ou des *Preux* et, d'autre part, *plutarquisme* oblige, annonciateurs des *panthéonisations* révolutionnaires ?³¹. Et c'est encore par image interposée, bien après l'abolition des Trois Ordres, que l'on désignera l'appartenance aux idées républicaines de liberté et

29. J. LOCQUIN, op. cit. supra note 27, p. 48-53.

30. Ibid., p. 280 et suivi

31. Cf. M. K. DEMING, « Le Panthéon révolutionnaire », dans *Le Panthéon symbole des révolutions (...)*, op. cit., note 17, p. 97-150.

d'égalité que cautionne le mythe gréco-romain - O les mânes de Brutus !³² -, tandis que « l'iconographie révolutionnaire sera souvent tentée de représenter la noblesse sous les traits du chevalier moyenâgeux en armure, soulignant avec un point d'humour, la fonction traditionnelle des bellatores chargés de protéger la masse des laboratoires et d'assister le roi en cas de conflit avec ses vassaux ou ennemis extérieurs. Méfions-nous cependant d'interpréter ce type de représentation en termes d'anachronisme, car ce serait méconnaître l'épaisseur des connotations qu'elle renfermait pour les contemporains. Même s'il tend à se figer en convention iconique, le chevalier incarne déjà un type de discours révolutionnaire », écrit M.-V. Poinso³³. J.-C. Delafosse avait brodé sur le sujet, dessinant une figure hiéroglyphique de « L'antique noblesse ou le fantôme », dans la manière de ses fameuses images de la *Nouvelle Iconologie Historique...*³⁴. En aurait-il été de même si la réaction nobiliaire et seigneuriale n'avait, depuis plus de trente ans, réactivé les vieux symboles formels ?

On sait que la guerre qui fut faite aux châteaux, durant la Grande Peur, visait la destruction des archives de la féodalité, et particulièrement à travers elles les privilèges liés à l'imposition, plus que le symbole architectural en lui-même (on exceptera la Bastille, dont la destination et la position urbaine n'avaient du château que l'ancestrale silhouette)³⁵. Toutefois, après l'abolition de la royauté, la Convention s'en prend enfin directement à la bâtisse ; pour signifier que la Révolution a « voulu anéantir sans retour ces restes gothiques et barbares de l'ancienne féodalité », elle ordonne en 1793 que « seront démolis les tours et tourelles, les murs épais garnis de créneaux, de meurtrières et de canardières ; les portes défendues par des tours à mas-coulies ; les pont-levis et les fossés seront comblés »³⁶. Protégeant les seules forteresses qui restent utiles aux frontières, elle souhaite enfin l'abolition du vocable *château* lui-même.

Du règne de Louis XV à la Révolution, en valeurs positives ou négatives selon le bord politique auquel on appartient, l'inspiration liée au mythe de la féodalité possède donc des qualités opératoires reconnues dans l'imaginaire et l'art de l'époque des Lumières. J'en résumerai la double teneur par deux citations. La première appartient au baron Grimm, toujours attentif, dans sa *Correspondance littéraire*, à transmettre au *Gotha* d'alors, le bon ton parisien ; l'ironie perce sous l'approbation de connivence : « Les mœurs de la chevalerie mises en action ont

32. Cf. J. BOUINEAU, *Les toges du pouvoir ou la Révolution de droit antique, 1789-1799*, Toulouse, 1986.

33. M.-V. POINSOT, « La Comédie des trois ordres, dans les actes du colloque, *Les Images de la Révolution Française*, Sorbonne, 25-27 octobre 1985, Paris, 1988, p. 283-290.

34. Cf. M. MOSSER, « Trois colonnes hiéroglyphiques de J.-C. Delafosse », dans la *Revue de l'art*, n° 73, 1986, p. 65-66.

35. Cf. M. MENARD, « Le château, la forteresse, dans l'imagerie révolutionnaire », dans les actes du colloque *Les Images de la Révolution Française*, op. cit. supra note 33, p. 290-297.

36. Cité par M. MENARD, op. cit. supra-note 35, p. 292.

un charme inexprimable. Depuis les héros d'Homère et les familles tragiques de l'ancienne Grèce, on n'a rien trouvé d'aussi pathétique que ces mœurs-là »³⁷. Fénelon et Montesquieu ne l'auraient pas démenti ; Grecs et Goths réunis dans l'imaginaire des Lumières : retenons la formule. La seconde citation, en revanche, devrait faire se retourner dans leur tombe, Boulanvilliers, Saint-Simon et La Curne de Sainte-Palaye³⁸ ; j'emprunte à Sieyès cette menace frémissante, portée en mai 1789 par le fantôme du *complot* aristocratique : « Pourquoi (le Tiers-Etat) ne renverrait-il pas dans les forêts de la Franconie toutes ces familles qui conservent la folle prétention d'être issues de la race des conquérants ? »³⁹. La bourgeoisie, officiellement, rejetait le château de ses propres rêves de respectabilité !

*
*
*

En reprenant l'heureuse expression de François Bluche qui voyait le cabinet de M. de Chateaubriand père, sis dans une des tours d'angle du château de Combourg, comme un « temple de la nostalgie historique et de l'obsession féodale »⁴⁰ et en étendant sa signification à l'ensemble du domaine, on traduit assez exactement le climat de revendication seigneuriale qui précède la rédaction des cahiers de doléances contre « le despotisme ministériel (...), l'anarchie des finances, le favoritisme, la mauvaise gestion du royaume (...) ; l'irresponsabilité, le népotisme, la faveur en place du mérite »⁴¹. Bien des propriétaires, à nouveau *résidents*, et notamment certains *Grands* soumis aux rigueurs de l'exil sur leurs terres, trouvèrent dans la vie aux champs, grâce aux travaux qu'ils entreprirent, l'occasion d'afficher à l'air libre cette nostalgie historique et cette obsession féodale. Pour certains d'entre eux, qui s'adonnaient passionnément à l'agronomie, l'idée de progrès associée aux productions des « biens de la terre », justifiait d'une manière particulièrement tangible la nécessité du partage du pouvoir . « Le réveil des résidences endormies, écrit François Bluche, ne date que du règne de Louis XVI, avec le déclin de la vie de cour, l'anglomanie, et un engouement neuf pour la nature »⁴².

L'art des jardins ponctués de fabriques à caractère hautement symbolique, voire emblématique, pouvait alors accompagner le château de signes architecturaux « au goût du jour », c'est-à-dire « à l'antique », mais également, sans équivoque,

37. GRIMM, *Correspondance littéraire*, t. VI, oct. 1764, p. 15.

38. Auteur des *Mémoires sur l'ancienne chevalerie*, Paris, 1753-1758.

39. Cité par G. CHAUSSINAND-NOGARET, op. cit. supra note 11, p. 10.

40. F. BLUCHE, *La vie quotidienne de la noblesse française au XVIII^e siècle*, Paris, 1973, p. 210.

41. G. CHAUSSINAND-NOGARET, op. cit. supra note 11, p. 194.

42. F. BLUCHE, op. cit. supra note 40, p. 178.



Fig. 5 - Vue d'une tour dans les jardins de Mauperthuis, eau-forte, détail d'une planche extraite de LE ROUGE, Des jardins anglo-chinois, cahiers parus entre 1776 et 1789 (Paris, B.N. Cabinet des estampes) Cliché : C.R.H.A.M. Paris



Fig. 8 - Château d'Haroué, construit par G. BOFFRAND, Vue actuelle du portique de la cour d'honneur Cliché : D. Rabreau

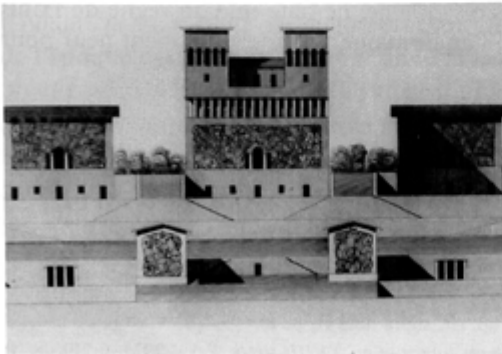


Fig. 9 - Claude-Nicolas LEDOUX, Projet de pavillon de chasse pour le Prince de Bauffremont, élévation. Eau-forte extraite de L'Architecture (...) de 1804 Cliché : D. Rabreau



Fig. 7 - Château d'Haroué, construit par G. BOFFRAND, vue actuelle de la façade du côté du parc Cliché : D. Rabreau

à la manière du « bon vieux temps », c'est-à-dire *modernes* - tel est le paradoxe, à l'époque, clairement exposé par Laugier dans sa définition de l'architecture : « *Architecture*, on en distingue de deux sortes, l'antique et la moderne. L'Architecture antique est celle qui a été inventée par les Grecs, et suivie par les Romains jusqu'à la décadence de leur Empire ; nous l'avons résuscitée depuis trois cents ans, et nous n'en pratiquons pas d'autre aujourd'hui (sic). L'Architecture moderne est celle qui a été d'usage durant les temps de la barbarie, et qu'on nomme communément Gothique »⁴³ ... Les communs, ou les dépendances elles-mêmes du château, fermes *ornées*, pigeonniers en tours ou dômes, laiteries ou bergeries expérimentales, avec les grottes de la Fable et les tombeaux ou les temples antiques, devaient rivaliser de signes empruntés à l'imaginaire mêlé, féodal, bucolique, héroïque - Grecs et Goths rassemblés ! Parfois, hérité des turqueries et des chinoiseries rocailles, mais reformulé selon les nouvelles exigences ethnologiques des voyageurs et des architectes-historiens, l'exotisme oriental affirmait l'attachement au relativisme, curieux de tout, de l'esprit des Lumières. Le duc de Choiseul, parmi bien d'autres disgrâciés, s'était autorisé de son retour à la campagne pour vivre comme un prince souverain sur ses terres de Chanteloup, près d'Amboise ; et parmi la cour seigneuriale qui y demeure, artistes, écrivains et érudits y côtoient quotidiennement la noblesse : un familier du duc et de la duchesse, l'abbé Barthélémy, célèbre auteur du *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*, y a ses habitudes et séjourne au château⁴⁴. La Grèce ne pouvait être mieux honorée ! Dans le parc, une étonnante pagode que Choiseul avait commandée à son architecte et protégé, Louis-Denis Le Camus, demeure un exemple parfait du syncrétisme historico-formel qui, non sans un humour assez caustique, fait appel à l'antiquité tout en reflétant l'inspiration exotique, littéraire et *critique*, des philosophes - des *Lettres persannes* à *L'Orphelin de la Chine* ! La haute pagode de Chanteloup (1773-1778), dont les sept étages voûtés rappellent davantage la tradition constructive des tours médiévales que la technique chinoise, n'a d'extrême oriental que sa silhouette et sa vocation exclusivement symbolique ; son rez-de-chaussée, ceinturé par une tholos « à l'antique », d'ordre dorique, donne accès à l'intérieur d'un temple de la reconnaissance - bientôt temple de mémoire ? Dans la première chambre sont « gravés sur des tablettes de marbre les noms des grands seigneurs et des autres personnes courageuses qui ont visité le ministre en disgrâce »⁴⁵.

De tels caractères de domination distinguent la nature même des fabriques visibles de loin et l'émulation à laquelle se livrent, entre voisins, certains seigneurs.

43. M.-A. LAUGIER, *Essai sur l'Architecture*, Paris, 1755 (1ère éd. 1753), « Dictionnaire des termes » : Architecture, p. 279-280.

44. Cf. « Mémoires sur la vie et sur quelques-uns des ouvrages de J.-J. BARTHELEMY, écrits par lui-même en 1792 et 1793 », dans le *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce (...)* (Paris, 1788), édition de 1839.

45. F. BLUCHE, op. cit. supra note 40, p. 181.

« Une tradition familiale, écrit M. Mosser, rapporte que, retirés chacun sur leur terre lors de leur disgrâce, Choiseul et d'Argenson firent un soir un pari, à celui des deux qui élèverait le plus haut bâtiment sur son domaine. C'est de là que naquirent la pagode de Chanteloup et la tour observatoire qui dominait le toit du château des Ormes, non loin de là »⁴⁶.

Bien d'autres exemples, et sans doute de plus modestes, de ces nouvelles mœurs historico-nostalgiques, au demeurant fort spirituelles dans le cas cité ci-dessus, pourraient être évoqués. A Maupertuis, le château construit par Ledoux pour le marquis de Montesquiou (l'ami des poètes, membre de l'Académie Française), était environné de fabriques (fig. 5) dessinées par Brongniart : un cénotaphe dédié à l'amiral de Coligny, une colonne ornée de trophées de chevalerie, une grotte-pyramide gréco-égyptienne, un pavillon de style renaissance évoquant, nommément, *La Princesse de Clèves* et une maison du portier de style moyenâgeux... Certains domaines illustrèrent particulièrement le style gothique, ou plutôt troubadour, dont Brongniart avait été prolige dans maints projets de fabriques⁴⁷. Et parmi les signes les plus flagrants de cette féodalité, dont on aimait à souligner l'origine *romanesque*, s'imposent les « ruines » gothiques formant belvédère du château de Betz, dans l'Oise. Construit à partir de 1780 pour la princesse de Monaco⁴⁸, ce « fragment de château pseudo-féodal planté au cœur des bois, orné de statues d'un Moyen Age facile et factice, (était) décoré d'inscriptions dues au spécialiste de la " Chevalerie ", M. de la Curne de Sainte-Palaye »⁴⁹. La Cour n'était pas en reste, et, par exemple, le jardin de Mesdames à Bellevue⁵⁰, s'agrémenta à partir de 1780-1783 d'un donjon dressé sur des rochers, qui dominait le hameau, écho de la tour de Marlborough que Mique et Hubert Robert avaient conçue pour le hameau de Trianon à Versailles⁵¹.

L'idéologie féodale, limpide dans cette illustration digne de l'opéra-comique qui montre le village dominé par son château (ou leurs substituts : le hameau et la fausse vieille tour), peut conduire jusqu'aux innovations les plus inattendues dans le registre du « goût antique », sans pour autant chercher la caution de l'exotisme, comme à Chanteloup. Un puissant exemple est donné par Ledoux, dans un ensemble de projets de fabriques classiques pour le parc de Bourneville, situé au sud de La Ferté-Milon ; en guise d'entrée il dessinait de part et d'autre d'un portail en forme de pont, deux colonnes herculéennes, à la fois emblème et belvédère à l'approche du château (en 1785), propriété d'un ancien trésorier des

46. M. MOSSER, notice n° 251-A du catalogue de l'exposition *Jardins en France. 1760-1820. Pays d'illusion, Terre d'expérience*, Paris, 1977, p. 141-142.

47. Ibid. notice n° 244-A-B et *A.-T. Brongniart*, catalogue d'exposition, Paris, 1986.

48. M. MOSSER, notice n° 237-238, cf. op. supra note 46, p. 139-140.

49. Ibid., p. 139.

50. Ibid., p. 126.

51. Ibid., p. 126-127. Cf. aussi J. DE CAYEUX, *Hubert Robert et l'art des jardins*, Paris, 1987.

Maréchaussées, Praudeau de Chenilly⁵². Le commentaire prophétique, ou plutôt *prospectif* comme souvent, de Ledoux, évoque parfaitement le rôle du pittoresque au service de la vie noble aux champs : « l'art, écrit-il, fera sortir du sein de la terre, comme autant de prodiges de la féerie, ces maisons de plaisance, séjour de délices, asile de jeux, rendez-vous des Grâces, et quelquefois celui des Muses. Il donnera à des entrées de parc le caractère merveilleux de l'antique chevalerie »⁵³. Et l'architecte de s'exclamer ailleurs : « Oh ! que de chefs-d'œuvres les Goths eussent laissés à la postérité, si les Phidias du temps avaient épuré leur style »⁵⁴.



En termes de définition ou de théorie de l'architecture, et compte tenu de tous ces *substituts* pittoresques évoquant l'image de la féodalité ou de la seigneurie, comment considère-t-on le logis noble à la campagne dans la seconde moitié du XVIII^e siècle ? Si l'on excepte la publication commentée de dessins de châteaux par les architectes eux-mêmes (Boffrand en est le meilleur exemple)⁵⁵, si l'on considère que le grand théoricien de la période, J.-F. Blondel, n'a abordé la question qu'avec la diffusion d'exemples des siècles précédents - XVI^e et XVII^e - dans *L'Architecture française*⁵⁶ notamment, et qu'il s'est surtout intéressé, comme son confrère C.-E. Briseux, à la *distribution* des maisons de plaisance⁵⁷, force est d'avoir recours aux dictionnaires. Les plus significatifs, pour la période considérée, 1) *L'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, et 2) *L'Encyclopédie Méthodique* éditée par Panckoucke, dont le premier volume consacré à l'architecture est publié par A.-C. Quatremère de Quincy en 1788, nous conduisent à quelques surprises. Leur brièveté en autorise heureusement, ici, la reproduction intégrale.

1) « *Château*, f.m. terme d'architecture. Est un bâtiment royal ou seigneurial situé à la campagne, et anciennement fortifié de fossés, pont-levis, etc... Aujourd'hui on n'y en admet que lorsque le terrain en semble exiger, qu'on a de l'eau abondamment qui tourne autour, comme celui de Chantilly, ou seulement pour la décoration comme à celui de Maisons : ce qui donne occasion de pratiquer les cuisines et offices au-dessous du rez-de-chaussée ; cependant la plupart de ceux où se fait la résidence de nos rois en France n'en ont point, et conservent ce nom surtout lorsque

52. M. GALLET, *Claude-Nicolas Ledoux*, Paris, 1980, p. 219.

53. C.-N. LEDOUX, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris, 1804, p. 5.

54. *Ibid.*, p. 2.

55. G. BOFFRAND, *Livre d'Architecture*, Paris, 1745.

56. J.-F. BLONDEL, *L'Architecture Française*, Paris, 1752-1756 et *Cours d'Architecture* (terminé par P. Patte), Paris, 1771-1777.

57. J.-F. BLONDEL, *De la distribution des maisons de plaisance (...)*, Paris, 1737-1738 et C.-E. BRISEUX, *L'Art de bâtir des maisons de campagne*, Paris, 1743. Cf. J. GARMS, « La première moitié du XVIII^e siècle », chapitre du livre *Le château en France*, op. cit. supra note 6, p. 321-332.

ces demeures sont à la campagne et non dans les capitales : car on dit communément, *Château de Versailles, de Trianon, de Marly, de Meudon*, etc... au lieu qu'on dit, *palais du Luxembourg, palais des Tuileries*, pour désigner une maison royale »⁵⁸.

Suivent : l'article « château d'eau », puis trois lignes évoquant le « Château, dans le sens des modernes (cf. ci-dessus l'acceptation selon Laugier) (...) lieu fortifié par nature ou par art, dans une ville ou dans un pays, pour tenir le peuple dans son devoir, ou résister à l'ennemi. Voyez *forteresse et place fortifiée*. Un château est une petite citadelle. Voyez *citadelle*⁵⁹ ». A *Châtelain*, article de jurisprudence, l'auteur précise l'image politique de l'architecture, comme de son propriétaire : « on appelle *seigneur châtelain* celui qui a droit d'avoir un château et maison forte, revêtue de tours et de fossés, et qui a justice avec titre de châtelenerie »⁶⁰. Cette brièveté dans l'énoncé, inconsistante sur le plan de l'évocation architecturale et, en même temps, précise dans le relevé des symboles, le peu d'exemples cités (à propos des fossés, à l'époque où l'on entoure la statue du roi à Paris de fossés coûteux et décriés, pour constituer la place Louis XV !) limités aux châteaux royaux, avec l'opposition « anciennement » et « aujourd'hui », montrent l'idée passiste de *L'Encyclopédie* au sujet de la vieille architecture féodale. Toutefois, elle épingle parfaitement le symbole : évoquant les fossés inutiles creusés « seulement pour la décoration » du fameux château de Maisons, elle n'oublie pas de préciser dans un article du *Supplément* (1776) que cette résidence appartenait « à la famille de MM. de Longueil, dont on trouve les noms fameux sous la Fronde » ; notamment, René de Longueil, Président à Mortier, qui avait fait commencer, en 1642, le chantier du château conçu par François Mansart : un des archétypes du château « à la française », prisé au XVIII^e siècle, nous le verrons⁶¹...

Sur le plan de l'architecture, descriptions et évocations de la vie noble aux champs sont reportées aux articles *maisons de plaisance*, avec un grand luxe de détails pour celles des Grecs et des Romains : la bonne manière de construire selon Laugier, nous l'avons vu ! En 1788, le trait est « théorisé » clairement. La parole est désormais à Quatremère de Quincy, le plus intransigeant des théoriciens du *néo-classicisme*, disciple de Winckelmann et futur pontife des institutions artistiques de la Restauration⁶² :

58. Article « Château », dans *l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers* (...), publié par DIDEROT et d'ALEMBERT, tome III, Paris, 1753, p. 241.

59. Ibid., p. 241.

60. Ibid., à. 241-242.

61. Ibid., *Supplément*, tome IV, 1776, article « Maisons », p. 699.

62. Cf. R. SCHNEIDER, *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts (1788-1830)*, Paris, 1910 et l'introduction, avec bibliographie récente, de E. POMMIER à la réédition des *Lettres à Miranda* (...), de QUATREMÈRE DE QUINCY, Paris, 1989 (1ère éd. 1796).

2) « *Château*. C'est au règne de la féodalité que l'on doit ce nom, qui emporte toujours avec lui l'idée de fortifications ; idée que la plupart de nos châteaux modernes (autre conception actuelle) ne nous retracent plus depuis longtemps, et que l'abolition d'un régime absurde fera totalement disparaître. Cependant il arrive souvent que les mots survivent aux idées qu'ils ne représentent plus ; et cet abus a tout l'air de se perpétuer, relativement au mot en question. On dira peut-être encore longtemps le Château des Tuileries, le Château de Versailles, quoique rien ne ressemble moins à un château que ces palais. On dit même château de plaisance, pour exprimer les demeures champêtres des grands et des princes. Aujourd'hui que ce mot ne présente de différence que celle qui résulte de la grandeur et de l'opulence, par rapport aux différentes classes des propriétaires, je crois pouvoir me dispenser d'y apporter aucunes notions ou descriptions particulières. C'est la différence des idées et non celle des mots qui doivent déterminer la nécessité ou la division des articles (Voyez aux mots *Campagne* (Maison de) et *Palais*, ce que l'on pouvait s'attendre à trouver à l'article *Château* »⁶³.

Suivent, l'article « Château d'eau » et la mention « Château fort », cf. Art militaire (dictionnaire)... Cet article mériterait des commentaires sur les positions personnelles de Quatremère de Quincy, monarchiste libéral, futur responsable du programme de laïcisation de la basilique Sainte-Geneviève en Panthéon Français⁶⁴ et principal théoricien de l'*hyper-classicisme* que cautionnent les Bâtiments Civils et l'Institut, après 1815⁶⁵. Ce qui n'est pas formulé clairement en 1751, devient en 1788 une affirmation quasi provocante : le château, dit Quatremère, est une notion obsolète et, donc, un *programme* indigne d'être traité par un architecte. Le caractère analytique et pédagogique des articles de l'*Encyclopédie Méthodique* ne laisse aucun doute sur leur portée exemplaire souhaitée. L'exemple grec qui imprègne toutes les rubriques inspire cette conclusion de l'article architecture *grecque*, justement : cela « nous dispense d'en faire un exprès puisqu'elle est le sujet de presque tous les articles du Dictionnaire »⁶⁶. Le même raisonnement, par élimination, renvoie donc la description de la demeure de plaisance ou des champs aux articles maisons de *campagne* - avec les longs développements attendus sur celles des Grecs et des Romains. Cette attitude, conforme à l'optique de *L'Encyclopédie*, nous l'avons vu, est bien davantage motivée par Quatremère de Quincy qui, à l'aune de l'esthétique classique, détaille les raisons de son dégoût pour les formes ancestrales qui, traditionnellement, désignent la demeure seigneuriale.

Les articles Salomon de *Brosse*, Jean *Bullant*, maisons de *campagne*, *Moyen Age*, *Pavillon*, *Comble*, *Donjon*, *Belvédère*, notamment, constituent un réquisitoire contre le style gothique des châteaux de l'époque féodale, mais aussi une démonstration du mauvais genre des châteaux de la Renaissance et du XVII^e siècle

63. *Encyclopédie Méthodique*, tome I de l'*Architecture*, Liège, 1788, p. 623.

64. Cf. M. DEMING, op. cit. supra note 31.

65. Cf. L. HAUTECOEUR, *Histoire de l'architecture classique en France*, tome IV, *La Restauration et la Monarchie de Juillet, 1815-1848*, Paris, 1955.

66. *Encyclopédie Méthodique*, op. cit. supra note 63, tome II, An IX, article « Grecque » (architecture), p. 490.

qui en prolongèrent l'esprit. Louant les palais et villas de Palladio, si bien « naturalisés » (sic) en Angleterre, Quatremère s'en prend à Chambord⁶⁷, au palais du Luxembourg, aux Tuileries, au Louvre, à Versailles, comme au Palais de la Cité ou à Vincennes, pour dénoncer l'absence de goût et de « noblesse » (sic) des plus célèbres châteaux de France. Le mélange des ordres antiques et des pavillons, comme au Luxembourg, l'usage de grandes croisées, de hauts toits et tourelles d'angle, comme à Ecouen, lui inspirent ces critiques : « En général ces masses, que nous sommes convenus d'appeler pavillons, et dont ce nouveau nom déguise à peine l'origine barbare, ne représentent que trop dans nos palais modernes les tours et les fortifications des anciens châteaux gothiques ; mais ce reste d'architecture féodale s'allie mal avec l'ordonnance d'une architecture régulière »⁶⁸. « Les tours ne semblent guère compatibles avec la liberté et l'agrément qui doivent caractériser les châteaux de plaisance et les maisons de campagne, parce qu'elles donnent toujours au bâtiment un air massif. Elles rappellent d'ailleurs le souvenir de ces siècles barbares, où elles étaient tantôt des forteresses, tantôt des magasins de pillage, et tantôt les prisons des plus faibles »⁶⁹. Mais plus encore que les pavillons carrés, substitués des tours ancestrales, la superstructure des hauts toits « à la française », conséquence dit-il de la fuite de l'art « devant les Goths et les Vandales », lui inspire cette diatribe :

« Alors les combles perdirent toute proportion, et la féodalité, qui recherchera leur abri, ne les mesura plus que sur son orgueil. Un comte, un baron était jaloux que l'on aperçût de loin, les sommets rembrunis de son château ; il croyait inspirer par là le respect de la terreur. Ces temps affreux s'étant écoulés, les hauts combles subsistèrent encore, et les artistes les approuvèrent, sans doute pour flatter le souvenir des tyrans dépossédés. Ils enseignèrent que le comble devait avoir en hauteur, le quart, ou le tiers, ou la moitié de l'édifice qu'il couvrait, afin que celui-ci eût plus d'apparence et de majesté. Bientôt, entraînés par le caprice, ils tronquèrent, brisèrent, contournèrent toutes les faces du comble, et ils appelèrent ces nouveautés, recherche et magnificence »⁷⁰.

Quatremère de Quincy avait vingt et un ans en 1776, l'année où débutèrent les programmes de peinture d'histoire moderne et de statuaire des Grands Hommes lancés par le comte d'Angiviller. Cette année-là, J.-L. Desprez, un élève de Desmaisons, disciple et collaborateur de Charles De Wailly, remportait le Premier Grand Prix de l'Académie Royale d'Architecture avec ce sujet imposé : « Un château pour un grand seigneur » (fig. 4) ; il était spécifié que l'élévation présenterait « des combles apparents, d'une forme et décoration noble et convenable à ce genre particulier d'édifice »⁷¹. Dans le nouveau courant « historiciste », Desprez rompt avec la récente tradition des châteaux, maisons

67. Ibid., tome I, 1788, article « Campagne » (maison de), p. 406-420.

68. Ibid., tome I, 1788, article « Brosse » (Salomon de), p. 326.

69. Ibid., tome I, 1788, article « Campagne », (maison de), p. 420.

70. Ibid., tome II, An IX, article « Comble », p. 7.

71. Cité par J.-M. PEROUSSE de MONTCLOS, *Les Prix de Rome, Concours de l'Académie royale d'architecture au XVIII^e siècle*, Paris, 1984, p. 147.

de plaisance et autres pavillons à terrasse inspirés de Gabriel (Petit Trianon) ou de Palladio, qui caractérisaient les exercices de ses prédécesseurs aux concours. Le château qu'il dessine rappelle ostensiblement la silhouette et le parti général du château de Maisons, non sans une simplification des masses et des contours qui évitent le pastiche.

Dans un style graphique opulent, avec le souci de détailler une iconographie emblématique « parlante », Desprez honorait un nouveau style « à la française » qui distinguait, et son grand talent de dessinateur, et la leçon de ses maîtres et amis Desmaisons - avec J.-D. Antoine il succéda à Couture sur le chantier du Palais de la Cité évoqué plus haut - et De Wailly. Ce dernier, ancien élève de J.-F. Blondel (un grand admirateur de l'œuvre de François Mansart, comme l'était aussi J.-D. Antoine), avait à plusieurs reprises dessiné des *vedute* pittoresques de grands châteaux du XVII^e siècle : Vaux-le-Vicomte, Blois, mais aussi Richelieu ; le lundi 25 juin 1787, il présentait encore à l'Académie, qui en étudia « les parties de l'art »⁷² avec satisfaction, un ancien album grand in folio que Marigny lui avait commandé sur le sujet...

De Wailly, l'auteur de la tour-observatoire du château des Ormes du marquis d'Argenson, son protecteur, réalisa l'une des plus belles maisons des champs du XVIII^e siècle : le château de Montmusard (fig. 2), à proximité de Dijon - de maigres vestiges en témoignent aujourd'hui dans la banlieue⁷³. Déduite des formes du passé, qu'il avait analysées, mais franchement novatrice dans son parti épuré, comme dans la symbolique qu'il lui assignait, cette œuvre inspira à De Wailly les fondements de certains principes de composition qu'il appliqua ensuite, en les variant, non seulement à d'autres projets de châteaux, mais surtout au fameux théâtre de l'Odéon à Paris, dont il fut le co-auteur avec son ami M.-J. Peyre⁷⁴.

Réalisé entre 1764 et 1769 pour un amateur éclairé, premier président du Parlement de Dijon, J.-P. Fyot de la Marche, ce château fut d'emblée placé sous le signe de la mythologie que la toponymie inspirait : Montmusard, *Mons Musarum*, le séjour des Muses et de leur protecteur Apollon. Tout le génie de l'architecte, qui pour l'iconographie peinte et sculptée s'était adjoint les meilleurs artistes dijonnais de l'époque, François Devosge et Claude-François Attiret, fut de concevoir le château comme une *villa-temple* « à l'antique », dans l'esprit de Palladio, certes, mais en recourant à des tracés symboliques inédits qui

72. *Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture*, publiés par H. LEMONNIER, tome IX, Paris, 1926, p. 208.

73. Cf. Y. BEAUVALOT, « A propos de documents inédits, la construction du château de Montmusard à Dijon », dans le *Bulletin de la Société de l'Histoire Française*, Année 1984 (1986), p. 119-167, et du même auteur, « Un château extraordinaire à Dijon : le château de Montmusard », dans les *Cahiers du Vieux Dijon*, n° 6, 1978.

74. Cf. M. MOSSER et D. RABREAU, « Nature et architecture parlante : Soufflot, De Wailly et Ledoux touchés par les Lumières », dans les actes du colloque *Soufflot et l'architecture des Lumières*, n° spécial des *Cahiers de la recherche architecturale*, octobre, 1980, p. 222-239, et, des mêmes auteurs, *Charles De Wailly, peintre-architecte dans l'Europe des Lumières*, catalogue d'exposition, Paris, 1979.



Fig. 12 - Château de Monclay, vue actuelle de la façade du côté du parc
Cliché : D. Rabreau

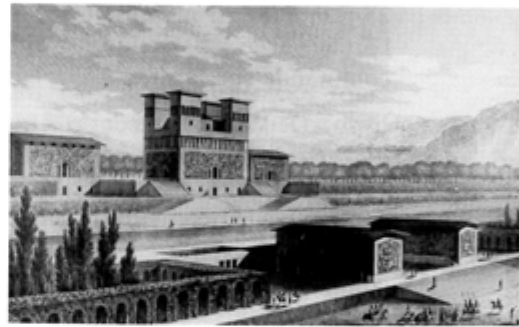


Fig. 10 - Claude-Nicolas LEDOUX, Projet de pavillon de chasse pour le Prince de Bauffremont, vue perspective.
Eau-forte extraite de l'Architecture (...) de 1804
Cliché : D. Rabreau

inverse : gauche droite.



Fig. 14 - Château de Monclay, une des trois tours d'angle de l'entrée de la cour d'honneur : vue actuelle prise depuis la cour de la ferme parée
Cliché : D. Rabreau

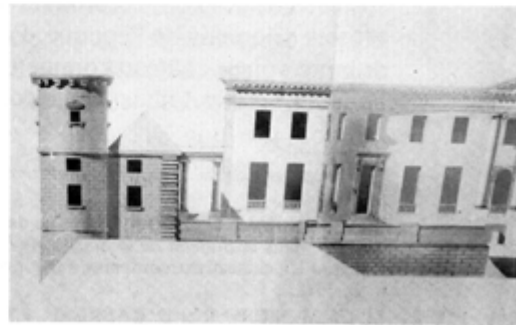


Fig. 13 - C.J.A. BERTRAND, détail de l'élévation de la façade du côté de la cour d'honneur du Château de Monclay (Monclay, collection du château)
Cliché : D. Rabreau

incorporaient deux *effets* bien typés de l'ancien temps : les fossés, largement déployés, et le pavillon circulaire coiffé d'un dôme. Néo-classique et palladien, dans l'effet d'ouverture du cercle dédié à Apollon, annoncé par une colonnade libre du côté du jardin, le château avançait, du côté de la ville, le pavillon du dôme qui, dominateur, renfermait le salon surélevé des Muses. N'étaient la simplification globale des masses, l'iconologie parlante du plan articulé sur ses deux cercles jumeaux et la linéarité du parti d'élévation déterminé par l'ordre dorique, on reconnaîtrait l'influence directe, mais dans un style *épuré*, du château « baroque » de Vaux-le-Vicomte sur ce premier chef-d'œuvre de Ch. De Wailly ! Au parti général de Montmusard, centré sur deux cercles égaux, repris dans ses projets pour un pavillon dédié à Catherine II⁷⁵ et pour un imposant château destiné au Landgrave de Hesse, près de Cassel à Wilhelmshöhe - non réalisés⁷⁶ -, De Wailly devait ajouter un projet *mixte* où l'antique partageait ses effets avec, d'une part, un énorme salon central carré, traité en pavillon coiffé d'un lourd dôme « à la française » et, d'autre part, deux tours crénelées aux angles⁷⁷. Conçu pour le duc d'Aremberg, à Enghien (fig. 3) (1781-1782), ce projet non réalisé montre les capacités d'invention d'un artiste réputé classique, résolument *piranésien*, mais séduit par l'historicisme seigneurial qui flattait ses commanditaires.

Et on multiplierait les exemples, sous Louis XV et sous Louis XVI, de grands châteaux neufs ornés de dômes massifs imitant ceux du Louvre, des Tuileries ou de la récente Ecole Militaire, ou bien s'inspirant des toits pentus de Maisons. Le château de Lunéville de Boffrand, celui du Marais de Barré, celui de Herces, accompagné d'une splendide ferme ornée, de J.-D. Antoine⁷⁸ en sont trois exemples notoires dûs à de très grands architectes. Cette dernière remarque nous ramène à la guerre déclarée aux châteaux par Quatremère de Quincy. Il s'agit bien en effet, pour ce théoricien, de combattre l'esthétique *inventive* des maîtres de son temps, dont il déteste la manière *synchrétique* qui fait la part belle à l'imagination et, par dessus tout, cette liberté d'inspiration qui s'oppose à l'orthodoxie grecque. De Wailly, Antoine, Brongniart, Ledoux surtout, et avec eux tous les *piranésiens* français, sont voués aux gémonies. « Les *Abus* sont en architecture, ce que sont les paradoxes en Morale », écrit-il⁷⁹. Et fustigeant l'éclectisme d'inspiration de ses victimes, les artistes sectateurs d'une architecture *parlante*, il ajoutait à l'égard de la symbolique des monuments : « quelques esprits systématiques ont imaginé de réduire toute l'architecture en *Allégorie*, et de revêtir toutes ses formes d'un voile emblématique »⁸⁰.

75. Cf. M. MOSSER et D. RABREAU, op. cit. supra note 74.

76. H.-C. DITTSCHIED, « Charles De Wailly in den Diensten des Landgrafen Friedrich II von Hessen-Kassel », *Sonderdruck aus der Reihe Kunst in Hessen und Mittelrhein*, Heft 20, 1981.

77. Cf. M. MOSSER et D. RABREAU, op. cit. supra note 74.

78. Cf. M. MOSSER, *Jardins en France* (...), op. cit. supra note 46.

79. *Encyclopédie Méthodique*, tome I, 1788, article « Abus », p. 3.

80. Ibid, article « Allégorie », p. 32.

Ledoux qui, à l'époque où paraît *L'Encyclopédie Méthodique*, poursuivait le chantier des *Propylées* de Paris (les bureaux d'octroi du mur des Fermiers Généraux) dans un style fortement *synchrétique* qui n'appartient qu'à lui, ne devait pas se relever de la hargne dont le poursuivaient Quatremère et ses partisans⁸¹. N'était-il pas ironique pourtant, et sincère, lorsque répondant implicitement au docte théoricien de 1788, il annonçait en ces termes le contenu du grand livre qu'il publia à la fin de sa vie : « Le second volume offrira le tableau des grandeurs humaines (...). On y verra des châteaux ; oui des châteaux : ils distribuent l'aisance à demeures fixes. On y verra des bergeries productives, des fermes parées : le même toit abritera celui qui recueille et celui qui cultive »⁸². C'était dans le *Prospectus* imprimé pour la souscription à *L'Architecture considérée sous le rapport de l'Art, des mœurs et de la législation* (1804), testament de sa vie d'artiste et nouvelle encyclopédie destinée à transmettre aux jeunes architectes intitiés (« enfants d'Apollon », comme il les nomme) les arcanes de l'inspiration et de la libre création. Monarchiste convaincu, admirateur des idées de Montesquieu, Ledoux n'avait-il pas été emprisonné durant la Terreur pour « aristocratie » - il attendait le cordon noir et l'anoblissement, comme l'avaient obtenu avant lui ses confrères Soufflot, Couture, Mique, Héré, Pâris, Perronet et Moreau-Desproux⁸³. Auteur génial du château de Bénouville, récemment restauré⁸⁴, Ledoux publiait son dernier grand projet de château, un pavillon de chasse - non exécuté - dédié dès 1778 au Prince de Bauffremont, mais redessiné pour l'édition, assorti d'un commentaire exalté, fustigeant la noblesse acquise par les charges, et non par le *mérite* (sous-entendu, comme c'est le cas des vrais artistes), et honorant la mémoire des Grands de ce monde qu'il avait servis, Louis XV en premier, mais aussi ducs, princes et marquis de très ancienne noblesse :

« M. de Bauffremont avait un magnifique château (Scey-sur-Saône). On y voyait des tours crénelées, des armoiries contournées au gré du caprice, produits chéris de l'art héraldique, dont l'usage a conservé la trace même chez les nobles de nouvelle date.

Quelle erreur ! tel assemble, en payant, les preuves de ses quartiers, qui, dans un siècle corrompu, ne prouverait pas la vertu de sa mère. Quoiqu'il en soit, tout le monde sait que la splendeur des nations se compose des vertus qui les décorent.

Qu'importe, si l'Architecture quitte la route tracée pour prendre celle que les *combinaisons pittoresques* (je souligne) lui présentent. Qu'importe, si le monument qu'il élève honore les hommes recommandables par leurs vertus, et ramène au vrai sens l'application des principes, s'ils s'égarent.

Quand je parle de la noblesse, je veux retracer cette valeur imprescriptible que la race des César a transmise aux héros de ce pays, valeur que la main du temps ne peut effacer »⁸⁵.

81. Cf. R. RABREAU, *Ledoux. L'Architecture et les Fastes du Temps* (sous presse).

82. C.-N. LEDOUX, *Prospectus de L'Architecture (...)*, Paris, 1802, p. 18.

83. A. BRAHAM, op. cit. supra, note 4.

84. Dans le Calvados. Cf. M. GALLET, *Claude-Nicolas Ledoux*, Paris, 1980 et la plaquette éditée par le Conseil Général du Calvados, *Le château de Bénouville*, Caen, 1986.

85. C.-N. LEDOUX, *L'Architecture (...)*, Paris, 1804, p. 212. Charles-Roger de Bauffremont (1713-1795)

L'économie de cette communication m'interdit de décrire ou d'analyser ce projet. Mais il est clair, en observant les tours stylisées, les trophées d'armes métamorphosés en parement de murs et la théâtralisation du site dominant, que Ledoux invente un nouveau style de château, fondé sur la symbolique séculaire, mais *épurée* à la manière des grecs ou des égyptiens par la pure géométrie. C'était la plus belle leçon que pouvait recevoir Quatremère de Quincy et sa postérité, du maître de la Saline Royale d'Arc-et-Senans !

Touché d'une inspiration similaire, et doué d'un talent indiscutable qui l'avait recommandé à Ledoux pour collaborer à ses chantiers⁸⁶ de Franche Comté - où se trouvaient les terres de Bauffremont, princes du Saint Empire autorisés à être appelés " cousins " du roi⁸⁷ -, l'architecte bisontin C.-J.-A. Bertrand⁸⁸ eut, lui, la chance de pouvoir édifier l'étonnant projet que lui avait commandé le marquis Terrier de Santans, premier président du Parlement de Franche Comté ; le château de Moncley (Doubs). Articulé en plan sur un vestibule rectangulaire et un salon curviligne qui, dans l'esprit de Vaux-le-Vicomte, s'exprime en façade par un pavillon semi-cylindrique couvert d'un dôme puissant, le château de Moncley (fig. 12) emprunte également à De Wailly l'effet de courbe associé à l'ordre antique de la façade opposée. Mais c'est de Palladio que s'inspire le « péristyle » à fronton triangulaire de l'autre façade et, surtout, la liaison ordonnancée du corps de logis et des communs visuellement traités comme des *barchesse*. L'effet principal revient toutefois au contraste qu'offre l'apparence des communs qui *prolongent* le corps de logis (fig. 13) : de part et d'autre de la vaste cour d'honneur, l'entrée de la ferme parée et l'ensemble formé par les cuisines et les écuries, sont traités en arcades à gros bossage, comme au temps d'Henri IV⁸⁹. Mieux, enfin, trois hautes tours gothiques (fig. 14) dominant l'entrée du château, tandis que les élévations de la ferme, sur la basse-cour, s'ornent d'arcs bloqués au mortier et de linteaux grossièrement appareillés de claveaux de pierre à peine équarrie imitant une architecture primitive.

Dans un style pittoresque, particulièrement raffiné sur le plan de l'exécution, Bertrand transforme donc le château en véritable encyclopédie d'architecture

avait pris part à la bataille de Fontenoy ; il avait « vécu dans l'intimité de Saint-Lambert, de Voltaire et de la marquise du Châtelet et fut l'un des grands seigneurs cultivés au XVIII^e siècle » (C.-J. BRELOT, notices « Jura—Haute-Saône—Doubs », dans *Grands notables du Premier Empire*, éd. du C.N.R.S., Paris, 1979, p. 65-66).

86. Cf. M. GALLET, op. cit. supra note 20.

87. Cf. supra note 85. L. PAGET, *Monographie du bourg de Marnay (Haute-Saône)*, Vesoul-Paris, 1926, p. 129-139 et C. MOREL et C. CORDIER, *Histoire de Scey-sur-Saône et de la famille princière de Bauffremont*, Scey-sur-Saône, s.d., p. 35-44. Je remercie Monsieur Lionel Estavoyer de m'avoir communiqué la documentation sur la famille de Bauffremont.

88. Cf. L. ESTAVOYER, *Besançon au siècle des Lumières*, Besançon, 1978 ; P. LAVEDAN, « Le château de Moncley », dans les *Congrès archéologiques de France*, CXVIII^e Session, *Franche-Comté*, 1960, p. 293-298 et Mme LEHIDEUX, « Le château de Moncley », dans la *vie-urbaine*, 1961, p. 1-18, avec publication des documents.

89. Cf. J.-M. PEROUSSE de MONTCLOS, *L'Architecture à la française*, Paris, 1982.

historique, tout à fait dans l'esprit des idées de Ledoux. Mais l'illustration emblématique, qui procède à Moncley par juxtaposition, et non pas par synthèse et *épuración*, renvoie à un autre modèle, bien connu en Lorraine : le château d'Haroué (fig. 8), construit par Boffrand pour Marc de Beauveau, prince de Craon et mari de la maîtresse du duc de Lorraine⁹⁰, dès 1713-1715. Le plus célèbre disciple de Jules Hardouin-Mansart y avait juxtaposé, dans une harmonie parfaite, quatre tours gothiques coiffées d'un toit cónique et deux portiques « à l'antique » (fig. 7) d'une grande fantaisie de dessin. Trente ans plus tard, Boffrand défendait, à la manière de *L'Art Poétique* d'Horace⁹¹, le droit à l'architecture *parlante*.

Faut-il rappeler que les historiens de l'art ont longtemps cru que les tours gothiques des châteaux de Moncley et d'Haroué étaient des remplois, ou pour le moins des vestiges d'*époque* ? Elles ne sont que les sœurs, nouvellement construites, des donjons de Betz ou de Bellevue, ces fabriques de parc qui, en définitive, adhèrent au château. Tel est le paradoxe du Siècle des Lumières qui, du début à la fin, sut intégrer l'Histoire, et pas seulement celle des Grecs et des Romains, dans ses visions architecturales et politiques.

90. Cf. G. GARMS, notice dans *Germain Boffrand (1667-1754), l'aventure d'un architecte indépendant*, catalogue d'exposition, Paris, 1986.

91. G. BOFFRAND, *Livre d'Architecture*, Paris, 1745. Cf. aussi D. RABREAU, « De l'embellissement. L'iconographie urbaine comme catharsis au XVIII^e siècle », dans *Architecture et comportement*, Lausanne, vol. 6, n° 1, 1990, p. 39-62.

Addenda :

Des gravures inédites, d'après des dessins de Ledoux, viennent d'être publiées par M. GALLET : « Les inédits de Claude-Nicolas Ledoux : un versant ignoré de son utopie », dans la *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-août 1990, p. 9-28. Certains projets de « maisons de campagne » sont à verser au dossier qui nous a occupé ici, notamment par l'évocation du « pavillon de chasse » (fig. 9 et 10) dédié au prince de Bauffremont ; ils renforcent l'analyse proposée (cf. notamment les fig. 6 à 12). L'auteur, qui présente ces projets dans le domaine de l'*utopie* ledolcienne, annonce une étude d'ensemble sur les projets de maisons de campagne de Ledoux.