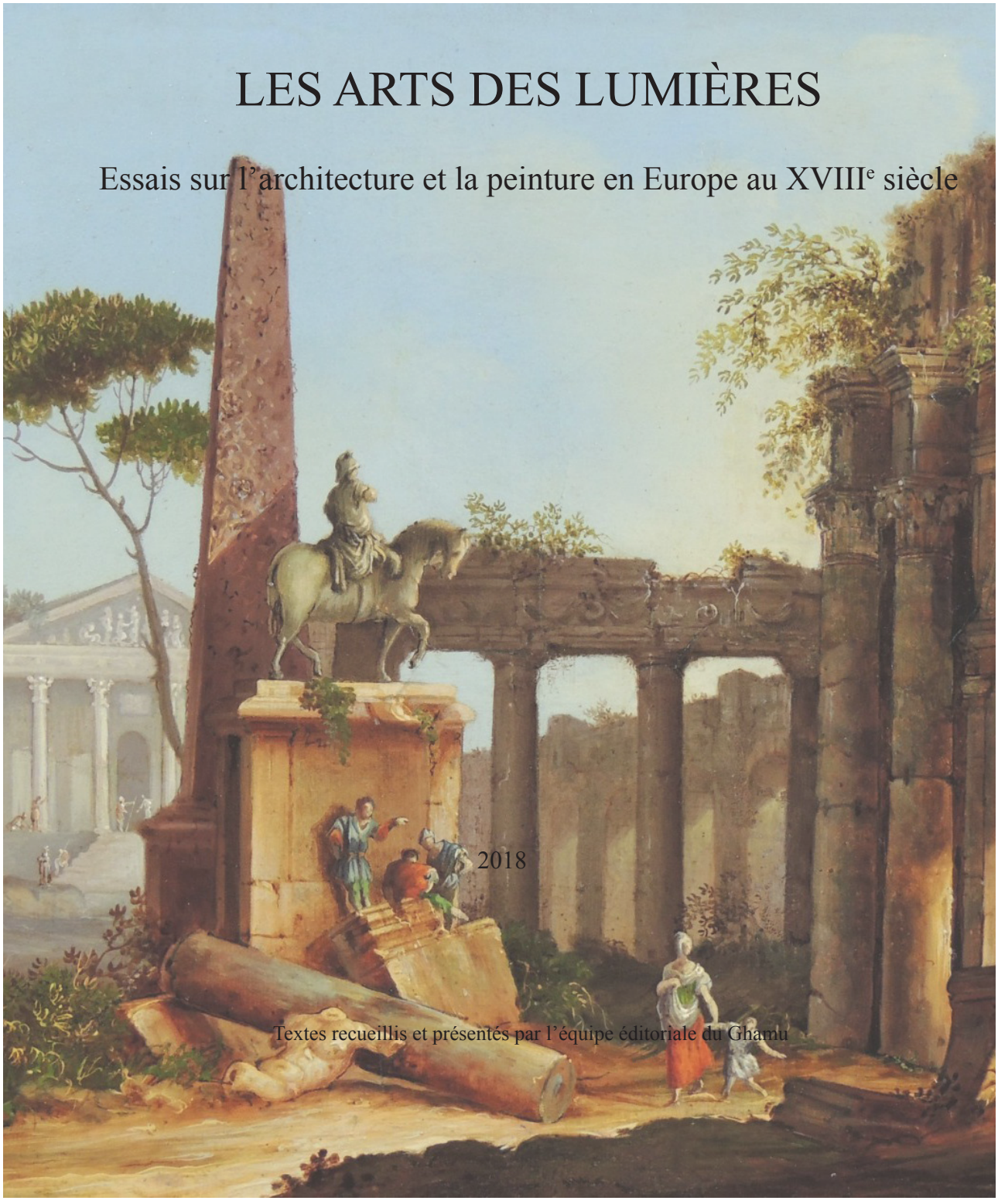
LES PUBLICATIONS EN LIGNE DU GHAMU
ANNALES DU CENTRE LEDOUX
(*NOUVELLE SÉRIE*)



LES ARTS DES LUMIÈRES

Essais sur l'architecture et la peinture en Europe au XVIIIe siècle

2018

Textes recueillis et présentés par l'équipe éditoriale du Ghamu

ghamu
Groupe Histoire Architecture Mentalités Urbaines

GHAMU (Groupe Histoire Architecture et Mentalités Urbaines)
n°0 (2018)

ISBN 978-2-491086-00-8

Directrice de publication :

Claire Ollagnier, *présidente du GHAMU*

Équipe éditoriale :

Anaïs Bornet, *secrétaire générale*
Pierre Geoffroy, *membre du Conseil d'Administration*
Francesco Guidoboni, *membre du Conseil d'Administration*
Léonore Losserand, *membre du Conseil d'Administration*

Membres du comité scientifique :

Janine Barrier, *Chercheur au Centre Ledoux (Université Panthéon-Sorbonne)*
Anaïs Bornet, *Docteure en histoire de l'art moderne (Sorbonne Université)*
Pierre Geoffroy, *Historien de l'architecture*
Francesco Guidoboni, *Docteur en histoire de l'architecture (Unversité Panthéon-Sorbonne)*
Alexia Lebeurre, *Maître de conférences en histoire de l'art moderne (Université Bordeaux-Montaigne)*
Léonore Losserand, *Docteure en histoire de l'art moderne (Sorbonne Université)*
Dominique Massounie, *Maître de conférences en histoire de l'art moderne (Université Paris-Nanterre)*
Christophe Morin, *Maître de conférences en histoire de l'art moderne (Université de Tours)*
Claire Ollagnier, *Docteure en histoire de l'art moderne (Université Panthéon-Sorbonne)*
Yvon Plouzennec, *Docteur en histoire de l'art moderne (Sorbonne Université)*

Illustration de la couverture : Entourage de Marco Ricci (1676-1730), *Caprice architectural à l'obélisque*, huile sur papier marouflé sur toile, 33x47cm, collection privée

SOMMAIRE

PRÉAMBULE **4**

Architecture

DANIEL RABREAU

DE L'ART POETIQUE DE LEDOUX **5**

DANIELE VEGRO

LE VOYAGEUR, AU PAYS DES MERVEILLES. **54**

ALINE LEMONNIER-MERCIER

LES TRAVAUX DE PIERRE-ADRIEN PÂRIS POUR SES AMIS HAVRAIS **89**

MARIE-LUCE PUJALTE-FRAYSSE

INTERPRÉTATION DU MODÈLE À L'ANTIQUE À LA FIN DU XVIIIE SIÈCLE D'APRÈS LA BIOGRAPHIE DE L'ARCHITECTE JEAN-ARNAUD RAYMOND **118**

Urbanisme

SOPHIE DESCAT

L'EMBELLISSEMENT URBAIN AU XVIIIE SIÈCLE. ÉLÉMENTS DU BEAU, ÉLÉMENTS DU SUBLIME 127

Peinture

FRÉDÉRIC JIMÉNO

UNE ŒUVRE INÉDITE DE FRANCISCO BAYEU **143**

PRÉAMBULE

Souhaitant poursuivre l'activité éditoriale qui s'est étendue de 1998 à 2011 avec la parution sous format papier de neuf numéros des Annales du Centre Ledoux chez l'éditeur William Blake & Co, l'association Ghamu inaugure avec ce numéro *Les Publications en ligne du Ghamu - Annales du Centre Ledoux (Nouvelle série)*.

Cette démarche a pour objectif la mise à disposition d'un organe de diffusion numérique à l'adresse des chercheurs et étudiants en histoire de l'architecture moderne, mais s'élargit également à la peinture, à la sculpture, et à l'histoire des jardins. Cette publication tend également à relayer au bénéfice du public, les recherches et interventions résultant des événements scientifiques (colloques, journées d'étude, …) organisés par l'association et d'autres institutions partenaires.

Ce volume, « Les Arts des Lumières. Essais sur l'architecture et la peinture en Europe au XVIIIe siècle », présente des articles inédits recueillis par l'équipe éditoriale du Ghamu. Dans ce numéro de varia, Daniel Rabreau expose ses réflexions sur la poésie architecturale de Claude-Nicolas Ledoux, et Daniele Vegro offre de nouvelles clés de lecture de son livre L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation - publié en 1804 -, Aline Lemonier-Mercier retrace la chronologie des travaux conduits par Pierre-Adrien Pâris en Normandie et Marie-Luce Pujalte présente la biographie de l'architecte méconnu et contemporain de Ledoux, Jean-Arnaud Raymond ; Sophie Descat étudie la question du Beau dans la ville au XVIIIe siècle, alors que Frédéric Jiméno nous livre son analyse du cycle de la Passion du Christ du peintre espagnol Francisco Bayeu.

DANIEL RABREAU

De l'art poétique de Ledoux

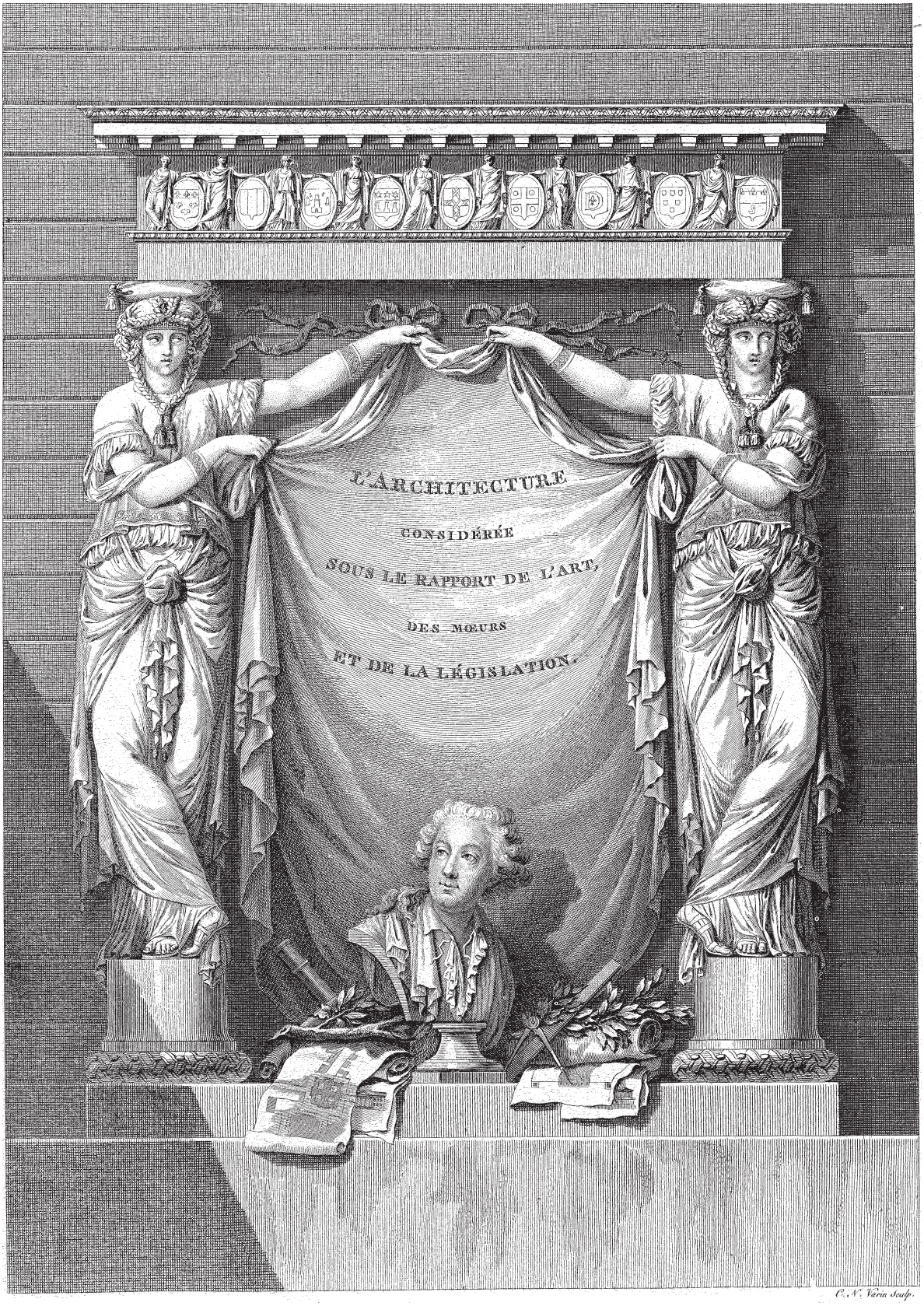
Sensualisme, images emblématiques et métamorphoses de la pierre

« L*'*œil, s*'il attache à la rose le prix que l'on met au bouton, c'est pour suspendre l'admiration jusqu'au moment de l'*épanouissement[1] »

Claude-Nicolas Ledoux

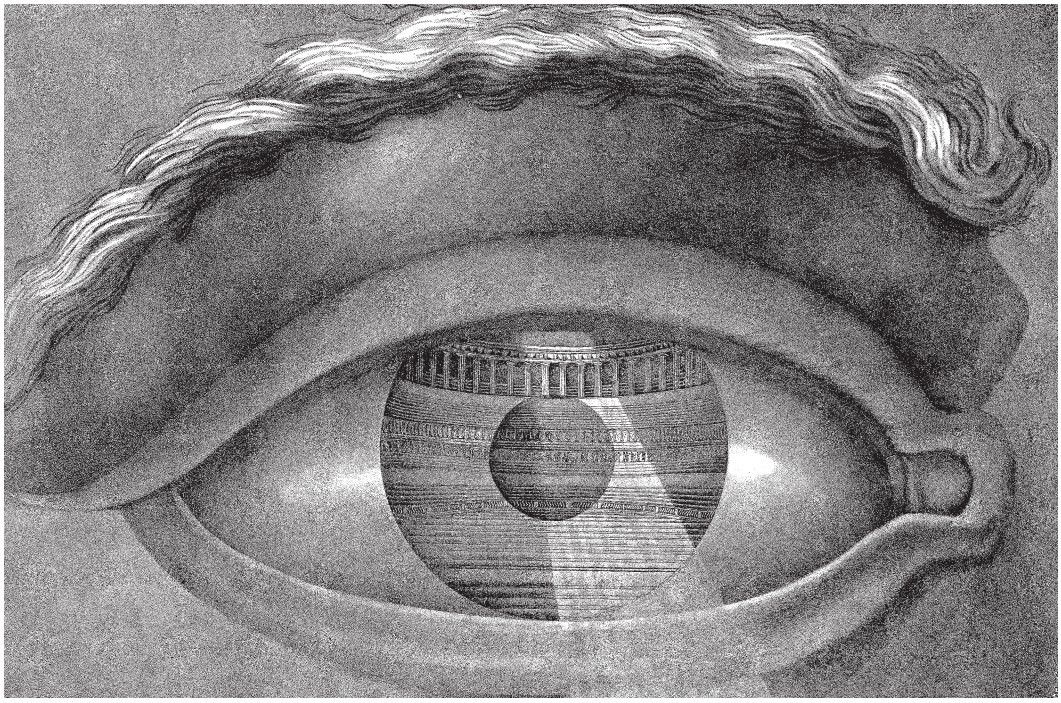
Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) et Etienne-Louis Boullée (1728-1999), de leur temps comme aujourd'hui, figurent parmi les maîtres de nouvelles tendances de l'architecture répandues en France, puis en Europe, sous l'impulsion des idées philosophiques, politiques, morales, scientifiques et esthétiques des Lumières. Dérivé d'une réflexion révolutionnaire sur le rôle de l'*image* d'architecture dont Piranèse a été le génial illustrateur à Rome[2], influencé par le pragmatisme « à l'antique » de Palladio[3], influent depuis le XVIe siècle mais vénéré en France seulement à partir du dernier tiers du XVIIIe siècle, l'art de Boullée et de Ledoux s'appuie sur une sorte d'anthropologie de la création. L'imaginaire individuel et social y apparaît, libéré des règles académiques[4], comme source d'inspiration ; et les comportements de la société (avec la prise en compte de la sensibilité personnelle) orientent une volonté d'innover, sincèrement confondue avec le destin *moral* de l'art.

Proches d'un Diderot, théâtromane, critique des mœurs et des arts, adeptes du relativisme historique dont Montesquieu et Voltaire esquissent la méthode et formulent la dramaturgie (en quête d'une légitimité identitaire, les architectes s'interrogent sur la valeur normative des civi-

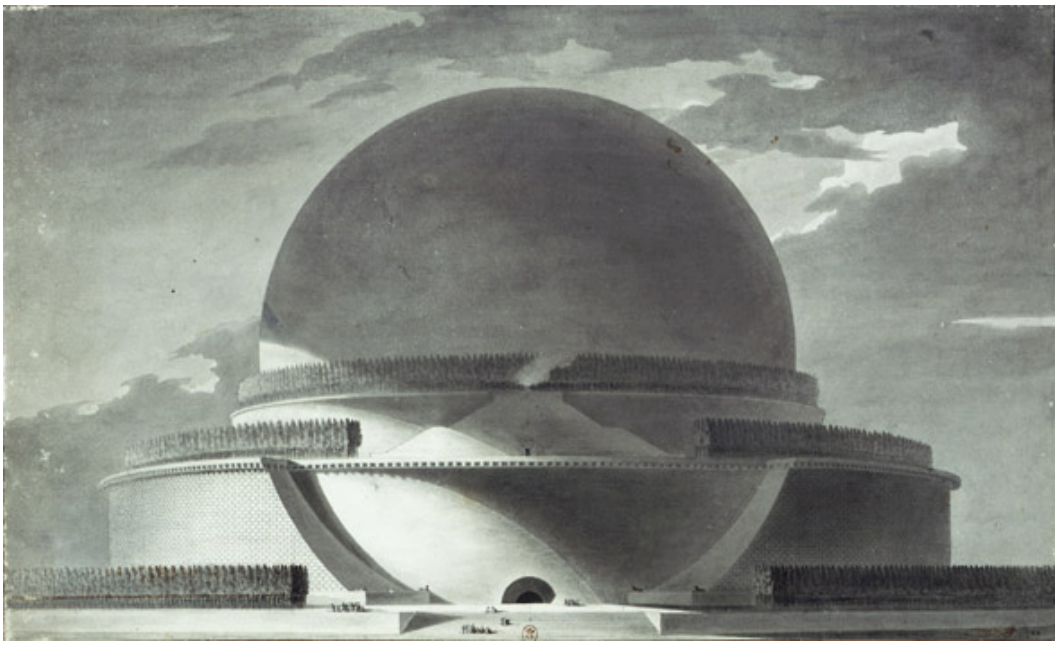


Claude-Nicolas Ledoux, L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation, Paris, 1804 (Frontispice).

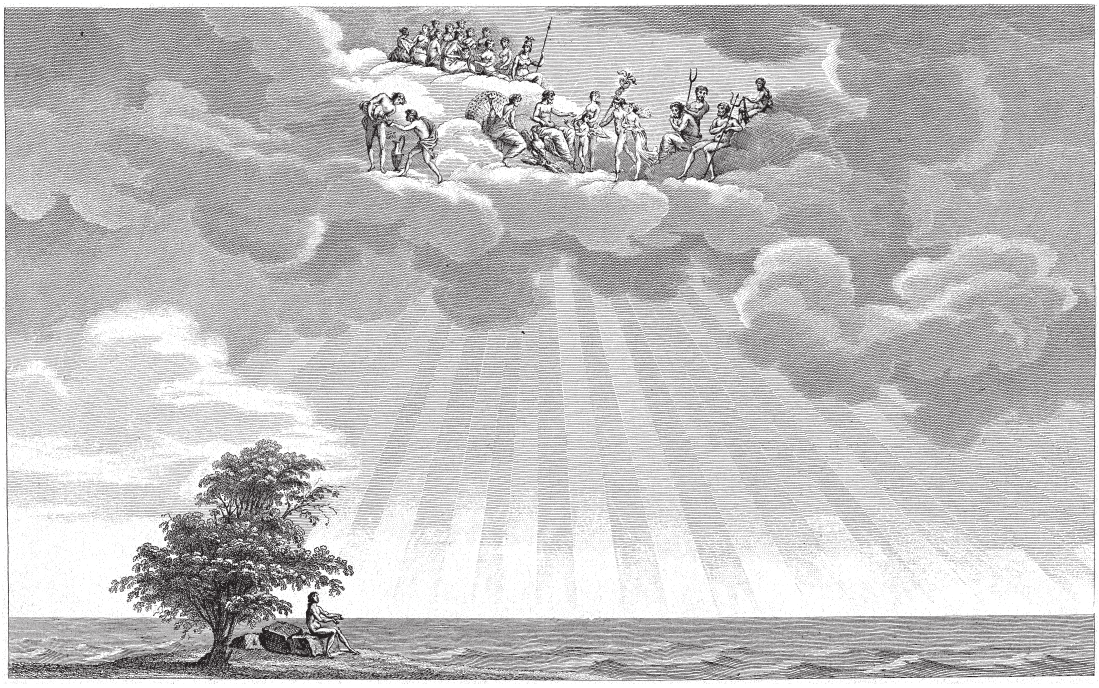
NB. Toutes les eaux-fortes reproduites proviennent du livre de Ledoux, éd. 1804 ou 1847.



« Coup d'œil du Théâtre de Besançon ».



E.-L. Boullée, Cénotaphe de Newton, plume et lavis (BnF).



« L'abri du pauvre ».

lisations et la variété des sources de l'art occidental[5]), marqués par la pensée sociale de Rousseau sans en partager le pessimisme sur la nature humaine, soumis au prestige de la science et sensibilisés aux théories physiocrates, Ledoux et Boullée sont, avant tout, des adeptes du Sensualisme philosophique à la manière de Condillac, nous allons le voir. [6]

A l'époque où l'influent théoricien de l'architecture, Antoine-Chrysotome Quatremère de Quincy (1755-1849), disciple de Winckelmann, prône l'imitation inconditionnelle des Grecs comme principe de création, vers 1800[7], l'œuvre de Boullée et de Ledoux, qui repose sur une *poétique de la nature*, appliquée sans concessions à l'architecture, n'est plus comprise.[8] D'abord combattus, puis quasiment oubliés en France au XIXe siècle[9] durant lequel sera détruit aux trois quarts l'œuvre de Ledoux, ces deux architectes célèbres sous l'Ancien Régime ont été redécouverts au XXe siècle et présentés d'emblée comme des artistes mégalomanes, utopistes et *visionnaires*.[10]

Perçus hors de leur contexte (théorique et emblématique), les projets gigantesques dessinés par Boullée supportent, à l'évidence, l'idée de démesure. Mais pour quelle perspective d'avenir *constructible* ? Si l'on juge le document graphique prosaïquement, comme un projet vraisemblable et non comme une image – une *vision* – théorique, le contresens historique est fatal et a été exprimé : depuis les auteurs qui dans le classicisme épuré et géant de Boullée ont vu une préfiguration des architectures nazie, communiste et fasciste, jusqu'au cinéaste Peter Greenaway qui a fantasmé sur l'utopie formelle de l'architecte du cénotaphe sphérique de Newton.[11] Doit-on également rappeler qu'une des gravures de Ledoux les plus connues au XXe siècle, l'Œil, pleine page spectaculaire[12], est réputée pour avoir influencé directement les Surréalistes, notamment Magritte, auteur d'une toile intitulée *Le faux miroir* (1929) ? « Cet œil géant dont la prunelle, percée d'une pupille noire, reflète un ciel et des nuages, reprend, *on le sait* [je souligne], le motif d'une gravure célèbre », écrit sans plus de précision Jean Clair en évoquant Ledoux.[13] Renseignements pris, le rapprochement est le fait de ce critique : il est récent (1979) et ne semble attesté par aucun témoignage émanant du peintre ou de ses amis surréalistes qui pouvaient d'ailleurs justifier d'autres sources.[14] Alors, visionnaires Boullée et Ledoux ?

L'assertion sera forcément nuancée avec Ledoux, l'un des architectes de tous les temps

les mieux pourvus de chantiers privés et publics, protégé de Madame Du Barry sous Louis XV, du ministre Calonne sous Louis XVI, au service de la haute aristocratie et du monde de la finance qui soutient le pouvoir royal, et dont la carrière se voit brisée par la Révolution.[15] Boullée, lui, construit très peu et seulement à ses débuts. Mais durant vingt ans (1770-1790) son influence comme professeur à l'Académie royale d'architecture (à laquelle appartient aussi Ledoux) fut considérable. Tous deux ont en commun d'avoir diffusé leurs idées sur l'art de l'architecture par des images, dessinées ou gravées, accompagnées de longs textes discursifs. Tous deux se sont situés à l'encontre de la théorie classique traditionnelle telle qu'elle s'exprimait depuis la Renaissance à travers le texte latin de Vitruve ou sa traduction par Claude Perrault, dans les traités des ordres antiques et des « us et coutumes » – matières encore abordées par leur maître Jacques-François Blondel dans l'*Encyclopédie* ! Est-ce une raison d'être identifié comme visionnaire ?

Militant pour une régénération des arts au service de la société, aux côtés de leurs collègues peintres, sculpteurs, musiciens, dramaturges et écrivains touchés par les Lumières, Ledoux et Boullée illustrèrent une part (seulement) de leur art totalement libéré des contraintes constructives et des principes du goût dominant, à des fins didactiques, pédagogiques même. Revivifiant le débat classique sur l'*Ut pictura poesis*, transposé à l'architecture, s'inspirant de L'*Art poétique* (Horace, Boileau), ils inventèrent des *tableaux* d'architecture à programme. Stimulés par l'exemple de la fiction qu'autorisaient les caprices poétiques des piranésiens, Ledoux et Boullée usèrent d'une même liberté créatrice pour affirmer la nécessité de promouvoir l'imagination dans l'*art* de l'architecture destinée à la société civique ; leurs programmes d'édifices publics, d'habitat urbain ou rural, s'accordent avec ceux des concours proposés à l'Académie ou à l'Ecole royale des Ponts et chaussées, comme avec les réalisations d'urbanisme sous les règnes de Louis XV et de Louis XVI (pensons aux bureaux d'octroi réalisés à Paris, par Ledoux, pour le mur des Fermiers généraux, entre 1785 et 1789). Doit-on considérer leurs images sur papier comme des illustrations ou des visions ? Le dilemme s'impose et ne trouve son explication qu'à l'aide de la lecture des textes des architectes-écrivains.

L'*Essai sur l'art*, manuscrit, fut légué à la Bibliothèque nationale, avec ses dessins aquarellés, peu de temps avant sa mort, par Boullée. Sa première édition en France, en 1968, s'intitule sobrement *E.-L. Boullée. Architecture. Essai sur l'art* ; sa seconde édition[16], en 1993, porte ce titre plus accrocheur : *Boullée. L'architecture visionnaire et néoclassique*, et, en quatrième de couverture, l'éditeur promet l'aventure moderniste au jeune lecteur étudiant d'architecture : « On trouve des correspondances profondes entre ses théories [de Boullée] et celles de Le Corbusier sur la distribution de la lumière dans l'espace architectural, entre ses conceptions et celles de Frank LLyod Wright sur l'intégration de la lumière et de l'architecture[17]. » Dans les années 1980, l'aventure du Post-modernisme, à travers le théoricien C. Jencks et ses émules[18], a puisé dans le répertoire formel inventé par Boullée et, surtout, Ledoux un antidote aux productions abstraites de l'architecture industrielle. Un joyeux chaos pseudo-classique s'est fondu dans le fonctionnalisme pur et dur, incontournable, de l'architecture mercantile. Alors ? Précurseurs du *Mouvement moderne* – comme l'affirmait E. Kaufmann[19] en redécouvrant ces architectes au XXe siècle –, du *Surréalisme*, de l'*art fasciste*, de l'*architecture organique* et du *Post-modernisme*, nos architectes de la fin du XVIIIe siècle doivent-ils endosser, a posteriori, une paternité monstrueuse ? Eclectique et contradictoire, elle mérite une expertise historique qui garantira l'appropriation à leur volonté créatrice, telle qu'ils l'ont exprimée eux-mêmes !

Le but de ma démarche est de dégager une pensée *historique* sur l'art, bien différenciée de la pensée critique sur l'architecture d'aujourd'hui ; car, quel que soit l'intérêt ou la légitimité de celle-ci, la critique contemporaine de l'architecture n'apporte rien à la connaissance spécifique de l'architecture ancienne. Le dossier, fort complexe, exigerait un nombre de cita-

tions, de rapprochements (avec d'autres contemporains de Ledoux et Boullée) et d'illustrations, incompatibles avec l'économie de cet essai limité à l'approche de l'*art poétique* dans l'architecture des années 1760-1800 en France. Alors que Boullée ne sera qu'évoqué par des citations fondamentales, c'est à partir d'analyses détaillées de certaines œuvres de Ledoux et de ses écrits théoriques, publiés en 1804 sous le titre *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation***,** que s'expose ma démarche. Si cet article sollicite une *rêverie poétique*, c'est bien sous l'impulsion du langage imagé de Ledoux qu'elle s'exprime :

> « L'Architecture est à la maçonnerie ce que la poésie est aux belles lettres : c'est l'enthousiasme dramatique du métier ». « Laissons savourer à longs traits l'ambroisie d'une théorie fondée sur la nature ». « Vous qui voulez devenir architecte, commencez par être peintre[20]. »

Extraites du livre de 1804[21], ces trois citations incitent à suivre Ledoux dans certaines de ses convictions esthétiques qui dégagent une très forte dimension symbolique. L'antique aphorisme *Ut pictura poesis* (la peinture est comme la poésie et/ou l'inverse selon son interprétation depuis la Renaissance), l'artiste-écrivain l'applique à l'architecture.[22] Avec enthousiasme, c'est-à-dire dans l'idée d'atteindre au *sublime*, l'architecte se doit de faire *parler* l'art de bâtir dans une langue poétique dont le but est de *toucher* le spectateur – et non pas seulement de le satisfaire par l'art mécanique de *construire*[23] ! L'ambroisie, nectar des dieux de l'Olympe, rappelle l'omniprésence de la métaphore mythologique antique dans l'inspiration des poètes, mais également des artistes du XVIIIe siècle. Un architecte, bien initié, goûtera pleinement à cette source de l'imaginaire qui embellit l'Histoire. Quant à la nature, depuis l'exemple des idées transmises par Rousseau, jusqu'aux élans descriptifs du poète Jacques Delille[24], grand ami de Ledoux, elle est la référence obligée de toute création vouée au bonheur, au plaisir, à l'identité et à l'instruction des sociétés humaines.

L'architecture animée, reflet du Sensualisme

Parmi les premiers exégètes de l'*Essai sur l'art* de Boullée, Helen Rosenau et Jean-Marie Pérouse de Montclos ont tous deux attiré l'attention sur un passage où l'architecte cite un « philosophe moderne », anonymement, en ces termes : « "*Toutes nos idées, toutes nos perceptions*", nous dit-il, "*ne nous viennent que par les objets extérieurs. Les objets extérieurs font sur nous différentes impressions par le plus ou moins d'analogie qu'ils ont avec notre organisation*". J'ajoute [écrit Boullée], que nous qualifions de beaux les objets qui ont le plus d'analogie avec notre organisation et que nous rejetons ceux qui, dépourvus de cette analogie, ne conviennent pas à notre manière d'être[25] »

Rosenau a pensé identifier ce passage avec un extrait de texte traduit du philosophe anglais Locke ; Pérouse de Montclos a suggéré qu'il pouvait tout autant être dû à Condillac dont Boullée, rappelle-t-il, possédait les œuvres dans sa bibliothèque. De mon côté, je n'ai pas retrouvé la citation, textuellement, dans le *Traité des sensations*[26], par exemple (mais peut-être se trouve-t-elle dans un autre ouvrage de l'abbé ?). Peu importe d'ailleurs, car Boullée pouvait citer de mémoire ou d'après ses notes : c'est bien aux théories de Condillac que renvoie ce court texte et son commentaire étendu à la sensation du *beau*, c'est-à-dire au rapport qui lie dans la perception d'un objet l'impression individuelle acquise qui s'exprime dans la délectation du beau – analogique, comme dit Boullée, « à notre manière d'être ». Rappelons que la reconnaissance du beau est relative à la question du *goût*, notion débattue de manière récurrente durant tout le XVIIIe siècle. Sa définition par l'abbé Batteux[27] (1747), largement reprise dans l'*Encyclopédie*[28], s'évalue à la nature de la science. « Le goût est dans les arts ce que l'intelligence est dans les sciences. » « Le vrai est l'objet des sciences. Celui des arts est le bon et le beau […][29] »,

écrit Batteux. Puisque la science « a la facilité de reconnaître le vrai et le faux », Le goût « a la facilité de sentir le bon, le mauvais, le médiocre et de les distinguer avec certitude. » « Notre âme connaît, et ce qu'elle connaît produit en elle un sentiment. La connaissance est une lumière répandue dans notre âme : le sentiment est un mouvement qui l'agite. L'une éclaire, l'autre échauffe. » En conclusion : « Le goût est donc un sentiment[30] ».

Du goût au sentiment de l'art de l'architecture

Si l'on considère avec un autre théoricien, l'abbé Du Bos, que « l'émotion est la condition nécessaire du plaisir poétique[31] » et, dans le contexte analogique de l'*Ut pictura poesis*, du « plaisir artistique », on comprend, par rapport à l'idée de plaisir, l'importance d'une réflexion sur la sensation dont on découvrira les mécanismes, et leurs conséquences, admis dans le domaine de la création, de la réalisation et de la réception d'une œuvre. Ce qu'expriment les théoriciens de la peinture ou de la sculpture, les architectes de la génération des *piranésiens* – des Ledoux, Boullée et leurs émules – se l'approprient dans le domaine de l'architecture. Un grand constructeur, également peintre-architecte militant, Charles De Wailly n'exposait-il pas ses dessins de projets et ses *vedute* au Salon du Louvre[32] ? Avec la critique (Diderot par exemple), le domaine de l'esthétique des Lumières – analysé par Jacques Chouillet[33] – renvoie aux analyses sensualistes de Condillac, dont la parabole de la statue s'éveillant à la vie catalogue l'interfonctionnement des sensations. Un grand artiste de l'époque s'en inspire : Falconet, avec son groupe en marbre de *Galatée et Pygmalion* dont le sujet, non idéalisé[34], expose la dialectique imitation de la nature/imitation de l'antique et laisse au sentiment du spectateur, me semble-t-il, le choix de la résolution.

Dans sa démarche empirique, l'esthétique des Lumières suscite l'expérience du goût, attitude propice au rejet de la *mode* et des traditions jugées obsolètes ou négatives. Chouillet a bien résumé l'enjeu de cette attitude, en grande partie vouée à l'initiation et à l'instruction du public : « accepter la sensation, cette intruse, et lui donner droit de cité [signifie], dans le domaine de l'esthétique, placer l'expérience du Beau sensible au centre, et les canons, les modèles, les *a priori* de l'académisme à la périphérie. Cela signifie encore […] passer d'une métaphysique du Beau, toujours réfutable, à la découverte des techniques[35]. » C'est là où brilla Diderot, notamment dans l'exposé des enjeux où se voient confrontés le modèle historique (la vénération de l'Antique) et l'*expérimentation scientifique de l'art*, si l'on peut dire. « Sans que jamais soit énoncé clairement le principe d'une antinomie entre l'art et la science, il est certain […] que se précise, de plus en plus, dans les années [dix-sept cent] cinquante, le besoin, ou le regret d'un impossible retour aux sources de la civilisation, d'où sortirait, rajeunie, la poésie[36] » – et j'ajouterai « ou l'art ». A la fin du siècle, le procédé inspire à André Chénier ce fameux vers :

« Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques » !

Nous verrons, dans la troisième partie de cet essai ce qu'il faut penser de l'inspiration des origines et du modèle antique qui obsèdent cette période dite *néoclassique*… Revenons au Sensualisme. Si l'on veut bien se souvenir de certaines définitions que Condillac a donné des sensations, ainsi que des causes, en quelque sorte télescopiques, qui en motivent l'existence relative à tout un processus de filtrage , comme d'attitudes inhérentes à l'activité humaine qui passe par l'usage des organes des sens, on constate que Boullée fonde sa définition empirique du goût, relatif au beau, sur l'expérience sensualiste. Voici quelques unes de ces notions de bases, empruntées à Condillac :

- « Les sensations sont les modifications propres de l'âme, et […] les organes n'en peuvent être que l'occasion[37]. »

- Les sensations sont nécessairement agréables ou désagréables et conduisent à jouir ou à fuir leur objet. Ces deux opérations de l'entendement et de la volonté, amènent Condillac à constater :

> « Le jugement, la réflexion, les désirs, les passions, etc., ne sont que la sensation même qui se transforme différemment. C'est pourquoi il nous a paru inutile de supposer que l'âme tient immédiatement de la nature toutes les facultés dont elle est douée. La nature nous donne des organes pour nous avertir par le plaisir de ce que nous avons à rechercher, et par la douleur de ce que nous avons à fuir. Mais elle s'arrête là ; et elle laisse à l'expérience le soin de nous faire contracter des habitudes, et d'achever l'ouvrage qu'elle a commencé[38]. »

Au risque de trop simplifier mon propos, j'arrête ici la litanie des citations, qui reprendra en temps utile : c'est-à-dire dans l'exposé des attendus sensualistes de l'esthétique de Boullée, mais surtout de Claude-Nicolas Ledoux, non moins prolixe en sentences philosophiques que l'auteur de l'*Essai sur l'art*, dans son livre-testament, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation* (1804).

Par exemple, ces grandes questions que sont l'imitation de la nature et l'histoire du goût, s'inscrivent dans les textes de Boullée ou de Ledoux, en permanence par le vocabulaire employé et les enchaînements d'idées, dans le sensualisme le plus militant – on va le voir précisément. Mais le constat semblerait banal si l'on avait approfondi ses conséquences sur l'esthétique propre à chaque artiste qui s'est exprimé sur le sujet. Banal, en effet, car tous les historiens s'accordent pour constater que le Sensualisme imprègne la théorie des arts au XVIIIe siècle, des écrits de Du Bos directement influencé par Locke à ceux de Le Camus de Mézières[39], l'architecte-auteur d'un livre au titre très explicite, *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations* (1780). Egalement, depuis l'abbé Batteux jusqu'à Ledoux, en passant par Laugier[40], l'*Encyclopédie* et bien d'autres diffuseurs… Une récente et monumentale synthèse publiée par Baldine Saint-Girons, *Esthétique du XVIIIe siècle : le modèle français*[41], brasse la question d'une manière évidemment très générale, mais utile ; toutefois, la place qu'elle accorde d'emblée au texte de Le Camus de Mézières (tellement explicite sur le Sensualisme, dans son titre et dans ses raisonnements introductifs), aux détriment d'analyses, certes plus complexes, auxquelles peuvent être soumises les idées exprimées par Ledoux et Boullée, ne rendent compte qu'à moitié du problème du Sensualisme fondateur d'un nouveau concept d'architecture. L'idée d'une architecture *animée*, comme je me suis plu à l'annoncer dans le sous-titre de cette partie, n'est pas à comprendre comme une simple illustration des théories sensualistes (ce qu'annonce sans doute trop théoriquement Le Camus de Mézières) : elle est la démonstration d'attendus circonstanciels, philosophiques, éthiques et artistiques très profonds, qui engagent tout le processus de la création et de la réception de l'art dans la société.

Dans l'idée de l'art langage, dominante au XVIIIe siècle, Le Camus de Mézières représente sans doute une transition entre Germain Boffrand et les architectes qui nous occupent. En effet, Boffrand[42] est l'auteur d'une théorie du caractère en architecture, fondée sur les préceptes de l'*Art poétique* d'Horace, qui réactive en 1745 le vaste débat de l'*Ut pictura poesis*, transposé au cadre de l'architecture. Dans sa descendance, les artistes vont métamorphoser l'art de bâtir en « architecture parlante » – plutôt *sentimentale*, comme l'exprime Ledoux[43]. Les moyens expressifs, les effets en peinture, comme leur essence, déterminent Boullée et Ledoux dans le rapprochement originel (c'est-à-dire naturel) qu'ils accordent à tous les arts du dessin. Le thème sera traité à plusieurs reprises dans cet essai. Mais il est intéressant de noter que Le Camus de Mézières cite les fameux modèles dessinés du caractère des passions du peintre Charles Le Brun au XVIIe siècle, et les spectacles muets de Servandoni[44], où les Quatre Eléments entraînaient la stimulation des sens, comme sources inspiratrices du caractère en architecture. L'art du dessin

d'expression et l'art de la scénographie muette résument ici l'idée d'une imagination en éveil.

Illusion et imagination sont largement sollicitées, chez Ledoux notamment, qui cherche l'adhésion la plus entraînante du spectateur à ses vues créatrices. Considérée, chez Condillac, comme « une faculté qui combine les qualités des objets, pour en faire des ensembles, dont la nature n'offre point de modèle[45] », l'imagination n'est autre que « cette mémoire vive, qui fait paraître présent ce qui est absent[46] ». Le Camus de Mézières, encore à la recherche d'une justification naturaliste des ordres d'architecture – et donc des proportions harmoniques qu'ils illustrent, comme en musique dit-il – a recours à l'explication sensualiste de l'imagination que je viens d'évoquer, en des termes que Ledoux ou Boullée retrouveront pour justifier leur théorie des corps naturels purs et les combinaisons fondées sur l'expérience du mouvement. Le Camus affirme : « Ce sont […] les dispositions des formes, leur caractère, leur ensemble qui deviennent le fond inépuisable des illusions. C'est de ce principe qu'il faut partir lorsqu'on prétend dans l'architecture produire des affections, lorsqu'on veut parler à l'esprit, émouvoir l'âme […][47] ». En un mot, *animer* l'architecture, c'est insuffler un sens, par des effets imités de la nature et appropriés à nos affections, aux formes dessinées, projetées ou construites ; c'est également varier la perception des surfaces et des volumes grâce à la loi du mouvement, principalement de la lumière.

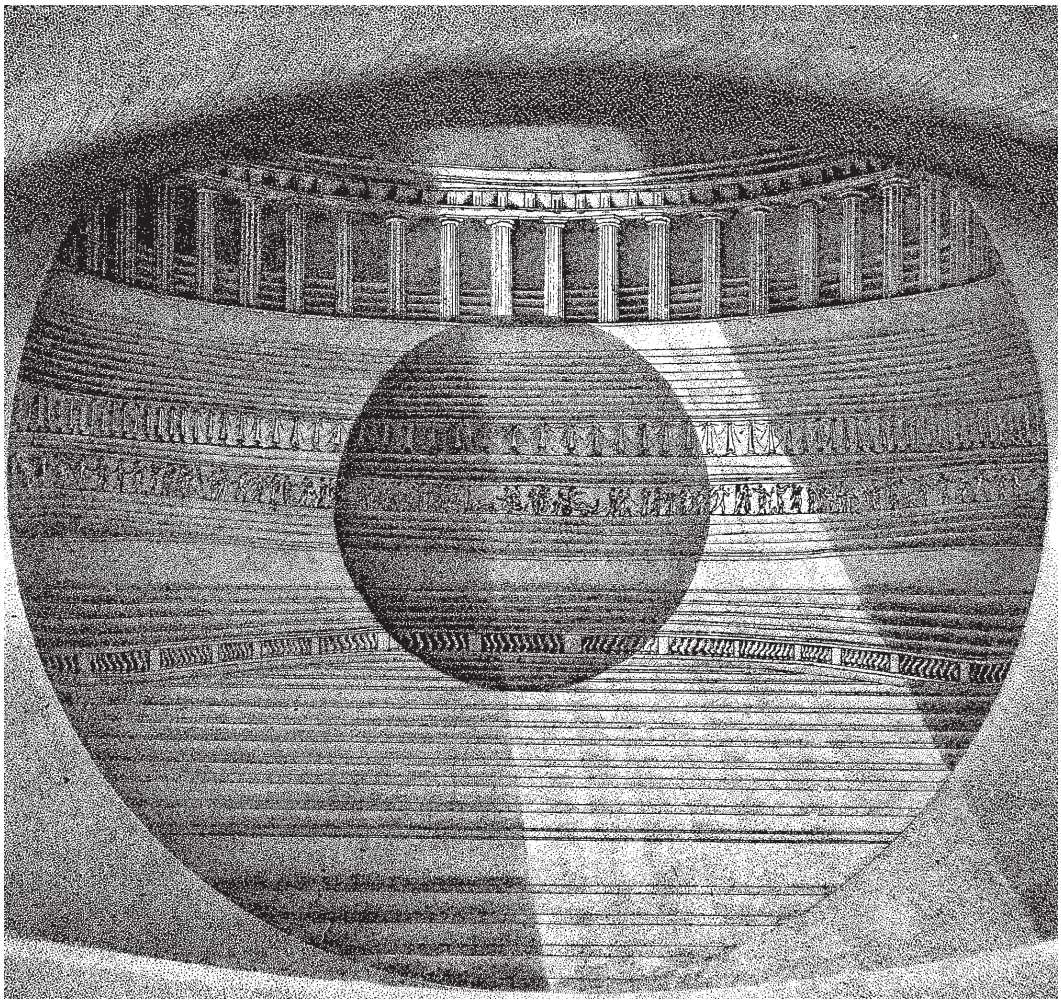
L'architecture est un art « bienfaiteur [qui] maîtrise nos sens par toutes les impressions qu'il il y communique[48] », écrit de son côté Boullée pour qui l'artiste « peut oser se dire : je fais la lumière[49] ». Boullée, et encore plus Ledoux, ont cultivé l'image démiurgique de l'architecte mettant en œuvre la nature pour le bien de l'humanité – pour son *identité* même dans l'espace bâti qu'elle devrait appeler de ses vœux, guidée par l'artiste.

Que la philosophie sensualiste ait été le fondement empirique, plutôt que la seule justification rationnelle, de cette démarche liée à la métaphysique de l'art, comme on disait alors, le constat, qui ressortit à l'air du temps, n'explique toutefois pas les motivations profondes de nos artistes, comme les résultats tangibles, ou non, sur le public. Le rôle de ce public[50], formant une sorte de rassemblement idéal de *spectateurs* de l'architecture (Ledoux et Boullée emploient le terme constamment), est de s'initier, à travers la poétique des formes, à la moralisation de l'échange entre l'artiste, son commanditaire et le spectateur.

L'art des rapports analogiques

Chez Ledoux, comme chez Boullée, la poésie de l'art détient des pouvoirs consensuels, car c'est elle qui anime les objets créés à l'imitation de la nature, analysée – c'est-à-dire qui donne du feu à l'inspiration comme à l'imagination partagée. Quand on assimile l'artiste au poète, il s'agit, écrit Ledoux : « d'une analogie sentimentale qui fait bouillonner les conceptions[51] ». A l'origine du processus, poursuit-il : « l'homme se perfectionne par ses propres sensations ; en vain on voudrait les mépriser, rien ne peut les contraindre, elles franchissent tous les obstacles[52] ». Justifiant enfin le style hyper-figuré du texte qui présente les gravures de ses projets, il s'exclame enfin : l'architecte doit élever « l'âme de son lecteur […] ; il est toujours forcé d'animer, je dirai plus, de faire respirer ses murs[53] ». Arrive évidemment le recours à la fiction et au sublime… Mais c'est une autre question qui ne sera pas abordée ici pour elle-même.

Comme chez Condillac, dans une de ses réfutations de Locke, on ne doit pas se limiter au constat du Sensualisme, mais il faut en rechercher les causes de l'application à l'architecture – les motivations de l'architecte notamment – et s'interroger sur les conséquences de la pensée philosophique concrètement sur les œuvres, sans arrêter l'investigation, comme on le fait trop souvent, aux généralités esthétiques. L'analyse sensualiste que nos architectes orientent vers la définition d'une poétique qui anime l'art de concevoir l'architecture, ressortit au moins à



L'iris du « Coup d'œil du Théâtre de Besançon ».

trois motivations majeures, parfaitement enchaînées dans le processus *création/réception* qui met en jeu les rapports qu'entretiennent, on l'a vu, l'artiste, le commanditaire et le public – ou spectateur. L'idée, avec l'énoncé du *rapport*, n'en est pas absente dans le titre même du livre de Ledoux puisque la présentation de l'architecture y est annoncée « sous le rapport » de l'artiste (« art »), du public (« mœurs ») et des édiles (« législation »).

La première motivation à établir des rapports de causes à effets tient au rôle moral et civique de cette activité au service de la société. La seconde, relative à l'artiste lui-même, apparaît comme la revendication légitime du statut social de l'architecte dans le champ d'activités des arts libéraux – ou des Beaux-arts. La troisième, ressentie comme un facteur d'identité, expose l'idée d'une nouvelle métaphysique de l'art où la *catharsis*, comme au théâtre, participe des exercices individuels et collectifs entrepris pour la quête du bonheur[54]. Le social, le politique, le spirituel, dans l'idée progressiste que s'en font Ledoux et Boullée, dépendent totalement de l'insertion consciente de l'Homme dans la nature – insertion que la philosophie sensualiste permettait d'expérimenter et de fonder scientifiquement à l'époque.

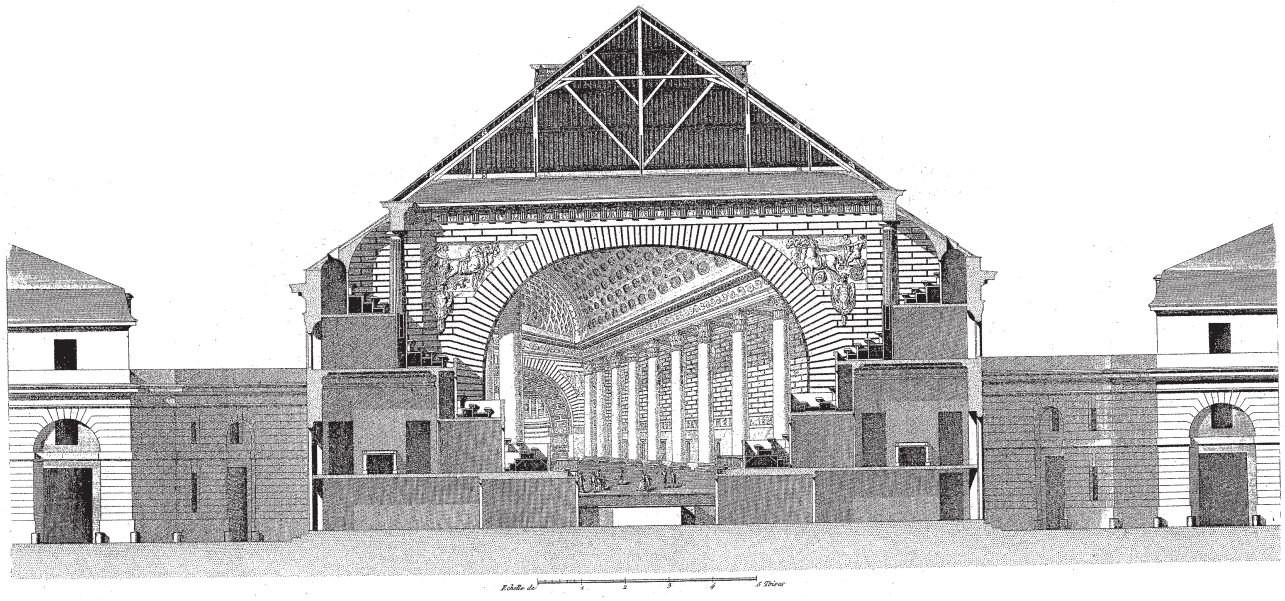
1 – D'abord, la régénération des formes architecturales, selon les données politiques, civiques et morales, est le thème qui a sans doute été le mieux commenté jusqu'ici par les exégètes de l'architecture dite *révolutionnaire*[55], même s'il reste beaucoup à dire sur le rôle expérimental dans l'énoncé d'un code moral de la nature, appliqué à l'édilité ou à la symbolique architecturale. Certains programmes utopiques de Boullée et de Ledoux, comme les édifices qui concrétisent, en réalité ou en projets, la politique des loisirs urbains favorisée par l'Ancien Régime, sont de purs produits de la pensée progressiste des Lumières – les théâtres monumen-

taux[56], les bains publics, le muséum…

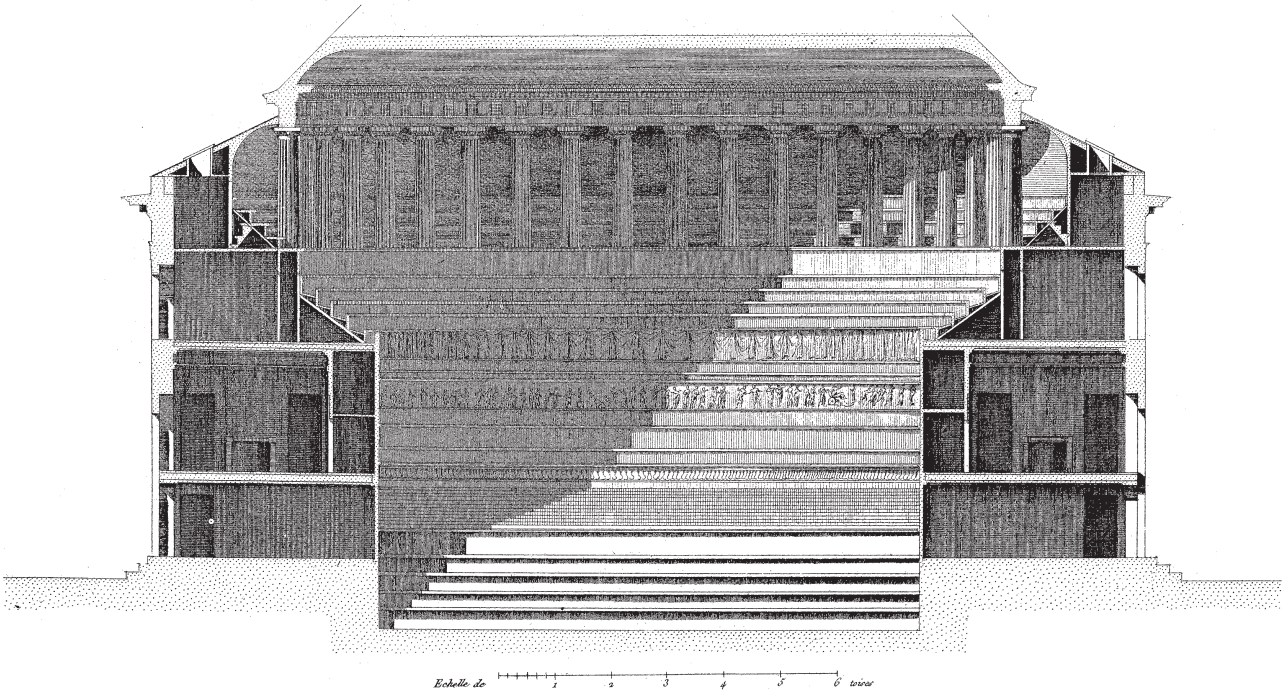
2 – Ensuite, la revendication sociale et culturelle de l'architecte, malgré l'exemple des études sur la Renaissance ou la multiplication des monographies d'artistes, demeure à étudier en profondeur pour la seconde moitié du XVIIIe siècle, précisément dans le cadre de l'exposé théorique, ou pragmatique, de la discipline. Par exemple (on a tendance à l'oublier) comme l'affirme l'abbé Batteux au milieu du siècle : l'architecture n'est pas encore comprise parmi les Beaux-arts car, dit-on, elle n'imite pas la nature de la même manière que les autres *arts du dessin*, la peinture, la sculpture, mais aussi la musique et la poésie. Elle met en œuvre les matériaux, certes, mais pour des besoins utilitaires ; comme la rhétorique, qui sert à communiquer, l'architecture est un art mixte. La réfutation de cette exclusion est une des priorités de la théorie de l'architecture, selon Ledoux, Boullée et leurs émules[57].

La reconnaissance de l'architecte-artiste est la grande affaire de Boullée et de Ledoux qu'ils exposent comme une longue plaidoirie dans leurs ouvrages. Le recours au Sensualisme pour incorporer l'architecture parmi les arts d'imitation (transcendés par une poétique qui récuse la théorie vitruvienne de l'art de bâtir, c'est-à-dire la part mécanique de l'art dit Boullée), le recours à l'expérience scientifique de la sensation légitime évidemment l'aspiration de l'architecte qui se fait philosophe pour mieux apparaître artiste – tout le système métaphorique de Ledoux repose sur cette stratégie active ; quant à Boullée, ne commence-t-il pas son *Essai* en rappelant qu'il a passé sa vie entière (vie d'académicien et de professeur) à faire des « recherches » – dit-il – sur ce qui pouvait accélérer le progrès, notamment par l'étude de la nature et une nouvelle théorie des corps révélés par la lumière[58] ? A l'évidence, l'architecture animée poétiquement, branche des arts libéraux, se devait d'être fondée scientifiquement.

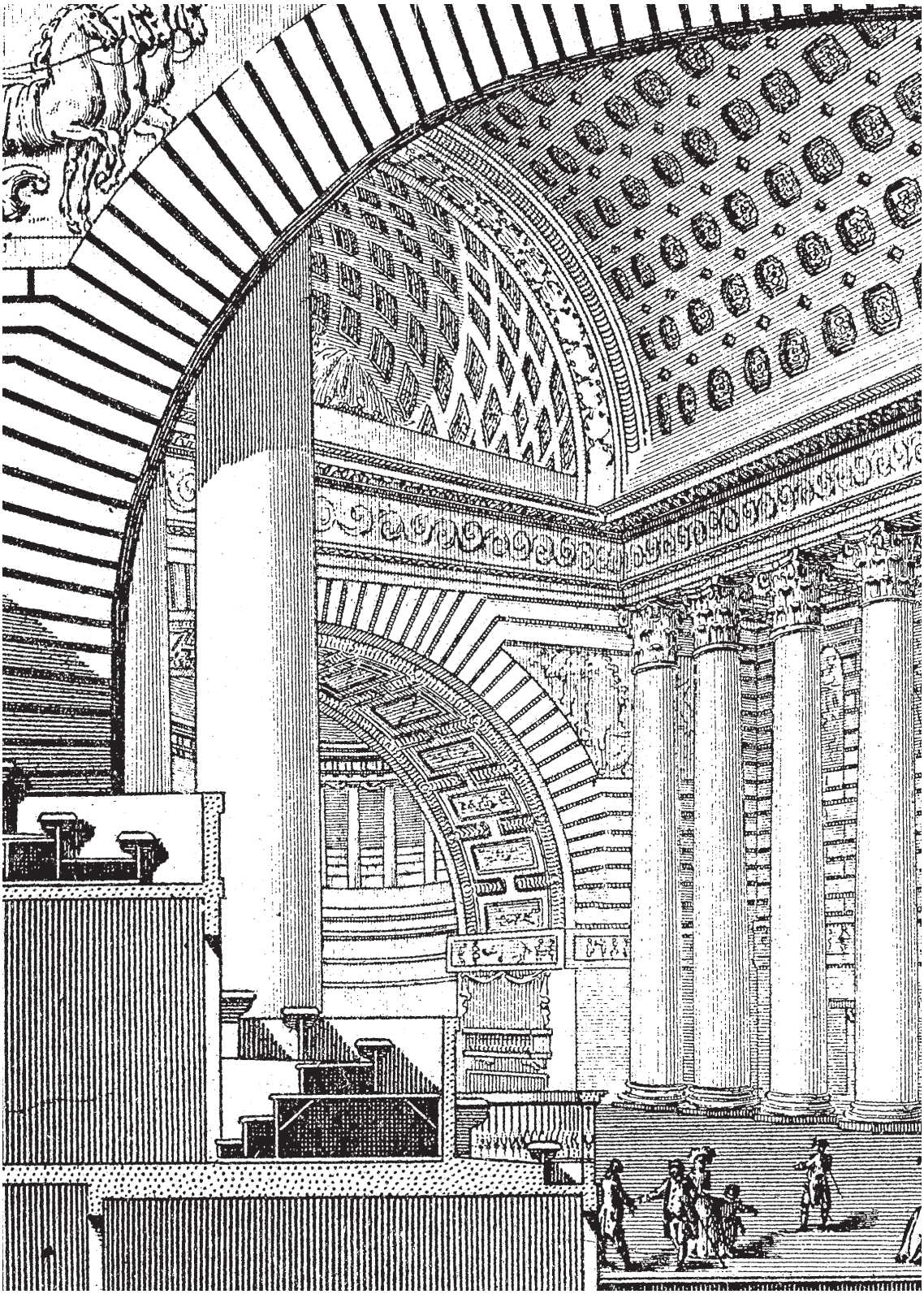
3 – Enfin, le troisième point est celui de l'art envisagé comme instrument de *catharsis*. En analysant d'une manière croisée texte et image de *L'Architecture* de 1804, on observe la motivation sensualiste de l'artiste-écrivain soucieux de légitimer les innovations qu'il crée aux *yeux* du public, si l'on peut dire ! L'exemple le plus développé et clairement explicite est à prendre dans la présentation d'une des œuvres majeures construite par Ledoux : le théâtre de Besançon. Dans le contexte de la *théâtromanie* du XVIIIe siècle, où brillent certains de ses grands confrères piranésiens qui inventent en France le théâtre-temple urbain[59], Ledoux développe avec un grand luxe de détails sa théorie des formes *parlantes* et du *caractère* moral de l'architecture, à propos de la salle de spectacle. Dans le concert des sens, réunion de tous les arts, sur lequel s'appuie le programme d'un tel édifice public, la vue assume le rôle du chef d'orchestre ou du metteur en scène responsables de la « réunion des arts ». Placé sous l'égide convenue d'Apollon, chef des Muses, l'iconographie retenue par Ledoux pour décorer sa salle de spectacle (plafond peint, bas-reliefs en trompe-l'œil, ordre dorique grec, etc.), s'augmente d'effets plus inattendus, directement suggérés par les formes inédites de son architecture et par l'aspiration à des mœurs régénérées, celles-ci légitimant celles-là (plan en forme de lyre, cadre de scène en vue « sous le pont[60] », balcons continus et gradins en forme de *cavea* antique et évocation martiale propre à la ville de garnison qu'est Besançon[61], etc.). Mieux, l'iconographie narrative structure l'espace du local, comme la *parure* de l'ordre antique détermine le caractère global de l'architecture qui en dispose ; elle soulève l'interrogation du regard et suscite, avec un minimum d'éducation, la réponse poético-morale qui inspire l'architecte dans sa création singulière. L'imaginaire à l'antique, largement dominant dans la bonne société de l'époque, ressortit à des thématiques qui s'exposent évidemment sur la scène, dans la tragédie comme dans l'opéra – avec un autre exemple, on verra ce qu'il faut penser de l'inspiration *mythologique* de Ledoux dans la troisième partie de cet essai.



Coupe vers la scène du Théâtre de Besançon.



Coupe vers la salle du Théâtre de Besançon.



Détail du fond de la scène.

*L'image de l'*œil emblématique

Deux gravures de *L'Architecture...*, l'une stupéfiante, provocante même comme on l'a vu plus haut dans sa pseudo application surréaliste[62] avant l'heure : le « Coup d'œil du théâtre de Besançon », l'autre moins spectaculaire mais subtile dans sa forme didactique : la « Coupe du théâtre de Besançon prise sur la largeur », ces deux images, gravées, résument la démarche créatrice que l'auteur expose, parallèlement, dans un long texte sur le thème du théâtre… Le *grand thème* de l'art, devrais-je dire ; celui qui dirige la création au XVIIIe siècle dans ses rapports avec le public, artistes, citoyens et amateurs confondus, tous théâtromanes de Diderot à David, des piranésiens comme des sectateurs du goût « à la grecque », jusqu'à Ledoux : la *catharsis*. Quatre citations de Ledoux explicitent le rôle physique, symbolique et emblématique de l'image de l'*Œil* :

> « Ici Apollon préside l'assemblée des arts : placé au centre des rayons, il offre la pompeuse *analyse des biens qu'il va répandre* [je souligne] […]. La douce habitude de l'œil qui s'applaudit à la couleur transparente des cieux, se plaît à retrouver ici des fonds bleu-tendre scintillés en argent, pour payer le tribut d'harmonie qu'elle doit au monde sensuel […]. Laissons savourer à longs traits l'ambroisie d'une théorie fondée sur la nature[63] ».

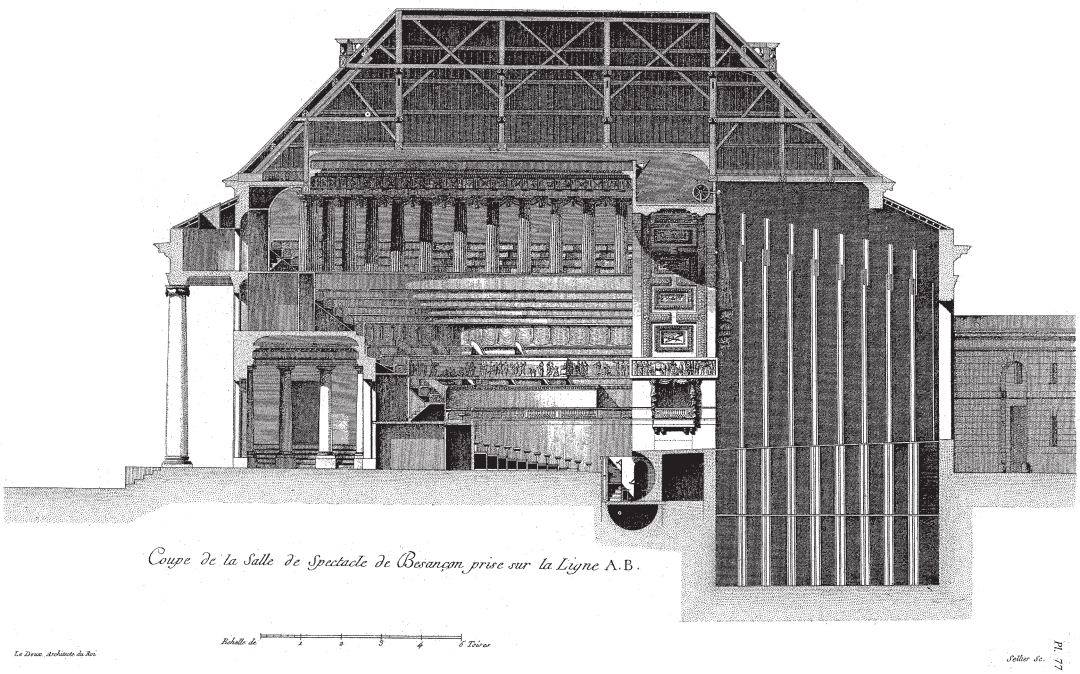
> « Ici la salle est terminée ; on découvre au-delà des entrecolonnements, des gradins très élevés qui tendent au point de vue. Voulant associer à l'instruction publique ceux à qui la fortune ne permet pas d'obtenir des places ; voulant former les mœurs par le choix épuré des représentations, on a senti qu'il n'était pas convenable de *cercler* [je souligne] la multitude dans l'usage dangereux des scènes dépravées qui la dégradent et avilissent le goût[64]. »

> « On inscrit dans un carré, dans un ovale, dans un cercle le portrait de la femme que l'on aime. On ne s'éloigne pas du principe [c'est-à-dire l'Imitation] en adoptant les formes que la nature commande. Le premier cadre fut sans doute celui que vous voyez [c'est-à-dire l'œil : le renvoi est direct à la gravure] ; il reçoit les divines influences qui embrasent nos sens, et répercute les mondes qui nous environnent […]. Miroir transparent de la nature, tu vas donc nous développer des vérités constantes ? Tu vas dévoiler des passions, exprimer des caractères, et ton élégant langage sera plus instructif que la tradition méthodique [c'est-à-dire la théorie traditionnelle de l'architecture] qui nous égare[65]. »

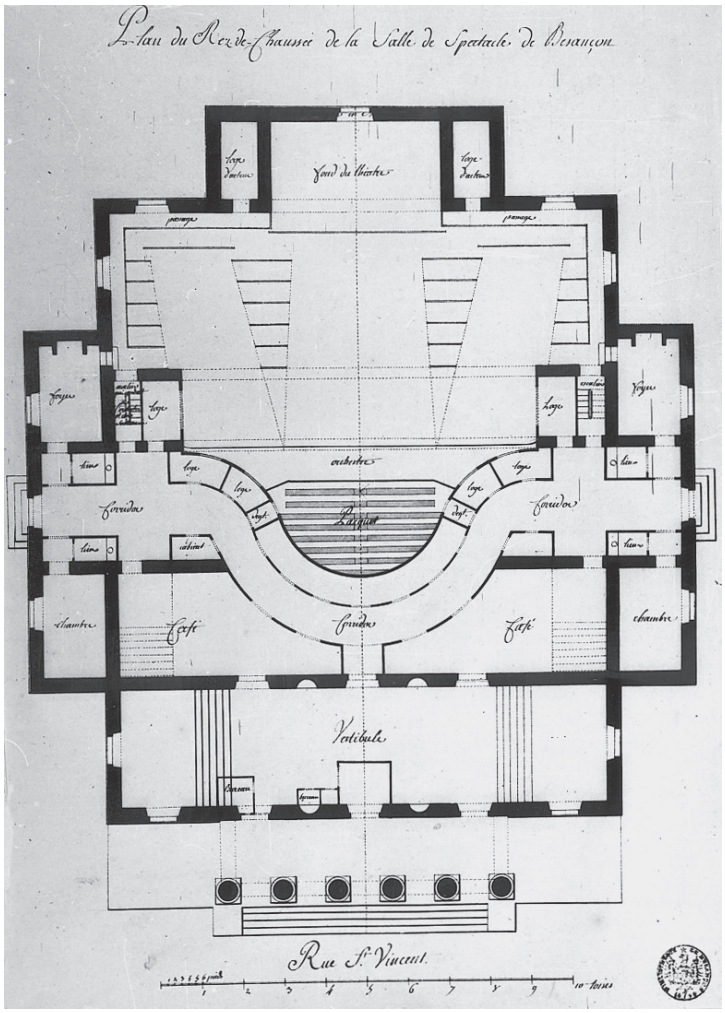
> « Pour être un bon Architecte il ne suffit pas d'analyser les yeux, il faut lire dans le cercle immense des affections humaines ; il faut développer les motifs d'application, les étendre. Le coup d'œil de l'architecte est plus nécessaire qu'on ne l'imagine, pour constater les effets que la postérité n'a pas le droit de réprouver[66]. »

Que montrent effectivement ces deux images en « pendants » complémentaires et pourtant tellement différentes de nature, la *coupe* (sorte de vue piranésienne sous arche) et l'*œil* ? Là, c'est un vaisseau de temple ou de basilique antique, évocateur du répertoire tragique, dont les formes –colonnades, voûtes à caissons, arcs- prolongent réellement le décor symbolique de la salle tout en offrant un caractère différent (sur scène, l'ordre est corinthien).

Mais tout n'est pas dit : le berceau qui, de biais, conduit vers un point de fuite situé hors du cadre, aboutit à une arche strictement identique à celle du proscenium. Le « spectateur » de la gravure contemple donc dans le lointain la représentation partielle, en trompe-l'œil, des gradins et de l'hémicycle ordonnancé de la salle vide. La scène-miroir, même distanciée et fragmentaire, renvoie bien à l'autre gravure, c'est-à-dire au « Coup d'œil du théâtre de Besançon ». L'estampe montre, dans l'iris d'un œil, une vue perspective de l'intérieur de la salle de spectacle, prise dans l'axe sous un rayon de lumière oblique, et qui acquiert une signification limpide grâce à ce jeu des renvois.



Détail du fond de la scène.



Plan du premier projet du Théâtre de Besançon, plume (Besançon, Archives du Département du Doubs).

La vue, le regard, la vision : telles sont les trois possibilités *graduées* et mise en rapport de la sensation tributaire de l'œil. La première est transcrite par la forme complète de l'œil anatomique. La seconde, relative à la situation de celui qui regarde (il se trouve dans la salle de spectacle), s'apparente à une projection psychologique : comme dans un miroir, la vue de l'amphithéâtre de la salle en perspective occupe le cercle de l'iris et englobe la pupille sombre. Enfin, un faisceau de rayons lumineux, dissymétrique (on l'imagine mobile comme un spot), projette à partir de la paupière supérieure une trace de clarté qui vivifie l'image. Ces effets n'ont pas qu'un but pittoresque. Par exemple, si le faisceau lumineux évoque le principe même du jeu optique, physique, la relation qu'entretiennent les trois *objets* figurés (l'œil, la vue d'architecture, le faisceau de lumière), suggère une prise de conscience du mécanisme de la vision, de son pouvoir et, surtout, de la relativité de la sensation par rapport à l'expérience vécue (vue). Le regard poétique sur l'image, la lecture symbolique de l'architecture, nécessitent une éducation. Avec son rébus oculaire, *hiéroglyphe* réactivé des origines de l'architecture[67], Ledoux choisit le mode ludique pour susciter l'éveil. Comme emblème, l'œil appartient aussi à l'architecte, au spectateur, peut-être à l'acteur, mais c'est d'abord celui du lecteur de *L'Architecture*… en action.

Précisément, Ledoux suit ici les explications de Condillac qui, dans son *Traité des sensations*[68], décrit les réactions d'une statue peu à peu douée des cinq sens. L'interactivité de leurs pouvoirs, notamment des informations inconscientes que le toucher apporte à la vue, engage le philosophe à disserter sur le rôle de la mémoire et de l'imagination dans l'éducation des sens. Reprenons une citation de Condillac, déjà vue plus haut : « La nature nous donne des organes pour nous avertir par le plaisir de ce que nous avons à rechercher, et par la douleur de ce que nous avons à fuir. Mais elle s'arrête là ; et elle laisse à l'expérience le soin de nous faire contracter des habitudes, et d'achever l'ouvrage qu'elle a commencé »[69]. « La statue n'a pas besoin d'apprendre à voir mais elle a besoin d'apprendre à regarder […]. Il faut que nos yeux analysent »[70].

Le « coup d'œil » ledolcien est bien une vision destinée à nourrir l'imaginaire du spectateur-citoyen ; ses implications sont multiples et, à côté du phénomène social hiérarchique que régule (pour un temps, en un lieu) la présence de la *cavea* à l'antique « égalitaire », d'où l'on voit bien de partout et tout le monde est vu[71], le phénomène sensualiste révèle, à l'analyse, l'objectif magique du théâtre : toujours la *catharsis* ou purgation des passions.

Contrairement à ce qu'espérait Ledoux, la postérité n'a rien compris à cette théorie naturaliste et imaginative à la fois de l'architecture. Or non seulement elle n'a rien d'incohérent ou de délirant, mais encore elle représente (au niveau textuel, comme au niveau de l'image graphique et métaphorique) l'essence même de l'esthétique sensualiste des Lumières sur laquelle certains de nos prédécesseurs se sont déjà interrogés à propos du label confus d'*architecture révolutionnaire*[72].

Architecture *parlante*, bien nommée : toutes les formes (structure et décor) du théâtre monumental reposent sur le symbolisme du comportement individuel et collectif mis en situation d'échanges. Grâce au brassage des sens et à la juxtaposition des classes sociales, l'architecture, qui agit par/pour la *vue*, catalyse tous les sentiments. Et puisqu'au théâtre il est question de passions, l'architecture parlante qui fait corps avec l'assemblée du public donne tous pouvoirs au spectateur, individuellement, pour s'amalgamer aux formes symboliques comme aux membres architectoniques. De Wailly et Boullée, parmi les plus célèbres auteurs de projets de théâtres, ne sont pas moins explicites que Ledoux sur ce thème inspiré par la philosophie sensualiste : à l'intérieur de la salle (à l'extérieur même pour Boullée), ce sont les spectateurs qui forment l'essentiel du décor et, plus précisément, les femmes dont la présence (c'est-à-dire l'émotivité, également) détermine le caractère même du local. Elles sont la parure des passions et de

l'architecture réunies.

La hiérarchie inhérente à l'Ancien Régime provoque cette discrimination sociale due à la naissance, au type d'activité et à la fortune. Soit, Ledoux n'est pas un révolutionnaire au sens politique du mot ! Mais le philosophe qui croit aux vertus morales d'une nouvelle politique soucieuse du bien être de tous, s'appuie sur l'exemple de la *nature humaine* qui transcende l'organisation stratifiée de la société. La purgation des passions qui s'opère par la vue du spectacle doit, également s'opérer dans la salle puisque celle-ci, on le sait trop bien au XVIIIe siècle, est partie intégrante de la « représentation ». L'architecture se mue en dramaturgie incitative : comme sur la scène, elle parle la *langue* des sentiments humains calqués sur ceux des dieux de la mythologie ; l'assemblée physique des citadins réunis dans le Temple des arts, où opère parfois le *Deus ex machina*, reflète ce mystère qui, dans l'Antiquité païenne, s'identifiait au culte des *oracles*.

Les cercles du monde : sensations et passions

« Que cette pompe est sublime ! » s'écrie Ledoux. « Ici l'art abandonne ses sens assoupis et va se livrer au sommeil des abstractions[73] ». Carré, ovale, cercle : telles sont les formes que la nature commande, tel est le « cadre dans lequel ont inscrit le portrait de la femme que l'on aime[74] ». Au regard des passions, l'œil d'un officier, celui d'une ouvrière, d'une comtesse, d'un avocat, d'un étudiant, d'un architecte ou d'*Iphigénie* ne diffère en rien ; mais l'éducation, par le sens de la vue, est le but suprême de l'art qui le rend utile à la société. Pourquoi l'éducation ? Parce qu'elle seule peut conduire l'œil vertueux vers ces régions du bonheur perdu, celle de l'Homme communiant avec la nature, avec ses *semblables*. Sans elle, le regard se trouble. La prise de conscience active durant la fiction qui se joue au théâtre devrait être exemplaire. Et c'est avec un étonnant lyrisme que Ledoux résume sa théorie du Sensualisme spectaculaire :

> « La vue d'un spectacle donné gratis au peuple, stimule mon imagination et grandit mes pensées ; je vais vous développer tous les trésors du genre humain : peuples de la terre accourez à ma voix ; obéissez à la loi générale. Tout est cercle dans la nature ; la pierre qui tombe dans l'eau propage des cercles indéfinis ; la force centripète est sans cesse combattue par un mouvement de rotation ; l'air, la mer se meuvent sur des cercles permanents ; l'aimant a ses tourbillons, la terre a ses pôles, le zodiaque présente successivement au soleil ses signes célestes, les satellites de Saturne et de Jupiter tournent autour d'eux, les planètes enfin parcourent leur immense orbite.
>
> Source inépuisable des grands effets qui *intéressent nos yeux* [je souligne], rien ne peut exister sans ton appareil pompeux ; c'est là, oui, là où l'homme rendu à son état primitif retrouve l'égalité qu'il n'aurait jamais du perdre. C'est sur ce vaste théâtre, balancé dans les nues, de cercles en cercles, qu'il se mêle au secret des dieux. C'est là où la femme déploie le pouvoir de l'attraction et en fait aimer le système ; c'est le *triomphe des sensations* [je souligne], c'est le rendez-vous des sexes et des âges, c'est un peuple formé de cent peuples divers, c'est le point de réunion des droits respectifs des humains. Le voyez-vous arriver en foule, se placer dans l'affluence, se presser l'un contre l'autre ? Les femmes sont assises au premier rang […][75]. »

Considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation, l'architecture théâtrale urbaine est donc le lieu d'élection de la réforme humanitaire poursuivie par Ledoux, réforme qui fonde absolument sa révolution esthétique. Le XVIIIe siècle étalait tous ses paradoxes dans cette sorte de local. En transformant ce type de bâtiment en monument public on affichait clairement l'enjeu d'une passion collective ayant trait, justement, aux aléas de l'introspection et de la sociabilité. On fustigeait cette frivolité consternante qui s'en était emparée depuis plus

d'un siècle[76]. On concurrençait sur la place publique l'Eglise, qui ne voyait pas d'un mauvais œil ce lieu de péchés servir la cause des repentirs. On consacrait le divertissement parmi les hautes fonctions politiques – non plus courtisanes, mais urbaines – et, sur le plan de l'art *utile* aux bonnes mœurs, on favorisait le retour au « bon goût » dont la Grèce antique garantissait l'authenticité par son modèle absolu… Renouons avec celui-ci, dit Ledoux. « Alors le système moral, se trouvant réuni à la force politique, rétablira les degrés naturels[77]. » En s'inspirant de la forme donnée par l'archétype historique, rationnel et expressif à la fois (le système égalitaire des gradins de la *cavea*), nous rendrons à l'art sa vocation spirituelle ; nous sacrifierons le frivole au culte du beau, réintégrant l'activité ludique du théâtre parmi les grands mystères de la vie et de l'esprit. L'humanisme critique de Ledoux détermine cette croyance en l'architecture parlante ; le spectateur soucieux d'identité devient lui-même cet agent médiatique de la réforme sociale que l'art se doit de promouvoir et de stabiliser à la longue. Dans le système de la salle de Besançon, par l'effet individuel de chaque corps qui joue son rôle de membre architectural *animé*, l'assemblée masque les défauts de certaines structures architectoniques (les loges) qu'imposaient, en 1775, les préjugés sociaux. Dans le dispositif ledolcien idéal, et non pas exactement reproduit, c'est l'assemblée, sublime parure de grâces féminines aux premiers rangs, qui donne vraiment vie à la forme géométrique pure *imitée* des Anciens. Pygmalion-architecte, sans le secours des cariatides, Ledoux révèle à l'imaginaire l'égalité de la condition humaine. Celle des passions sublimées par l'art et, encyclopédisme didactique oblige, des sentiments conscients et vertueux. L'œil, c'est le regard sur l'autre et, par retour, sur soi. Merveilleux paradoxe d'un rousseauiste théâtromane : seul un architecte de génie pouvait oser assumer ce rôle !

Dès 1775, dans une lettre adressée au commanditaire du théâtre de Besançon, l'intendant Lacorée, Ledoux s'inquiétait du sort de ses innovations : « je sais ce qu'il en coûte pour établir une nouvelle religion[78] », écrivait-il. Evitons le contresens commun attaché depuis toujours à cette affirmation. Deux citations de 1804 nous font comprendre que cette « nouvelle religion » n'est pas le théâtre, ni la théâtromanie ; ceux-ci appartiennent à un rituel plus développé encore : la *religion de l'art* au service du beau.

« On ne doit pas perdre de vue que les spectacles, chez les Anciens, faisaient partie de la Religion » écrit Ledoux. « Si nos théâtres ne font pas partie du culte, il est au moins à désirer que leur distribution assure la pureté des mœurs ; il est plus facile de corriger l'homme par l'attrait du plaisir que par des cérémonies religieuses, des usages accrédités par la superstition[79] ». Voilà pour la religion de l'art, l'oracle du contrôle des passions.

« Ici ce n'est pas l'Architecture qui forme l'Architecte, c'est l'Architecte qui puise dans le grand livre des passions, la variété des ses sujets. Ne croit-on pas qu'elles se courbent devant lui pour découvrir le vaste horizon qui se confond avec les derniers cercles du monde[80] ? » Voilà pour le Sensualisme, la réflexion (miroir) sur les sens.

« La première idée d'un plan s'empreint des différentes modifications de l'âme, des sensations qui nous affectent[81] », précise l'architecte qui évoque le geste progressif d'élaborer les dessins d'un projet… Quel que soit son rôle dans l'expression d'un programme d'architecture théâtrale, l'image de l'Œil doit donc se lire comme l'emblème idéal du Sensualisme : Ledoux, comme ses confrères artistes, jugeait la *vue* primordiale dans l'enchaînement des sensations.

La rhétorique de l'image

On doit jouer ici sur le double sens du mot image : la métaphore de langage et l'illustration qui s'insère dans un texte. Et *illustration* n'est sans doute pas le bon mot pour exprimer la nature

des gravures qui sont publiées par l'architecte, non pas nécessairement à l'*appui* du texte, mais tout autant pour dire autrement (ou dire plus) qu'avec des mots. Dépassant le rôle d'une simple légende, les développements où trouvent place les estampes (Ledoux renvoie souvent du texte au regard sur telle ou telle planche numérotée) autorisent l'établissement d'une grille de lecture thématique des propos de l'auteur, imagier écrivain et imagier dessinateur – le dessin partageant avec le verbe, pas plus, l'expression que souhaite transmettre l'artiste de sa démarche créatrice. L'analyse de l'Œil était un bon exemple de cette *parité* des points de vue qu'affectionne Ledoux ; il nous faut entrer plus à fond dans le processus littéraire qui engage l'artiste-écrivain dans la présentation de ses images – dessins techniques d'architecture, vues de projets idéaux ou utopiques, tableaux emblématiques de la création inspirée par la poésie de l'art. Il se trouve que Ledoux lui-même s'est exprimé sur ses choix littéraires dans le cadre du livre illustré de 1804 et que certains commentateurs de son temps ont attiré l'attention sur cette volonté, dans l'écriture, d'obtenir un équivalent *stylistique* au style plastique même de ses œuvres, projetées ou réalisées. Le mimétisme poético-artistique, qui justifie les images d'*architecture parlante* (terminologie formulée au XIXe siècle[82] pour caractériser les constructions singulières de Ledoux), témoigne du thème de l'*Ut architectura poesis* que nous avons déjà évoqué. Par analogie aux arts figuratifs, ce thème ouvre la voie à une théorie de l'architecture quasi hiéroglyphique – où le rôle de la lumière, comme en peinture, le dispute à l'exaltation des formes géométriques pures observées dans la nature et aux origines mythiques de l'architecture, Egypte comprise (initiatrice de la Grèce idéale et source d'une pensée maçonnique alors très répandue).

Langage imagé et métaphores visuelles

Dans le livre, le degré d'imbrication entre le sens du texte et celui de l'image graphique est tel, qu'aucun autre ouvrage ne peut lui être comparé, pas même le manuscrit de l'*Essai sur l'art* de Boullée, d'une conception littéraire beaucoup plus sage bien qu'il exprimât la même croyance que Ledoux en ces termes : « Oui, je le crois, nos édifices, surtout les édifices publics, devraient être, en quelque façon, des poèmes[83] ». S'appropriant la célèbre profession de foi du Corrège contemplant des œuvres de Raphaël, Boullée s'exclame en commençant son *Essai* : « Ed io anche son pittore ». Et, de son côté, affirmant le rôle démiurgique de l'architecte et ses capacités à imiter la nature pour mieux en communiquer les vertus agissantes, Ledoux écrit : « L'Architecte du monde [Dieu] n'a-t-il pas varié ses tableaux à l'infini ? » et « Vous qui voulez devenir architecte, commencez par être peintre[84] ».

Nous voilà prévenus, les images d'architecture, dessinées, sont d'essence à la fois poétique (divine ?) et picturale. L'*architecture parlante* s'exprime au figuré, si l'on peut dire, et ses images, au même titre que la perception des édifices réels qu'elles représentent pour certaines, sont à lire comme des *tableaux*. L'expression qui s'y déploie (lignes, clair-obscur, paysage, animation avec des personnages) repose sur autant d'effets que l'on pourrait comparer à des figures de style du langage. Parmi d'autres, les figures par *Emphase* (permanentes dans le texte de Ledoux) trouvent un équivalent plastique dans l'accumulation, la variété et l'enchaînement des *contrastes* et des *pendants* qui « animent » d'un sens moral l'expression en architecture. Avant d'aborder les analyses stylistiques concrètes (*cf. infra*), quelques réflexions sont encore nécessaires sur la singularité littéraire de l'écriture de Ledoux et, notamment sur le recours permanent à la métaphore mythologique – homérique, virgilienne ou ovidienne – qu'il partage avec ses amis poètes, Saint-Lambert ou Delille et toute leur génération.

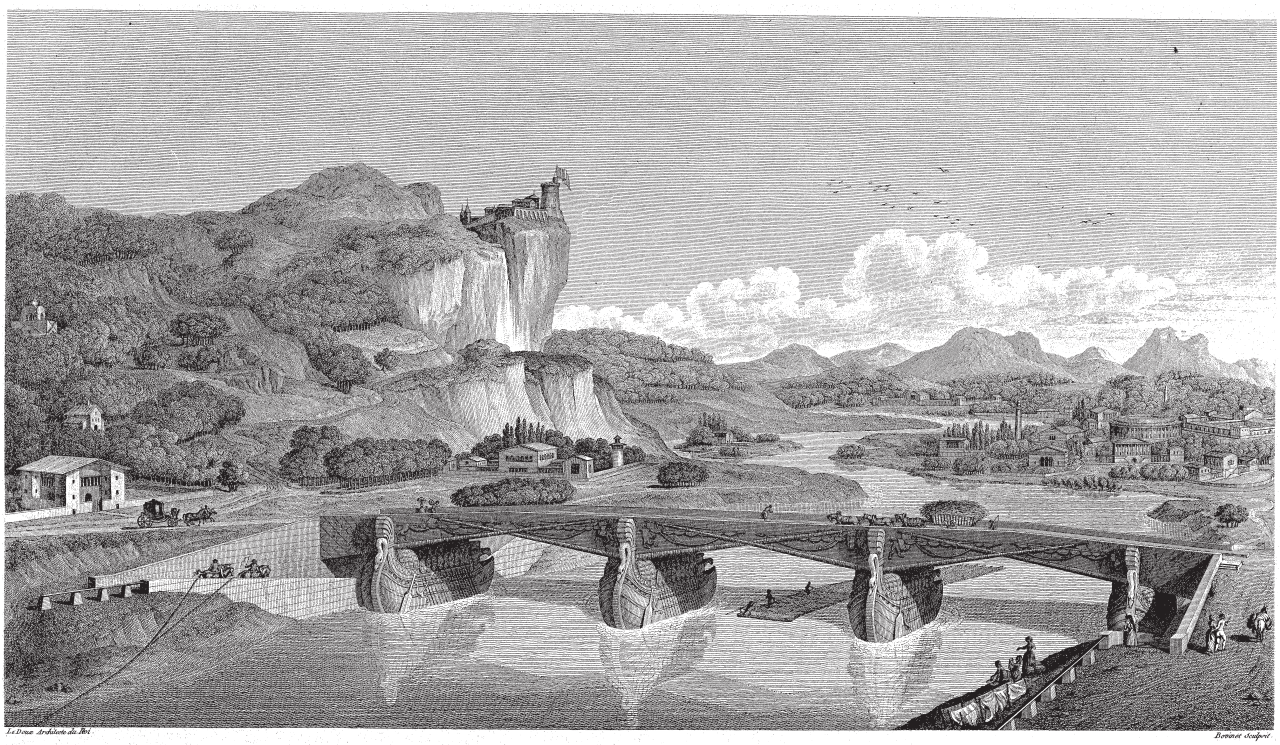
L'architecte s'est lui-même engagé à faire comprendre sa manière d'écrire et à donner la source de son esthétique littéraire. Peu d'exégètes de *L'Architecture* de 1804 ne s'en sont vraiment soucié depuis Jacques Cellerier, son ami architecte et premier biographe qui, très consciencieusement, a pris la peine de citer Ledoux lui-même à la suite de ses propres com-

mentaires, au demeurant nuancés et judicieux. Parlant d'une « encyclopédie architecturale », d'un « véritable dictionnaire élémentaire, où l'exemple se trouve toujours à côté du précepte », il juge le livre « étonnant par sa vaste étendue, par l'érudition, par le génie, le *style magique et poétique* [je souligne] de l'auteur[85] ». Cellerier évoque ensuite les critiques du temps qui attendaient évidemment le style d'un traité :

> « On reproche assez généralement à cet architecte d'avoir employé, dans le texte de son ouvrage, un style ampoulé et surchargé de figures ; on désirerait plus de simplicité et moins d'exaltation dans un livre élémentaire. Voici comme il se défend lui-même à cet égard :
>
> *L'architecture est à la maçonnerie, ce que la poésie est aux belles lettres : c'est l'enthousiasme dramatique du métier ; on ne peut en parler qu'avec exaltation. Si le dessin donne la forme, c'est elle qui répand le charme, qui anime toutes les productions. Comme il n'y a pas d'uniformité dans la pensée, il ne peut y en avoir dans l'expression.*
>
> *Chacun a sa manière de sentir, de s'exprimer : tantôt c'est un torrent qui se précipite des hautes montagnes, il entraine après lui le rocher ; tantôt c'est la calme d'un beau jour qui laisse voir à travers l'onde argentine, les reflets des arbres qui se peignent dans ces miroirs mobiles. L'homme élevé, toujours soutenu, ne compose pas avec le moment, il suit l'impression qui le domine ; l'artiste écrit comme il fait ; toujours inspiré, des bureaux de commis deviennent sous sa main, des propylées magnifiques ; la maison d'une danseuse célèbre offre le temple de Terpsichore ; l'hangar d'un marchand développe les jardins de Zéphire et de Flore, des champs arides produisent des usines, des villes où les colonnes poussent à côté des orties [86].*
>
> *Pourquoi, me dira-t-on, employer sans relâche le style figuré ?*
>
> *Il faut du repos, il faut de grandes lacunes pour soutenir l'attention et faire valoir les objets susceptibles d'*élans. Oui, sans doute, c*'est là le vaste champ où l'insuffisence glane à son aise.*
>
> *La Fontaine, cet homme inimitable, fait tenir aux bêtes un langage qui leur convient. Virgile, dans ses Eglogues, met dans la bouche du berger le mot de son état, il peint la simplicité des mœurs ; il met dans l'Enéide l'*élévation du poème héroïque. Homère chanta la guerre d*'Ilion, mais s'il s'*était contenté de la décrire, il aurait ennuyé à la vingtième page. Quand l*'architecte décrit les usages déjà trop avilis des campagnes, il faut qu'il élève l'*âme de ses lecteurs ; s*'il n'est pas toujours obligé de donner de l'esprit aux bêtes, il est toujours forcé d'animer, je dirai plus, de faire respirer ses murs. L'art sans l'*éloquence est l*'amour sans virilité.*
>
> Il n'est pas étonnant, poursuit Cellerier, qu'avec cette manière de voir et de sentir, Ledoux ait employé l'*exagération* [je souligne], et se soit écarté des formes didactiques qui demandent plus de simplicité et d'ordre dans le style ; il fallait qu'il fût conséquent avec lui-même, et que son style fût en relation avec son imagination[87]. »

Avec l'explication de la manière dont il procède, Ledoux justifie le but qu'il se propose. La lecture de son livre, quasi *initiatique*, s'articule sur un incessant va-et-vient de l'imagination active où le rôle du lecteur consiste à faire dialoguer les images disposées par l'artiste, et dans son texte et dans ses gravures. « L'imagination est un contrat tacite entre celui qui conçoit et l'artiste qui donne à penser », écrit-il. Et plus loin : « mon but est d'étendre l'imagination du lecteur[88] ».

Un compte rendu du livre, publié par Le Bars du vivant de Ledoux dans le *Journal des Bâtiments civils*, assimile son œuvre à « une métaphysique architecturale[89] ». Le journaliste, qui



« Le pont sur la Loue ».

très probablement connaît Ledoux, comme l'a montré Hélène Lipstadt, insiste sur le caractère primordial du « figuré » du texte de Ledoux, comparable, dit-il, à la statuaire : « Il faut donc s'identifier à l'auteur et le suivre encore plus dans son texte que dans ses lignes qui n'en sont que le résultat [il entend ici par « lignes », le dessin][90] ».

Béatrice Didier, à qui l'on doit la première, et la seule, étude consacrée à Ledoux écrivain[91], est restée évasive sur les intentions *directives* de l'architecte-auteur. Tout en soulignant l'interrelation permanente entre l'écriture et le dessin (non sans désigner d'une manière très fautive les gravures d'après les dessins, particulièrement élaborés, de Ledoux, comme des « croquis »), Didier montre que l'analyse du texte de Ledoux échappe au champ strict de l'histoire littéraire : sans dégager la finalité instrumentale (didactique, morale, poétique, ésotérique et initiatique) du livre, il est impossible de comprendre et, a fortiori, de classer le genre éclectique et totalement inédit que Ledoux crée sciemment. Situer son œuvre dans le contexte du romantisme français naissant, comme le fait Didier, n'est pas négligeable, certes. Mais la nomenclature stylistique littéraire, qui classe l'œuvre, fait trop vite dévier l'analyse de l'objet, en réalité non-identifié, vers une sorte de *curiosa*, si la parité n'est pas respectée dans la critique globale. Celle-ci doit en effet s'attacher tout autant aux images qu'au texte, et à leurs rapports. Cette dialectique de lecture, qui correspond à une dialectique déterminante dans l'esthétique même de Ledoux, comme dans sa morale, on va le voir, relève d'une éducation, comme d'une transmission à caractère *initiatique* (tout autant que le romantisme, c'est la pensée franc-maçonne des Lumières et ses symboles qu'il faudrait évoquer – question que je n'aborde pas ici[92]).

Intuitivement, Didier a bien senti l'enjeu de cette « métaphysique architecturale » qu'exprime Ledoux à travers la rhétorique classique, dont l'enflure et la liberté d'expression, colorée et très personnelle, oscille entre Delille, Senancour, Volney, Mme de Staël, voire Chateaubriand (toutes proportions gardées !). Mais elle n'a pas su tirer de la comparaison avec les images gravées la nécessaire application, que Ledoux a explicitement indiquée, de la rhétorique des images aux figures du dessin, voire du tableau d'architecture.

L'entreprise de Ledoux paraît très périlleuse, selon Didier qui constate qu'il est vraiment « à la recherche d'un style » et qu'il accumule les difficultés par la diversité des genres auxquels il se livre. Des contrastes, des juxtapositions, des oppositions tranchées, sciemment formulées par Ledoux à des fins pédagogiques, sont analysées (par rapport aux images) un peu vite comme des contradictions ou irrésolutions un peu maladroites, pesantes. Il faut en convenir, le style de Ledoux est loin d'être un modèle, mais ses soi-disant excès, qui sont ceux des écrivains de son temps, donnent certainement une clé de lecture des images d'architecture que Ledoux a passionnément souhaité extraire de l'abstraction convenue, usuelle (plan, coupe, élévation). Chez lui, la lecture des symboles est donnée à voir par le double style imagé, textuel et dessiné. En effet, aux dessins techniques d'interprétation de l'architecture « à construire » s'ajoutent, non seulement des vues animées des bâtiments, mais parfois de véritables tableaux emblématiques des genres d'architecture ou des symboles de la création dans son domaine – on l'a vu avec L'Œil !

On peut admettre cette observation de Didier : « Ledoux rencontre une autre difficulté [celle de chercher un style personnel qui réponde à sa métaphysique architecturale], due à sa situation historique entre classicisme et romantisme. Sur son style, pèse assez lourdement le poids de la rhétorique classique ; il nous semble parfois abuser des procédés qu'elle lui a légués ; on pourrait faire un inventaire des « figures » qui serviraient d'illustration à l'ouvrage de Fontanier[93], son presque contemporain. » Certes, la remarque est judicieuse, mais elle ne s'applique qu'au texte. Estimant, par exemple que « le recours à la mythologie est, dans l'arsenal rhétorique classique, ce qui a certainement le plus vieilli », Didier élude complètement la thématique d'*Ut pictura poesis* et notamment la relation que Ledoux établit entre son style épique, héroïque, et le grand genre ou la grande manière, c'est-à-dire la peinture d'histoire. Certains tableaux (non architecturaux) du livre de 1804 prouvent la volonté de l'artiste de *donner à voir* une idée symbolique de la création architecturale relative à la poétique de ses origines (grecques, parfois revisité par l'idéologie franc-maçonne), c'est-à-dire fondée sur des images mythologiques connues de tous. L'Olympe et le mythe de Psyché, montrés dans la gravure intitulée *La maison du pauvre* est un exemple fort de cette propension aux images emblématiques – et pas seulement rhétoriques comme dans le texte – des buts et des moyens de l'art architectural dont le caractère initiatique relève d'une métaphysique architecturale.

Il y a une réelle difficulté à aborder, à part égale, la rhétorique du texte et celle de l'image (cette dernière n'étant pas codifiée), sans une véritable sensibilité et formation pluridisciplinaire. C'est pourquoi, malgré mes lectures du manuel de Pierre Fontanier, je resterai très prudent sur la question des analogies qui peuvent s'observer entre rhétorique oratoire (parlante) et rhétorique des formes et des effets artistiques : ceux-ci sont en images pour le *lecteur* du livre, mais ce dernier est un contemplateur potentiel de l'architecture construite de Ledoux – il ne faut pas l'oublier !

Malgré ses lacunes, ses incertitudes, Didier a décelé quelques rapports fondamentaux entre ces deux modes d'expression dont l'interrelation éclaire la présence des symboles. Elle remarque d'abord que les descriptions de Ledoux, souvent lyriques, ne sont pas des explications d'architecture ni même des transcriptions de paysages, mais des *visions*. Elle rappelle, comme Ledoux et Boullée l'ont affirmé, que l'architecture doit être considérée comme une écriture. Elle montre comment Ledoux opère une véritable pédagogie du regard (apprendre à voir) qui introduit dans le texte la présence du lecteur sensé *lire*. Enfin, elle constate que cette lecture offre une idée de mouvement permanent, une notion de *temps* que le texte introduit dans l'image du dessin. L'imagination s'invite dans la quatrième dimension, c'est-à-dire le déplacement qui rend compte des vues volumétriques des constructions et des espaces qu'elles matérialisent dans la lumière et le paysage naturel ou urbain…

Pierre Fontanier définit ainsi le style : c'est « l'art de *peindre* [je souligne] la pensée par tous les moyens que peut fournir une langue[94] ». Fontanier organise les figures de la langue en cinq classes auxquelles participe l'*Expression*[95]. Je renvoie à ce qu'il définit et analyse, par les figures de style dans la catégorie de l'*Emphase*, certainement l'une des constantes de la manière d'écrire de Ledoux. Il faudrait de très longs développements pour le prouver ou l'illustrer : je me limiterai ici, succinctement, aux analogies formelles que l'on voit se dessiner dans les gravures et qui se rapportent notamment à la *Périphrase*, à l'*Enumération* ou *Accumulation* ou encore *Conglobation*, en ajoutant la *Paraphrase* et l'*Epiphrase*[96]).

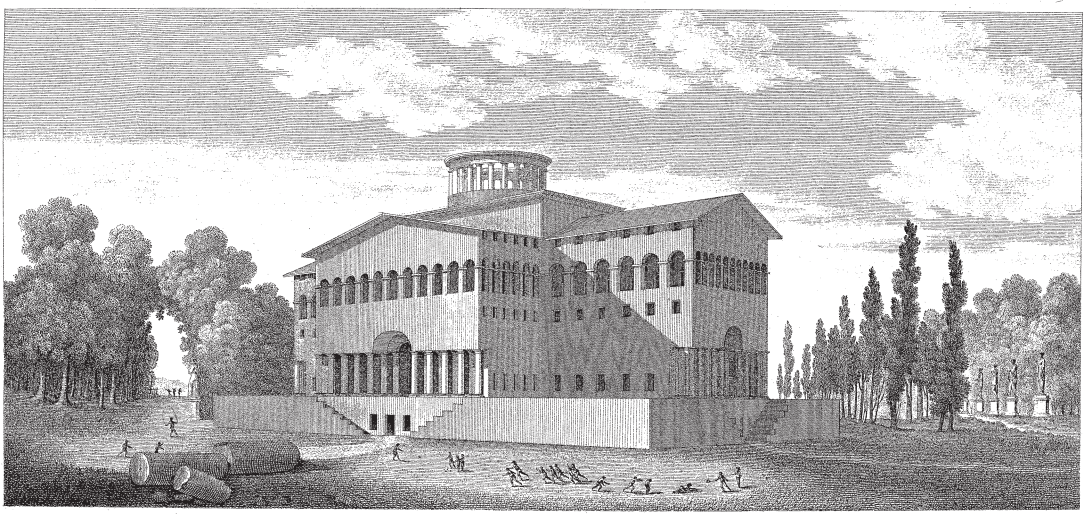
En s'interrogeant sur la manière de lire poétiquement l'architecture, il faut méditer cette remarquable leçon sur l'*expression* que Ledoux insère dans le texte qui accompagne le projet de *Maison d'*éducation :

> « Qu'entendez-vous par l'expression ? Ce que j'entends ; c'est un sentiment analytique qui se confond avec les images, qui stimule nos plus secrètes *sensations* [je souligne] et semble devancer la pensée de l'Architecte, qui décèle la volonté pour forcer le spectateur bien organisé à l'admiration. Les caractères s'imprègnent de la teinte que l'artiste prépare sur son éloquente palette : l'art du chimiste ne donne pas la couleur, c'est un présent des dieux inspirateur[97]. »

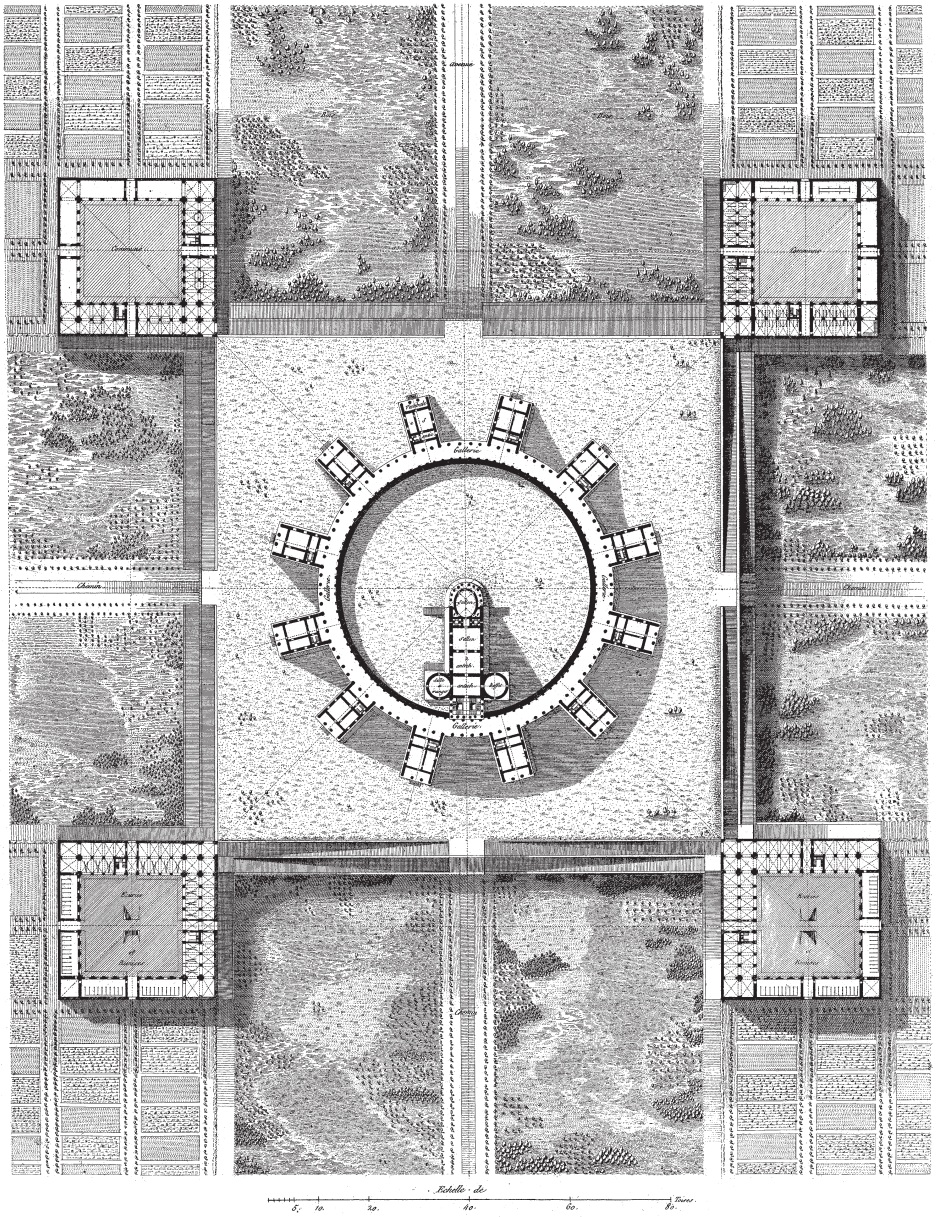
Comment apprécier certaines formules, quasi ésotériques ou métaphoriques de Ledoux, sans s'imposer ici une digression indispensable sur l'économie générale de son livre ? Nous avons lu ci-dessus : « *secrète* sensation », « sentiment analytique qui *se confond* avec les images », « forcer le spectateur *bien organisé* à l'admiration », qui précèdent la métaphore de l'architecte dessinateur à l'« éloquente palette ». Avant d'entamer la lecture poético/rhétorique des images *expressives* (texte et planches gravées), on doit prendre conscience de la construction très originale de la publication de Ledoux, dans sa globalité. Et, par exemple, ne chercher des correspondances que dans le rapport de proximité entre telle page écrite et telle gravure qui présentent un projet, exclurait celui-ci d'une chaîne d'observations ou de commentaires qui se déplacent dans l'espace du livre. C'est comme si Ledoux incitait le lecteur, soumis à des sentiments individuels au fur et à mesure qu'il avance solitaire dans sa lecture (texte/images), à prendre conscience de la vision synthétique d'un sentiment de société dans lequel il serait entraîné.

La mise en scène des rapports est primordiale dans l'approche initiatique des images *emblématiques*, notamment, ces sortes de *vedute* qui apparaissent comme des *variations* iconographiques et plastiques propres à l'esthétique militante de Ledoux (on a déjà évoqué l'Œil et l'*Abri du pauvre*, mais il faut y ajouter, le *Pont sur la Loue*, la *Forge à Canon*s, le *Cimetière de Chaux*, et nombre de vues perspectives ou à vol d'oiseau d'édifices, utopiques ou non[98]) ; le contexte initiatique valorisé par l'auteur (« secrète sensation »), « force le spectateur [lecteur] *bien organisé* [initié] à rechercher pour son plaisir (« admiration ») les rapports et les correspondances multiples suggérés par Ledoux dans l'espace pictural et, littérairement, narratif de son livre.

Ces sortes de *tableaux*, au sens de genre pictural et non pas architectural, sont parfaitement justifiés par l'esthétique du pittoresque que Ledoux défend et illustre (par exemple, avec les *pendants* que j'ai analysés ici au sujet du théâtre, ou, ailleurs, ceux de l'hôtel Thélusson[99]). Mais leur présence atteste également une construction initiatique du livre de 1804, construction visuelle, certes, mais qui s'appuie en réalité sur tout un système numérique dont les références tiennent au système des proportions harmoniques, étayé par un recours à la symbolique pythagoricienne des nombres. De la sorte, les suites de chapitre, l'assemblage des planches comme la progression – hiérarchique – des idées et des références, correspondent à des relations numériques vérifiables, et « très remarquables entre les nombres



« La Maison d'éducation ».



« L'Oïkéma ».

mis en évidence par Ledoux, et ce à tous les niveaux de composition du texte », écrit Serge Conard[100] qui a été le premier historien à approfondir la symbolique ésotérique de l'ouvrage de Ledoux ; « la formule la plus simple, et la plus évidente », écrit-il, « fait référence à un symbole somme toute attendu à propos d'une *cité du soleil*[101] : la somme des gravures et des planches est égale au nombre de jours d'une révolution solaire : 240 (pages) + 125 (gravures) = 365. Les autres sont toutes issues d'un corpus numérique unique : les valeurs angulaires de la géométrie pythagoricienne, et sont articulées autour de deux thèmes principaux et constants : le nombre 24 et la valeur approchée de √3 : 1,732…[102] ». La suite de la démonstration de Conard, et ses analyses des rapports qui fondent le rapprochement entre l'architecture édifiée (ou son terrain d'action géographique) de Ledoux et la composition du premier tome de *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, emportent l'adhésion sur les visées initiatiques de l'architecte démiurge – dans la lignée des grandes utopies Ledoux ne se réfère-t-il pas lui-même à Campanella, le « Calabrais » auteur de la *Città del Sole* ?[103] Admettons que l'auteur des *Propylées* de Paris crée aussi, pour la postérité, dans un espace numérique *unitaire*, littéraire et graphique (le livre illustré), qui « constitue la réalité topographique de la ville mythique[104] ».

Sur le plan artistique, la ville de papier relève de la littérature. Mais les images graphiques qui s'y trouvent ressortissent au domaine des effets en peinture, tandis qu'apparaît une troisième forme d'expression : la sculpture. Art du dessin elle aussi, elle est à la fois ornement symbolique de l'architecture édifiée – magnifiquement maîtrisé dans les constructions concrètes de Ledoux[105] – mais aussi une sorte de hiéroglyphe initiatique dans le dessin livré au graveur. Dans cette approche si complexe des rapports entre les effets rhétoriques du texte et les effets poétiques (à interpréter) du dessin, finissons par l'analyse de deux programmes architecturaux destinés à la formation, à l'éducation morale du citoyen, mais aussi à la spiritualité des valeurs et des rites de la vie civile et religieuse : la *Maison d'*éducation et l'*Eglise de Chaux*.

L'expression et les figures de style du dessin

La sculpture, thème esthétique et formes inscrites dans l'architecture, est en permanence présente dans le texte de Ledoux. Dans l'évocation paysagère constante où l'artiste aime présenter la perspective de ses projets, on peut s'étonner de ne trouver, parmi les centaines d'estampes sorties de son atelier, que deux gravures où figurent des statues dressées sur un socle libre dans un jardin. L'une d'entre elles[106] montre le projet d'une *Maison d'*éducation, ou collège, comme une *veduta* : dans un jardin aux perspectives de parc, une statue isolée, à gauche, et un alignement de statues, à droite, encadrent l'édifice devant lequel des collégiens jouent à la balle, aux boules et à la corde à sauter…

Ni fortuite, ni seulement décorative, la présence de cette statuaire monumentale de jardin rappelle le rôle éducatif (par l'exemple de l'Histoire et du mythe) de la sculpture. Or il faut tenir compte ici de la composition initiatique du livre dans son ensemble. En effet, le texte le plus explicite sur la question des statues ne figure pas directement à l'appui de l'image de la *Maison d'*éducation, mais en conclusion du commentaire qui accompagne le projet de *Maison de jeux*, c'est-à-dire quinze pages plus loin, juste avant l'apparition du *Coup d'*œil du Théâtre de Besançon.

Ainsi, entre deux groupes de monuments consacrés respectivement à l'éducation individuelle (au collège s'ajoute en effet l'*Oïkéma,* bordel monumental destiné à moraliser l'éducation sexuelle) et au loisir social (jeux et spectacle), la relation implicite s'accorde sur un thème plus général qui ressortit au rôle transcendant de l'art (ici la statuaire) dans l'épu-

ration des mœurs :

> « Tel qui aurait emprunté l'exemple des jeux olympiques ou des bois dédiés à Jupiter, pour élever aux dieux de la fable des statues, retrace dans ces jardins des vertus civiles et héroïques qui honorent le siècle », écrit Ledoux. « Ô vous, que la foule des plaisirs assemble en ces lieux ! Venez, et faites revivre les souvenirs honorables ; que votre âme attendrie par les traits qui peignent la bienfaisance et la sensibilité, rappelle cette antique foi de l'âge d'or que nous regrettons ; que ces formes incorruptibles, ces marbres, ces bronzes nous offrent l'apothéose de la céleste amitié, du mépris des vanités ; qu'ils distinguent l'homme modeste environné de ses talents et de la publique estime[107]. »

Comme les trophées de l'hôtel d'Uzès (détruit)[108], les statues du jardin de la *Maison d'*éducation ont donc une valeur théorique qui s'ajoute à l'effet plastique, ou plutôt qui donne un sens à celui-ci. A travers le motif appuyé – si l'on peut dire – dans l'image, l'artiste s'exerce à une démonstration du rôle poétique de la relation qu'il souhaite entre l'architecture et la sculpture, rôle qui est sollicité par l'appel à l'*imagination* du spectateur-lecteur. L'effet pittoresque, ici, ressortit au contraste qui s'observe entre les petites silhouettes, sombres et animées, des enfants qui jouent et la plastique immuable des statues blanches. Mais il faut attendre de découvrir le texte qui conclut le commentaire de la *Maison des jeux* pour saisir, enfin, la raison d'être de l'environnement exceptionnel – dans l'œuvre de Ledoux – de sa *Maison d'*éducation. La morale qu'exprime ce *paysage* incite alors à bien des réflexions ; on peut la comparer, par exemple, aux idées exprimées par Mme Roland sur l'éducation. A l'époque où Ledoux poursuit la construction de la Saline royale d'Arc-et-Senans et tandis que se prépare le chantier du théâtre de Besançon, à l'instigation de l'intendant La Coré, Mme Roland recevait le prix du Concours de l'Académie de cette ville, en 1777, sur le sujet suivant : « Comment l'éducation des femmes pourrait contribuer à rendre les hommes meilleurs ». Le féminisme éclairé, si l'on peut dire, de Ledoux – *cf.* le *Temple de Mémoire*[109] –, appellerait plus d'une réflexion. Mais en ce qui concerne le rôle éducatif de la statuaire, c'est dans ses *Mémoires* (1795) que Mme Roland – jeune fille qui emportait son *Plutarque* à l'église en guise de semaine sainte ! – évoque le souvenir d'une visite dans le parc de Versailles, en ces termes :

> « J'aimais mieux voir les statues des jardins que les personnes du château […]. Je soupirais en songeant à Athènes, où j'aurais également admiré les beaux-arts, sans être blessée par le spectacle du despotisme ; je me promenais en esprit dans la Grèce, j'assistais aux jeux olympiques, et je me dépitais de me trouver Française. Ainsi frappée de tout ce que m'avait offert le beau temps des républiques, je me glissais sur les orages dont elles avaient été agitées, j'oubliais la mort de Socrate, l'exil d'Aristide, la condamnation de Phocion[110]. »

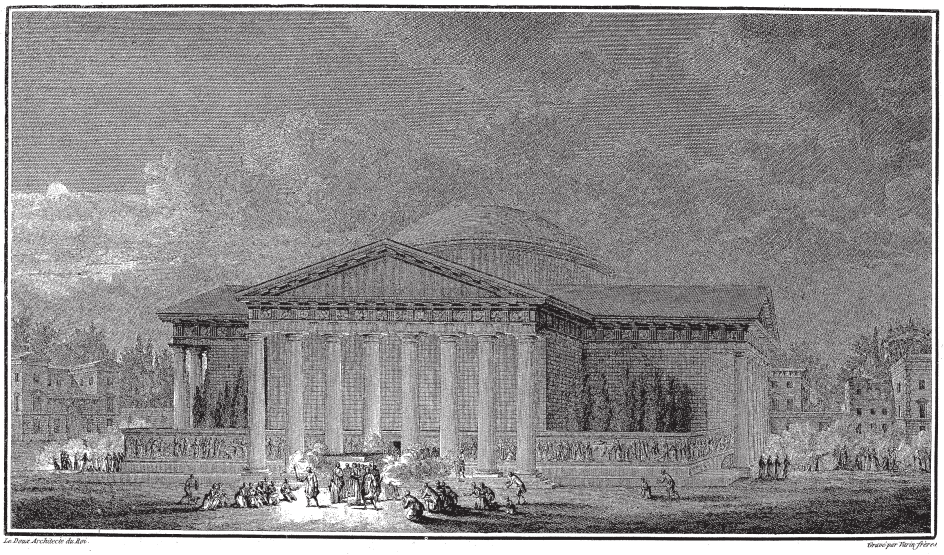
L'*exemplum virtutis* s'expose d'une manière plus démonstrative à l'appui du projet d'*Eglise de Chaux*. Les commentaires des quatre dessins qui en présentent le parti et la distribution (vue perspective nocturne, plan des souterrains, plan supérieur et coupe) n'offrent aucun essai de description à proprement parler – Ledoux comme Boullée recourent très rarement à cette forme littéraire ! Le texte est une *narration*, vivante, évocatrice de la condition humaine et de ses aspirations métaphysiques et cosmiques. Mais il est également didactique, conçu comme une *leçon* d'architecture symbolique fondée sur les principes de l'éthique civique et religieuse.

S'adressant aux « jeunes artistes, enfants chéris d'Apollon », Ledoux s'exclame en évoquant les restes humains voués au souvenir (vases funéraires, ossuaires, reliques ou momies) :

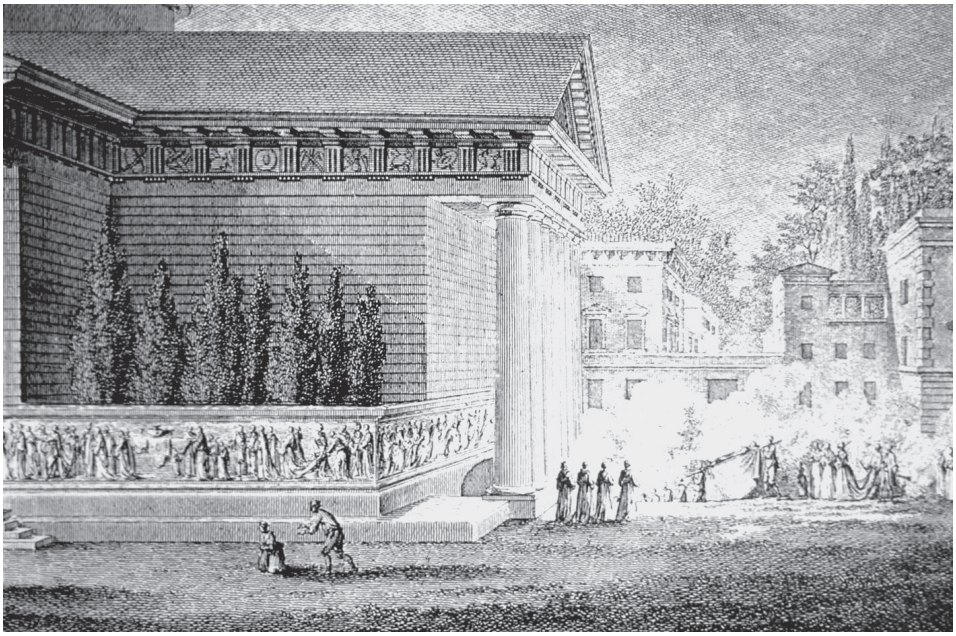
> « Que de moyens l'art vous offre ! Voyez ce que peut une pensée, une heure, un jour de votre temps : il n'y a pas d'événement qui puisse enchaîner le génie ; la volonté même du Dieu suprême ne peut rien changer à la nature du bien qu'il peut faire, puisqu'il n'est pas de son essence que le vice obtienne des avantages sur la vertu. Travaillez, travaillez toute votre vie pour obtenir ce jour, cette heure[111]. »

Le monde des abstractions où s'épanouit la métaphysique, se nourrit de cette prise de conscience du délai inconnu qu'impartit la mort et que favorise l'action créatrice. Dans les pages du livre, l'expression (texte et dessins) *poétique* du projet d'architecture religieuse régénérée entraîne le lecteur dans de fastueuses images à caractère épique où la perspective de la mort s'énonce en fonction des âges de la vie, des sexes, des conditions sociales, de l'action civique, plongés dans les cycles du temps (jour, nuit, saisons) et des rites religieux (baptême, mariage, obsèques) relatifs à certains sacrements de l'Eglise catholique (Eucharistie, Extrême-onction, par exemple). L'idée progressiste de Ledoux est double. Il souhaite d'abord créer un climat spirituel qui conditionne la lecture de son projet : les caractères humains, individuels ou collectifs, illustrent le substrat sur lequel l'architecte fonde sa théorie du *caractère* en architecture. Il légitime en même temps cette théorie en se référant à une vision du Monde, à la fois historique et cosmique. Ensuite il rattache à cette vision (intellectuelle) l'ensemble des effets plastiques et de composition qui caractérisent son monument, un édifice nouveau par la traduction visible, fonctionnelle (et pas seulement symbolique) des types de rituels auxquels il est destiné.

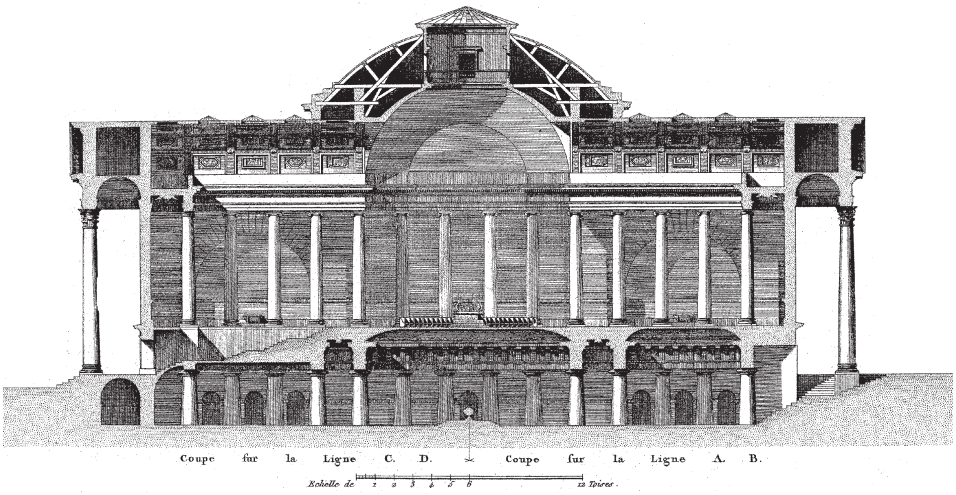
Variété et unité, telles sont les valeurs affirmées de l'architecture classique que Ledoux souhaite régénérer en y ajoutant ce sentiment des rapports qui exposent le caractère même du lieu construit. L'unité s'exprime d'abord par la symétrie totale du plan, croix grecque des nefs inscrites dans un carré, espace intérieur centré sur un dôme semi-sphérique et accessible par quatre frontispices de temple antique à colonnes et frontons triangulaires – l'*alphabet* géométrique naturel et la référence gréco-romaine suscitent une création sobre et forte : carré, cube, cercle, sphère, triangle pour la masse constructive, colonnades extérieures et intérieures, avec jour zénithal exclusif, pour l'animation des effets lumineux. La variété est sensible dans la distribution des nefs croisées, autour desquelles sont disposées des chapelles : un escalier monumental définit, jusqu'à l'autel majeur central, une nef d'accès principale – sans la moindre distinction à l'extérieur. Afin de mettre un terme aux « contradictions d'usage[112] » perpétuées dans les cérémonies religieuses, l'artiste identifie les espaces cultuels et les autels. Tandis que l'église souterraine est destinée aux offices funèbres, l'église supérieure dispose d'autels consacrés au culte journalier, à celui de la reconnaissance (après une victoire militaire par exemple, quand se chante le *Te Deum*), au baptême, au mariage (autel de la vertu, autel de l'hymen, etc.). La variété est encore de mise dans les quatre cimetières entourés de charniers qui, au niveau du sous-sol forment quatre cours carrées entre les bras de la croix grecque de l'église : les corps y sont ensevelis selon la distinction des sexes et des âges, femmes, hommes, filles et garçons. C'est alors que Ledoux introduit un ultime effet d'unité, élément plastique monumental qui enveloppe l'église et les cimetières selon le tracé carré du plan général : au-dessus de l'emmarchement d'accès aux portiques des nefs, et passant en toute continuité derrière les colonnades, les murs qui dominent les cimetières s'animent d'une grande frise sculptée à hauteur des yeux des fidèles. Voilà bien un type d'invention géniale à la Ledoux ! Se remémorant la frise à sujet rituel de l'ordre du temple grec, située en hauteur entre l'architrave et la corniche, l'artiste moderne inverse le rapport structurel – donc visuel – entre architecture et sculpture, valorisant le rôle de celle-ci dans l'exposé des attendus symbolique de sa réforme de l'architecture religieuse. Et ce n'est pas tout : la nature s'en mêle, avec les cyprès qui, dans l'ombre, mais au-dessus du mur sculpté à hauteur des enfilades de colonnes, expriment la présence des cimetières. L'ensemble de la distribution et des éléments constructifs de l'édifice, qui se lisent sur les dessins techniques



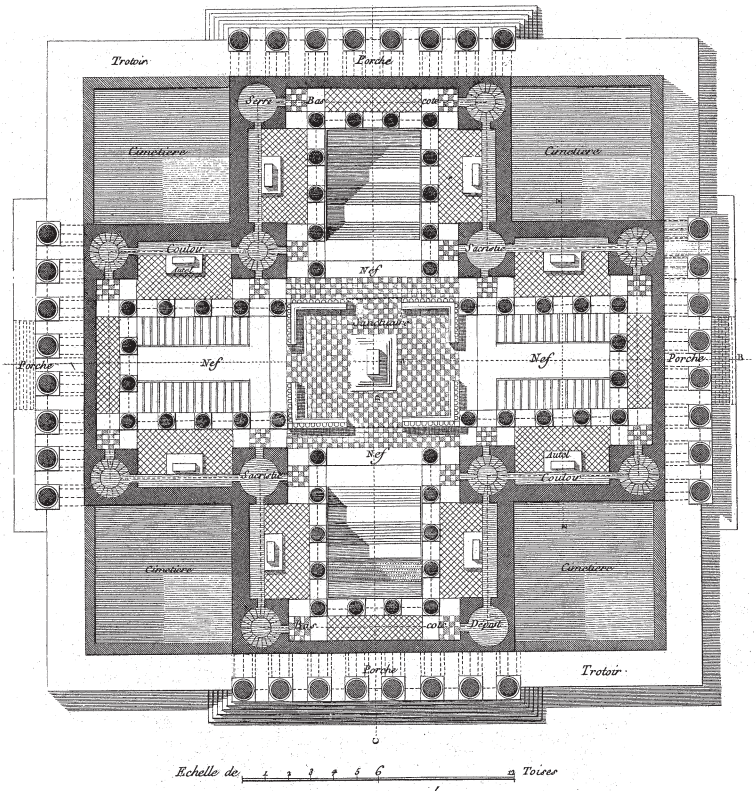
« L'église de Chaux ».



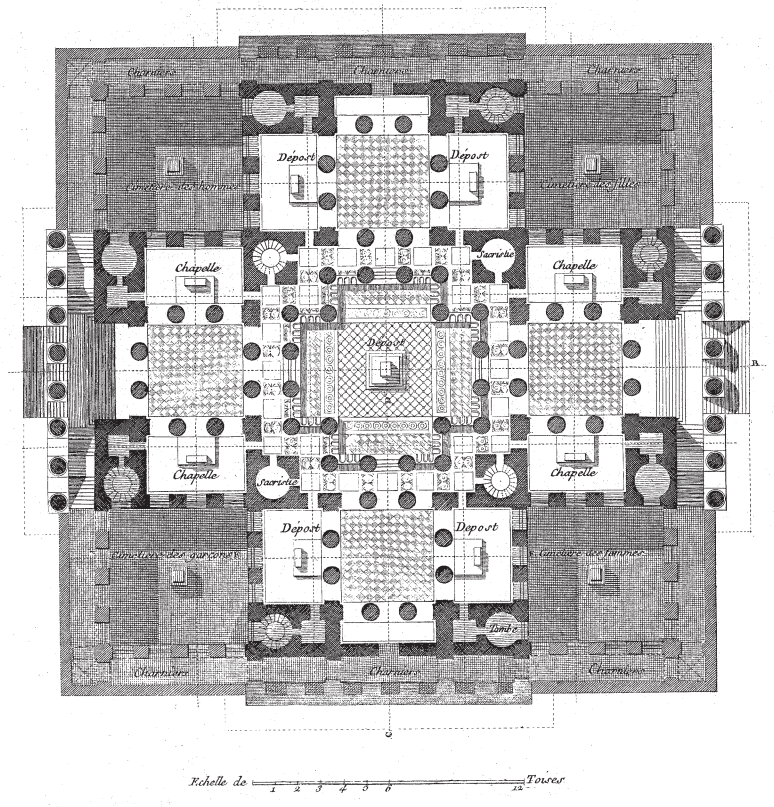
Détail de « L'église de Chaux ».



Coupe de « L'église de Chaux ».



Plan Soutairain de l'Église de chaux



Plan de « L'église de Chaux ».

(plans et coupe), n'atteignent une vraisemblance rituelle, animée, qu'avec l'analyse et le commentaire de la vue perspective de l'*Eglise de Chaux*. L'auteur insiste : « Là le spectateur se perfectionne par ses propres sensations ; il voit de près un bas-relief qui entoure l'édifice[113] », et poursuit : « Le cortège des émotions s'avance, et l'imagination abstraite commande le monde intellectuel[114] ».

La présentation nocturne de ce *tableau* s'agrémente de nombreux personnages disposés en quatre groupes actifs. A gauche, dans un clair obscur enfumé, s'exécute un rituel plutôt statique et non-identifiable. Au centre, précédée de torches, la procession du Saint Sacrement (est-ce pour le Viatique ?) sort de l'église et progresse entre deux rangées de fidèles agenouillés. A droite, toujours vivement illuminé de fumées rituelles, un cortège suit un brancard qui descend dans l'église souterraine. Tandis que ces trois groupes s'animent dans l'axe des trois frontispices visibles de la perspective, et que la procession s'avance vers le spectateur, deux fidèles isolés, un adulte protecteur penché derrière un enfant agenouillé en direction du dais qui passe, s'inscrivent dans l'ombre au niveau « du bas relief qui entoure l'édifice[115] » ; à droite et à gauche du tableau, posés en contrejour devant les groupes lumineux, des acolytes vêtus de longues robes créent une transition plastique entre le déroulement de la frise sculptée et les cortèges vivants.

Ledoux, qui commente cette brillante mise en scène dessinée à la gloire du Saint Sacrement et de la vie éternelle, tout en évoquant l'humanité dans ses craintes et ses espérances, produit un texte très fortement imagé où le système des figures du style énumératif, comme l'analyse Fontanier, se développe par *accumulation*. Dans l'idée cosmique du sujet, c'est par des *périphrases* enchaînées que l'auteur caractérise la symbolique, quasi rituelle, du dessin traité dans un clair-obscur obsessionnel :

> « Déjà le dieu du jour enlève aux humains la clarté ; ses flambeaux s'éteignent de toutes parts ; déjà le soleil, au bout de sa carrière, noie sa flamme dans les eaux, et montrant une pâle étincelle, abandonne l'horizon à sa rivale. Le croissant se place au centre des nuages condensés, et les ombres amènent les chimères de la nuit ; les chênes verts, les cyprès éloquents, ces arbres prophétiques à qui le ciel impose un silence pénible, sont dans l'inaction ; les fleuves de la terre confondent leurs eaux, s'entrechoquent dans leur course vagabonde : ici l'homme veut mourir comme il a vécu, il appelle les autorisations célestes pour assurer le trajet qu'il va faire ; son cœur ne craint pas d'assembler la multitude pour être témoin de ses derniers aveux : le respect entoure le dernier acte religieux de sa vie, et les fidèles prosternés, à la vue de l'image suprême, versent des larmes sur le pressentiment de la destruction[116]. »

Après une vaste périphrase pour désigner la fin du crépuscule, la justification physique des ombres de cette scène nocturne par la présence de la Lune (« le croissant »), la transparence des nuages et le relief des arbres, cadre un paysage silencieux propice au recueillement, mais aussi à la crainte du mystère chrétien. Il s'agit d'une mise en scène des sacrements : la Confession et l'Eucharistie (« derniers aveux », « les autorisations célestes ») ; et dans ce « dernier acte religieux » (« l'Extrême onction » ?), la vision de l'hostie (« l'image suprême ») qui précède le dernier souffle (« destruction ») et le passage dans l'au-delà espéré (« trajet »)…

L'atmosphère imagée que crée Ledoux exalte bien le programme catholique qu'illustre la *vision* architecturale ; l'action est double : dessinée iconographiquement et suggérée littérairement, quand elle interpelle le lecteur par des figure rhétoriques de *suspension* (les regards vers le cortège, les désignations, les interjections – « quelle erreur ! »), mais surtout d'*emphase* et d'*accumulation*. Jouant du double effet des cortèges (processions vivantes

et déroulement de la frise sculptée à hauteur des personnages figurés), ainsi que de l'iconographie concomitante qui s'observe dans la descente au tombeau d'un héros militaire et dans l'hommage rendu aux vertus citoyennes, l'auteur sollicite la fascination de l'*exemplum virtutis* :

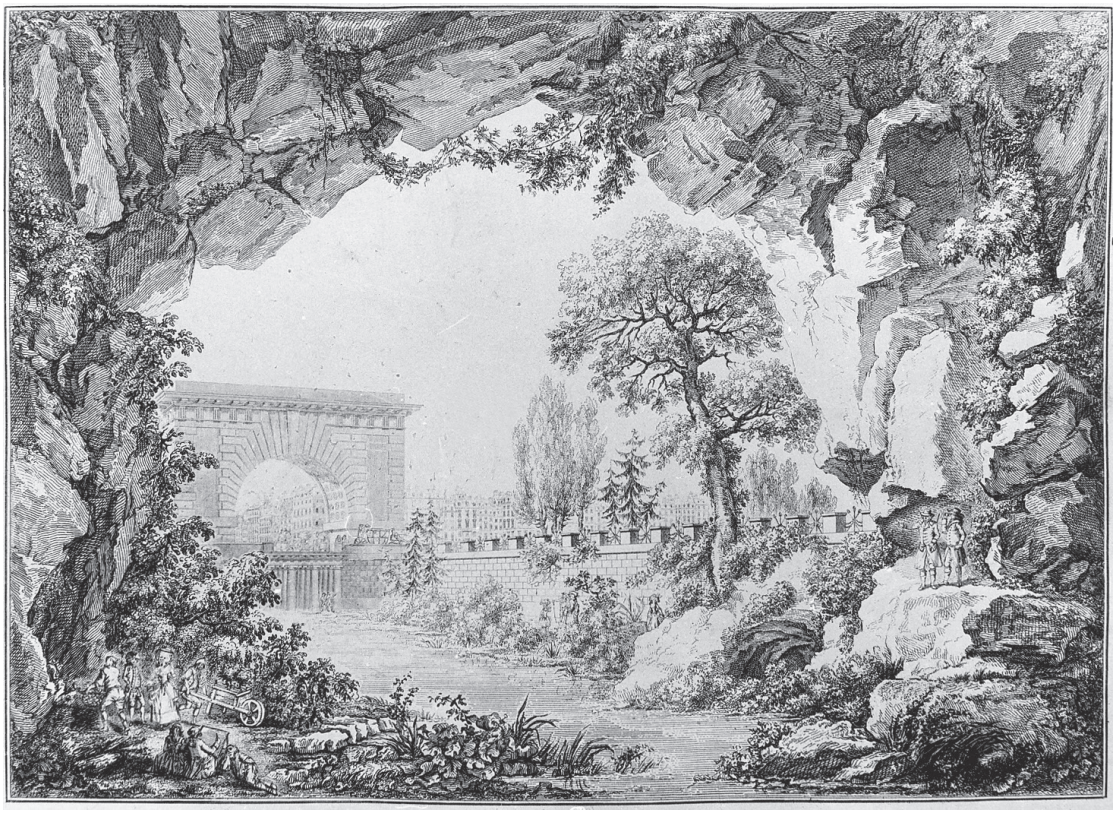
> « Là le spectateur se perfectionne par ses propres sensations ; il voit de près un bas-relief qui entoure l'édifice ; il est éclairé directement. Remarquez bien que l'art ne l'a pas confondu avec les teintes obligées d'un péristyle saillant qui détruit la pureté des traits ; il retrace aux yeux l'histoire des hommes les plus distingués, et force la distraction à s'appesantir sur tout. En examinant ces détails, le père peut exalter la pensée de son fils, et lui dire :
>
> Vois-tu ; Alcippe fut un artiste habile, un philosophe impassible ; son ciseau impérieux arrêta les progrès du vice. Vois-tu ce soldat valeureux qui affronte le salpêtre meurtrier pour couvrir le corps du capitaine qui guida la victoire. Plus loin, des torches ardentes, des branches de cyprès portées par cent femmes enveloppées d'un ample voile, précèdent les pleurs d'une famille désolée : la charité faisait un dernier effort. La reconnaissance restituait des cendres à la terre reproductive, et l'espoir de l'avenir faisait porter devant lui un trésor pour pallier les malheurs du jour. […]
>
> Un grand espace s'offre à ma vue : quelle lacune ! Quel vide interrompt le cours des abstractions qui composent le monde. Que vois-je ? Ah ! C'est la reconnaissance ; elle est isolée ; ne dirait-on pas que tout le monde la fuit ? Voyez ! Quoique rare, elle est prodigue du sentiment que l'on ne refuse pas quand le dernier moment rappelle les obligations passées et ne permet plus d'essayer l'avenir[117]. »

Le thème de la Reconnaissance (elle est personnifiée) est exploité dans la vision du tableau (ce n'est pas une description, mais un récit !), jusqu'à la découverte, sur le dessin technique d'architecture, du point focal de la distribution de l'église :

> « L'autel destiné à la reconnaissance, éclairée par les jours qui nous associent avec le ciel [jour zénithal], est placé au centre pour être aperçu de toutes parts ; les surfaces de côté sont éteintes pour fixer le recueillement et élever la pensée : là on voit les tables de la loi dans les mains du législateur ; le poète offre sa lyre, l'Architecte ses compas, le peintre ses pinceaux, la religion ses dogmes ; chacun apporte : tous offrent un motif pour exciter l'élan qui saisit la gloire[118]. »

Ce thème de la gloire, Ledoux l'associe à une réflexion générale sur les fêtes publiques, dont il condamne l'usage des séduisants et vains feux d'artifices de son temps, tandis qu'il évoque, avec un déchaînement imaginatif sans pareil – toujours l'*emphase* – les images sonores d'une musique de plein air. Le roulement des percussions, la plainte âpre des cuivres et des coups stridents sur « un acier sonore qui déchire les organes »[119], convient l'ouïe au sentiment d'épouvante – ils évoquent les effets voulus par le musicien Gossec dans sa célèbre *Marche lugubre*[120]… Comme à l'office (rites, prières, musique), à travers les paraboles des textes sacrés et des sermons, le verbe littéraire augmente la magie de l'image architecturale concrète ; le sublime de l'architecture *parlante* tient ici dans cette dynamique démesurée des métaphores accumulées ; dans l'imitation du genre épique « à l'antique » également.

Quittant l'architecture figurée, le livre, ses images textuelles et graphiques, observera-t-on dans l'œuvre *construit* de Ledoux – immense, redisons-le – des *effets* équivalents ? La mise en scène de l'architecture édifiée s'appuie, elle aussi, sur l'œuvre littéraire de 1804, comme sur un argument de ballet ou un livret d'opéra



Vue de l'entrée de l'hôtel Thélusson à Paris, à travers l'arche de la grotte de la façade.

Barrière des Fourneaux (photographie d'A. Gouviot, vers 1850, Paris, BHVP).

Les métamorphoses de la pierre[121]

Matériau de la nature, façonné par l'Homme dans ses constructions, élément visible d'un art aux origines divines ou mythiques, la pierre *inspire* l'architecte de génie, devenu peintre et poète[122].

Quelques dizaines d'occurrences évoquant la pierre émaillent le texte publié par Ledoux, non pas comme dans un traité de construction, mais à partir d'une rhétorique imaginative et de figures métaphoriques qui, toutes, renvoient à l'essence *matérielle* des effets spirituels de l'art de bâtir. Comme on l'a vu plus haut, le Sensualisme qui imprègne la démarche créatrice à l'époque des Lumières, justifie les réflexions de l'artiste sur le rôle de la vue, du regard, voire de la vision, dans la découverte du *caractère* d'un programme architectural artistiquement traité. Entre la pierre, matériau de la construction, et la pierre, matière à effets artistiques et symboliques, toute une palette de vocables inspire à l'artiste des idées de métamorphoses dignes d'un peintre d'histoire dont les buts éducatifs et moralisateurs sont clairement affirmés. Les aspects telluriques ou les origines aquatiques de la matière pierreuse (congélations[123]) renvoient aux origines cosmiques des rapports de l'Homme avec la nature et la Divinité : d'abord la montagne, le chaos, ensuite la grotte (abri) et tous les dérivés : roche, rocher, moellon, pierre taillée – claveaux, refends, bossages –, jusqu'à l'épuration suprême qui s'inspire de l'alphabet initial de la géométrie dont procèdent les belles masses architecturales : « La forme d'un cube est le symbole de la Justice, on la représente sur une pierre carrée[124] », écrit Ledoux… Du mythe d'Amphion, qui éleva « des pierres immortelles[125] » au son de sa lyre, jusqu'à la puissance élégiaque des *ruines* qui témoignent du façonnement ordonnancé par les Grecs (initiés par les Egyptiens[126]) et les Romains, la parité entre les effets « pierreux » et l'ordre antique réinventé demeure la pierre de touche, si l'on peut dire, de cette liberté de l'imagination que revendique Ledoux. Son confrère Boullée, de son côté, ne souhaitait-il pas annoncer la maison idéale de l'architecte par une entrée semblable à « celle d'un ancien monument dans les respectables ruines duquel l'artiste est sensé avoir établi sa demeure[127] » ?

Le succès européen des grands décors d'intérieur peints par Hubert Robert, à l'époque de Ledoux, laisse supposer du public et de certains maîtres d'ouvrage une réception clairement consentie des préceptes de l'auteur de l'hôtel Thélusson et des fameux pavillons d'octroi du mur des fermiers généraux à Paris. Alors que ces admirables ouvrages étaient détruits, pour l'essentiel, au XIXe siècle[128], certains amateurs ou historiens reconnaissaient dans l'art de Ledoux cette parité de talent entre le maître d'œuvre et l'artiste : « Ce qu'on admirait le plus dans les nouvelles barrières, c'était la coupe des pierres[129] » écrit Pierre Lacroix. En 1800, évoquant les Anciens, le célèbre peintre paysagiste Pierre-Henri de Valenciennes n'écrivait-il pas, à propos des sites antiques ruinés : « on interroge les rochers, qui sont restés les seuls témoins de cette grandeur passée[130] » ? Toutefois, certains doctes critiques, ou théoriciens classiques, n'acceptèrent jamais l'assimilation d'effets architectoniques, très volontaires, à des effets de clair-obscur et d'ombres décidées en peinture, et surtout pas l'hypertrophie de ces derniers dans le cadre proportionné des ordres antiques…

Pourtant, aime à le rappeler Ledoux, *pittoresque* comme la meulière ou associée à la brique rose[131], la pierre anime les parements dont les reliefs « font respirer les murs[132] ». L'origine et les traitements du bossage, trouvent dans cette image des applications fortes dont on a fait, à juste titre, une des caractéristiques de l'art de Ledoux et de ses émules – le mouvement *piranésien* de la deuxième moitié du XVIIIe siècle redécouvre les charmes des licences de l'architecture maniériste des XVIe et début XVIIe siècles. Le façonnement, l'art d'ériger dans la pierre imposent d'intenses solutions plastiques : par exemple, le fût des colonnes doriques ou toscanes s'élève sur des tambours maçonnés, un sur deux, cylindriques et cubiques. Alors, le

bossage n'est plus seulement rustique ou décor emblématique du pouvoir, mais expression des forces de la nature maîtrisée et d'un art persuasif propre à gouverner les hommes.

> « Les Géants ont détaché le rocher du sommet des montagne pour l'entasser. » « J'élevais un temple au bonheur. Dans mon aveugle enthousiasme j'amoncelais des pierres les unes sur les autres […]. » « Lutter contre les éléments qui inspirent à nos sens les idées premières. » « Les éléments de discorde se brisent sur le chaos des passions, les font mouvoir ; et cette âme universelle souffle l'esprit de vie dans tous les ressorts de la nature[133]. »

Dans un bel article consacré au bossage à la Renaissance, Claude Mignot constate : « alors que le système des ordres a suscité une littérature fantastique, le bossage a provoqué chez les architectes une fascination quasi muette[134] » ; et en effet, si l'on excepte le traité de Serlio, les ouvrages d'architecture ultérieurs ne consacrent à ce décor guère plus d'une page et d'une gravure de modèles stéréotypés[135]. A l'époque de Ledoux, les seuls écrits théoriques qui développent beaucoup plus la question sont ceux de Quatremère de Quincy, chantre d'une rigoureuse imitation de la nature et des Grecs. Paru à l'époque même où Ledoux édifiait ses *Propylées* – pavillons d'octroi – de Paris, vilipendées dans la presse, pour leur programme devenu *parlant*, comme d'« épouvantables maçonnailles[136] », le jugement de Quatremère sur cette forme d'art n'est qu'une incitation à l'extrême prudence dans ses applications et, justement, une violente diatribe contre l'architecture de Ledoux :

> « Il était réservé à nos jours de voir des colonnades entières, des colonnes isolées, entrecoupées par les bossages les plus anguleux et les plus repoussants : on en a l'incroyable exemple à l'entrée la plus magnifique de Paris [celle de l'Etoile]. Dans quel accès de délire ont donc été imaginés ces assemblages fantastiques faits pour heurter tous les sens ? Pour quels yeux et à quel usage a-t-on pu élever ces portiques barbares ? […] Peut-être est-il permis d'espérer que ce goût, dont tous les yeux sont épouvantés, trouvera dans l'excès même du vice, son meilleur contrepoison. Peut-être sera-t-on redevable à la bizarrerie elle-même, qui a enfanté ces productions, d'y avoir rassemblé avec tant de profusion, toutes les raisons propres à décrier pour jamais ce style ennemi de la nature[137]. »

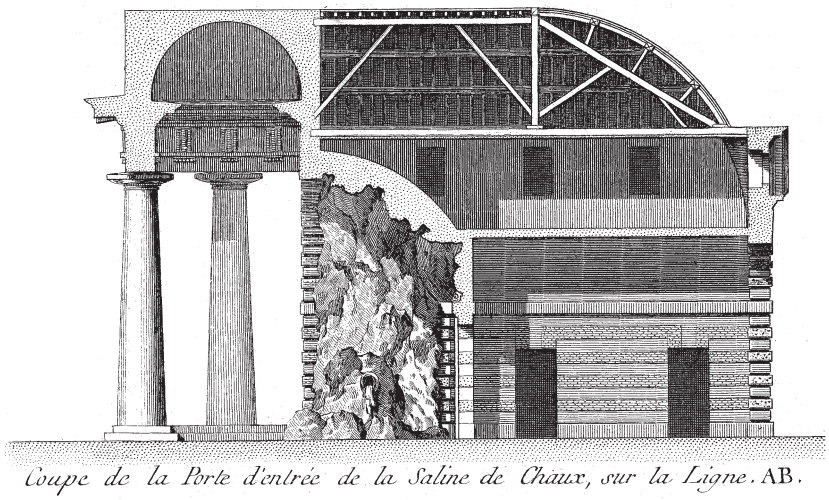
Plutôt qu'analyser ce style *fracassant* de Ledoux à partir des pavillons des barrières de Paris (1785-1790), de la grotte de l'hôtel Thélusson (1780) ou d'autres édifices détruits[138], il me paraît plus vivant d'observer le grand chef-d'œuvre – même mutilé en partie – qui illustre encore aujourd'hui en Franche-Comté cet art poétique de la pierre : la saline royale d'Arc-et-Senans – première *usine* française *noblement* architecturée, loin de Paris ! Le plan de l'ultime projet avait été approuvé par Louis XV peu avant sa mort et signé par Trudaine le 28 octobre 1774. Le chantier dura à peine cinq ans : dès l'automne 1778 les premiers essais de fabrication à partir du sel ignigène commencèrent. En 1779, la Ferme générale, détentrice du recouvrement de la gabelle, exploitait l'usine[139].

*Animer les surfaces pierreuses, pour accroître les puissances de l'*âme[140]

Une *rendue* (rapport de visite administrative) de 1793, avec une finesse étonnante dans le vocabulaire, exprime une sensibilité à l'architecture contemporaine de Ledoux, dont on souhaiterait aujourd'hui l'influence sur l'*éducation du regard* du public !

> « On entre par une grande porte en pierres de taille incrustées dans un assemblage de grosses pierres brutes, artistement maçonnées pour présenter une masse de rochers en forme de cul-de-four. Les piédroits hors du tableau de cette porte sont à bossages. Sur le devant, attenant aux roches factices, un grand cintre faisant façade est construit en pierres de taille, gros bossages et refends continus de 6 pouces [16,20 cm] de profondeur taillés

Saline royale, pavillon d'entrée, vue de la voûte et du portique.



Saline royale, Coupe du pavillon d'entrée.

Vase de saumure renversé (pavillon d'entrée).

Vue de la Maison du directeur à travers l'entrée de la Saline.

Colonnes du portique de la Maison du directeur.

Pavillon d’entrée de la Saline royale.

alternativement à la grosse et à la fine rustique. Cette maçonnerie fait avant-corps sur les bâtiments bas-côtés, les retours sont de même en gros bossages ; et à leurs jonctions aux murs de face extérieurs des bas bâtiments, de droite et de gauche, l'angle présente une chaîne de bossages, etc. Le reste est en pierre de taille lisse, terminé au haut par une plinthe carrée : à chacune de ces façades il y a trois urnes renversées saillantes de 18 pouces [48,26 cm] sur le nu des murs, d'où paraissent sortir des congélations taillées en pierre […]. En avant de la porte est une colonnade composée de huit piliers [sic], six en face, et deux en retour avec leurs chapiteaux ; l'entre-colonnes [sic] au milieu est plus large que les autres à cause du passage. On a dit ci-dessus piliers, parce que le bas est posé simplement sur une masse continue de maçonnerie en pierre de taille, faisant socle, à deux marches. Ces colonnes sont couronnées par un entablement, architrave, frise garnie de triglyphes, gouttes et métopes, et la corniche garnie de pendentifs avec mutules[141]. »

Les formes mêmes du pavillon d'entrée, avec ce portique titanesque assombrissant le passage creusé dans une grotte, les conglomérats nimbés de refends incisés, les vases d'où pendent des stalactites salés, évoquent évidemment le mode minéral et industrieux de l'usine. Mais l'ordre dorique au puissant entablement, avec colonnes au fût lisse et sans base, parle aussi au spectateur des origines grecques de l'architecture. Vue en perspective dans l'axe de l'entrée, la maison du directeur, avec sa chapelle intérieure et sa salle de Justice, célèbre la puissance et les bienfaits du pouvoir royal, émanation de la volonté de l'Etre suprême. La géométrie cubique de sa masse est précédée d'un portique formé de colonnes colossales dont le fût alterne tambours en cylindres ou en parallélépipèdes.

Elle rayonne de toutes parts du cœur même du plan semi-circulaire sur lequel se distribuent les bâtiments industriels et l'habitat des ouvriers et employés. En revanche, le pavillon d'entrée de la saline concentre la vie communautaire par sa distribution (four banal et boulangerie, réservoir et laverie, corps de garde et prison) ; il représente, en marge des principes de la morale naturelle qui guide toute société humaine, les Eléments bruts, nécessaires à la vie : l'air, le feu, l'eau, la terre ; il symbolise, enfin, par le rapprochement des colonnes, des roches et de l'eau sculptée coulant des vases renversés que l'ombre anime, les origines industrieuses de l'architecture. « Tout porte l'empreinte de la recherche où l'on a fixé l'aisance », écrit Ledoux. « Quelles sont ces urnes renversées qui s'offrent à mes yeux ? Ces torrents d'eau qui se congèlent et étendent leurs vagues glacées pour prolonger des ombres que le soleil déplace au gré de l'art ? Quel est cet antre sorti de la terre pour s'affilier avec la voûte céleste[142] » ? C'est une sublime œuvre d'art. Ni église, ni château : une usine royale à l'architecture savante !

Alors, dans le temps et sur le site, en suivant le rayon du plan général, l'itinéraire qui conduit à cette splendide mise en scène qu'est l'intérieur de la saline devient nécessaire à l'illustration du mythe de fondation de la ville – la « ville de Chaux » dont Ledoux illustre l'utopie dans son livre de 1804[143]. La porte d'entrée de la saline, monument de singularité et d'invention, morceau de bravoure de l'architecture de la seconde moitié du XVIIIe siècle, résume l'œuvre entière, à la manière d'une ouverture d'opéra inspirée. Ses murs, on l'a vu, renferment les fonctions vitales et primaires de la vie communautaire. Mais son architecture s'inspire de la mythologie, tout comme celle du palais du Soleil (Versailles), sis dans un parc olympien. Quels « progrès »[144] cependant, dit Ledoux, dans l'architecture des ombres ! Quelle beauté puissante dans la variété de ses effets qui s'oppose à l'uniformité, digne mais guindée, de l'architecture royale de la fin du règne de Louis XIV! Oublierait-on qu'Apollon fut berger ? Qui n'aurait pas à l'esprit le dicton populaire : « pluie et soleil donnent abondance » ? La porte de la Saline est le frontispice de l'architecture royale destinée au bien être des citoyens, à l'époque où l'idéologie monarchique avait sacré le roi « père du peuple. » Ledoux, distingué par Louis XV[145], avait trouvé sa voie.

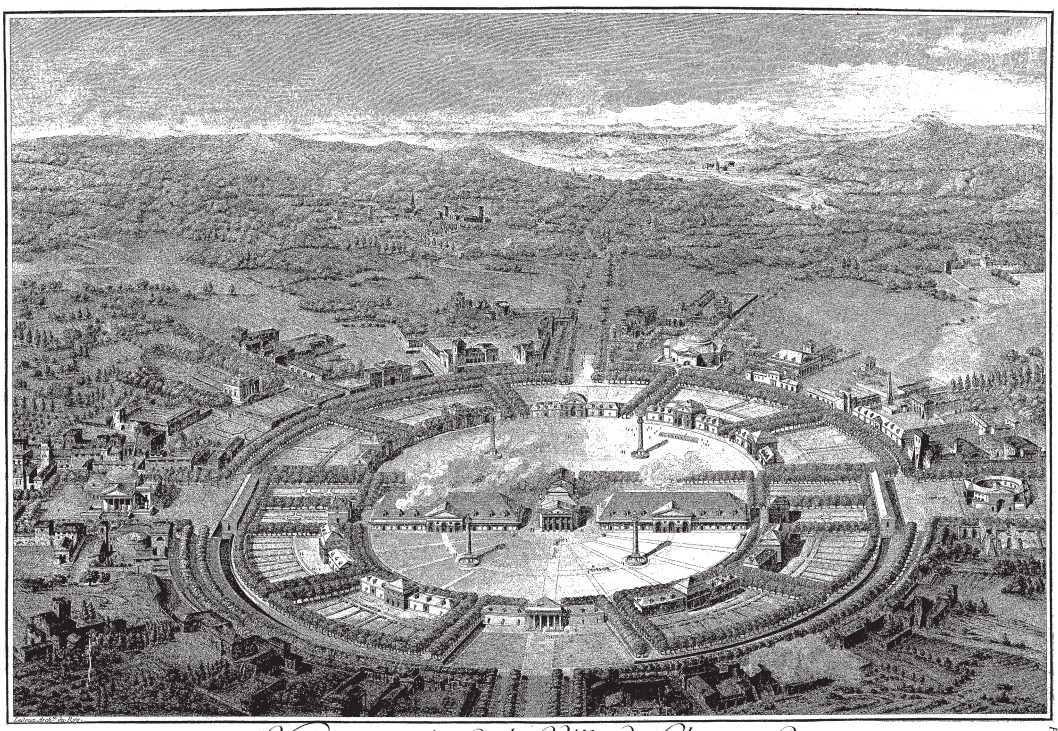
Elever des pierres immortelles au son de la lyre d'Amphion[146]

A travers le thème de la grotte il est possible de réfléchir sur la raison d'être de cette poétique de Ledoux, et sur les moyens, ou certains moyens, liés à l'iconographie du rocher : là, l'imaginaire du chaos et des quatre Eléments introduit le mythe de la colonne herculéenne. Dans l'ensemble de la saline d'Arc-et-Senans, l'attrait de la roche brute et le rôle de la grotte sont relatifs à la présence de l'ordre mâle originel, le *dorique grec*, au fût orné ou non d'un bossage cubique – transgression moderne, dont Palladio, Jules Romain et les *maniéristes* français avaient donné l'exemple au XVIe siècle, certes. Mais l'échelle gigantesque dans laquelle Ledoux traite ici le motif exclut la simple idée de fantaisie. Dans une étude approfondie[147], Monique Mosser développe le vaste panorama symbolique et métaphysique dans lequel s'inscrit, avec le thème des origines de l'architecture, la grotte d'Arc-et-Senans. Elle compare celle-ci aux meilleures créations du genre à l'époque des Lumières, grottes de passage dans certains jardins anglo-chinois qui sollicitent la symbolique franc-maçonne tellement répandue alors – et à laquelle Ledoux n'est évidemment pas étranger[148] ! Je ne reviens pas ici sur cette interprétation fondamentale qui explicite les formes combinées de la saline ; mais je prolongerai l'analyse en recherchant d'autres symboles, notamment à travers une lecture spatiale, compositionnelle et distributive de la grotte par rapport à la vision d'ensemble de l'usine construite, il faut le redire, à la gloire de la monarchie absolue.

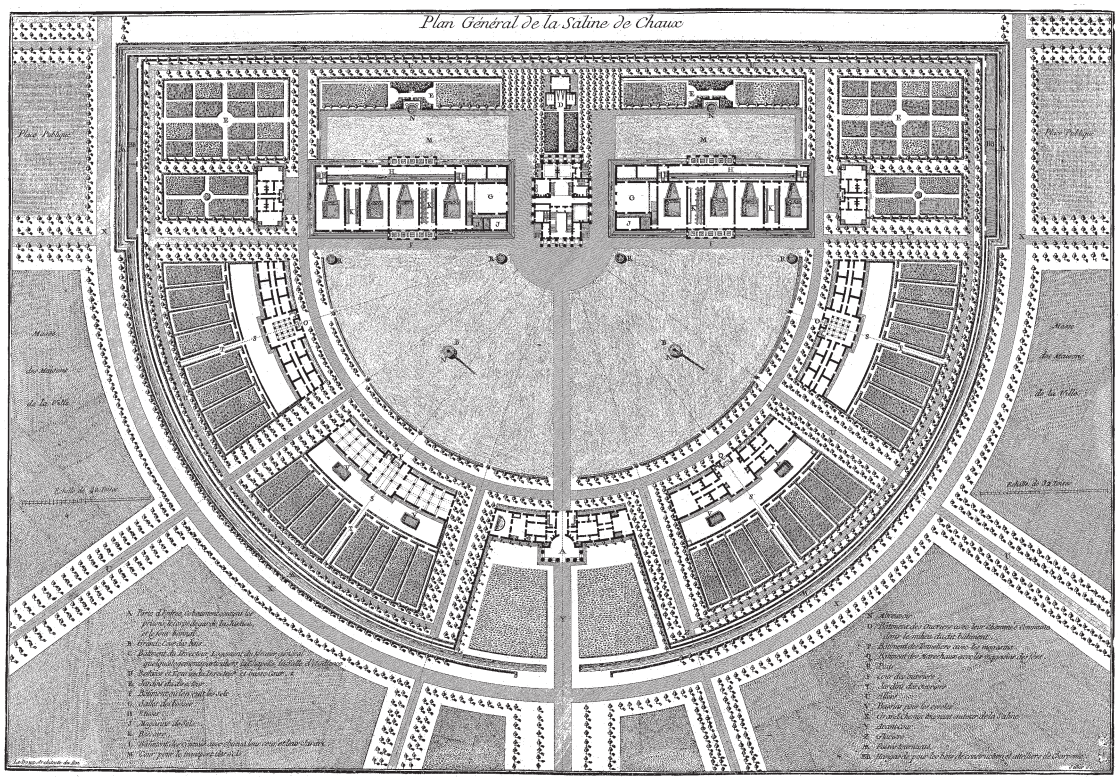
Ledoux, commentant son rôle de créateur, se montre historien de l'architecture et des mythes qui en sous-tendent le déroulement comme la projection vers l'avenir. Si à travers son texte et ses illustrations il apparaît surtout comme un artiste adepte de la régénération de la société de son temps et de sa descendance, l'architecte-constructeur fonde aussi son esthétique sur les préceptes classiques. Mais il les réactive et les relativise par rapport à la poétique des origines naturelles de l'architecture. La saline est, à l'évidence, un formidable hymne à la pierre, matériau mis au service de l'activité industrieuse sur la matière, le sel ignigène ! L'esthétique symbolique de l'activité industrielle s'inspire d'un thème iconographique de peinture de paysage (Ledoux rend explicitement hommage à Poussin ou à Salvator Rosa dans son livre) ou d'une fabrique de jardin qui s'apprécie dans la surprise ou dans le sens organisé de la promenade. Mais la position de la grotte en façade de bâtiment s'allie ici à la fonction pratique de passage et d'abri du portique ; ce n'est pas une grotte-fabrique, c'est déjà une grotte de ville. Cette nouvelle typologie, qui incorpore le motif à la fois à la vue urbaine (dans l'image graphique du livre de 1804) et à la vie urbaine virtuelle (dans l'idée de la ville de Chaux qui devra se développer autour de l'usine), change le statut et la signification de la grotte construite hors du jardin ou de la nature profonde. Et par analogie avec l'image d'une architecture figurée dans un tableau, l'architecture construite parlante se comprend dans le vaste débat de l'*Ut pictura poesis*. Le texte de Ledoux qui commente cette œuvre, pour laquelle l'auteur « convoque toutes les puissances convulsives de l'imagination[149] », est consacré à l'*éducation du regard* du lecteur.

Je rappelle que l'épicentre de cet organisme que représente la saline royale, où tout est mouvement maîtrisé comme l'explique Ledoux, se concrétise dans la colossale maison du directeur. C'est un belvédère de surveillance, certes, mais surtout, dans ses formes monumentales, la chapelle de l'Etre suprême élevée au-dessus des caves vivrières. « Tout obéit à cette combinaison qui perfectionne la loi du mouvement », écrit Ledoux, qui juge son plan elliptique inscrit dans une forme pure « comme celle que décrit le soleil dans sa course[150] ». C'est ici que l'architecte-poète lance sa grande métaphore mythologique, substrat littéraire de sa conception métaphysique de l'art :

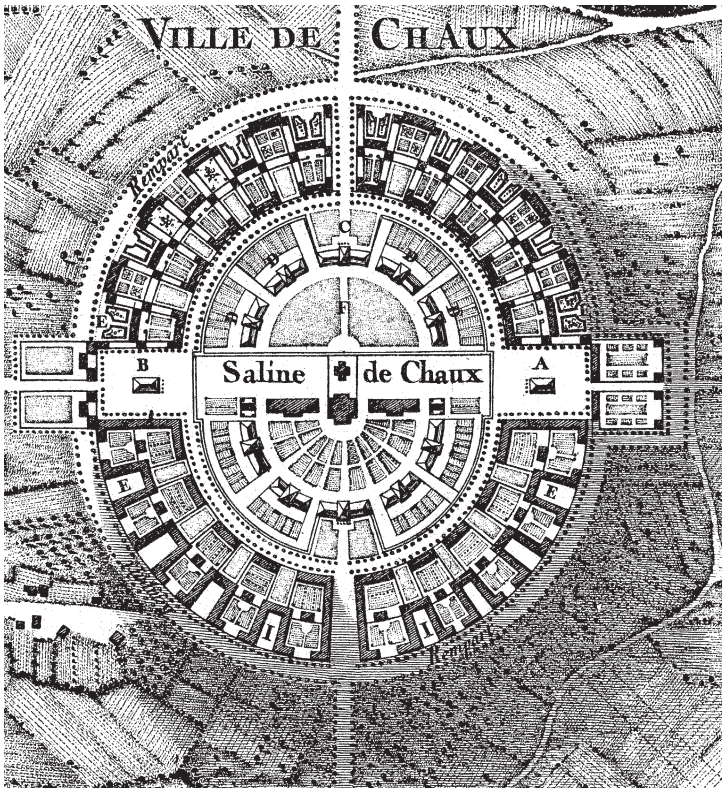
> « L'Auteur de la nature composa l'univers du concours des atomes ; le chaos se développa, et cédant au monde l'espace, leur donna l'impulsion attractive, organisa la voûte



Vue de la ville de Chaux.



Plan général de la Saline royale.



Plan masse du développement idéal de la Saline royale.

Vue des bâtiments des Commis et des Bernes de la Saline royale.

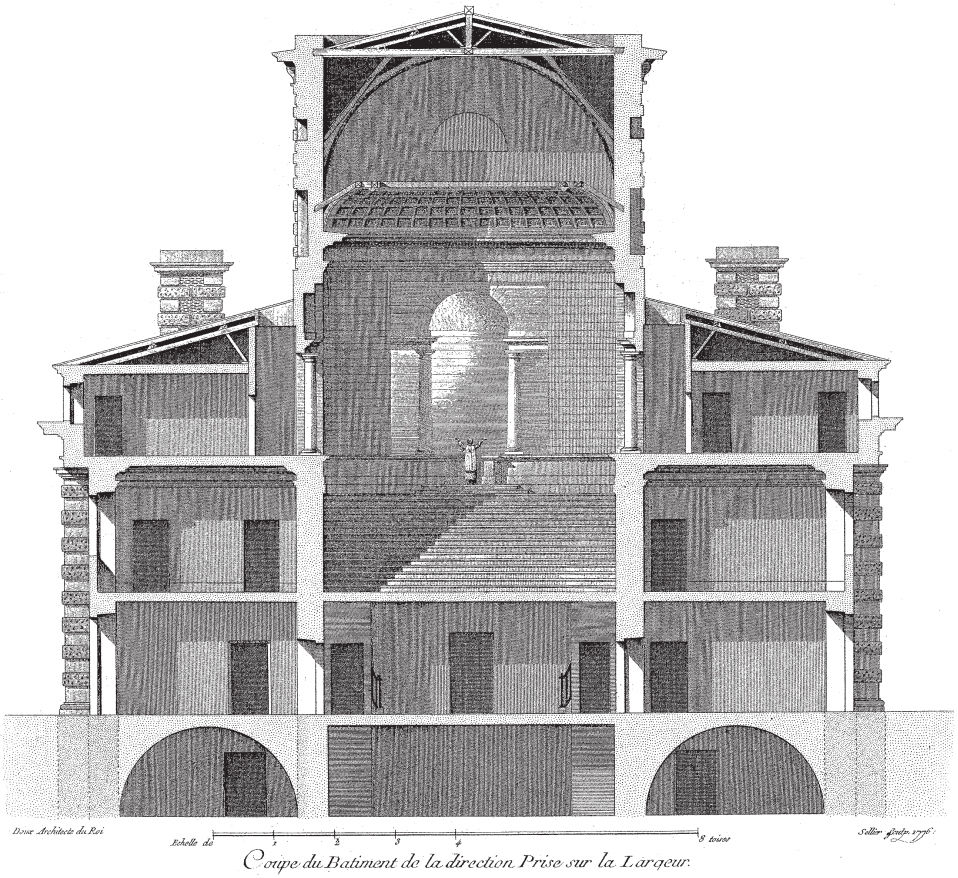
azurée, creusa la profondeur des mers ; aujourd'hui le concours des liquides trace un nouveau centre, et provoque l'industrie des habitants du globe. La fable nous dit qu'une goutte de lait échappé du sein de Junon produisit la voie lactée ; ici c'est une goutte d'eau suspendue en l'air qui acquiert en tombant une valeur progressive, et fonde la ville dont vous voyez le plan masse, tracé sur la carte du pays[151]. »

Il faudrait être Bachelard pour interpréter les différentes pistes lancées par l'imagination matérielle qui, à travers le lait, la goutte d'eau pure –en tombant elle dissout le sel souterrain –, le chaos et la voûte azurée, transpose en rêverie l'idée nourricière, fécondante et alchimique de la transmutation des eaux de saumure en cristaux de sel, par l'industrie des hommes. Mais cette activité productrice qu'autorisent et la nature et l'organisation sociale, toutes deux d'essence divine, se trouve relayée par le pouvoir du roi. Pouvoir et industrie, nature nourricière et nature morale (cette dernière engage la reconnaissance exprimée à l'Etre suprême), soudés par le pacte social (telle est la fonction de la gabelle), autorisent ou, même, suscitent l'émergence de la ville idéale. Sa matérialisation elliptique, qui s'oppose à l'image du chaos originel aboli, dans la fable antique par Apollon lui-même dans son combat contre Python, rattache la symbolique du mythe de fondation urbaine à l'emblématique royale française. Celle-ci, autrefois créée à son image par le Roi-Soleil, était encore assumée à Versailles par Louis XV, non pas comme un titre personnel (le « Bien-Aimé » était trop timide et peu enclin à la flagornerie, pour se laisser sacraliser comme son aïeul), mais afin d'illustrer la pérennité des pouvoirs universels de Phoebus-Apollon, le grand animateur de la nature. Cette thématique domine l'ensemble du livre de Ledoux qui s'adresse d'une manière quelque peu obsessionnelle aux « enfants d'Apollon », les jeunes artistes placés sous l'égide de ce dieu, qui est également le protecteur de la poésie et des arts, mais aussi maître des oracles dont la pythie transmet les messages sibyllins.

Du chaos résolu, jusqu'à l'activité combien efficiente de la course du dieu du Soleil qui met en branle le ciel, la mer et la terre, en passant par la magie nocturne de la voûte céleste où brillent les étoiles, toutes les images se pressent dans l'exégèse de la position, de la forme et du rôle symbolique de la grotte. Parmi ces images, Ledoux sollicite les constellations qui, selon Vitruve, président aux rites de fondation (Ledoux les mentionne), ainsi que cette Voie Lactée qui évoque la petite enfance d'Hercule. On s'aperçoit bientôt que la grotte, à l'évidence, accueille tout en ouvrant l'enclos vers l'extérieur ; il s'agit de l'unique entrée de la saline, par laquelle sort la précieuse matière dûment conditionnée et contrôlée ! Embellie d'architecture, cette grotte n'est donc pas un antre ou une caverne : elle est un passage rayonnant, qui s'associe à la présence du portique géant octroyé par la divinité qui ordonne la nature. Elle est aussi le symbole du travail pénible mais ingénieux des hommes, l'expression des origines universelles de l'architecture. Elle est enfin, dans l'optique pédagogique que Ledoux assigne à la création artistique, un instrument parlant, une sorte de « machine poétique » d'opéra, un prologue qui doit subjuguer le sentiment de l'art.

L'inspiration mythologique inhérente au texte poétique, cité plus haut, qui transcrit la naissance de la ville industrielle selon l'idée des origines cosmiques et sacrées de l'art (imitation de la nature, sous les auspices de Junon et d'Hercule), trouve un écho dans la description métaphorique de l'entrée de la Saline, grotte précédée d'un portique sans fronton, formé de colonnes au fût trapu et sans base :

« Quelles sont ces urnes renversées qui s'offrent à mes yeux ? Ces torrents d'eau qui congèlent et étendent leurs vagues glacées pour prolonger des ombres que le soleil déplace au gré de l'art ? Quel est cet antre *sorti de la terre pour s'affilier avec la voûte céleste* ? [je souligne]. »
« Les stalactites s'amoncellent en gouttes attractives, et les rayons combinés font jaillir le rubis vacillant[152]. Voyez ces colosses sortir du flanc des puissances salées, ils s'appuient sur des surfaces profondément recreusées pour offrir un front orgueilleux et sévère. Les



Maison du directeur, Coupe transversale sur la chapelle.

ombres, images imparfaites de ce monument achevé, réfléchissent leur transparence, et s'accordent avec l'astre du jour pour faire briller les corps opposés[153]. »

La formule interrogative qu'adopte Ledoux pour évoquer (plutôt que de décrire) l'entrée de la saline, oblige le lecteur à réfléchir sur la raison d'être, ou la nature même, du parti et des formes de cette grotte-temple. C'est un « monument achevé », écrit Ledoux, car à partir du moment où « l'antre » est sorti de la terre, il perd son statut de caverne obscure ou mystérieuse : l'architecte opère une extraversion du genre caverneux.

Illuminé par la course du Soleil, ce monument d'un nouveau type s'expose au mouvement de l'ombre et de la lumière que lui procure son association avec les « géants » ou « colosses », c'est-à-dire les colonnes herculéennes, elles-mêmes symboles de l'activité civilisatrice que représente la maîtrise des puissances salées (les énormes urnes de saumure, renversées, n'attendent-elles pas quelques géants pour les manier ?)… Illuminée, la grotte rayonne et s'expose comme une métamorphose pétrifiée qui exprime la transmutation des éléments Feu et Eau, notamment – mais Ledoux évoque également l'Air agissant sur la Terre : « Déjà les tourbillons se condensent. Borée, dans ses accords harmonieux, appelle les souffles humides, verdit les plantes aqueuses qui se grippent de toute part[154] ».

L'art didactique de Ledoux : dramaturgie en perspective et formes épurées

« Malheur à celui qui ne verrait matériellement que ce qu'on lui fait voir », écrit Ledoux. « De plan en plan, de scènes en scènes, traverse-t-il une épaisse forêt pour découvrir la retombée de la voûte éthérée qui la renferme ; il aura sans doute été peu favorisé par cet astre bienfaisant qui féconde la lumière, s'il ne voit pas au-delà. » L'homme de génie, dit encore Ledoux, rêve-t-il ? « Le sommeil n'est pas fait pour lui [...] : il maîtrise le temps, le temps qui maîtrise la

nature[155]. » L'observation comme la sensation de l'architecture obéissent à la *loi du mouvement*. Tel est l'exposé d'une dramaturgie, symbolico-artistique, qu'il nous faut appliquer à la découverte comme au bon usage de la grotte d'Arc-et-Senans.

L'étude de la position de cette grotte, dans le contexte emblématique, mythologique et royal, qui nous occupe, ne peut faire l'économie d'une double compréhension centripète et centrifuge de l'emplacement, voire des formes détaillées de cette grotte dans son rapport au cœur même du site : la maison du directeur. Mosser a insisté sur la dialectique structurelle et formelle de cette porte ornée qui s'inscrit comme un frontispice dans le monument – l'œuvre d'architecture, au sens large : la surimpression de la grotte et du portique de colonnes doriques massives. Mais il est une autre analyse visuelle qui s'impose, dans l'approche progressive de l'entrée : celle des bossages alternativement lisses ou à chanfrein, en bandes régulières et rectilignes, qui émergent du chaos rocheux où s'incrustent les urnes renversées sculptées.

Ce décor solaire rayonne à partir d'un cercle sculpté en relief convexe au-dessous de l'arche centrale qui recevait autrefois les Armes de France peintes : trois lys d'or sur fond d'azur. C'est donc avec le sceau du roi et de la nation que la grotte-temple, quand on l'approchait sous le portique, offrait l'image rayonnante de sa métamorphose. Or dans l'axe du phénomène, la perspective lointaine et lumineuse offre la vue fragmentaire des colonnes au fût cubique, un sur deux, du frontispice de la maison du directeur. Tel qu'il apparaît aujourd'hui, sculptural et changeant sous les rayons du soleil, le portique de la maison du directeur s'encadre donc dans cette perspective de la porte d'entrée de la saline. De loin ont dirait un fragment, mystérieux et attractif, de quelque temple grec rêvé ou réinventé selon l'idée de ses origines sacrées. Mais on connaît bien cette symbolique morale et spirituelle assignée par Ledoux à la syntaxe des formes géométriques élémentaires, puisées dans la nature (carré, cercle, triangle, cube, cylindre, sphère, pyramide) !

La maison du directeur célèbre la puissance et les bienfaits de la civilisation, grâce au rôle du pouvoir royal, émanation de la volonté de l'Etre suprême. C'est un belvédère, c'est une chapelle dressée à l'intérieur sur des degrés ascensionnels, c'est, dans ses caves, le réceptacle des richesses produites par l'usine ou nécessaires à la subsistance de ses acteurs, c'est le lieu où s'exerce la justice et l'administration qui gouverne, etc. Dans sa perfection, par sa recti-

Vue de la Maison du directeur, à travers l'ouverture, formant baie, d'une urne du mur du bâtiment des ouvriers.

tude, le cube, symbole de Dieu comme de la Justice, imprime sa marque impérieuse aux fûts des colonnes géantes du portique. La combinaison des cubes avec les tambours en cylindres est relative à l'acte créateur, démiurgique, magiquement fondé sur le recours aux proportions de l'ordre. Le dorique apollinien semble émerger, triomphant, de la manipulation géométrique des blocs. Ce bâtiment central, grâce au génie de l'architecte éclairé, est aussi un temple de l'art et de la raison.

L'opposition et la complémentarité (selon un paradoxe bien dynamique) de ce temple dominateur avec celui qu'évoque la présence du portique dorique de l'entrée, plus canonique malgré sa puissance inusuelle avant Ledoux au XVIIIe siècle, cette dialectique visuelle et progressive dans l'espace initiatique de la saline, justifie l'interprétation de l'entrée comme un temple de la Nature. On ne comprend que partiellement la raison d'être de ce dernier, si l'on omet d'observer qu'il introduit le second temple, plus noble, de la Raison et de l'Art, centre et aboutissement. Certes, le programme structurel et décoratif de la grotte-propylées, tel que Ledoux le commente dans son propre texte, et tel que Mosser l'a analysé, renvoie clairement à la poétique des Eléments qui anime les origines industrieuses de l'architecture, comme la transmutation de la matière minérale que produit l'usine, grâce à l'action du feu sur l'eau de saumure. L'analogie avec tel rituel du culte de la nature fondait déjà la conception imagée de l'entrée de l'enclos sacré… Mais la nature est aussi humaine, c'est-à-dire susceptible d'une imitation dans l'art, ou du moins d'une expression plastiquement sensible. En architecture, le choix d'une distribution fonctionnelle et symbolique en fait la preuve. Tel est, on l'a vu plus haut, le programme du pavillon d'entrée dans lequel Ledoux distribue, derrière la façade en grotte-portique et de part et d'autre de la porte cochère : un corps de garde, une prison, un réservoir d'eau douce, une laverie, un four banal et une boulangerie. Ces fonctions communautaires, nécessaires au bien être vital et moral des habitants de l'usine, sont, dès l'entrée, en position d'affirmer les principes civiques qui doivent guider toute société humaine. A l'architecture revient aussi le rôle de sublimer les peines qu'occasionnent le travail et l'habitat ouvrier qui, prolongé par ses jardins dans sa position enveloppante sur le demi-cercle, participe à l'*unité* programmatique du lieu. Les urnes sculptées et les bossages savants qui décorent ses façades en témoignent.

Alors, hymne à la nature physique et humaine, du chaos à l'émergence du bâti expressif et symbolique, la grotte-temple, porte ordonnancée de la saline, est bien le passage obligé vers le centre de l'harmonie rêvée – ou nécessaire à atteindre, comme la vérité, idéalement au cœur de la ville future ! La grotte ne serait-elle pas, également, le seuil où l'oracle se dévoile, l'incitation au comportement cathartique, que seul le culte des arts, d'essence apollinien, permet d'exprimer, dans l'obédience plus large du culte de la nature et de l'Etre suprême ? Par exemple, la relation qui conduit de la prison, à l'entrée, jusqu'au lieu de la justice royale qui s'exerce dans la maison du directeur, rappelle les rigueurs du droit et de la loi : Thémis, déesse de la Loi, fille des Titans, n'avait-elle pas enseigné à Apollon les procédés de la divination ? Autant dire que Ledoux avait une haute idée des actions éclairées de la monarchie qu'il servait avec enthousiasme dans ses actions de réforme ! A la même époque, pour Louis XV à Versailles, le peintre-jardinier Hubert Robert reconstruisait sous la forme d'une vaste grotte terrestre, d'où se libèrent des cascades, le séjour du repos d'Apollon, autrefois architecturé au XVIIe siècle, pour le Roi-Soleil, en salon océanien de Thétis…

Bien des rêveries sont encore possibles : l'interprétation de la grotte de la Saline d'Arc-et-Senans n'épuise pas le sujet. Ledoux rêvait d'une « religion de l'art », adaptée à la raison et à la sensibilité individuelle et civique des Lumières. Sa vraie démarche *utopique*, sous l'Ancien Régime en crise, n'était-elle pas de fonder l'un de ses *rituels*, sur la mise en scène des valeurs du monde capitaliste naissant – celui des Fermiers généraux qui soutiennent le pouvoir ? Ici, médiatrice, « la pierre, sous la touche de l'art, éveillera un nouveau sentiment[156] ».

Daniel Rabreau est professeur honoraire en histoire de l'art moderne à l'unversité Panthéon-Sorbonne, et président d'honneur de l'association GHAMU

Notes

1 C.-N. Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris, 1804, p. 217.

2 D. Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806). L'architecture et les fastes du temps*, Paris-Bordeaux, 2000 ; *Piranèse et les Français*, cat. expo. (Rome, Paris, Dijon, 1976), Rome, 1976 ; D. Rabreau, *Les dessins d'architecture au XVIIIe siècle*, Paris, 2001.

3 Rabreau, 2000 ; *Palladio* (en France), n° spécial des *Monuments historiques de la France,* n° 2, 1975 ; *Palladio e la sua eredità nel mondo*, cat. expo. *Basilica Palladiana*, Vicence, 1980.

4 E. Kaufmann, « Three Revolutionary Architects, Boullée, Ledoux and Lequeu », *Transactions of American Philosophical Society*, t. 42, fasc. 3, 1952 (trad. *Trois architectes révolutionnaires, Boullée, Ledoux, Lequeu*, introduction et notes de G. Érouart et G. Teyssot, Paris, 1978).

5 D. Rabreau, *Apollon dans la ville. Essai sur le théâtre et l'urbanisme au XVIIIe siècle*, Paris, 2008 ; J.-M. Pérouse de Montclos, *Étienne-Louis Boullée. 1728-1799. De l'architecture classique à l'architecture révolutionnaire*, Paris, 1969.

6 Condillac, Abbé de, *Traité des sensations*, Paris, 1754 (éd. de 1798, fac-similé 1984) ; B. Saint-Girons, *Esthétique duXVIII^e siècle. Le modèle français*, Paris, 1990.

7 A.-C. Quatremère de Quincy, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, Paris, 1835 (rééd., *A.A.M.*, Bruxelles, 1980) ; *Encyclopédie méthodique* (éd. Panckoucke), *Architecture*, par A.-C. Quatremère de Quincy, 3 vol., Paris-Liège, 1788-1825.

8 C.-F. Viel, *Décadence de l'architecture à la fin du xviiie siècle*, Paris, an VII (1800).

9 E. Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason*, Cambridge Mass., 1955 (trad. *L'architecture au Siècle des Lumières*, Paris, 1963) ; M. Gallet, *Claude-Nicolas Ledoux 1736-1806*, Paris, 1980 ; M. Gallet, *Architecture de Ledoux. Inédits pour un tome III*, texte de présentation, Paris, 1991.

10 A. Vidler, *The writing of the walls. Architectural theory in the late enlightenment*, Princeton, 1987; A. Vidler, *Claude-Nicolas Ledoux. Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime*, Cambridge Mass.-Londres, 1990.

11 *Cf.* son film *Le ventre de l'architecte*, 1987.

12 « Coup d'œil du théâtre de Besançon », dans C.-N. Ledoux, 1804, pl. 113.

13 Cité dans D. Rabreau, « Une critique visionnaire de l'architecture ? L'œuvre de Ledoux, les Lumières et la Postérité », *Bérénice. Rivista quadrimestrale di studi comparative ricerche sulle avanguardie,* anno III, n° 8-9, Pescara, 1996.

14 *Ibid*.

15 Rabreau, 2000.

16 E.-L. Boullée, *Architecture. Essai sur l'art*, textes réunis et présentés par J.-M. Pérouse de Montclos, Paris, 1968 ; 2e édition, Paris, 1993.

17 *Ibid*., 1993.

18 C. Jencks, *Post-Modernism. The New Classicism in Art and Architecture*. London: Academy Editions, 1987.

19 E. Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur*, Vienne, 1933 (trad. *De Ledoux à Le Corbusier. Origine et développement de l'architecture autonome*, Paris, 1981).

20 Ledoux, 1804, respectivement, p. 15, 17, 113. Pour une analyse détaillée de ce livre, *cf.* Rabreau, 2000.

21 L'ouvrage, qui n'est que le premier tome publié d'un vaste projet, fut conçu dans les années 1780 (et même avant pour certaines gravures de l'illustration), à l'époque où Ledoux connaissait une grande célébrité. Deux ans après sa mort, en 1806, un recueil de gravures, sans texte, fut publié par l'architecte Daniel Ramée, *Architecture de Claude-Nicolas Ledoux*, Paris, 1847.

22 Tout comme son confrère E.-L. Boullée qui s'appliquait la célèbre devise du Corrège, admirateur de Raphaël : « Ed io anche son pittore », Boullée. *Essai sur l'art*, 1968, p. 45.

23 E.-L. Boullée partage ce jugement : « L'art de bâtir n'est […] qu'un art secondaire, qu'il nous paraît convenable de nommer la partie scientifique de l'architecture. », *Ibid*., p. 49.

24 J. Delille, *L'Imagination*, Paris, 1794-1806, les vers consacrés à Ledoux se trouvent au Chant V, pp 24-25.

25 Boullée, 1968, p. 61 ; *cf.* aussi H. Rosenaü, *Boullée's Treatise on Architecture*, Londres, 1953.

26 Condillac, 1754 (éd. de 1798, fac-similé 1984).

27 C. Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, 1773 (rééd., Paris, 1989).

28 *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, publié par Diderot et d'Alembert, Paris-Neuchâtel, 1751-1766, supplément

en 1777.

29 Batteux, 1773 (rééd., 1989, p. 116-117).

30 *Ibid.*

31 Abbé Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, 1719 (rééd. 1755 republiée en 1993, p. 1) ; R.-W. Lee, *Ut Pictura Poesis. Humanisme et théorie de la peinture. XVe-XVIIIe siècle*, Paris, 1991 (1ère éd. en anglais, 1967).

32 D. Rabreau, « Charles De Wailly dessinateur », *Information d'histoire de l'art*, n° 5, 1972 ; M. Mosser et D. Rabreau, *Charles De Wailly, 1730-1798, peintre-architecte dans l'Europe des Lumières*, cat. expo., CNMHS, Paris, 1979.

33 J. Chouillet, *L'esthétique des Lumières*, Paris, 1974.

34 D. Diderot, *Salons* de 1763, texte établi et présenté par J. Chouillet, Paris, 1984 (groupes de marbre au Louvre et à l'Ermitage*)*.

35 Chouillet, 1974, p.9.

36 *Ibid.*

37 Condillac, éd. de 1798, fac-similé 1984, p. 12 note.

38 *Ibid.*, p. 11-12.

39 N. Le Camus de Mézières, *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, Paris, 1780.

40 M.-A. Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris, 1755 (1re éd., 1753 –rééd. Bruxelles, 1979) ; M.-A. Laugier, *Observations sur l'architecture*, La Haye-Paris, 1765 (rééd., Bruxelles, 1979).

41 Saint-Girons, 1990.

42 G. Boffrand, *Livre d'architecture*, Paris, 1745

43 H. Lipstadt, « Soufflot, De Wailly, Ledoux : la fortune critique dans la presse architecturale. 1800-1825 », *Soufflot et l'architecture des Lumières*, Paris, 1980.

44 R. Middleton, « J.-N. Servandoni : du théâtre à la ville », *Théâtre et architecture*, actes du colloque *L.-M. Cordonnier* (14-16 nov. 1985, Lille), publication polycopiée de l'École d'Architecture de Lille, Villeneuve-d'Ascq, 1989.

45 Condillac, éd. de 1798, fac-similé 1984, p. 29-30.

46 *Ibid*.

47 Le Camus de Mézières, 1780, p. 7.

48 Boullée, *Essai sur l'art*, p. 33

49 *Ibid*. ; C. Henry, « De la fumée surgit la lumière. Sources théoriques et fonctions poétiques du clair-obscur boulléen », *Claude-Nicolas Ledoux et le livre d'architecture en français. Etienne-Louis Boullée. L'utopie et la poésie de l'art*, D. Rabreau et D. Massounie (dir), actes du colloque de Paris (BnF-INHA-Université Paris 1, décembre 1999/2004), Paris, 2006, p. 278-299.

50 R. Wittman, Architecture, *Print Culture, and the Public Sphere in Eighteenth-Century France*, New York, Londres, 2007.

51 Ledoux, p. 17.

52 *Ibid*., p. 15.

53 *Ibid*., p. 147.

54 R. Mauzi, *L'idée de bonheur au xviiie siècle*, Paris, 1965.

55 Kaufmann, Vidler.

56 Rabreau, 2008.

57 M. Mosser et D. Rabreau, « Nature et architecture parlante : Soufflot, De Wailly et Ledoux touchés par les Lumières », *Soufflot et l'architecture des Lumières*, Paris, 1980.

58 Boullée, p. 62.

59 Rabreau, 2008.

60 *Piranèse et les Français*, sous la dir. de G. Brunel, actes du colloque de la Villa Médicis (Rome, mai 1976), Rome, 1978.

61 Rabreau, 2000.

62 Rabreau, 1996.

63 Ledoux, p. 228.

64 *Ibid*., p. 226.

65 *Ibid*., p. 217.

66 *Ibid*., p. 218.

67 *Cf.* L'œil rayonnant de l'Apollon égyptien, relatif aux oracles, figure sculptée sur un projet de façade d'Opéra pour Paris, dessiné par G. -M. Oppenord, *cf.* Rabreau, 2008.

68 Condillac, 1754.

69 *Ibid*., p. 12.

70 *Ibid.,* p. 170.

71 J. Rittaud-Hutinet, *La vision d'un futur : Ledoux et ses théâtres*, Lyon, 1982., p. 63-70.

72 M. Mosser, « Situation d'Emil K », *De Ledoux à Le Corbusier. Origine de l'architecture moderne*, cat. expo (Arc-et-Senans, Paris), Arc-et-Senans, 1987.

73 Ledoux, p. 223.

74 *Ibid.*, p. 217.

75 *Ibid*., p. 223.

76 Rabreau, 2008.

77 Ledoux, p. 223.

78 Rabreau, 2000, p. 136.

79 Ledoux, p. 232.

80 *Ibid*., p. 86.

81 *Ibid*., p.17.

82 L. Vaudoyer, *Le Magasin pittoresque*, 1848.

83 Boullée, p. 47.

84 Ledoux, p. 113.

85 Rabreau, 2000, p. 378-379.

86 Respectivement, les œuvres construites qu'évoque ici Ledoux sont : les pavillons d'octroi du mur des Fermiers généraux, l'hôtel de Mlle Guimard, la Ferme Saint-Lazare à Paris et la saline royale d'Arc-et-Senans.

87 Rabreau, 2000, p. 378-379.

88 Ledoux, respectivement, p. 78 et p. 125.

89 Liptstadt, 1980, p. 301-302.

90 *Ibid*.

91 B. Didier, « Ledoux écrivain », actes du colloque *Soufflot et l'architecture des Lumières* (Lyon, juin 1980), Paris, 1980 ; B. Didier, *La littérature de la Révolution française*, Paris, 1988.

92 D. Ligou, *Histoire des Francs-Maçons en France*, Toulouse, 1981.

93 P. Fontanier, *Les figures du discours* (1818-1821-1830), Paris, rééd. Flammarion, 1968.

94 *Ibid*., 359.

95 *Ibid*., Chap. III, « Des figures de style », p. 359-361.

96 *Ibid*., 361-377

97 Ledoux, p. 204.

98 Rabreau, 2000, IIIe partie.

99 D. Rabreau, « Les grottes rayonnantes de C.-N. Ledoux, scénographie construite d'un imaginaire paysager, mythologique et italo-antique », *Artifici d'aqua nei giardini. La cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa*, actes du colloque de Florence-Lucques (sept. 1998), Florence, 1999.

100 S. Conard, « Pour une herméneutique de *L'Architecture*... de C.-N. Ledoux », actes du colloque *Soufflot et l'architecture des Lumières* (Lyon, juin 1980), Paris, 1980, p. 280.

101 *Ibid*., 280.

102 *Ibid* ., p. 280.

103 Ledoux, p. 34.

104 Conard, p. 281.

105 D. Rabreau, « La sculpture considérée sous le rapport de l'architecture selon C.-N. Ledoux », *Clodion et la sculpture française* (...), sous la dir. de G. Scherf, actes du colloque du Louvre (1992), Paris, 1993.

106 L'autre, publiée par D. Ramée, montre une « Maison située rue Poissonnière », *Architecture de C.-N. Ledoux* (...), 1847, pl. 199.

107 Ledoux, p. 216.

108 Rabreau, 1993.

109 *Ibid*.

110 Mme Roland, p. 96-97.

111 Ledoux, p. 155.

112 Ledoux, p. 155.

113 Ledoux, p. 152.

114 *Ibid*., p. 153.

115 *Ibid*., p. 152.

116 *Ibid.,* p. 152.

117 *Ibid*., p. 152-153.

118 *Ibid*., p. 157.

119 Ibid., p. 153.

120 F.-J. Gossec, *Marche lugubre* (…), 1790, jouée à plusieurs reprises lors des grande fêtes funèbres de la Révolution.

121 Cette troisième partie a fait l'objet d'une première publication dans les Mélanges offerts à Eliane Vergnolle, *Ex quadris lapidibus. La pierre et sa mise en œuvre dans l'art médiéval*, sous la dir. d'Yves Gallet, Turnhout, 2011.

122 J. Delille*, L'Imagination*, Paris, 1794-1806, les vers consacrés à Ledoux se trouvent au Chant V, pp 24-25.

123 *Cf.* M. Mosser, « Allégorie naturelle et poétique tellurique dans les jardins pittoresques de l'Europe des Lumières et de l'Illuminisme » et D. Massounie, « Les monuments de l'eau au XVIIIe siècle : mise en scène d'un élément ou architecture de l'abondance », actes du colloque de Bordeaux (17-21 septembre 1997), H. Brunon, M. Mosser et D. Rabreau (dir.), *Les éléments et les métamorphoses de la nature*, Paris-Bordeaux, 2004, respectivement p. 379-406 et 337-352.

124 Ledoux, p. 115. Le cube est également le symbole de la Divinité.

125 Les murs de Thèbes ; Ledoux, p. 42.

126 *Cf.* A.-C. d'Aviler, *Cours d'architecture*, Paris, 1691 ; J.-F. Blondel, *Cours* […] *d'architecture*, terminé par P. Patte, Paris, 1771-1777.

127 Boullée, p. 27.

128 M. Gallet, *Claude-Nicolas Ledoux 1736-1806*, Paris, 1980 ; J.-M. Peysson, *Le mur d'enceinte des Fermiers généraux, 1784-1791, Politique, économie, urbanisme*, thèse de doctorat de l'Université Paris 1, 1984 (exemplaire polycopié) ; Rabreau, 2000.

129 P. Lacroix, *La saline d'Arc-et-Senans et les*

techniques de canalisation en bois […], Lons-Le-Saunier, 1970.

130 Je remercie Luigi Gallo de m'avoir communiqué cette citation : P.-H. de Valenciennes, *Eléments de perspective pratique à l'usage des artistes* […], Paris, an VIII (1799-1800), 2e éd. Paris, 1820, p. 485.

131 « La pierre, la brique m'offraient des tons variés, et la masse entière était en opposition avec des arbres verts, des arbres à fruits », Ledoux, p. 129.

132 Ledoux, p. 147.

133 Ledoux, respectivement p. 107, 113, 52 et 231.

134 C. Mignot, « Le bossage à la Renaissance. Syntaxe et iconographie », *Formes* (revue de l'A.P.H.A.U.), n° 2, 1978, p. 16.

135 Par exemple, A.-C. d'Aviler et J.-F. Blondel, *op. cit.*

136 Citation de la presse, dans Rabreau, 2000, p. 268, d'après M. K. Deming, « La Rotonda de Ledoux en La Villette. The Rotonda of Ledoux in La Villette », *Composiciòn Arquitectonica*, n° 9, mai 1992.

137 A.-C. Quatremère de Quincy, article « Bossage », *Encyclopédie méthodique*, volumes *Architecture*, tome 1, Paris-Liège, 1788 (*cf.* aussi l'article « Barrières ».

138 Rabreau, 1999.

139 D. Rabreau, *La saline royale d'Arc-et-Senans. Un monument industriel : allégorie des Lumières*, Paris, 2002.

140 C.-N. Ledoux, *Prospectus* [pour la souscription au livre de 1804], Paris, 1802, p. 23.

141 Archives du Département du Doubs-L 312, manuscrit de la *Rendue* du 1er janvier 1793, an II de la République française. Ce document a été analysé par B. Naviner, *La Saline royale d'Arc-et-Senans de Claude-Nicolas Ledoux*, diplôme d'architecte, Ecole d'architecture de Paris-La Villette, 1989 (exemplaire photocopié).

142 Ledoux, p. 106-107.

143 M. Ozouf, « L'image de la ville chez C. - N. Ledoux », *Annales E.S.C.*, nov.-déc. 1966.

144 Sur les critiques de l'architecture de Versailles au XVIIIe siècle, *cf.* M.-A. Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris, 2e éd. 1755 (index).

145 C'est au pavillon de Louveciennes qu'il avait construit pour la favorite du roi, Mme Du Barry, que Ledoux présenta ses premiers projets à Louis XV. *Cf.* Gallet,1980.

146 Ledoux, p. 41-42 (évocation du projet de ville associé à la construction de la Saline royale d'Arc-et-Senans).

147 M. Mosser, « Le rocher et la colonne. Un thème d'iconographie architecturale au XVIIIe siècle », *Revue de l'art*, n° 58-59, 1982-1983.

148 Son appartenance à la Franc-maçonnerie n'a toutefois jamais été prouvée. Sur certains aspects ésotériques de son œuvre, *cf.* Conard, 1980.

149 Ledoux, p. 55.

150 *Ibid*., p. 77.

151 *Ibid.,* p. 69.

152 « Rubis vacillant » : allusion au palais du Soleil décrit par Ovide, *Métamorphoses*, Livre II, vers 1-20 (il y est question du scintillement des rayons solaires et du « pyrope aux reflets de flamme » – grenat de Bohême rouge feu).

153 *Ibid*., 107.

154 *Ibid*. 107.

155 *Ibid*. 76.

156 Ledoux, p. 14.

DANIELE VEGRO

Le voyageur, au pays des merveilles

Niveaux de fiction dans L'Architecture de Ledoux

Un texte hermétique

« *Et par l'effet constant d'un merveilleux hazard*

Tout y paroît nature et tout y paroît art »[1]

Inaugurée par E. Kauffmann, l'historiographie de L'Architecture considérée sous le rapport des arts, des moeurs et de la législation (1804) de Claude-Nicolas Ledoux, a vu le jour sous le signe d'une analyse instrumentale peu encline aux valeurs poétiques et symboliques du texte et des gravures. Cette attitude a marqué durablement l'interprétation d'un discours qui, pour solliciter incessamment l'imagination et l'effort de déchiffrement, l'empathie et les références savantes, a été jugé d'obscur et hermétique et s'est vu le plus souvent relégué à l'arrière plan d'une production graphique des plus riches et fascinantes. Après les études fondamentales de B. Didier, M. Ozouf, et grâce aux méticuleuses analyses de S. Conard, il revient à D. Rabreau d'avoir définitivement restitué le texte de L'Architecture à l'histoire de la littérature, à l'architecture et à la littérature architecturale tout à la fois. On parle désormais aujourd'hui en termes d'« exégèse » du texte et nous disposons d'excellentes analyses et clés de lecture pour la compréhension d'une parole éminemment inspirée, portée par un enthousiasme et un lyrisme qui visent à retrouver, à l'écrit, une esthétique du sublime que la recherche architecturale explore

dans ses exemples gravés. Il s'agit d'une sorte de *Poesis Ut Architectura* qui place les deux faces du discours sur un même plan d'éloquence ; une architecture qui se veut parlante, d'une part, et un texte qui est tout en images de l'autre. La part directement descriptive (didascalique) du discours est ainsi circonscrite à des passages précis, tandis que la digression, la parabole, la parenthèse, l'allusion, bref, quantité de figures et de stratégies rhétoriques nourrissent un propos qui se veut une initiation profonde à l'art de l'architecture. Destiné notamment aux « enfants d'Apollon », futurs artistes inspirés, le livre sollicite la plus passionnée des participations, et semble vouloir confondre d'avance les lecteurs inaptes à la compréhension d'un discours dont la surface trouble cache savamment la substance éclairante. D'une certaine manière nous pourrions dire du livre ce que Cratinos disait des initiés de l'école de Pythagore : « leur coûtume, lorsqu'il voient entrer quelque profane, est d'essayer par tous les moyens / de le troubler et de le confondre par la force des paroles, / par des antithèses, des définitions, des correspondances symétriques, /des digressions et des amplifications pleines d'esprit. »[2]

Nous aurons l'occasion d'ici peu d'évoquer la démultiplication discursive du texte, mais, sans reprendre les analyses des auteurs cités, nous attirerons l'attention sur un double aspect de la complexité du discours que l'historiographie ne semble pas avoir approfondi, à savoir le polymorphisme du narrateur et la polyphonie du propos.

Une clé de lecture ?

Que l'on m'autorise une courte digression avant d'en venir au texte de Ledoux lui-même, car une question légitime semble se poser en amont de toute lecture de l'œuvre : pourquoi, au fond, le texte est-il si imperméable à première vue ? Pourquoi Ledoux a-t-il voulu un texte hermétique ?

Il existe, dans la production écrite de Platon, toute une série de dialogues de jeunesse qui mettent en scène un Socrate aux prises avec des citoyens et des philosophes, cherchant sans cesse à faire leur éducation quant à la sagesse, à la beauté, au courage, à la piété, et ainsi de suite : la dialectique socratique est fondée sur la réfutation des fausses idées de ses interlocuteurs et sur des régressions qui permettent d'esquisser des définitions moins inadéquates des concepts abordées. Mais force est de constater que, si la maïeutique était censée faire « accoucher » les interlocuteurs de l'idée juste, tous ces dialogues se terminent par un constat d'échec, sanctionné par Socrate lui-même. Pour cette raison l'ensemble de ces textes a été défini aporétique : le dialogue permet en somme d'écarter les fausses idées, sans pour autant parvenir à une formulation positive des vertus prises en examen.

Cependant la critique récente est parvenue à dégager des principes qui semblent ôter à ces dialogues de jeunesse l'univocité du caractère aporétique, et semble avoir saisi un niveau de complexité et de richesse qui pourrait renverser la perspective infertile du constat d'échec. Introduisant les textes du *Lysis* et du *Charmide*, par exemple, Louis-André Dorion relève bel et bien dans ces textes un « enseignement positif » sur les vertus (sagesse, amitié) qu'abordent

les dialogues…

« Tout se passe comme si ces dialogues se déroulaient sur deux plans : à un premier niveau, qui correspond à l'échange *oral* entre Socrate et ses interlocuteurs, le dialogue se solde par un échec dans la mesure où les interlocuteurs de Socrate n'ont pas su, pour différentes raisons […] tirer parti des indications que leur fournit Socrate, ni échapper aux pièges qu'il leur tend. A un second niveau, qui surplombe le premier et qui correspond à l'échange *écrit* entre Platon et son lecteur, ce qui était impossible, en raison du temps accéléré et irréversible qui caractérise l'échange oral […] devient désormais possible grâce à la temporalité lente de la lecture, qui permet le recul, les retours en arrière, l'analyse, les rapprochements, etc. »[3]

Le caractère aporétique de ces dialogues relèverait alors d'un artifice littéraire, fusionnant la possibilité d'une lecture linéaire, orale, avec une fin « sans issue », à l'intention profonde de modeler des outils de pensée, disponible à la lecture, et destinée à faire l'objet d'une appropriation active. Sur le plan du récit dialogique nous ne sommes alors que des spectateurs d'une joute immémoriale ; tout au contraire, sur le plan de la lecture, nous sommes censés être les acteurs d'une pensée qui veut naître par-delà Socrate et ses interlocuteurs.

A partir d'une telle perspective surgit alors une autre question. Pourquoi, dans quel but l'auteur installe un double plan discursif ? S'agit-il seulement d'un jeu littéraire, d'une affectation superficielle, d'un exercice de style ? Pour Louis-André Dorion il en va tout autrement :

« Le style (faussement) aporétique du Lysis et du Charmide apparaît comme une ruse dont Platon use pour décourager les lecteurs impatients et superficiels, et pour s'adresser à ceux, plus patients, qui ne désespèrent pas de reconstituer, à la façon d'un puzzle, les éléments disjoints d'une doctrine cohérente. »[4]

Il y aurait là alors, en quelque sorte, une réponse aux objections soulevées dans le Phèdre contre l'usage de l'écriture qui, entre autres, identifient le problème suivant : un livre ne peut pas choisir ses interlocuteurs et on ne sait pas, par définition, entre quelles mains le texte tombera ; encore, un livre est comme un locuteur figé qui ne peut pas répondre, un ensemble de propos avec lequel on ne peut pas interagir. Son contenu se diffuse alors de manière indiscriminée et, en l'absence de l'auteur, ne peut fournir une once de plus que ce qui y est écrit.

Cette analyse des dialogues platoniciens fait irrésistiblement penser à *L'Architecture* de Ledoux. Certes, entre les deux textes les différences sont nombreuses et profondes et, pour n'évoquer que le seul niveau de l'expression formelle, le livre de Ledoux s'oppose radicalement, par sa prose compacte et tortueuse, au déroulé cristallin des dialogues du philosophe. Mais n'est-ce pas là un indice de plus, un indice manifeste quant à la visée de L'Architecture ? Cette écriture compacte, apparemment confuse, visiblement décourageante, n'indique-t-elle pas clairement que Ledoux a voulu soumettre au lecteur un texte à déchiffrer, une parole qui, comme le fait l'Hospice de Chaux, interdit l'accès aux individus mal intentionnés ?

Nous tenons sans doute là une clé de lecture pour aborder le texte de ce livre étrange et unique.

Il est temps maintenant de rentrer dans le vif du sujet.

Des seuils de narrations

Dans un premier temps Ledoux parle à la première personne. Tout au long de l'introduction il évoque le contenu de l'ouvrage et les principes généraux en matière d'architecture et de société. Cette première partie du livre se détache nettement du reste par des particularités que nous ne pouvons ici approfondir : il suffira de noter le caractère plus proprement systématique du propos, la diffuse et explicite contribution de la biographie et le fait, graphiquement décisif, que le caractère du texte est grand, les interlignes sont généreuses ; on y suit une pensée qui s'efforce à la clarté d'un discours, par opposition à la dense forêt énigmatique du récit qui va suivre.

Le véritable récit s'ouvre, page 43, avec le titre « Un voyageur » ; c'est ici que le premier niveau de la fiction semble commencer et c'est aussi l'endroit où le lecteur, amené à découvrir les lieux avec le voyageur et à s'identifier avec lui, est pris dans le récit, lector in fabula à qui l'on demande d'emblée une participation empathique. Ce premier personnage, le voyageur, que nous ne quitterons plus, est poussé à la visite par une curiosité d'humaniste ; son regard est objectif et désintéressé, ouvert à la rencontre, à la découverte des nouveautés, assoiffé de savoir ; Ledoux définit ainsi en quelque sorte le profil même du lecteur idéal. A l'approche du chantier du pont sur la Loue, dans le fracas animé des travaux en cours, le voyageur rencontre le « conducteur des travaux » (« un de ces régulateurs qui activent la journée de l'ouvrier ») ; ce deuxième personnage restera avec le voyageur jusqu'à la Petite Hôtellerie. Mais à peine a-t-on eu le temps de l'intégrer dans le récit, que le conducteur nous emmène directement chez l'« artiste » qui, aux prises avec le chantier, concède de s'entretenir avec le voyageur curieux ; le « jeune artiste plein d'enthousiasme » , troisième personnage, n'est autre que Ledoux lui-

même. Le dialogue qui s'ensuit, appuyé sur les planches montrant la coupe et la vue du pont, révèle un voyageur cultivé, qui évoque la légende de Xerxès avant même que l'artiste n'y ait fait référence, et aligne une série de références d'architecture et d'architectes qui élèvent immédiatement la teneur du propos. La rencontre, animée et cordiale, se solde, non sans un débat contradictoire, avec l'adhésion du voyageur aux principes énoncés par l'architecte/artiste ; nous

ne reverrons plus Ledoux, sous sa forme d'architecte personnifié, mais nous devons garder à l'esprit ce premier effet télescopique grâce auquel l'auteur du livre se voit lui-même pris dans le récit.

Après la visite du pont le voyage se poursuit, ponctué de rencontres « mineures », jusqu'au moment où, à la fin de la journée, le voyageur se fait indiquer le chemin pour rejoindre la Petite Hôtellerie, et quitte, en s'y rendant, le « conducteur des travaux ». Ici le voyageur apprend que dans une des chambres réside, en attendant que « la fraîcheur des constructions nouvelles fût exhalée », l'« inspecteur des travaux ». Voilà le quatrième personnage, destiné, nous le verrons mieux, à ne plus quitter le voyageur jusqu'à la fin du récit. Accueillant et disponible, l'inspecteur, « cherchant dans les rayons multipliés qui meublent sa demeure ; feuilletant les cartons accumulés, les rouleaux dont il étoit entouré », déroule les plans de la saline et de nombreux autres bâtiments » (II.85). Or, tout porte à croire qu'un autre niveau de fiction s'installe à ce moment : les lieux et les bâtiments que le voyageur visitera, le long de son périple à Chaux, pourraient bien se situer dans le monde de l'imagination sollicitée par des plans à chaque fois nouveaux et par les explications de son guide éclairé. Le nouveau personnage, véritable « confident des pensées de l'architecte » remplace alors le guide physique qu'était le peu loquace conducteur des travaux ; comme pendant le dialogue avec l'artiste autour du pont non encore commencé, les commentaires prennent alors directement à parti les plans, coupes et élévations qui servent désormais de référent objectif. Avant de se coucher, les deux personnages ont l'occasion de dérouler ensemble le Premier plan de la saline, non exécuté, suivi des élévations ; la Carte Générale des environs de la ville de Chaux ; la Vue perspective de la Ville de Chaux ; et le Plan Général de la saline, tel qu'il est exécuté.

Devant le miroir : êtes-vous prêts ?

« …l'homme a besoin d'être conduit, et si la dépendance est pénible, le vuide de l'âme que presse un sentiment d'instruction, peut être considéré comme un accident qui survient au corps, on court au remède : j'interroge, on me place au point de distance. » (II.112)

Le lecteur connaissant le livre est parfois frappé en particulier par l'emplacement d'un projet de *L'architecture*. L'Hospice, placé immédiatement après le chapitre de l'Hôtellerie : bâtiment destiné à permettre une halte au voyageur fatigué, cet édifice est aussi le lieu où, très explicitement, se fait le tri entre les sujets inoffensifs et les sujets nuisibles qui chercheraient à s'approcher de Chaux, la « ville naissante ». Le voyageur y est destiné car « il reste encore un long espace à parcourir, et cet espace est rempli d'animaux malfaisants, et de dangers que la crainte augmente ; où le voyageur s'arrêtera-t-il ? Ici » (II.86) Mais si le fauve qui effraye Dante le pousse vers la porte des enfers, la menace combinée des animaux dangereux et du ciel soudain courroucé (« entendez-vous l'orage qui gronde dans le lointain; voyez-vous l'éclair qui sillonne la nue ? »), poussent le voyageur vers un édifice au plan parlant, où un mur continu sépare

l'« asile au dehors » de l'« asile intérieur » : « Ici les bons et les méchants sont également reçus pour la première nuit; mais dès le lendemain les bons continuent tranquillement leur voyage; les autres sont interrogés, devinés, condamnés à seconder nos travaux. » Or, si le but avoué de l'Hospice est celui « d'épurer l'ordre social », pourquoi cet édifice ne se situe pas en correspondance du pont formant l'accès au Val d'Amour ? Pourquoi le découvrons-nous seulement une fois arrivés dans la petite Hôtellerie, parmi les plans déroulés par l'inspecteur ?

Du point de vue de la logique purement narrative, d'ailleurs, ce projet est tout à fait exceptionnel ; le texte, situé dans la foulée des nombreuses rencontres éclairantes et après la prise de connaissance des différents personnages en jeu, quitte soudain le plan de la fiction et réintroduit un Je grâce auquel Ledoux lui-même semble surgir subitement au-dessus du récit : « Ici la bienfaisance entraîne ma volonté, et la sûreté publique élève ma pensée. Dieu de l'harmonie affranchis ma voix de toute mesure ! Le beau idéal est au-dessus de nos loix ; le génie s'indigne des leçons et secoue les entraves de l'habitude. Eh ! Qu'à-t-on besoin d'élaguer les ronces et les épines qui défendent les bosquets d'Apollon, quand on peut s'ouvrir un sentier dans les cieux ? De cette élévation j'ai laissé tomber mes regards sur la terre ; j'ai vu tous les peuples qui l'habitent, et j'ai trouvé dans les climats de l'Inde, un édifice qui peut convenir à nos régions tempérées. » Incipit terrible pour introduire le projet, ce langage ne saurait être pris pour celui du voyageur, ni pour les envolées lyriques de l'inspecteur, dans lesquelles d'ailleurs il est fait une référence constante à l'Architecte -ou à l'artiste- à la troisième personne : cette métamorphose vertigineuse qui voit l'artiste/philosophe monter au ciel pour s'identifier tout à fait au dieu omniscient, est la marque manifeste de la présence de Ledoux lui-même ! De là-haut ses regards « tomberons », tels la foudre,[5] à la recherche d'une architecture adaptée au programme. C'est là, du point de vue de la narration, une parenthèse aisément identifiable, car la parole reviendra tout de suite après à l'inspecteur et au voyageur.

Mais du point de vue de la signification structurelle, il semble bien qu'il s'agisse pour Ledoux d'un avertissement, à peine voilé, destiné à agir sur le lecteur comme un seuil, voire comme une barrière virtuelle. La soudaine apparition de Ledoux répond alors d'une stratégie narrative qui fait du projet de l'Hospice un évènement liminaire, et qui place en somme les pages à venir sous l'égide de l'artiste/apollon. Encore, ce texte représente une sorte d'épiphanie vouée à placer le tri entre « les bons et les méchants » sous la tutelle directe de Ledoux. C'est ici, physiquement (à l'Hospice, dans le Val d'Amour), que la discrimination a lieu ; c'est ici également, dans la narration de L'Architecture, que le tri va s'opérer. A partir de ce seuil, semble-t-il, s'offre au lecteur un choix : les dispositions du « bon » lecteur lui ouvriront les portes d'accès au contenu du récit et de la ville de Chaux ; les mauvaises dispositions du « méchant » lecteur feront qu'il en restera à jamais frustré.

Nous voici donc devant ce qui semble être la véritable entrée du livre. Mais à quelles conditions le voyageur accédera-t-il à cet au-delà, à cet en dedans de L'Architecture ? C'est l'Inspecteur, nous semble-t-il, qui se chargera de désigner les clés d'accès, et d'y initier le voyageur et le lecteur.

Chaux, ou de l'imagination

« Maintenant je suis un autre discours, et je te montrerai une autre voie. »

Xénophane[6]

Sous l'égide soudain impérieuse de Ledoux/Apollon, l'Hospice, barrière ou miroir à traverser, précisons-le, surgit en parenthèse entre le moment où l'Inspecteur déroule les plans –tout d'abord le premier projet de la saline- et le moment où il entame leur description –qui commence en effet par ce même projet. Une nouvelle phase s'ouvre alors explicitement : les fragments de Chaux que nous avions vus dans la première partie (pont, grange parée, maisons etc.), cèdent la place à des documents de grande ampleur et d'échelle territoriale, ouvrant le champ à la contemplation de la ville dans son ensemble, à partir du plan de situation et de la vue à vol d'oiseau. Devant cette dernière gravure, l'Inspecteur explique d'abord les limites de la « discussion » , qui ne saurait porter sur tous les bâtiments seulement évoqués dans la partie précédente, puis décrit les avantages synthétiques de la représentation à travers le dessin; mais ce n'est que pour évoquer un troisième moyen de perception, ni narratif ni graphique, ouvrant la voie à la véritable compréhension : « Une perspective(…) rassemble dans son cadre tous les points que l'œil peut parcourir; mais autant la nature est vaste, autant son imitation embrasse un cercle étroit. Si elle a donné à un de nos organes une portion d'étendue qui se fortifie par l'exercice, si elle l'a prolongée par le secours des oculaires qui franchissent les plus grandes distances, il n'en est pas de même de la liberté de concevoir ; elle ne peut être bornée à la vue des terres qui se confondent avec l'horizon : ces champs qui nous paroissent immenses sont trop resserrés pour elle. L'immensité des cieux n'est pas trop grande pour son domaine ; si elle compare le vuide qui l'enveloppe, si elle conçoit le moyen de le remplir, si elle contemple la création, le sublime assemblage du monde, toutes ces merveilles, loin de restreindre sa puissance, ne servent qu'à l'augmenter. Elle n'est pas effrayée de cet être parfait qui mit la terre en mouvement et la perfectionna ; si elle parcourt l'empire inextricable des idées, les fantômes obéissent à sa voix ; ils paroissent, se changent, se divisent, s'évanouissent ; arrive-t-elle à la perfection par des formes que l'imagination embellit… » (II.100) Rien donc n'égale la « liberté de concevoir », l'imagination créatrice qui, contrairement au dessin et au textes, ne souffre d'aucune limitation et embrasse à loisir l'étendue de l'espace et du temps ; et qui dispose de surcroît du pouvoir d'engendrer les « fantômes » obéissants, protéiformes et édifiants du monde symbolique –nous allons en rencontrer.[7]

L'imagination (une imagination qui est à la fois réification et prescience) semble alors être la clé d'accès fondamentale à l'utopie de Chaux et c'est autour de ce pouvoir que se jouera la possibilité, pour le lecteur, de rentrer réellement dans le récit ou de se condamner à rester pendant tout le voyage pris au piège de l'Hôspice, captif de sa propre malveillance : « Malheur à celui qui ne verroit matériellement que ce qu'on lui fait voir : de plans en plans, de scènes en scènes,

traverse-t-il une épaisse forêt pour découvrir la retombée de la voûte éthérée qui la renferme; il aura sans toute été peu favorisé par cet astre bienfaisant qui féconde la lumière, s'il ne voit pas au-delà. » Tout à l'opposé, le voyageur heureux, doué du génie de l'imagination, n'a aucun besoin de sortir, par exemple, de la demeure confinée de l'inspecteur, à la Petite Hôtellerie : « enfermez l'homme de génie dans quatre murs, dans ses rideaux ; il voit au milieu des ténèbres et mesure le monde ; le sommeil n'est pas fait pour lui : entouré des plus séduisantes chimères, qu'il réalise à son réveil, il maîtrise le temps, le temps qui maîtrise la nature… » (II.100).

L'appel à cette faculté qui partage, avec le sommeil, le terrain mouvant et éclairant du rêve, caractérise toute cette partie du texte. L'inspecteur y sollicite sans cesse l'éveil du regard du voyageur (et du lecteur, par là-même), le poussant à distinguer les objets que les dessins contiennent et à en voir d'autres qui ne figurent nulle part : « Voyez-vous ces bains… ? », « Voyez-vous ces promenoirs… ? », Jettez les yeux plus loin, vous verrez… », Etendez la vue sur ces pentes… » Mais l'incitation est encore plus exigeante, car il est bientôt question de rentrer véritablement dans les planches, de découvrir disons, par l'expérience, le contenu qu'elles recèlent : « suivez l'impulsion qui vous poursuit ; parcourez le dédale impénétrable de la forêt; parcourez ces larges routes… ».

Par la suite le voyageur sera tellement remué par les souvenirs de sa première journée et par les visions de l'imagination, qu'il n'arrivera à dormir que très peu; avant de s'abandonner au sommeil, son ultime prière sera celle de pouvoir se réveiller, de renaître, en quelque sorte, nouveau : « puissances nocturnes, qui nouez chaque jour le fil de la vie pour nous donner un nouvel être, faites que je me réveille avec la mesure de bonheur que l'étude des arts assure à ceux qui méprisent les fausses vanités » (II.104). Le voyageur prie en somme les divinités de la nuit d'opérer sur lui la régénération de l'esprit à laquelle l'Inspecteur l'a initié.

Le voyage imaginaire

C'est donc ainsi, averti par l'image toute-puissante de Ledoux/Apollon (Hospice) et par l'insistante sollicitation de l'inspecteur, que le voyageur semble finalement passer de l'autre côté du miroir. Le voyageur, craintif au moment de s'endormir – » Où tendent vos efforts, désirs irrités d'accumuler des connoissances ? Il ne faut qu'un moment pour tout perdre : qui peut assurer le réveil ? » (II.104) - se voit réveillé par l'hirondelle au chant bienfaisant. Au petit matin un nouveau printemps se charge de bons auspices et le jour s'empresse de naître : « déjà les Zéphyrs sortoient de leurs retraites, et la fraîcheur du matin s'étendoit dans la plaine. Déjà la musique des airs se faisoit entendre. L'oiseau précurseur du printemps éveilloit le voyageur, et propageoit des sons harmonieux. Le travail commence. Tout favorisoit l'espoir d'un beau jour ; tout sollicitoit l'inspecteur des travaux qui avoit promis de guider mes pas » (II.105).8

Le récit semble reprendre ici, de prime abord, les traits de la réalité, le déplacement semble redevenir physique : « les plans généraux que j'avois vus étoient présents à ma pensée, lorsque la nuit, encore revêtue de son crêpe, me permet de deviner la vaste esplanade qui précédoit la

porte d'entrée de la saline » (II.105). Pourtant, il faut bien croire qu'il ne s'agît que d'un mouvement de l'imagination : le voyageur n'est plus le même homme que la veille, ses pouvoirs sont augmentés. Voici comment il s'explique, immédiatement après avoir « deviné » l'esplanade de la saline : « l'imagination est un contrat tacite entre celui qui conçoit et l'artiste qui donne à penser. Si le commun des hommes est oisif, si leur action est lente, voyez combien le pouvoir du sentiment ajoute aux jouissances, quand il devance la curiosité, il voit où les autres ne voient rien. » Sa faculté nouvellement acquise, ennemie de la paresse de l'œil et des sens, prouve ses effets dès le réveil ; la régénération de l'esprit par l'imagination semble bien s'être accomplie pendant la nuit à l'Hôtellerie. A partir d'ici, semble-t-il, la visite de Chaux n'a plus rien d'un parcours physique : a-t-on assez dit qu'il ne subsiste aucune unité véritable, par exemple, dans la présentation de la saline d'Arc et Senans ?[9] A-t-on assez souligné que la ville dans laquelle le voyageur se laisse guider d'emblée, ne fut jamais commencée, mais se présente dans son état idéal, imaginé ? Si la découverte du projet de la Saline est incessamment interrompue par d'autres édifices –maisons, ateliers, portiques, Pacifère, Maison d'Union… - et si la réalité qu'on nous donne à voir est celle qui n'a jamais vu le jour, il faudra bien admettre que le périple du voyageur constitue un voyage à l'intérieur du voyage, un déplacement imaginaire, une découverte fragmentaire qui ne tient en aucun compte les déplacements enchaînées et, forcément logiques, physiques, dans l'espace réel.

Aussi, après l'épuration subie à l'Hospice et la nuit de la métamorphose à l'Hôtellerie, le mouvement n'est alors plus de type extensif mais intensif : le déplacement ne se produit plus dans l'étendue spatiale, mais dans la profondeur de l'esprit qui pénètre dans chaque planche -ou vision, prescience-, comme s'il s'agissait d'autant de fenêtres ouvertes tour à tour sur un aspect particulier de la future ville de Chaux. La logique du déplacement qui avait régi toute la première partie de la visite, fondée sur des articulations spatiales, sur un parcours, laisse la place à des commentaires *in media res* : on se retrouve subitement face au projet, parfois même directement dedans, sans qu'aucun mouvement véritable ne nous y ait emmené. Nous sommes ainsi plongés dans le monde protéiforme du rêve, dans le vertige des associations soudaines, à tel point que le lecteur pourrait se poser une question cruciale : le voyageur s'est-il jamais réveillé? Son voyage ne serait-il pas semblable au songe de Poliphile?

Sous le signe d'Epiménide

Pour savourer les niveaux d'emboîtements multiples de L'Architecture et le caractère d'un récit oscillant constamment entre une réalité imaginée et une imagination réifiante, il n'est pas superflu de répéter que la fabulation de Ledoux prend son départ bien avant ces différents seuils initiatiques et même, immédiatement, à l'ouverture du livre : le frontispice annonce en effet que les projets présentés ont été « construits ou commencés depuis 1768 jusques en 1789 » : mensonge éhonté !

Ledoux s'amuse d'entrée au jeu des pistes et incline, pour ainsi dire, le plan de la réalité entre

le rêve énigmatique et la prescience apollinienne. Nous voici pris dans le labyrinthe qui, tel la forêt de Chaux, recèle le danger et le mystère ; nous voici, en même temps, appelés à déchiffrer les voies du réel dans leur dédale de lumière.

Mais encore plus en amont, dans le jeu des emboîtements, nous trouverons le rôle liminaire du Prospectus, seuil chargé d'auspices et d'indices conçu à son tour pour englober l'œuvre entière. C'est dans cette introduction que Ledoux/Apollon énumère les cinq tomes prévus pour l'Architecture et en décrit le contenu. Ce texte, qui doit donc être lu avant L'Architecture, se fonde sur le réveil d'Epiménide, le crétois connu par son paradoxe (les crétois sont tous des menteurs); la légende raconte qu'il dormit pendant 57 ans dans une grotte où il reçut le don de la divination.

Dans le Prospectus, Ledoux évoque son propre réveil, réveil lors duquel il trouve le monde à ce point changé que tout paraît définitivement plongé dans le chaos ; cependant, tel un Epiménide ayant reçu le don de divination, la destinée de Ledoux est tracée, car le voilà prêt désormais à rentrer dans le « temple de l'imagination ». C'est ici, d'ici, dans ce temple, que l'artiste s'identifie à Apollon et prend à décrire le contenu des volumes à venir ; cette description s'assimile alors à une prescience car, bien que prévus, ces volumes n'avaient pas encore d'existence véritable. L'œuvre entière doit ainsi être comprise sous le double signe d'Apollon et de l'imagination, du songe et du mensonge paradoxal. Mais encore : quel est ce sommeil qui précède le réveil Ledoux/Epiménide ? Ne s'agirait-il pas du songe en cinq tomes du voyageur qui, une fois accompli, permet de revenir au début, au réveil, pour que le philosophe longuement initié, comme dans la légende, s'évertue à la purification des villes ? Il semble que le Prospectus, en emboîtant des temps différents, autorise une lecture cyclique de L'Architecture. Nous y reviendrons.

Dans ce jeu complexe nous nous contenterons pour l'instant de mettre en évidence un aspect spécifique de la narration, convaincus désormais que le texte de l'Architecture s'inscrit tout entier dans un jeu savant pris entre songe et mensonge et qu'il doit avant tout être… déchiffré.

Dialogues édifiants

Nous avons vu que les rôles et les caractères spécifiques des personnages, tout comme les temps et les lieux, prennent leur départ avec une distribution lisible qui facilite notre orientation dans le récit. Mais la démultiplication des figures et des niveaux de fiction atteint très vite une telle complication que l'on a pu argumenter la progressive disparition des personnages du voyageur et de l'inspecteur, en faveur d'une confusion, parfois contradictoire, qui se solderait par une définitive prise de possession de la parole de la part de Ledoux lui-même ; comme si l'auteur avait fini par délaisser, en cours de route, l'architecture de la fiction esquissée au début. Pourtant il semble que la seule opération narrative vérifiable soit l'oscillation du discours direct du voyageur à l'inspecteur, à l'intérieur d'un mode le plus souvent indirect et impersonnel (« la vue générale offre un péristyle… », « on voit la hauteur du vestibule… », « cette maison fait partie des… »), entrecoupé, il est vrai, par des irruptions de l'écrivain lui-même –qui paraissent

néanmoins clairement identifiables. Ce qui complique notablement l'appréhension des niveaux du discours c'est également la progressive disparition des marques lexicales et l'absence des indices graphiques permettant d'identifier les personnages. Dans la première partie du récit la tâche du lecteur est simplifiée par les mécanismes courants du discours indirect : (avec l'artiste) « Croyez-vous, me dit-il, que des figures rectilignes soient hazardées ? » : (avec le capucin) « N'allez pas croire, me dit-il, que nous soyons inactifs…» ; (avec le propriétaire de la Grange Parée) : « Voyez-vous, me dit-il, ce magnifique château qui recèle les soucis enfantés par l'embarras des grandes possessions ? ». Le dialogue est ainsi restitué de manière conventionnelle et clairement identifiable, dans le déroulement continu du récit.

Mais en avançant dans la lecture et, de manière plus marquée après la métamorphose du voyageur à l'Hotellerie, ces précautions de langage disparaissent tout à fait. Nous sommes plongés, répétons-le, *in media res*, confrontés à un dialogue en train de se produire sous nos yeux, mais sur un mode narratif qui pétrit en quelque sorte l'élocution de chacun des personnages en une seule matière verbale.

Si bon nombre d'interrogations du texte se déroulent sur un mode rhétorique ; si d'autre part le la conversation est parfois noyée dans de longs monologues ; très souvent les questions acquièrent cependant un caractère véritablement dialogique, et amorcent une dialectique dans laquelle l'Inspecteur des travaux détient le rôle de porte-parole accrédité de l'artiste, de mentor philosophique, et de guide éclairé. Il y a alors quelque chose de véritablement socratique dans ce voyage savant, nous le verrons, tout comme la double référence à Dante et à Virgile –renvoi qui est lui-même emboîté- est ci et là explicitée au gré des argumentations.

Plusieurs passages restent dans l'obscurité si l'on ne fait pas l'effort d'identifier tout d'abord le ou les locuteurs. Certes, ne soyons pas complètement dupes du jeu fictionnel, les personnages constituent autant de facettes d'un unique maître des lieux : Ledoux, se démultipliant en une série de figures, acquiert la faculté d'un discours à plusieurs niveaux et à plusieurs voix, et, de la même manière qu'il se représente dans le livre (publié à la fin de sa carrière) en « jeune artiste », l'initiation du voyageur peut aussi se référer à sa propre initiation maçonnique et ésotérique. Mais ce que nous retiendrons aussi et surtout, c'est que le jeu de miroirs permet à Ledoux de se tenir à distance, d'être là sans apparaître –ou peu-, de livrer son œuvre aux commentaires désintéressés des personnages mis en scène. Cela fait alors partie des règles du jeu : nous sommes censés comprendre d'où vient la parole car, si le voyageur est le plus souvent une projection de l'« enfant d'Apollon » qui cherche à s'initier, le caractère instrumental du personnage en fait aussi le creuset où iront se loger tour à tour les préjugés, les critiques et les remarques que l'on pourra ainsi attribuer à des classes de lecteurs virtuels spécifiques : académiciens et « compilateurs », antiquaires et hommes de métier, politiques et entrepreneurs… Contre tous ces personnages l'Inspecteur, quant à lui, lèvera ses arguments passionnés, de telle sorte que l'initiation du voyageur n'ira pas sans d'incessantes « épurations » des lieux communs et des poncifs transmis par l'habitus mental de l'époque. Le voyageur, polymorphisme oblige, sera parfois le soutien, parfois l'opposant ; ses arguments serviront à renforcer ceux de l'inspecteur soit par l'adhé-

rence empathique et éclairée, soit par des critiques où il se montrera obtus et plein de préjugés. La construction de l'enfant d'Apollon se double ainsi nécessairement d'une destruction de ses facettes malveillantes : épuration socratique, mise en scène d'une maïeutique.

Dans l'extrait qui suit nous croyons pouvoir isoler clairement les parties du dialogue et, pour plus de clarté, nous en proposons une mise en évidence par la différenciation graphique et un renforcement par les commentaires. Outre les deux personnages que nous avons précédemment identifiés, (voyageur et Inspecteur) cependant, d'autres voix semblent se lever qui renvoient à une distribution des rôles plus complexe. Il est des passages dans lesquels on ne saurait dire si c'est l'inspecteur qui pense ou qui parle à soi-même.

Toutefois, si l'on imagine une scène de théâtre, les différents rôles semblent se distribuer naturellement. C'est à ce jeu dramaturgique léger et (je l'espère) instructif, que nous voudrions inviter le lecteur dans les pages qui suivent. Il s'agît au fond de dérouler, de mettre en espace, « de scène en scène », un texte qui semble tout à fait enroulé, compacté et qui, par là-même, se présente de manière énigmatique à un premier regard. L'exercice présuppose une véritable scène théâtrale sur laquelle les deux protagonistes (le voyageur et l'Inspecteur) interprètent et font vivre des dialogues édifiants. Nous prenons alors la liberté de faire violence au texte de Ledoux : de détacher ce qui semble attaché ; d'identifier ce qui semble inidentifiable ; de spatialiser ce qui semble fusionné en un magma méditatif centripète.

Voici alors les deux personnages sur scène, se partageant les répliques qui semblent pouvoir se dégager du texte. La digression que nous montrons en italique, sortant du champ codifié du dialogue, renvoie à une présence qui surplombe les personnages ; sur la scène d'un théâtre grec, nous pouvons imaginer qu'il s'agît du chœur.

Le contenu montre des arguments opposés et des digressions apparentes qui, sans leur théâtralisation, pourraient être pris pour des contradictions ou pour des inconséquences du discours, et qui révèlent en fait la tentative de persuasion du voyageur de la part de l'Inspecteur ; un voyageur, en l'occurrence, particulièrement obstiné.

Du voyageur qui s'entête

À l'approche de la porte de la saline, l'Inspecteur des travaux, qui vient de s'expliquer sur la nécessité de la régénération des arts, se voit interrompre par le voyageur étonné (II.163) :

Voyageur : « Quelles sont ces urnes renversées qui s'offrent à mes yeux ? Ces torrents d'eau qui se congèlent et étendent leurs vagues glacées pour prolonger des ombres que le soleil déplace au gré de l'art ? Quel est cet antre sorti de la terre pour s'affilier avec la voûte céleste ? »

Inspecteur : « Les Géants ont détaché le rocher du sommet des montagnes pour l'entasser. Déjà les tourbillons se condensent… Voyez ces colosses sortis du flanc des puissances salées… ils s'appuyent sur des surfaces profondément recreusées pour offrir un front orgueilleux et sévère... »

Voyageur : « Eh ! bien, je vous l'avoue, mes yeux, accoutumés à comparer, à rapprocher ce qui les séduit, ne peuvent justifier ce genre d'exagération qui blesse nos usages.

Choeur : Telle est la nature de l'homme ; il assemble le commencement du monde avec le délire du jour ; il fait mourir le temps, le fait revivre, et convoque la troupe abusive des fantômes qui lui obéissent pour sanctionner une nouveauté ; et s'il se nourrit de substances réelles, ce n'est que pour remplir ses veines d'aliment provocateurs qui les gonflent d'une fausse gloire, pour anticiper sur l'avenir des succès que la proportion réprouve.

Inspecteur : Quelle est votre erreur ? Quoi ! Tout édifice ne doit-il pas être construit selon la place, le point de distance ? Ne doit-il pas être empreint du caractère qui lui convient ? Ici le site est pittoresque, le point de vue illimité, tout nécessite des forces additionnelles qui soient à l'abri de la déperdition. Le caractère doit emprunter le principe de la destination. …Nous ne sommes point au temps où la savante Athène faisoit payer l'amende à ceux qui composaient en mII. Le moment où nous vivons a brisé l'entrave. »

Voyageur : « Vous avez beau dire, je ne m'accoutume pas à ces masses qui effrayent la pensée ; je crois qu'il n'y a de bonnes proportions que celles qui s'accordent avec la faveur du siècle ».

Inspecteur : « J'en conviens si le siècle est éclairé. Voyez les colonnes de la place de Louis XV, par exemple… on les apperçoit du quai du nord, à plus de trois cents toises ; elles sont si bien conçues qu'elles s'effacent aux yeux… »

Choeur (note) : Il eût été à désirer que la proportion de ces édifices fût soumise au point de distance.

Voyageur : « Convenez que ces édifices sont scellés avec l'empreinte du respect que l'on doit porter aux modèles les plus récents, aux modèles qui honorent le siècle, puisqu'ils sont calqués sur ceux de l'ancienne Palmyre, construits sous les Arsacides. »

Choeur : C'est ainsi que l'on obscurcit la lumière, en accréditant sa lueur par de fastueuses transmissions ; on ranime des flambeaux qui ont éclairé le passé, pour s'applaudir du présent, et on fait reculer l'avenir.

(Le voyageur disparaît dans l'ombre ; l'inspecteur s'adresse au public) :

« J'eus beau représenter au voyageur que l'édifice dont il est question ne portoit pas un caractère triomphal, que le genre étoit absolument différent… je lui citai l'exemple de plusieurs monuments vus de loin : ceux de Paestum en Sicile, les Propylées d'Athènes, construits sous Périclès ; et comme le temps épure les âges ensevelis sous les ruines du goût, je lui demandai un rendez-vous, à la même place, dans vingt-cinq ans. »

Rideau.

L'exercice est amusant et sans doute caricatural vis-à-vis d'une œuvre comme celle de Ledoux, où le principe de la fusion paritaire, dans les formes architecturales et (semble-t-il) verbales, tend si fortement à la compacité. Mais le lecteur pardonnera cette manipulation, peut-être, qui

se veut un outil didactique : en effet rien ne distingue les intervenants dans le texte, et même l'usage des paragraphes est capricieux ; tantôt on va à la ligne en changeant de locuteur, tantôt en suivant le même propos ; ici un seul point sépare les personnages, là le Je s'applique à chacun des deux, au gré des nécessités théâtrales…quelle complexité !

On a pu remarquer que « l'écriture et les dessins agissent très profondément l'un sur l'autre » et on a dû en conclure qu'il s'agît finalement « d'une seule écriture qui se poursuivrait sur deux plans, avec des perpétuelles interférences » [10] : mais ici la multiplication des plans et les interférences nourrissent l'écriture jusque dans son détail, dans son phrasé, et participent alors très profondément d'un discours « qui tient plus encore qu'au dessin et à l'écriture, à l'art du spectacle ».[11] A forcer le contraste du dialogue, en effet, la scène théâtrale semble s'ouvrir spontanément car, loin de se limiter à des figures fonctionnelles au discours, les narrateurs que Ledoux met en scène sont de véritables personnages caractérisés, dont la hiérarchie, les arguments et les styles adoptés dans la joute verbale peuvent être saisis comme un relief propre de l'écriture.

Du jeu d'acteur à la *Maison de Jeux*

Essayons, pour nous convaincre de l'intérêt de l'exercice, de saisir un passage, en l'occurrence très animé, autour du projet de la Maison de Jeux.[12] Ici les personnages entreprennent une discussion d'ordre moral, où l'idée des jeux, tels que l'époque les mets en pratique, est associée à la dégénérescence des mœurs, et forme le négatif social de l'utilité du travail. Plus que dans l'exemple précédent, la démultiplication des plans de narration est confondante : non seulement l'Inspecteur et le voyageur dialoguent ; mais de plus, l'inspecteur raconte, pour s'expliquer, un débat qui a de toute évidence opposé l'artiste Ledoux (appelé à projeter la maison de jeux, mais désireux d'en régénérer les pratiques), au commanditaire lui-même, dans une joute verbale qui renvoie explicitement à la dialectique socratique. Cette discussion apparaît en filigrane comme une digression car, comme nous le verrons, le récit revient ensuite aux deux personnages usuels. Pour essayer de saisir la stratification fictionnelle de ce texte nous pouvons résumer la situation comme suit : le lecteur (vous, moi) lit l'ouvrage de Ledoux; il suit et s'identifie à un voyageur sans nom dans des contrées inconnues, qui lui servira de guide; ce voyageur rencontre l'écrivain du livre et l'architecte des lieux que l'on visite ; il rencontre ensuite l'inspecteur « confident de l'architecte » qui se propose d'être son guide et qui lui montre les images de la « ville naissante » ; avant de consulter ces images l'écrivain/architecte se présente en vision soudaine au voyageur sous forme d'Apollon doublé incidemment des pouvoirs de Jupiter, et le somme d'abandonner malveillance et scepticisme; le voyageur, bon sujet, est plongé dans un rêve où il se trouve, à chaque fois soudainement, dans un lieu différent, sans jamais savoir comment il y arrive; à ses côtés le même inspecteur que celui du monde réel lui explique l'architecture et ses symboles, les desseins d'Apollon et les idées de l'artiste; ce même artiste, ce même Apollon (qui est qui ?) surgissent de temps en temps au milieu d'un dialogue couvrant de leur présence la scène et s'adressant directement au lecteur (public). Ceci pour le cadre général. Nous voici maintenant devant la Maison de Jeux qui assistons, dans le rêve du voyageur, au dialogue entre

le voyageur et l'inspecteur rêvés ; l'inspecteur entame un récit (dans le récit donc, dans le récit) qui met en scène directement l'artiste aux prises avec un autre personnage, dans un temps passé, où le bâtiment n'avait pas encore été construit. Ajoutons, pour finir avec la stratification fictionnelle que, naturellement la Maison de Jeux n'a jamais été construite.

Dans le premier échange l'Inspecteur défend l'idée de maison de jeux car, comme il l'anticipe, « l'Architecte est souvent obligé de suivre l'impulsion qu'on lui donne ; c'est à sa sagesse à diriger les idées erronées, à les fixer et à les ramener au principe. » Il explique que l'architecte a tout d'abord répondu au programme imposé, comprenant des jeux de paumes, d'échecs, de tric-trac, de cartes, à savoir autant de pratiques qu'il juge moralement nuisibles. Dans le deuxième échange (la digression, ici en italique) on entend parler l'artiste qui, dans l'évocation d'une entrevue avec le commanditaire, prend à questionner ce dernier pour le pousser à admettre la nécessité de l'épuration des jeux, dans un exercice de maïeutique exemplaire. Dans le troisième échange l'inspecteur explique au voyageur comment, grâce à cette discussion, les fonctions des pièces de la Maison de jeux furent ensuite changées et élargies à des activités moralement approuvées. Dans l'extrait qui suit nous avons ajouté des commentaires entre parenthèse pour orienter le lecteur peu rompu aux allusions parfois elliptiques du texte.

Voyageur : « une maison de jeux ? »

Inspecteur : « Oui, une maison de jeux » … « Le jeu, dans les provinces, a tant d'empire sur les humains, qu'il occupe la société dépourvue d'idées, la plus grande partie du jour : une maison de jeu est peut-être plus nécessaire qu'un hospice. »

Voyageur : « Le jeu étourdit l'homme sur les désordres de l'ordre social, tandis qu'il n'existe pas un malheureux quand on peut retrouver dans le travail passé les fruits réservés par la prévoyance. »

Inspecteur : « Il n'en est pas des grandes cités qui recèlent tous les genres de corruption, comme d'une ville naissante. Dans la première, tous les maux sont confondus ; dans la seconde, les hommes se connoissent et s'entr'aident. (Le problème du jeu qui « étourdit l'homme » ne se pose pas à Chaux, « ville naissante » et donc… innocente.)

Voyageur : Un azyle spécial du malheur est si humiliant pour l'égalité morale, que je ne conçois pas comment elle le supporte. (Le voyageur compare la concentration d'usages malsains - les jeux- à la concentration malfaisante de la maladie et des déviances dans les hôpitaux -azyles)

Chœur : si on ne rougit pas du malheur, on rougit de l'inertie. Au premier coup-d'œil les hôpitaux offrent un grand bien ; l'Angleterre les a multipliés ; la France les a trop concentrés. Il y a peu d'hommes que l'on ne puisse employer à des choses utiles pour lui ou le gouvernement. Si on veut suivre ce principe on verra qu'il y aura moins de malheureux.

Choryphée : « la discussion sur les jeux s'entame ; l'artiste examine et combat les dangers qui le suivent. » (S'ouvre donc ici une scène dans la scène, une fenêtre sur un temps passé).

Le commanditaire : « La paume, dit-on, est un exercice salutaire, elle remplace la sphéris-

tique des anciens ; l'agilité qu'on y déploie, l'adresse de la main, la force du corps, semblent réunir plusieurs avantages séparés dans la gymnastique. »

L'artiste : « Quoi ! Est-il se divertir que de s'exténuer ? Ce jeu a des accès précipités qui suspendent l'intelligence. Vous me direz sans doute qu'Auguste passoit, des amusements de la campagne, à ce jeu pénible ; qu'est-ce que cela prouve ? Ne sait-on pas que chacun a ses qualités et ses foiblesses ? »

Le commanditaire : « Mais la danse n'a-t-elle pas de nombreux partisans ? C'est de l'harmonie du ciel que cet art divin composa ses perfections ; elle prit naissance de l'amour ; elle est le symbole de la paix. Ignorez-vous que Socrate, le plus sage des hommes, voulut l'apprendre dans sa vieillesse. »

*L'artiste : « Tout cela est vrai ; mais elle avoit un but moral, c'*étoit *de nous convaincre que l'on corrigeoit plutôt les mœurs par la gaieté naïve qui séduit tout le monde, que par des préceptes sévères qui ennuient.*

Le commanditaire : « Je ne parle pas de ces orgies qui se passent dans le temple de Bacchus, je condamne tous les excès, mais convenez au moins que ces exercices avoués de tous temps, doivent l'emporter sur les jeux de hazard qui sont dommageables et bruyants. »

L'artiste : « Mutius-Scévola, après avoir vaqué aux affaires, jouoit bien aux échecs ; si on croit Pline, un singe y jouoit aussi. Est-il possible que l'homme, imitateur d'un vil quadrumane, se tourmente comme si le salut de sa famille étoit *en danger ?* »

Le commanditaire : « Mais le jeu de trictrac occupe les savants. »

L'artiste : « Eh ! Je vous le demande ; n'est-il pas ridicule de jetter à grand bruit, sur une table retentissante, des osselets ? Voilà un glorieux emploi du temps ; ne vaudroit-il pas mieux occuper l'esprit sur la partie d'instruction pour laquelle il a le plus d'aptitude ? Passons en revue les jeux de hazard. Quel bien résulte de leur inconstance ? »

Le commanditaire : « Aucun ; le gain qu'ils procurent n'a pas plus de stabilité que la forme mobile qui en est l'objet ; il ne donne rien à ses familiers, il dépouille la confiante inexpérience. »

L'artiste : « Est-il une passion où le vice se manifeste d'avantage ? »

Le commanditaire (désormais vaincu) : « Non, sans doute. Tel marche courageusement au combat, qui tremble en attendant un coup favorable ; celui-là est déjà misérable quand il croit être heureux. »

L'inspecteur : « Telles sont les considérations qui ont changé les données des différentes pièces que vous voyez.

Le voyageur : « Ce n'est pas la dernière fois que l'excès du vice développa des vertus et les fit aimer : que résulte-t-il de cette analyse ? »

L'inspecteur : « On substitue de nouveaux titres aux premiers, sans détruire la masse générale du plan. La danse l'emporta sur le raisonnement ; considérée comme exercice et délassement, surveillée par un système d'épuration… on la plaça au centre pour être à la portée des jardins.»

Le voyageur : « Qu'avez-vous fait des salons, des galeries ? »

L'inspecteur : « La jeunesse les occupa pour encourager ses talents naissants ; on lui donna des concerts… le goût de l'harmonie se généralisa… un salon fut consacré à une société d'agriculture, d'autres au dessin, d'autres aux belles lettres, à la poésie, à l'éloquence… »

(L'inspecteur s'adresse soudain au peuple qui semble remplir la maison des jeux) : « O vous, que la foule des plaisirs assemble en ces lieux ! venez, et faites revivre des souvenirs honorables… »

Chœur : « voilà, voilà ce que peut un Architecte quand il sait tirer parti des passions désastreuses pour les faire tourner au profit des mœurs publiques : il fait aimer la vertu et abhorrer le crime. »

Rideau.

C'est là une des scènes les plus complexes du livre, sans doute, et le lecteur est mis à dure épreuve pour discriminer les locuteurs, pour laisser résonner les références, pour saisir le parcours maïeutique et les modes de l'épuration des mœurs, et pour arriver à comprendre que l'architecte, qui avait répondu dans un premier temps au programme, se mute en paladin socratique pour démanteler les intentions du commanditaire ! C'est au prix de ces déchiffrements qu'il comprendra que les titres portés sur la gravure (les fonctions des pièces) correspondent seulement au projet d'origine, et que l'on n'y retrouve pas encore ce que la sagesse de l'artiste a permis d'avérer par la suite. A ce prix, parce qu'initié à l'imagination et instruit par le discours édifiant, il sera à même de surimposer la réalité vraie de la Maison de Jeux régénérée par le discours à des dessins qui ne font pas état de son véritable programme. Au prix, en somme, de voir par l'imagination une scène théâtrale, de laisser la scène s'ouvrir et s'organiser à l'intérieur d'un texte qui ne semble pas, à première vue, la supposer.

Un hasard ? Cette scène qui met en jeu des niveaux de narration si complexes et si imagés, est immédiatement suivie par le coup d'œil du Théâtre de Besançon.

Le théâtre caché

Bien entendu, on pourra trouver le procédé quelque peu cavalier. Mais que dire quand, ne cherchant qu'à comprendre, ne visant qu'à saisir simplement l'enchaînement du discours, on est confrontés à un tel raffinement dans le tramage narratif ? Est-ce l'œuvre de notre imagination, ou bien Ledoux a encore une fois voulu jouer avec le lecteur le jeu savant des pistes et des niveaux de lectures stratifiées ? Le texte lui-même n'est-il pas un opéra fabuleux sursaturé dans la narration ?

Et, d'une autre manière : sommes-nous en train de pallier à une difficulté générale d'écriture et de narration, qui aboutit à une complexité textuelle par maladresse, ou ne sommes-nous pas de fait, devant un niveaux ultérieur de profondeur et de cryptage de l'œuvre, qui tend à la dilater davantage dans le temps et dans l'espace et à en escamoter certaines parties ?

Car une lecture rapide du texte de Ledoux suscite le plus souvent une impression, tout compte fait, très confuse. Passant sur les lignes de L'Architecture, disons, à vitesse normale, il serait tentant de prendre tous ces questionnements hachés pour la traduction, au demeurant fastidieuse, d'une dubitation intérieure de l'architecte écrivain. L'enchaînement apparemment inorganisé des questions, de ces « interrogations oratoires multipliées » nous renverraient alors à une sorte de flux de conscience sur lequel, simplement, « pèse assez lourdement le poids de la rhétorique classique » [13]. De cette difficulté dérivent, sans doute, bon nombre de jugements qui, depuis l'aube de l'historiographie de L'Architecture, voient dans le texte un hermétisme décourageant et, en Ledoux, un homme par moments en proie au délire, frôlant le soliloque.

Or, si nos analyses sont justes, cet aspect de l'écrit peut être revu et se transformer, de propriété négative et fastidieuse, en une nouvelle source de découvertes et de plaisirs. Il est bien vrai, et cela a été dit maintes fois, que le texte de Ledoux est constamment inspiré et chargé d'images. Mais ce que nous donnent à voir ces exercices de *déploiement* théâtral, ce sont de toutes nouvelles scènes, cachées, pour la plus grande peine du lecteur moderne, dans le jeu savant d'un labyrinthe de questions et d'associations impromptues. L'usage du mot tableau, son application à l'architecture, comme à l'écrit, a été abondamment relevé dans le texte de Ledoux, et son lien avec une esthétique sensualiste et pittoresque qui investit l'œuvre en entier, savamment isolé et commenté. Il est en revanche cet autre mot, *scène*, tout aussi récurrent, qui mérite d'être exploré encore plus ; certes, la théâtralité de l'architecture de Ledoux a fait l'objet d'études fondamentales ; son texte a déjà été amplement analysé et D. Rabreau a attiré plus particulièrement l'attention sur une série de scènes ou de saynètes qui ponctuent l'œuvre, sous forme d'anecdotes et digressions édifiantes. Mais les tableaux animés que constituent les apparents dialogues intérieurs de Ledoux, pourraient apporter un nouveau regard sur l'ensemble de l'œuvre.

Quoi qu'il en soit nous aurons l'occasion de relire encore avec profit l'une des mises en garde célèbres de Ledoux : « Malheur à celui qui ne verroit matériellement que ce qu'on lui fait voir : de plans en plans, *de scènes en scènes*, traverse-t-il une épaisse forêt pour découvrir la retombée de la voûte éthérée qui la renferme ; il aura sans toute été peu favorisé par cet astre bienfaisant qui féconde la lumière, *s'il ne voit pas au-del*à. »

Lector in fabula

La récursivité des questions entremêlées dans *L'Architecture*, tout comme les interpellations fréquentes, ont fait songer à un appel à la participation active du lecteur. Mais encore une fois il nous faut enregistrer des niveaux d'implication extrêmement variés et au déchiffrement parfois complexe. Pour éviter des généralisations hâtives, nous pouvons déjà affirmer que dans

les deux exemples traités plus haut, ce n'est pas à proprement parler le lecteur qui est appelé à participer, tout comme nous ne pouvons pas dire que Ledoux pose, directement, les questions censées éveiller notre adhésion. Certes, l'emploi de la question, dans un texte qui veut enseigner, ne va pas sans susciter l'attention du lecteur ; mais cela semble être la surface seule du mécanisme en jeu. L'impression est que Ledoux sache bien plus souvent, plus précisément que l'on ne l'imagine, à qui il s'adresse, et dans quel but. En effet, si le lecteur, disons, générique, peut le plus souvent s'identifier au voyageur, dans un cas comme celui de la Maison de Jeux, Ledoux offre un enseignement spécifique aux « enfants d'Apollon », futurs architectes, cette classe d'élus que le dialogue arrive à identifier précisément: il leur indique la voie à suivre face à un commanditaire; il leur montre un exemple du bon usage de l'éloquence et de la dialectique; il leur apprend, ni en plan, ni en coupe, le métier d'architecte citoyen, la maïeutique de la régénération des moeurs. Et c'est alors avec l'« artiste » lui-même que nous sommes appelés à nous identifier, si tant est que notre intention soit celle, au moins, de le comprendre; non pas avec l'Inspecteur, ni avec le voyageur, simples personnages sur la scène édifiante que l'architecte anime sous nos yeux.

Quant à Ledoux, il va sans dire que ses personnages multiples lui permettent tout à la fois de se dédoubler et de se dérober, d'être une présence fantomatique et évanescente mais…omniprésente. Le texte, par l'intermédiaire de l'Inspecteur, fais sans cesse référence à lui ; à chaque fois c'est alors une occasion pour employer la troisième personne, royale voudrait-on dire, et pour désigner l'Architecte, avec un A majuscule tout à fait parlant, qui ne s'applique pas, en revanche, quand Ledoux est appelé l'« artiste» .

Cartes d'architecture

Ce jeu de miroirs, malgré la complexité de ses mises en abîme et les errements de ses mises en scène, semble révéler tout au long du livre le maintien du dédoublement fondateur : le voyageur et l'inspecteur sont bien les personnages stables que l'on retrouve d'un bout à l'autre du récit. Cet aspect renforce alors le caractère implicitement dialogique de l'ensemble de L'Architecture et le dessein explicite d'un texte initiatique. Et cette constance des figures en jeu pourrait bien nous renvoyer toujours au lieu magique où le voyage imaginaire prend son départ véritable : si les personnages ne sont jamais « réellement » sortis de la demeure de l'Inspecteur à l'Hôtellerie, alors chacune des planches gravées est une sorte de miroir qu'ils traversent pour accomplir la visite, autant de fenêtres qui permettent de rentrer dans le rêve de Chaux, autant de divinations de l'avenir de la « ville naissante ». Cela pourrait d'ailleurs rendre compte d'une caractéristique frappante de l'ordre d'apparition des planches, que l'on n'a guère commentée : les gravures ayant trait à la saline (cœur véritable de la ville) sont étalées sur une grande partie du livre, et de cette manière le projet prend dans ses mailles de nombreux édifices, tels que la maison du mécanicien, la maison du maître des eaux et forêts, les maisons des ébénistes, marchands et libraire etc. Il ne s'agît pas pour le voyageur, y compris à l'intérieur du premier niveau de fiction, d'une *visite* de la saline, comprise comme un tout solidaire ; ce sont plutôt autant

d'escapades partielles qui nous renvoient chacune à une porte d'entrée, à une planche gravée ; et qui nous ramènent à chaque sortie, indéfiniment, dans le lieu où les planches se déroulent, dans la demeure de l'Inspecteur, ou dans le rêve que le voyageur y a initié. A défaut d'étudier ici l'ordre et la visée éventuelle de ce dispositif narratif, nous pouvons imaginer *L'Architecture* comme un jeu de cartes battu où s'entremêlent fatalement textes et gravures, piques et cœurs ou, encore mieux, le pendu et la balance, dans un ordre discursif qui pourrait bien convoquer quelque jeu de divination. L'inspecteur alors découvrirait à chaque fois l'une des cartes dont l'ordre apparemment aléatoire répondrait d'une prescience cachée ; dans le jeu de tarots où se révèle l'avenir de l'architecture du Val d'Amour, l'inspecteur ne ferait que rendre lisibles les figures énigmatiques de ces cartes sibyllines.

Le voyageur aux enfers

Mais pour mieux nous fixer sur le caractère dialogique du texte, nous pouvons encore examiner la toute dernière partie du livre, la descente aux enfers célèbre qui clôt le récit autour, ou plutôt *dans* la Forge à Canons.

Tout d'abord nous pouvons relever un premier aspect des emboîtements narratifs et fictionnels que ce long passage partage avec de nombreux autres. L'inspecteur est toujours accompagné du voyageur et, encore une fois, il lui sert de guide. Quand le texte dit, par exemple, « vous voyez au centre de l'édifice… », on pourrait croire que Ledoux s'adresse directement au lecteur, mais, à regarder de plus près on s'apercevra qu'entre le discours et nous il existe un filtre intermédiaire de quelque intérêt : « vous voyez au centre de l'édifice, la victoire élevée sur un socle de bronze ; elle trace sur l'immense égide qui couvre les deux pôles, les travaux de nos guerriers ; elle commande. » Si l'on cherchait à voir cette « victoire » sur son socle de bronze on serait en effet déçus : les dessins ne la figurent pas. C'est donc que l'inspecteur, toujours lui, s'adresse encore une fois au voyageur qui l'accompagne et que celui-ci est amené à voir des choses, des objets et des événements que nous ne pouvons pas saisir ; nous, mis à distance, nous, non initiés, nous malheureux, enfin, qui ne voyons que ce qu'on nous fait voir par les dessins.

Tout porte à croire qu'il se passe, entre le voyageur et l'inspecteur, des choses destinées à se dérober à la vue du simple lecteur ou mieux, que le voyageur, guidé par son mentor, ait accès à des visions, à des contenus qui nous échappent. Tout au plus, simples spectateurs de la scène initiatique, nous pouvons chercher à voir à travers les yeux du voyageur, en dérobant au passage les indications de l'Inspecteur. Encore une fois, il n'est pas question d'ignorer l'effet rhétorique direct des questions du texte : au tout premier niveau, à la surface, le lecteur est de fait constamment éveillé et mis en jeu par ces interrogations qui l'impliquent. Mais cet appel est médiatisé, voilà ce qui apparaît, et se produit sur une scène dans laquelle le lecteur s'identifie au voyageur sans coïncider avec lui et en se trouvant toujours comme en retard à son égard, de la même manière que l'inspecteur renvoie, sans le contenir, à l'Architecte - lui-même identifié à Apollon.

Si dans le passage évoqué ci-haut la présence du voyageur est seulement sous-entendue, elle

va bientôt se manifester très clairement par le mécanisme dialogique que l'on commence à mieux comprendre. Dans la première partie de l'exposé, tel un Virgile introduisant Dante dans un nouveau cercle d'horreurs chtoniennes, l'inspecteur montre la Forge à Canons, dépeint les pouvoirs malfaisants qui président à son existence, et évoque dramatiquement les redoutables conséquences de ses productions. Avec la complicité de la nuit tombante, il accueille ensuite l'un de ces « songes trompeurs », porteurs d'illusions et de visions, qui amènent son imagination dans un futur où régnerait la concorde, avant de laisser ce « consolant espoir » et de revenir à la réalité présente. « *Jettez les yeux* sur la politique : voyez les serpents dévorateurs qui l'entourent » ; « *voyez* les soupiraux infects, qui du sein de l'abyme ténébreux répandent leur contagion ; *voyez* les leviers puissants qui soulèvent et remuent les trônes. » Ici le voyageur se tait, mais, à force d'être poussé à voir, de ses propres yeux voir, les maux du monde, il finit par les apercevoir réellement et, quand l'inspecteur évoque le mal suprême du despotisme, nous retrouvons alors sa présence et ses dubitations. Le despotisme…

Inspecteur : « …maître de l'univers, il se trouve encore trop resserré. »

Voyageur : « Il veut s'étendre ; où s'arrêtera-t-il ? »

Inspecteur : « Autant il fait de bien, quand il est dominé, autant il fait de mal, quand il domine et abuse de ses forces. »

Voyageur : « J'en conviens, mais ce qui est violent n'est pas durable. »

Inspecteur : « En administrant mal, il n'a qu'un ennemi, au lieu qu'il a pour ennemi le monde entier qui redoute son influence tyrannique et va le corriger. »

Voyageur : « Plût à Dieu qu'il (le monde) n'eût jamais été violé par les excès qui le défigurent ! »

Inspecteur : « Mais plus on obtient, plus on veut obtenir. La philosophie, propriétaire indivise de la tolérance, échauffe le cerveau, conçoit, mais il lui manque la puissance exécutive ; elle instruit et ne peut jamais avoir la volonté de nuire. »

Chœur : Tel est l'effet de ces voûtes sulfurées qui concentrent dans le tumulte vitriolique de la terre, des feux qui s'entrechoquent par la résistance. Sans cesse ils vomissent la fumée qui se condense avec le nuage éthéré, mais rarement ils répercutent la flamme qui intervertit les destinations périodiques du ciel.

Choryphée : Cependant voyez ce qu'elle peut faire, quand elle est le prétexte du crime. Parcourez ces arcs multipliés que la vapeur métallique a noircis ; partout vous rencontrerez l'affliction sous l'emblème intellectuelle du crime et l'expression torturée de Laocoon.

(L'inspecteur ne semble pas condamner tout à fait la violence ; mais il est trop tôt pour tirer des conclusions. Les personnages sont rentrés tout à fait dans les enfers de la Forge à Canons, dans les « voûtes sulfurées » images des enfers.)

Inspecteur : « Voyez ces immenses degrés couverts de mannequins orgueilleux de leurs guenilles ; des fils d'or les agitent en tous sens et commandent les résolutions ; ne les croiroit-on

pas suspendus sur les réchauds du Tartare ? Leurs crânes s'ouvrent au bruit des clameurs qui se croisent, et explosent une fumée mortifère. Les têtes éclairées en dessous, rougies par la réverbération des braziers, grimacent la contraction du malheur ; la saillie de leurs narines lance le soufre et prolonge des ombres sur le front, qui semblent les marquer du sceau de la réprobation : passons rapidement, tout retard seroit dangereux ».

(La fuite prudente ouvre alors une nouvelle scène ou le voyageur tour à tour étonné, effrayé, outré, mais surtout, néophyte, interprète de travers les figures et pose d'incessantes question à l'inspecteur, qui l'initie aux symboles surgissant tour à tour des ténèbres.)

Voyageur : « Quelle est cette figure que j'apperçois sous les décombres accumulés qui la cachent ; sa robe est damasquinée en or sur des fonds argentés ; c'est un monument de magnificence et de goûts ?

Inspecteur : « Paix, paix ! C'est Plutus, le dieu de la richesse : gardez-vous de prononcer son nom ! »

Voyageur : « Quelle est celle qui lui est opposée ? »

Inspecteur : « C'est Papirius. »

Voyageur : « Est-ce ce dictateur qui triompha des Samnites ? Est-ce celui qui fit accroire à sa mère que le sénat romain délibéroit pour donner deux maris aux femmes ? »

Inspecteur : « Non, c'eût été les venger des hommes qui s'en permettent deux. C'est un colosse, extrait d'une carrière fantastique ; il craint l'eau comme le feu ; tous les éléments lui ont déclaré la guerre. Voyez-vous l'ouragan qui le porte sur ses ailes dévoratrices ? »

Voyageur : « Quelle est cette momie entortillée de bandelettes bigarrées ? Elle est couverte du linceul de la mort, et s'appuie sur l'épouvantable frayeur ? »

Inspecteur : « C'est le crédit, sur lequel repose la splendeur des nations. »

Voyageur : « Quoi ! Lui, qui disputoit d'embonpoint avec Silène ? Qu'il est décharné ! Il a l'air plus vieux que le temps. »

Inspecteur : « L'Emprunt le sollicite ; épuisé, fatigué du poids fallacieux qui le surcharge, il est violemment soulevé par l'exigence qui prend tout ce qu'elle ne peut obtenir. »

(Voyageur, au public) : « Pénétré d'effroi, j'entre dans une pièce ténébreuse. Après avoir marché longtemps entre deux écueils, j'examine, « Que vois-je ? »

Inspecteur : « C'est l'Impôt. Un décret d'urgence atteint les sots. Voyez tout ce qu'il va produire ; ses mains sont armées de pointes d'aiguilles… »

Nous ne pouvons cacher une vraie jouissance à suivre ces dialogues, ces successions de scènes, à sentir le relief des deux caractères opposés du voyageur, excité de peur et de curiosité, et de l'inspecteur pédagogue, réfléchi et rompu à la lecture du monde. Nous retrouvons avec plaisir, avec soulagement, l'ordre du discours : ces oscillations brusques, qu'une lecture rapide attri-

buera à l'inconstance capricieuse du questionnement intérieur de Ledoux, sont en fait une mise en scène précise. Ce ne sont pas simplement les visions de l'Architecte se retrouvant en songe aux enfers, à la merci des images que son imagination lui livre capricieusement, en proie à quelque délire : on l'aura compris ; on l'aura, espérons-le, savouré : c'est le voyage qui continue, le périple animé, dantesque, entre les choses et les symboles, les lieux et les idées.

La purification par le feu une fois accomplie, l'initiation ayant pris sa fin, la parole revient à l'initié, qui s'adresse dans une ultime apostille moralisatrice au public et au lecteur.

Voyageur : « Telle fut la fin de la journée la plus fatigante. Livré à cent mille réflexions, je pus me convaincre que les foudres que l'on forgeoit dans cet édifice étoient moins dangereuses que la mauvaise fois des hommes qui les dirigeoient. Je pus me convaincre … qu'il vaut mieux reconnoître la puissance du bienfait, que de s'unir à celle qui voudroit la défaire… »

(Chœur, -Exodos) : Morale, religion active, base éternelle du pacte de la grande famille ; sciences, lettres, arts, consolations de tous les instants ; affections épurées du sentiment, puissances discrettes du bonheur, c'est à vous de faire oublier la fatigue des souvenirs douloureux ; c'est à vous d'effacer jusques aux traces du malheur ; c'est à vous de préparer les célestes béatitudes.

Le voyageur a désormais compris, c'auront été là ses derniers mots ; la Forge à Canons est un mal nécessaire « pour être indépendant des sectaires homicides » car, comme le dit l'inspecteur, « il faut du canon pour soumettre la raison ». Ce projet qui concentre les enfers dans son giron sert la dissuasion et la paix : la destinée des hommes dépend de l'usage qu'ils feront de leurs inventions ; la bienfaisance de l'usine infernale dépendra uniquement du bon usage de la morale, la « religion active » garante de l'harmonie.

Il faudrait une étude à part, sans doute, pour démêler les fils des références internes, des figures et des événements, pris dans leur ordre d'apparition et situés, dans leur énigme, à travers l'usage de seuils successifs. Nous sommes loin de croire que cette manipulation nous ait permis de tout comprendre et nous contenterons de penser que notre jeu aura permis de dérouler, de mettre en espace, des composantes que l'œuvre enroule et compacte dans un mouvement de saturation d'images et de sens.

L'œuvre sans fin

On pourrait dire beaucoup de choses sur L'architecture, sauf sans doute qu'il s'agît d'une œuvre conçue pour la pure contemplation. Si l'on était tentés de feuilleter l'ouvrage cherchant simplement à parcourir ses gravures, on s'apercevrait très vite que les images ne restent pas tout à fait immobiles sous nos yeux ; immédiatement elles semblent s'animer d'un mystère. Fatalement, elles nous interpellent. Et pour peu que l'on cherche dans le texte, une seule fois, une « explication », l'on serait pris au piège tendu par Ledoux, ou au moins face au dilemme de l'Hôspice : bons ou méchants ? Voulez-vous rentrer ou resterez-vous au seuil du Val d'Amour, dans votre

ignorance ?

De plus, L'architecture est un livre qui ne veut pas simplement être lu, mais qui demande à être relu ; et en effet, le piège de Ledoux semble fonctionner bien après la première lecture : au bout de la deuxième, comme de la dixième fois, encore et encore la curiosité est-elle éveillée, encore sommes-nous confrontés à l'impression d'un mystère irrésolu, d'une énigme à déchiffrer qui sans cesse se dérobe dans l'étendue du livre comme dans sa profondeur. Si notre interprétation des personnages qui se succèdent et des formes qui se métamorphosent est correcte, nous pourrons voir dans ces figures autant de seuils d'initiation qui narguent le lecteur. A la première lecture nous serons, au mieux, dans le même état que celui du voyageur au début du récit : ignares, poussés par la curiosité, nous ne verrons sans doute presque rien de ce que l'on devrait voir ! A force de relire, d'extraire des fragments et d'essayer de les replacer dans le labyrinthe, nous avancerons peu à peu, voyageurs en proie à des guides énigmatiques, pour nous retrouver peut-être, après une relecture entière, à avoir perçu la signification de quelques pages de plus. Il faudra aussi se référer à nos guides contemporains, les B. Didier, M. Ozouf, S. Conard, S. Colomb, D. Rabreau, M. Mosser… pour obtenir quelques indices et quelques clés indispensables. Mais, aura-t-on jamais fait le tour de L'architecture ? En aura-t-on jamais une image d'ensemble ?

Nous pourrons plus facilement n'en saisir qu'un seul aspect ; nous serions alors tel le propriétaire de la Grange Parée, tel le charpentier ou le bûcheron, chacun initié à sa manière, si ce n'est aux significations profondes, au moins aux jouissances immédiatement disponibles de l'œuvre de l'Architecte. Un peu plus d'application, un peu plus de patience, et nous atteindrons peut-être le degré de « conducteur de travaux » initié, lui, non pas à la prescience de l'artiste, mais au moins à son savoir-faire matériel qui lui permettra de répondre de lois divines, sans toutefois en connaître le fondement. Que ne faudra-t-il pas pour nous identifier à l'Inspecteur des travaux « confident des pensées de l'Architecte » ? Quelle énergie ne nous faudra-t-il pas déployer pour le dépasser et espérer percevoir quelque chose de la lumière Apollinienne ? *L'Architecture* est-elle une œuvre qui peut être réellement saisie ?

Ce n'est pas là seulement une question d'évolution chronologique du savoir : il est normal que toute œuvre significative demande à être comprise à chaque fois sous un angle différent par les générations qui se succèdent et qui élaborent les points de vue et les outils de lecture. Mais la complexité de *L'Architecture* est avant tout synchronique : quel que soit l'aspect à partir duquel nous tentons une analyse, semble-t-il, la richesse de l'œuvre nous prendra au piège d'un contenu virtuellement insaisissable. Aussi, accomplir ne serait-ce qu'un seul *tour* de cette œuvre, ne cherchant qu'à isoler un seul aspect, cela constitue déjà à une entreprise ardue.

Conclusion métamorphique, non sans malice

Nous aurons peu parlé, finalement, du *Prospectus*, sorte de périmètre le plus externe destiné à englober l'œuvre en cinq tomes et incluant par là même l'introduction de L'Architecture. Nous nous proposons d'étudier ailleurs ce texte qui donne, entre autre, de précieuses indications de

recherche en évoquant une série de projets qui demandent à être situés – si tant est, certes, qu'il s'y trouvent – dans les publications posthumes.

De fait, malgré les résonances et les références cohérentes des différents textes, nous pouvons envisager le *Prospectus*, l'introduction de *L'Architecture* et la narration (Un Voyageur), comme trois entités distinctes et relativement autonomes, reliées entre-elles par des emboîtements successifs ou, si l'on préfère, « …de cercles en cercles… », par des périmètres concentriques (aussi nous appellerons ici 1 le *Prospectus*, 2 l'introduction et 3 la narration). Mais au-delà des renvois mutuels en termes de projets (les trois textes font bien état d'un même matériau architectural) il est un lien tenu et presque invisible qui nous ramène à un endroit physique et narratif très précis, que l'on est bien tentés de prendre pour le point générateur de l'œuvre tout entier (encore une fois, physique et narratif).

Quand le voyageur rencontre l'Inspecteur des travaux, nous l'avons vu, le récit prend clairement un nouveau départ ; l'apparition soudaine de Ledoux/Apollon présentant l'*Hôspice* de l'épuration, marque un seuil symbolique décisif : passé ce premier écueil, le voyageur a accès à la connaissance cartographique, aux plans d'ensemble de Chaux et de la saline qui lui serviront ensuite d'orientation pendant le voyage (« Les plans généraux que j'avois vus étoient présents à mon esprit… »). C'est à la fin de la journée, au moment de s'abandonner au sommeil, qu'il se demandera si le réveil sera possible, après tant de visions et de connaissances si rapidement accumulés. C'est ici que nous avons situé le début de ce que l'on croit être le véritable voyage, le rêve de Chaux ; ici, c'est à dire dans la *Petite Hôtellerie*.

Si l'on replonge maintenant dans l'introduction du livre (2), dans ce discours qui se veut essentiellement factuel, objectif, et qui met en scène l'architecte seul et les événements de sa carrière, nous retrouvons un passage allusif qui, pour être noyé dans le phrasé soutenu et mouvant du discours, ne renvoie pas moins exactement à la naissance même de l'idée de Chaux. Précieuse allusion !

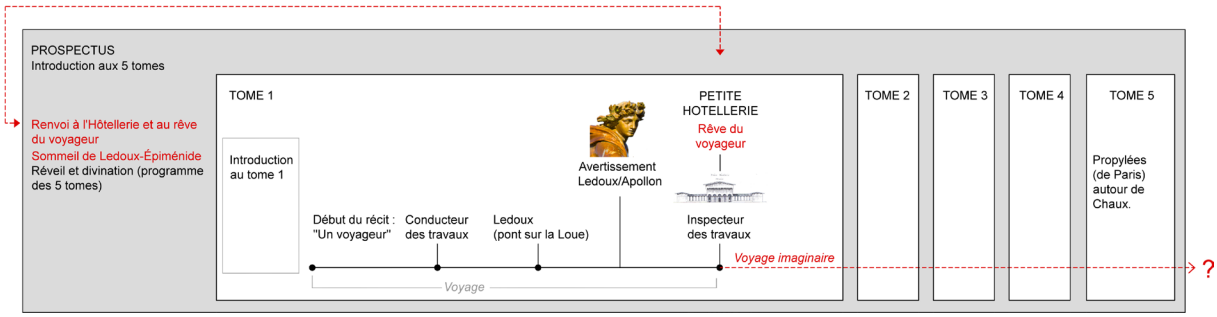
Il y est question d'un rêve générateur, initial, mais il est intéressant de noter que Ledoux n'en mentionne pas l'auteur : « Depuis longtemps l'administration voyoit avec regret la déperdition de ses sources ; elle conçoit le projet de mettre à profit les petites eaux […]. Déjà les mémoires intéressés encombrent les cartons ; les échos impuissants fatiguent les voûtes ministérielles ; l'inertie, fille abrutie de l'obstacle, les neutralise. Il falloit un nouveau moteur pour guider la marche toujours lente des résolutions : un mouvement inespéré l'accélère. Le croira-t-on ? Le rêve d'une nuit agitée met en mouvement le levier puissant de l'industrie qui alloit imprimer ses forces. » (II.37)

C'est là une touche très rapide du pinceau discursif, une allusion assez vague qui se fait vite oublier dans la précipitation des événements et dans la foule des évocations énigmatique du livre : est-ce le rêve du ministre ? Celui du roi, d'un conseilleur du roi ? Ou n'est-ce pas une simple métaphore, si peu efficace d'ailleurs, dans l'économie générale de l'introduction ?

Le retour au Prospectus (1) nous fournit, semble-t-il clairement, une réponse. Dans un passage

où se succèdent les évocations rapides des projets du premier tome, entremêlées de méditations variées sur les principes qui les ont guidés, il est effectivement un renvoi explicite à l'Hôtellerie : trop expéditif pour se détacher du texte ; trop bref, trop noyé pour acquérir d'emblée une signification ; trop sibyllin pour ne pas contenir une information capitale. Le voici, pris dans le flux du discours, qui le lie, comme dans la narration (3), au projet de l'Hôspice : « Quand la précaution garantit l'humanité des maux qui la poursuivent, pourquoi la négliger ? Ici, la bienfaisance médite, et fait rentrer dans les rangs l'homme qui s'en est écarté : elle assure ses destinées, redresse le vice, élève un Hôspice épuratoire, où le scrupule sépare les bons des méchants. L'Hôtellerie offrira le simple coucher de l'observateur qui conçoit par elle l'idée d'un grand établissement. Ne croirait-on pas que l'art se soit endormi depuis deux mille ans ? ».

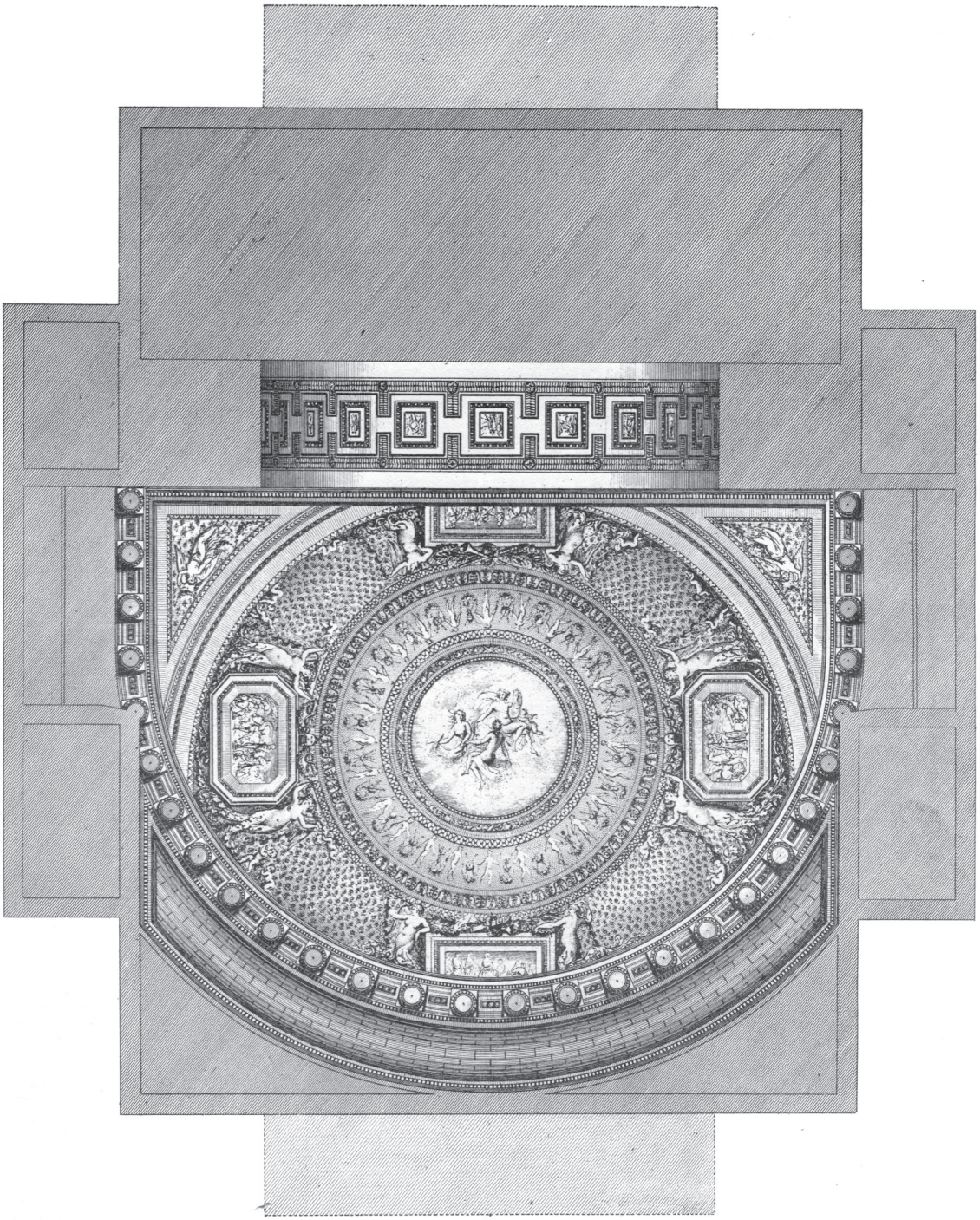
L'observateur qui « conçoit par elle [la *Petite Hôtellerie*] l'idée d'un grand établissement » ne peut pas être exactement le voyageur. Le « grand établissement » dont il est question, si l'on se fie au renvoi de l'introduction, n'est pas tout à fait la seule saline d'Arc et Senans car, au moment où Ledoux fait référence au rêve, l'idée de l'usine Royale a déjà commencé à donner ses fruits, sous l'impulsion –explicitée par le texte- de l'« administration». Mais le rêve concerne bien alors la ville de Chaux, c'est le rêve de Ledoux lui-même, l'omniprésent, qui en ce moment (dans ce passé) n'est encore qu'un « observateur » ! Le rêve ou, plutôt, l'Hypnerotomachia, coïncide alors avec celui que le texte de *L'Architecture* nous donne à vivre tout au long de ses pages énigmatiques et initiatiques.



Le schéma cherche à synthétiser les analyses : bien entendu il faut penser au Prospectus comme à l'introduction de l'ensemble de l'ouvrage projeté en 5 tomes. Vient ensuite l'introduction au tome 1, puis, nettement distincte, la narration. Le récit du voyageur est «réel» et sa compréhension connaît des paliers montants, au fur et à mesure des rencontres (conducteur des travaux, Ledoux, Inspecteur des travaux). Avec l'Hôspice, destiné à trier les bons sujets, Ledoux-Apollon surgit soudain et établit clairement un seuil. Tout semble basculer immédiatement après, à la Petite Hôtellerie : l'Inspecteur donne au voyageur une connaissance cartographique, puis sollicite le recours à la faculté d'imagination. Après le sommeil le voyage n'est plus «physique» mais onirique car, si notre lecture est juste, le réveil du voyageur est plutôt une naissance dans un monde autre, le véritable monde de Chaux.

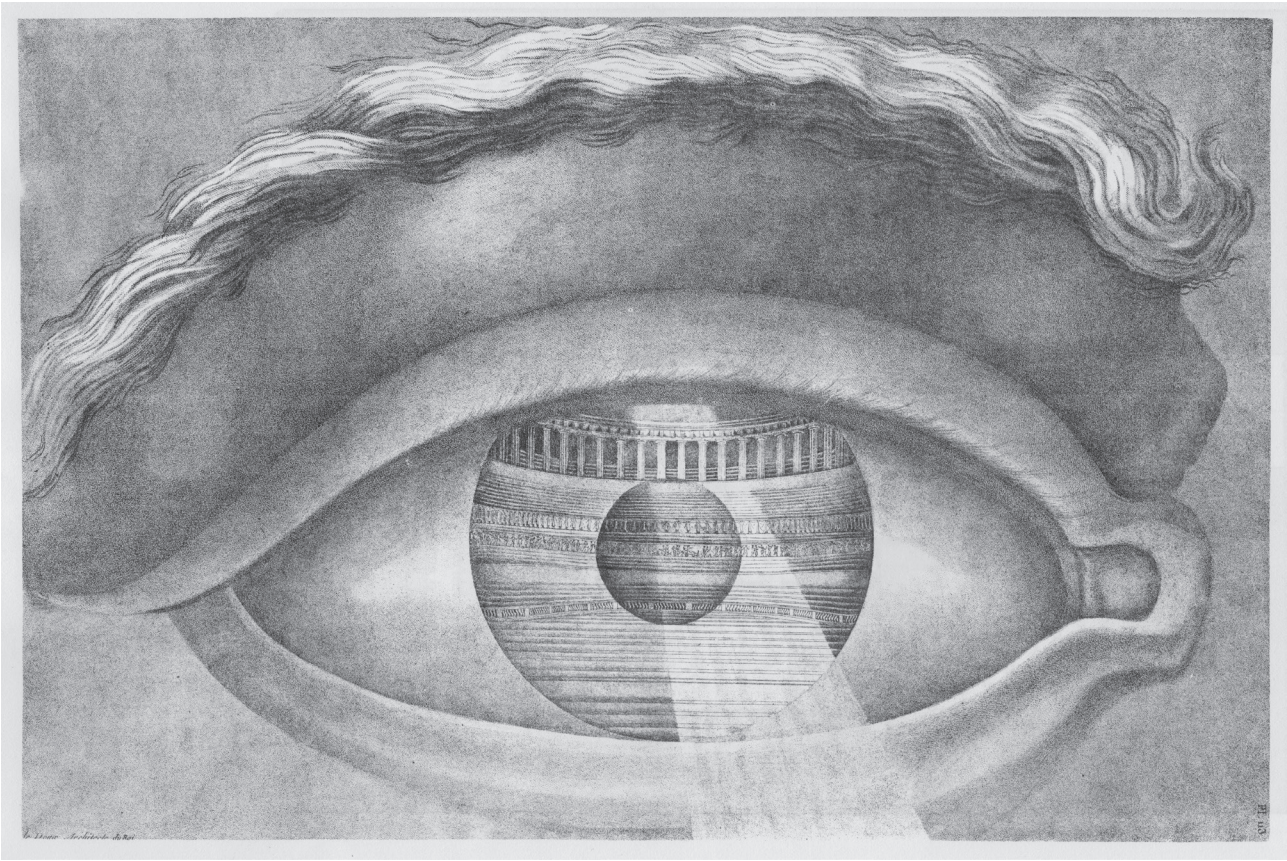
Ce moment crucial de bascule est celui qu'indique le Prospectus explicitement, texte dans lequel Ledoux s'identifie au voyageur... Tout porte à croire que le rêve de Chaux devait se poursuivre jusqu'au dernier tome, pour lequel Ledoux imagine que les Propylées de Paris soient construits autour de la «ville naissante»...

Plafond du Théatre de Besançon.



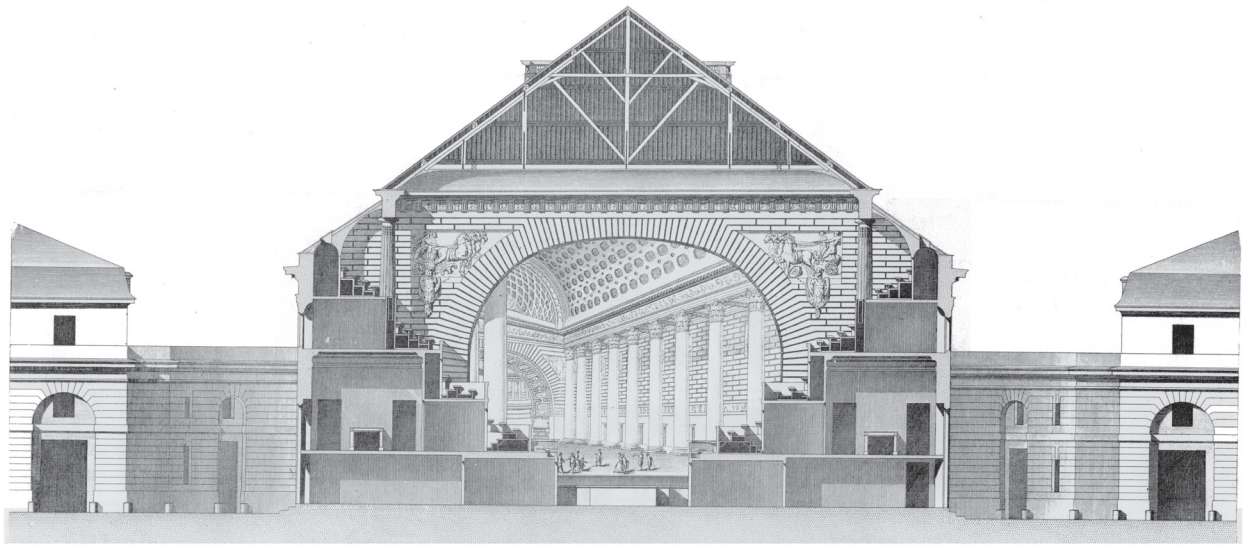
Le Doux Arch. du Roi.

Aussi, avec l'évocation du « nouveau moteur », de l'« événement inespéré », il doit être clair désormais que Ledoux nous renvoie à un épisode *onirique* autobiographique, tout en le situant d'abord en plein cœur de la fiction, tout en en faisant, ensuite, la fiction tout-court; il nous intéresse moins de savoir si ce rêve a réellement eu lieu que de noter alors une dernière métamorphose et un dernier niveau d'emboîtement fictionnel : Ledoux est l'« observateur », c'est à dire lui-même doublé du voyageur/lecteur qui à son tour fera son rêve; en suivant le voyageur qui nous captive dès la première page avec son insatiable curiosité, nous suivons ainsi en même temps Ledoux le long de son propre parcours; nous sommes à l'intérieur de son souvenir et de son rêve. Ledoux l'Architecte, redevenu néophyte (« observateur ») pour solliciter l'adhésion



du lecteur, se rencontre lui-même, se revoit en « jeune artiste » au début de sa carrière (Pont sur la Loue) ; il apparaît à nous et à lui-même sous forme d'Apollon, et met en scène des dialogues ou lui-même est le voyageur ignare et parfois têtu, lui-même est l'inspecteur « confident des pensées de l'architecte ». Le jeu des miroirs et des emboîtements qui ressortit aux identifications métamorphiques est alors à son comble, car entre lui-même et le lecteur l'identification est à tout moment agissante. Ce n'est pas là un simple spectacle où le lecteur serait invité à rester dans la position passive de la contemplation, bien au contraire : le lecteur est pris dès la première page dans le tourbillon des identités mouvantes, dans cette sorte de métempsycose cyclique qui le fait virtuellement migrer dans tous les rôles, jusqu'à l'adhérence ultime avec le dieu des arts… lui-même.

Cela nous renvoie sans plus tarder au jeu, sur le mode graphique cette fois-ci, qui s'installe entre les planches du théâtre de Besançon et que Daniel Rabreau s'est plu à déchiffrer. La surprenante gravure en pleine page intitulée Coup d'œil du Théâtre de Besançon, véritable coup de théâtre livresque, nous place encore une fois directement à l'intérieur de l'édifice ; mais cette fois-ci il nous faudra d'abord rentrer dans l'œil d'Apollon lui-même pour découvrir le théâtre, ou plutôt, ses tribunes : c'est en scrutant la cornée de ce prodigieux organe qui reflète la lumière tout en la produisant, que nous découvrons d'abord la disposition de sa salle. Si l'œil reflète la salle, nous lui tournons alors le dos, et sommes alors les spectateurs devant l'acteur. La coupe de la planche 119 nous montre ce que l'œil nous cachait : le grand arc du proscénium rayonne autour d'une scène remplie de lumière qui s'approfondit en perspective biaise jusqu'à découvrir le pendant exact du premier arc ; derrière celui-ci nous retrouvons la salle du théâtre que le Coup d'œil nous avait annoncé. Encore une fois il semble que la double lecture, en miroir et par emboîtements, s'impose. L'idée du miroir pourrait expliquer physiquement la gravure : il nous suffirait d'imaginer au milieu de la scène, un grand pan réfléchissant placé en travers pour rendre compte de la perspective biaise ; ce jeu de renvois directs serait alors une amplification



COUPE DU THÉATRE DE BESANÇON PRISE SUR LA LARGEUR.

spatiale, architecturale, de la relation spectateur/acteur que nous donne à voir le grand œil de la première gravure.

La lecture par emboîtements trouverait en revanche son appui principal dans l'exacte reproduction de l'arc du proscenium au fond de la scène ; l'ouverture du texte de Ledoux fait référence à un première, décisive correspondance entre l'œil-fenêtre et l'arc-cadrage : en parlant du Coup d'Oeil, il nous invite à remarquer que « le premier cadre fut sans doute celui que vous voyez ; il reçoit les divines influences qui embrâsent nos sens, et répercute les mondes qui nous envi-

ronnent. » Le premier cadre est donc l'oeil lui-même. Si le cadre que l'on perçoit tout au bout de la scène est vu exactement de la même manière que celui que le spectateur contemple depuis la salle, alors l'emboîtement est possible : la scène est elle-même un lieu de contemplation, une salle, à partir de laquelle les acteurs devenus spectateurs participent d'un monde ultérieur, à son tour différé. La salle ainsi cadrée au-delà de la scène est alors elle-même une scène, le lieu du spectacle.

La salle, un lieu de spectacle ? Bien entendu : « C'est là où la femme déploie le pouvoir de l'attraction et en fait aimer le systême ; c'est le triomphe des sensations, c'est le rendez-vous des sexes et des âges, c'est un peuple formé de cent peuples divers, c'est le point de réunion des droits respectifs des humains. […] Chaque individu couvre de son corps les surfaces, cache les vices de construction ; les appuis, devant les loges disparoissent […]. On voit indistinctement tous les genres de parure plus ou moins recherchées… […] Que cette pompe est sublime ! ». Le théâtre, lieu de deux spectacles, l'un imaginaire, l'autre idéal, réunis sous l'empire de la beauté et du « triomphe des sensations », trouve ainsi dans le jeu simultané des emboîtements et des miroirs, le déroulement ultime de ses significations civiques et artistiques. La salle en amphithéâtre, conçue pour que l'architecture disparaisse tout à fait derrière le triomphe d'une socialité harmonieuse et épurée, est le lieu du spectacle égalitaire, image idéalisée d'une vie urbaine rêvée et que seul le théâtre autorise finalement à *mettre en scène*.

Ce jeu des identifications réciproques est d'une grande richesse – qui ne se laisse pas aussi brièvement épuiser, avouons-le ! - et se produit sous l'égide d'un autre œil attentif et bienveillant ; véritable pendant final de la première planche physique, l'œil d'Apollon trône dans le ciel imaginaire du théâtre.

Le dieu des arts dont le théâtre est le temple, figure au centre du plafond, entouré des muses et des « perfections [qui] se tiennent par la main » : il occupe alors la prunelle lumineuse de cet ciel/œil qui n'est autre que le sien ! Là encore, entre l'image-reflet et la lumière qui en provient, entre la réalité vue et celle produite, la complémentarité est assurée, car l'œil qui « répercute les mondes qui nous environnent » est aussi celui « qui compose tous les êtres » : comme devant les sollicitations de l'Inspecteur le voyageur est amené à fondre réalité imaginée et imagination réifiante, les significations profondes du décor du théâtre de Besançon appellent par l'iconographie à fusionner perception et production du réel.

Encore, à tous les niveaux examinés jusqu'ici la fusion des identités est complète : rien ne distingue l'acteur du spectateur, Ledoux du voyageur ; faces complémentaires, interchangeables et simultanées d'une seule entité qui porte en elle la virtualité de tous les stades, de l'humain au divin.

Nous pouvons alors esquisser une hypothèse en réponse à la question soulevée plus haut. Si Ledoux avait réellement voulu mettre en scène des dialogues édifiants, pourquoi ne l'a-t-il pas fait directement, explicitement ? Et si, en revanche, il tendait à un texte narratif cohérent, pourquoi n'a-t-il pas renoncé tout à fait à la forme dialogique qui semble parfois alourdir l'argumen-

tation, parfois la brouiller ? Notre impression est que le texte, tel que Ledoux l'a publié, tire une grande partie de son intensité précisément de cette possibilité de lecture double. Nous ferions certainement violence à la narration en cherchant à y voir uniquement une suite de dialogues ; nous serions sans doute myopes à y lire uniquement un récit linéaire faisant incidemment appel à un flux de conscience. Les deux effets sont actualisables et concomitants : encore une fois le mot qui pourrait caractériser l'œuvre de Ledoux est alors celui de simultanéité.

Quelle perspective de lecture cette simultanéité ouvre-t-elle ? Elle nous invite et nous renvoie à la fusion, que nous avons essayé d'argumenter, entre le rêve de Ledoux et le rêve du voyageur, à l'idée d'un cycle qui se reproduit sur lui-même, réunissant deux temps éloignés en un seul instant présent : le récit serait alors la narration de l'initiation de Ledoux en même temps qu'il est l'initiation du voyageur.

Pour simplifier cette lecture nous pouvons imaginer que Ledoux ait accompli seul, la première fois, le voyage : le texte narratif de L'Architecture restituerait alors tout à fait le bouillonnement des interrogations intérieures (premier niveau de lecture). Mais les nouveaux voyageurs (les lecteurs), étant amenés à s'identifier avec Ledoux et à revivre son rêve de l'Hôtellerie, disposeraient désormais d'un guide, avec lequel ils entretiendraient de véritables échanges dialogiques (deuxième niveau de lecture). Le texte nous apparaît alors, tout à la fois, comme parfaitement introspectif d'une part, et d'autre part dans sa forme théâtralisée : les deux versants ne s'excluraient pas, contrairement à ce que nous enseignerait une logique élémentaire, mais coexisteraient et interagiraient ; le choix entre l'un et l'autre type de lecture est alors simplement une option de parcours, de point de vue.

Cette idée nous mènerait-elle plus loin encore ? Si, en même temps que le voyageur s'identifie à Ledoux, ce dernier retourne, en quelque sorte, voyageur… alors l'initié lui-même reviendrait sans cesse au début de son chemin, s'initier à nouveau, cycliquement et perpétuellement. Le principe d'une initiation achevée, d'un parcours qui trouverait sa fin dans une révélation ultime, s'évanouirait définitivement et nous nous trouverions pris, avec Ledoux, dans le temps infini d'un nécessaire, d'un éternel recommencement.

Lecteur, voyageur, enfant d'Apollon, est-tu prêt à t'identifier avec Ledoux, l'*oblique* ?

Post scriptum.

Nous avons évoqué dans le texte l'idée de simultanéité et avons avancé qu'elle pouvait se dire en quelque sorte caractéristique de l'œuvre de Ledoux. En ce qui concerne l'œuvre écrite les analyses qui précèdent ont peut-être permis d'en apercevoir la présence. Mais qu'en est-il de cette simultanéité dans la production architecturale ?

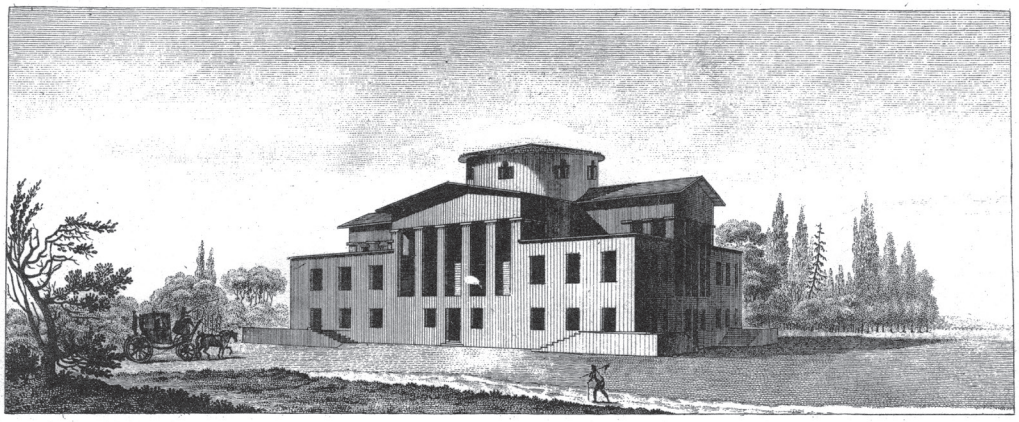
Il me semble qu'il existe certains projets dans lesquels le principe d'une lecture double et concomitante se manifeste avec une force incontestable.

Voici par exemple la maison de campagne de la planche n°18 de L'Architecture et nous voici,

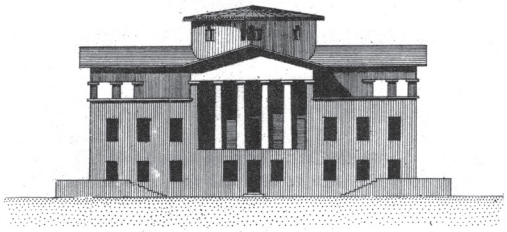
Maison de Campagne

Pl. 18.

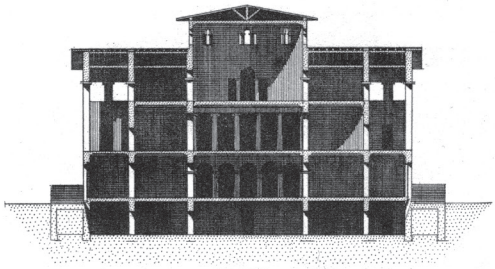
Vue Perspective



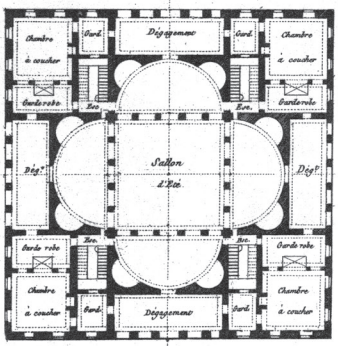
Elévation Geometrale



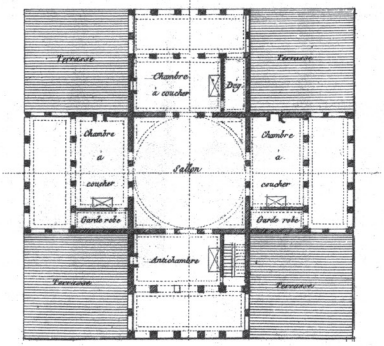
Coupe



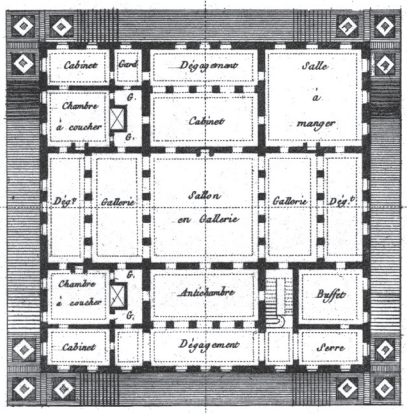
Premier Etage.



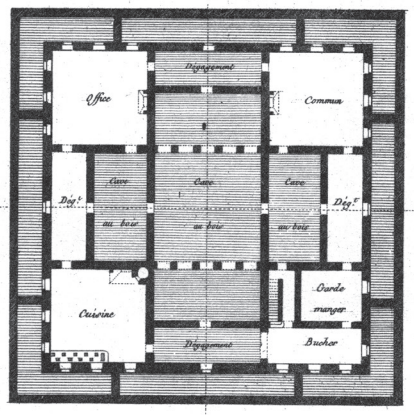
Second Etage



Rez-de-Chaussée



Souterrains



Echelle de 1 2 3 4 5 10 15 20 toises

Le Doux Architecte du Roi

Gravé par van Maëlle

aussitôt, confrontés à une difficulté. Comment décrire de manière adéquate cette volumétrie ? Pouvons-nous rendre compte de ces masses, par exemple, en identifiant simplement un édifice à plan carré ? D'une part la masse principale, celle qui détermine le périmètre, définit bel et bien un plan carré et semble installer dans la composition un prisme puissant de deux niveaux, ancré dans sa position par les quatre perrons angulaires. Mais d'autre part n'est-il pas vrai que ce qui domine la composition est une figure en croix grecque, culminant par un (faux) belvédère circulaire et centrant l'édifice tout entier sur un axe vertical qui le fait « pyramider » ?

Les plans semblent conforter cette deuxième lecture formelle. Aux différents niveaux on remarque la préséance des espaces organisés selon les deux axes de la croix, tandis que les carrés angulaires résultant de cette partition fondamentale remplissent le rôle d'espaces mineurs et accueillent les espaces de service. C'est bien le long de ces axes que se déploie dans toute son éloquence le discours architectural : sur la base d'un carré constant occupant le cœur de l'édifice, l'architecte dispose, comme dans un principe de périmètres successifs, de puissants hémicycles et des écrans de colonnes, faisant du passage depuis le cœur vers les terrasses un parcours séquencé de seuils, d'effets plastiques et lumineux.

Cependant, bien que la croix grecque semble s'imposer comme la figure structurante, plans, coupes et élévations font état du manque absolu d'articulation entre croix et carré. Le fait est significatif : bien que la croix se déploie dans les quatre directions avec de claires figures de frontispice, elle ne forme sur le prisme carré aucune saillie, et semble alors comme « retenue » par celui-ci, ou enchâssée en lui. Cette absence de saillie, tout à fait originale dans la production architecturale de l'époque (et non seulement !) correspond en somme au refus de hiérarchiser les deux éléments constitutifs de la volumétrie ; la volumétrie en croix *ne subordonne pas* les volumes angulaires.

Regardons à nouveau la perspective. On voit clairement que le nu de façade détermine un plan parfaitement lisse d'un angle à l'autre, et aucun élément ne vient marquer (articuler) le passage d'une figure volumétrique à l'autre. Plus précisément les piliers latéraux des frontispices hexastyles sont si peu prononcés (seulement en partie haute) qu'ils finissent par se fondre tout à fait avec le plan de façade. Ce parti ahurissant est éminemment inorthodoxe !

Une vision qui voudrait être discriminante aboutirait à ceci : l'édifice est formé par la fusion d'une rotonda palladienne (sans perrons) et d'un prisme à base carré. Or le fait est que si d'une part nous pouvons identifier ces deux formes distinctes, rien, dans l'expression architecturale, ne nous autorise à les scinder ou à nous prononcer quant à leur hiérarchie. En somme, la lecture engage une simultanéité, selon une écriture paritaire qui aboutit à une forte ambiguïté, à un indiscernable, à un propos… énigmatique.

Daniele Vegro est architecte du patrimoine et écrivain

Notes

1 « Vers de M. Luce de Lancival » (II.)

2 Cf. Diogène Laërce, *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*. Pythagore.

3 Platon, Charmide, Lysis, Flammarion, Paris, 2004, p. 13-4

4 Ibid, p. 14. Et l'auteur de citer Victor Cousin : « Il est vrai que Platon exige au plus haut degré un lecteur attentif et intelligent ; car il se garde bien de vous avertir, comme les modernes et les mauvais artistes, de ses procédés et de son but. Il se garde bien de vous exposer didactiquement ses résultats, il se contente de vous en donner le pressentiment et l'avant-gout, et vous abandonne à vous-même; il écarte l'erreur, et vous laisse l'exercice utile de suivre vous-même les perspectives qu'il vous ouvre, et d'arriver par vos propres forces à la vérité; il veut que vous ne la deviez qu'à vous, et au lieu de vous l'imposer dogmatiquement, il lui suffit de vous l'indiquer d'un sourire. […] c'est à vous à le suivre et à le comprendre. » Ibid p. 14, note 3.

5 Cette image renvoie irrésistiblement à celle de l'œil du Théâtre de Besançon, d'où sortent des rayons lumineux…

6 Cité in Diogène Laërce, *Vies*...cit. (Pythagore)

7 Quant à la puissance de sa propre imagination, Ledoux nous en donne une démonstration dans les commentaires du Pacifère où, comme dans dautres digressions du livre, le *Je* sert à l'identifier de manière à ce qu'il puisse s'adresser directement au lecteur. Mais cette prise de parole, loin de nous convoquer à la réalité, nous invite en revanche dans un nouveau rêve. Ce rêve, d'abord peuplé de visions malfaisantes et instructives, spectacle « aussi effrayant que douloureux », devient ensuite le lieu d'un enfantement : « je dis, et je reprends mes crayons. Bientôt à ma voix les pierres sortent du sein des roches ; les masses se développent, et les efforts de mille ouvriers construisent l'édifice que mon imagination a conçu. » Le miracle qui identifie l'Architecte à Amphion (II.42) se produit dans le songe, et grâce à lui ; mais le lecteur découvrira bientôt qu'entre le rêve et la réalité la limite est franchie : « Voilà le résultat où me conduisit *ce songe qui dans le fond n'en étoit pas un, puisqu'à mon réveil j'ai trouvé mon édifice élevé*. » (II.113 à 115). Cela nous en dit long en matière d'imagination, mais plus spécifiquement il apparaît que le rêve est le lieu spécifique de la prescience ; la réalité, illisible dans sa complexité, est supplantée par l'ordre éclairant du subconscient qui, pour ne livrer apparemment que des énigmes insolubles, est de fait l'outil maître de déchiffrement du monde, tout comme les messages sibyllins des pythies constituent, dans la mythologie, les indices indubitables de la divination.

8 Les références à la Divine Comédie sont nombreuses dans *L'Architecture*. L'initiation du voyageur peut être mise en parallèle avec celle de Dante, dont Virgile guide les pas dans l'au-delà.

9 M. Gallet

10 Béatrice Didier, *Ecrire la révolution*, Puf, 1989, p. 191.

11 Ibid. p. 191

12 Voici le texte brut de la Maison de Jeux. Il est intéressant de le relire avant de passer à sa *mise en espace* : « Le jeu étourdit l'homme sur les désordres de l'ordre social, tandis qu'il n'existe pas un malheureux quand on peut retrouver dans le travail passé les fruits réservés par la prévoyance. Il n'en est pas des grandes cités qui recèlent tous les genres de corruption, comme d'une ville naissante. Dans la première, tous les maux sont confondus ; dans la seconde, les hommes se connoissent et s'entr'aident. Un azyle spécial du malheur est si humiliant pour l'égalité morale, que je ne conçois pas comment elle le supporte. (note). La discussion sur les jeux s'entame ; l'artiste examine et combat les dangers qui le suivent. La paume, dit-on, est un exercice salutaire, elle remplace la sphéristique des anciens ; l'agilité qu'on y déploie, l'adresse de la main, la force du corps, semblent réunir plusieurs avantages séparés dans la gymnastique. Quoi ! Est-il se divertir que de s'exténuer ? Ce jeu a des accès précipités qui suspendent l'intelligence. Vous me direz sans doute qu'Auguste passoit, des amusements de la campagne, à ce jeu pénible ; qu'est-ce que cela prouve ? Ne sait-on pas que chacun a ses qualités et ses foiblesses ?

Mais la danse n'a-t-elle pas de nombreux partisans ? C'est de l'harmonie du ciel que cet art divin composa ses perfections ; elle prit naissance de l'amour ; elle est le symbole de la paix. Ignorez-vous que Socrate, le plus sage des hommes, voulut l'apprendre dans sa vieillesse. Tout cela est vrai ; mais elle avoit un but moral, c'étoit de nous convaincre que l'on corrigeoit plutôt les mœurs par la gaieté naïve qui séduit tout le monde, que par des préceptes sévères qui ennuient. »

13 Béatrice Didier, cit. p. 187

ALINE LEMONNIER-MERCIER

Les travaux de Pierre-Adrien Pâris pour ses amis havrais

« Je suis impatient d'avoir de vos nouvelles et de celles de tout ce qui nous intéresse au Havre ; car sans doute vous voudrez bien m'en donner. Plus vous aurez la bonté de les détailler et plus vous me ferez de plaisir ; mon cœur est toujours dans ce pays-là, malgré tout l'agrément que je trouve ici ».

Rome, Pierre-Adrien Pâris à André Bégouen. 31 octobre 1811

La carrière d'architecte de Pierre-Adrien Pâris[1] commence en 1760, lorsque son père Pierre-François, architecte, intendant des bâtiments de l'évêque de Bâle, décide de l'envoyer à Paris rejoindre ses cousins Lefaivre, entrepreneurs de bâtiments, qui le présentent à l'architecte Louis-François Trouard[2]. Il a quinze ans.

Dès 1764 et jusqu'en 1769, il se présente aux différents concours de l'Académie royale d'architecture qui permettent, si l'on obtient le Grand Prix, de séjourner à l'Académie de France à Rome[3]. Bien que ses projets successifs ne lui aient valu que le troisième prix, Trouard décide de solliciter le marquis de Marigny, frère de madame de Pompadour, intendant général des bâtiments du roi, qui accorde une pension à titre exceptionnel à son protégé : en octobre 1771,

Pâris est à Rome.[4]

Pour un architecte de l'époque, la connaissance de l'antiquité est absolument déterminante : ce séjour qui se prolonge de 1771 à 1774, va lui ouvrir l'esprit à la grandeur de l'Italie antique pour laquelle il se prend de véritable passion. Il se mêle rapidement à la brillante société artistique, se lie d'amitié avec les autres pensionnaires, en particulier les peintres Hubert Robert et François-André Vincent[5].

Une deuxième chance pour lui sera la rencontre avec Pierre-Jacques Onésyme Bergeret de Grancourt, receveur général des Finances, qui a entrepris un voyage d'un an en Italie, accompagné du peintre Jean-Honoré Fragonard[6]. Lorsque ce très riche mécène demande au peintre Charles-Joseph Natoire, alors directeur de l'Académie, de lui désigner un élève afin de le guider, Pâris est choisi. C'est ainsi qu'en compagnie de Bergeret et Fragonard, il entreprend un périple qui les mène jusqu'à Naples et Pompéi pendant lequel il dessine abondamment et commence à acquérir nombre d'œuvres antiques, colonnes, vases, tables, tout ce qui peut satisfaire ses goûts de collectionneur.

Dès son retour en France en 1774, Trouard lui demande de concevoir l'ensemble des décors intérieurs de l'hôtel qu'il construit dans le pavillon à colonnes situé à l'angle nord-ouest de la place Louis XV conçue par Ange-Jacques Gabriel[7] et dont il cédera bientôt l'usufruit au duc d'Aumont[8]. Pâris propose un ensemble dans lequel les références à l'antique sont partout présentes, transposées en camaïeu d'or sur fond blanc ou verdâtre[9].

Mais son œuvre essentielle à cette époque est son travail de dessinateur du cabinet du roi, responsable des Menus plaisirs. On lui doit une soixantaine de décors, à l'antique, médiévaux, incas, arabes, persans ou chinois pour les spectacles donnés tant à Versailles qu'à Fontainebleau et Marly (opéras, comédies, tragédies ou ballets). Il a la faveur du nouveau couple royal, en particulier celle de Marie-Antoinette qui l'apprécie particulièrement. En 1785, il est nommé architecte de l'Académie royale de Musique[10].

C'est à cette époque, avant 1780, il l'écrira lui-même plus tard[11], qu'il fait la connaissance de François Grégoire de Rumare, conseiller au Parlement de Paris[12], neveu de Stanislas Foache ainsi que celle de son frère aîné Martin Foache et de Jacques-François Bégouen[13]. Se tissent des liens affectueux, entre le célèbre architecte et les membres des familles alliées Foache et Bégouen, armateurs au Havre, unis par de multiples liens matrimoniaux et commerciaux bien introduits à Paris puisque très souvent chargés des démarches municipales auprès des différents ministres[14].

Pierre-Adrien Pâris architecte du domaine de Colmoulins

Le 20 juin 1780, Stanislas Foache, personnalité brillante et fort entreprenante, estimant, que, quatre ans après son retour de Saint-Domingue où il s'est considérablement enrichi, il serait temps à 43 ans de penser mariage, unit son destin à celui de Rose de Mondion, âgée de 26 ans,

jolie « demoiselle de Saint-Cyr », issue de l'aristocratie poitevine. La cérémonie, célébrée à Paris en l'église de la Madeleine de la Ville l'Évêque, a été précédée de la signature du contrat, la veille, devant maître Brichard en l'hôtel d'Hérouville[15].

Le couple habite tout d'abord la vaste demeure familiale rue Dauphine dans le quartier Saint-François au Havre. Mais le galant se devait d'offrir à sa femme (ou de s'offrir) une magnifique demeure. Ainsi, le 12 juin 1781, attendant la naissance de son premier enfant[16], Stanislas Foache, « négociant, écuyer, conseiller secrétaire du roi maison couronne de France et de ses finances », acquiert de « très puissant seigneur Louis Charles comte de Moÿ, ancien capitaine du régiment d'Orléans cavalerie, chevalier de l'ordre militaire de Saint Louis[17] » toujours devant maître Brichard notaire à Paris, « la terre et seigneurie de Colmoulins ou Courmoulins », consistant en « deux fiefs relevant du Marquisat de Graville avec les rentes seigneuriales qui en dépendent, château, cour d'honneur, jardin, parterre, avenues et ornements & huit fermes et autres domaines fieffés et non fieffés s'il en existe, le tout situé dans la paroisse d'Harfleur & paroisses limitrophes, Province de Normandie ». Lequel domaine lui vient de sa femme « feue haute et puissante dame Catherine Julie Charlotte comtesse de Motteville, Dame et Patronne de Colmoulins » [18].

Les parties s'entendent sur la somme de 243 000 livres pour un domaine dont, semble-t-il, l'état laisse fort à désirer et dont « le principal » servira à rembourser les dettes du comte, charge à Maître Lebreton, notaire à Rouen de s'occuper des règlements[19]. Stanislas Foache n'a plus qu'à donner procuration, le 12 avril 1783 à « Maître Jacques André Jeudey Procureur en la cour des comptes Aydes & Finances de Normandie » afin de « faire es mains de nos seigneurs de la dite cour la foy et hommage qu'il doit au Roy pour le fief de Colmoulins dont le chef […] est assis paroisse Saint-Martin d'Harfleur, vicomté de Montivilliers relevant de Sa Majesté par […] fief de haubert à cause de son duché de Normandie »[20]. Le voici seigneur de Colmoulins et prêt à solliciter Pierre-Adrien Pâris pour se faire construire une demeure prestigieuse.

Aucun document ne permet, jusqu'à présent, de dater sérieusement les travaux de Colmoulins. On ne connaît aucun devis, aucun détail sur les marchés de matériaux, aucun nom d'entrepreneur, maçon, peintre, couvreur, et les dates avancées par certains auteurs (1786 ?) ne sont que pures hypothèses. Par contre, un bordereau daté de 1793 permet de trouver les noms de Pierre Prusserot peintre de Paris et de Jean Biaquini, peintre de Livourne[21]. Pâris, bien qu'il semble qu'il soit venu pour surveiller l'avancement, ne nous a curieusement pas laissé d'archives sur ce sujet alors qu'il a soigneusement dessiné tous les plans de la propriété et gardé un certain nombre de dessins préparatoires qui font partie des collections léguées de la bibliothèque de Besançon[22]. Mais il semble que, lors des événements révolutionnaires, Stanislas Foache a brûlé beacoup de documents.

Sur le plan d'ensemble soigneusement légendé qu'il réalise (certainement postérieurement) Pâris tient à préciser, en préambule : « château que j'ai fait construire à Colmoulins à deux lieues en deçà du Havre pour M. Stanislas Foache et où j'ai habité moi-même.[…] Tout

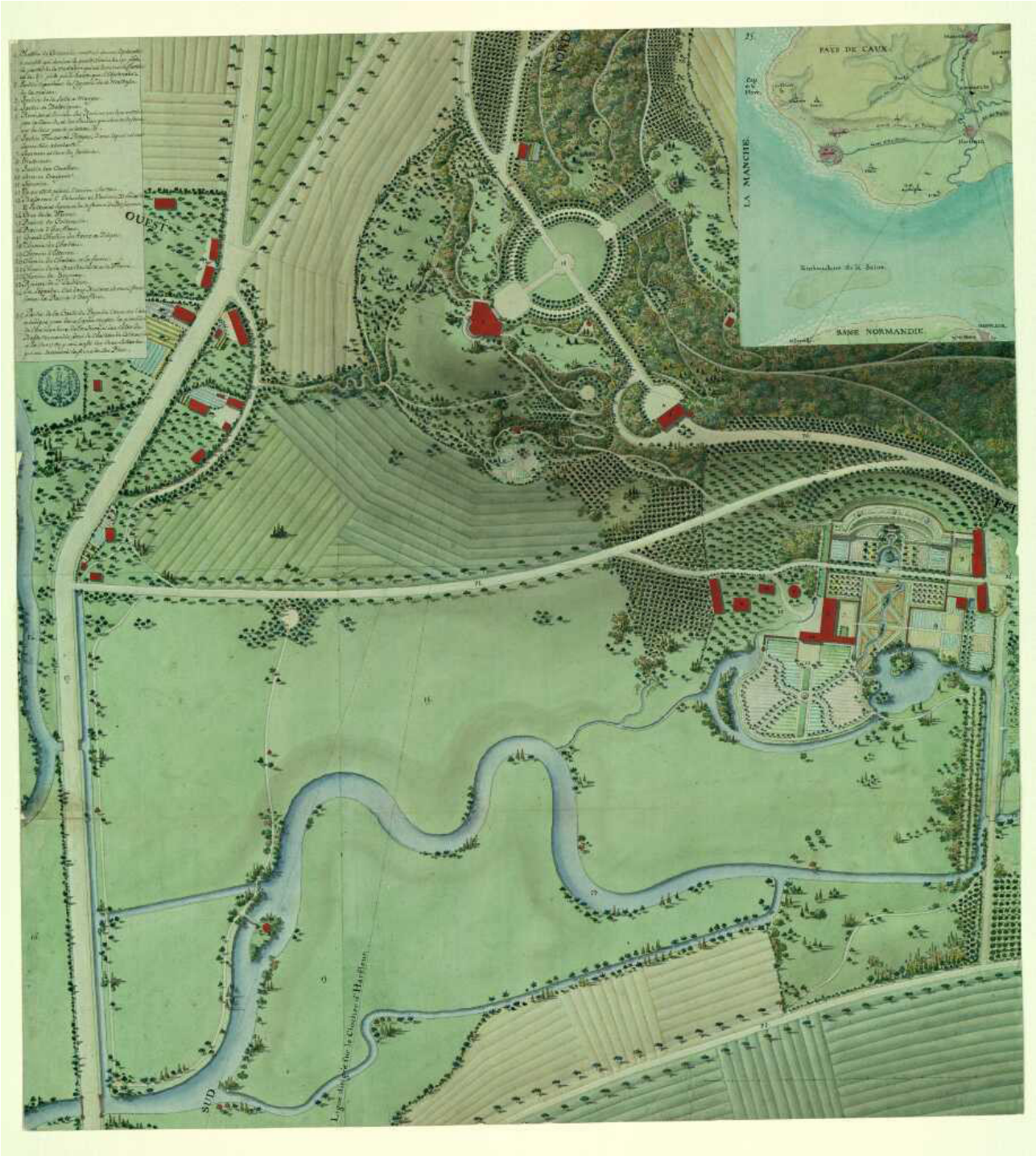


fig. 1 : Pierre-Adrien Pâris, Plan d'ensemble du domaine de Colmoulins, BMB vol. 484 n° 59. © BM Besançon.

y a été exécuté comme le présentent ces dessins »[23]. Et, afin que nul n'hésite, il adjoint, dans l'angle, une petite carte du pays de Caux qui permet de connaître la localisation du domaine par rapport au Havre et à la baie de la Seine : « 25 - partie de la carte du Pays de Caux où l'on a indiqué par deux lignes rouges la portion de l'embouchure de la Seine et des Côtes de Basse Normandie, dont le château de Colmoulins a la vue ; on y voit aussi les vues latérales qui ont déterminé la forme de son plan ».

Ainsi l'implantation privilégiée de la demeure, située sur la rupture de pente du coteau « sur une esplanade à mi-côte qui domine le grand chemin de quatre pieds » pour profiter du paysage, ainsi que son aspect, ont donc été particulièrement étudiés. Une fine ligne pointillée souligne la vue qui porte, depuis les fenêtres du grand salon, vers le clocher d'Harfleur (*fig. 1*).

Les routes d'accès au domaine sont figurées « 17- grand chemin du Havre à Dieppe » / « 18- chemin du château » / « 19-chemin d'Escures », ainsi que les différents cheminements qui,

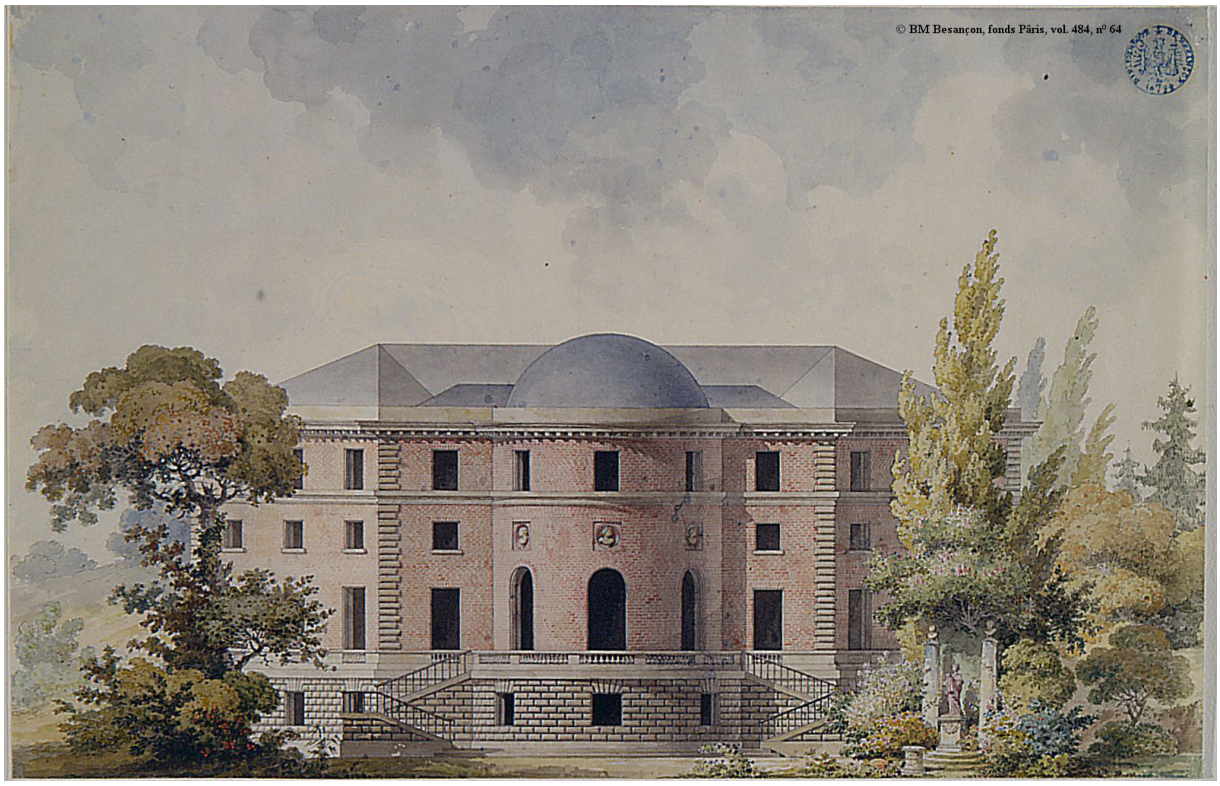


fig. 2 : Pierre-Adrien Pâris, Élévation de la façade sud du château de Colmoulins, BMB vol. 484 n° 64. © BM Besançon.

traversant les prairies « de Colmoulins et d'Harfleur » permettent de se rendre à la ferme, au verger et au potager. Le château est encadré de jardins soignés « 2 / jardin dépendant de l'appartement de la maîtresse de maison / 3 jardin de la salle à manger / 4 jardin de botanique ». Progressivement, en s'éloignant, les abords deviennent un parc paysager puis un bois. L'accès aux écuries est tout particulièrement étudié puisqu'elles sont situées à mi-côte, appuyées au coteau, les remises étant accessibles par l'étage, les écuries par le rez-de-chaussée. (« 5 les remises ont leur entrée par la cour A et les écuries […] ont la leur par le plateau »).

Le château est édifié en briques tandis que les angles en chaînes harpées sont en pierre de taille ainsi que les corniches. La toiture est en ardoises, la partie centrale qu'une forte corniche ceint entièrement est surmontée d'un dôme. Il comporte un rez-de-chaussée et un entresol qui s'interrompt au-dessus du salon, puis, au-dessus d'une légère corniche, un seul étage. Il est éclairé par de nombreuses fenêtres, c'est un château très lumineux.

L'élévation de la façade sud montre le parti orignal choisi par Pâris, dicté par le site et le génie de l'architecte. C'est une conception unique, originale, un plan massé qui diffère totalement de la tradition du château à corps central encadré de deux ailes. Au contraire, la rotonde du grand salon ornée de bustes au niveau de l'entresol s'avance en proue avec des ailes en retrait sur un haut soubassement à bossages, à l'italienne. On y accède au sud par deux escaliers symétriques jusqu'à une terrasse limitée par une balustrade de pierre. Le décor extérieur d'arbres et de bosquets est agrémenté d'un petit monument, une statue à l'antique encadrée de deux obélisques surmontés de bustes[24] (*fig. 2*).

La coupe permet de nommer toutes les pièces[25]. Au rez-de-chaussée, se trouvent le salon en rotonde dont on voit la grande cheminée encadrée de lambris surmontés d'une haute corniche, puis, au nord, la salle de billard aux murs nus dans laquelle on entre de plain pied. Les chambres se trouvent à l'entresol et à l'étage. Au sous-sol sont aménagées les pièces de service au-dessus des caves voûtées. Une citerne qui recueille les eaux pluviales est creusée sous la terrasse ornée de statues.

Les préoccupations hygiénistes de Pâris qui partage la surface du soubassement en deux parties bien distinctes se retrouvent dans le plan[26]. D'un côté, il place les logements du personnel, de l'autre, il installe les lieux destinés aux préparations culinaires (garde-manger, cuisine), au lavage (lavoir, office) séparés par le bûcher et la cave à légumes. La présence de la citerne, voûtée, y est bien visible. Pâris a prévu des aménagements très novateurs pour les parcours des eaux qu'il précise. « Il y a des caves sous la superficie totale du bâtiment. La citerne est entretenue par les eaux des combles ; elle fournit par des conduites de plomb de l'eau à la cuisine, au lavoir et aux bains. Des réservoirs particuliers placés sous les combles fournissent de l'eau

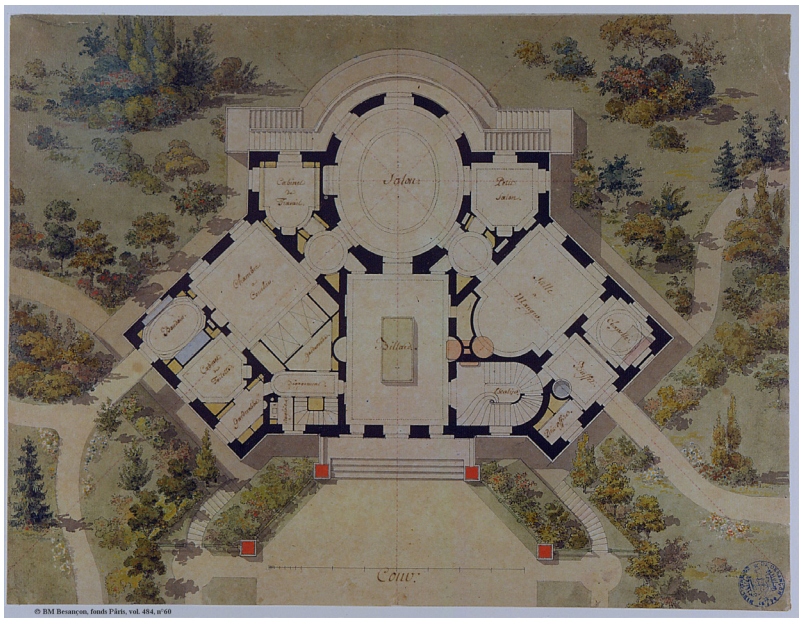


fig. 3 : Pierre-Adrien Pâris, Plan du rez-de-chaussée du château de Colmoulins, BMB vol. 484 n° 60. © BM Besançon.

à la salle à manger et aux anglaises »[27]. Il n'est pas inintéressant de remarquer que cette utilisation, cette récupération des eaux pluviales est la même que celle prévue pour la maison construite vers 1790 par Paul-Michel Thibault qui sera achetée par Martin Foache : les eaux récupérées dans l'entonnoir du toit servent à l'hygiène des « anglaises » et aucune gouttière extérieure n'est visible[28].

Le plan du rez-de-chaussée, sur lequel figurent les plantations prévues ainsi que les socles des statues, donne la disposition des pièces et l'organisation des divers passages, corri-

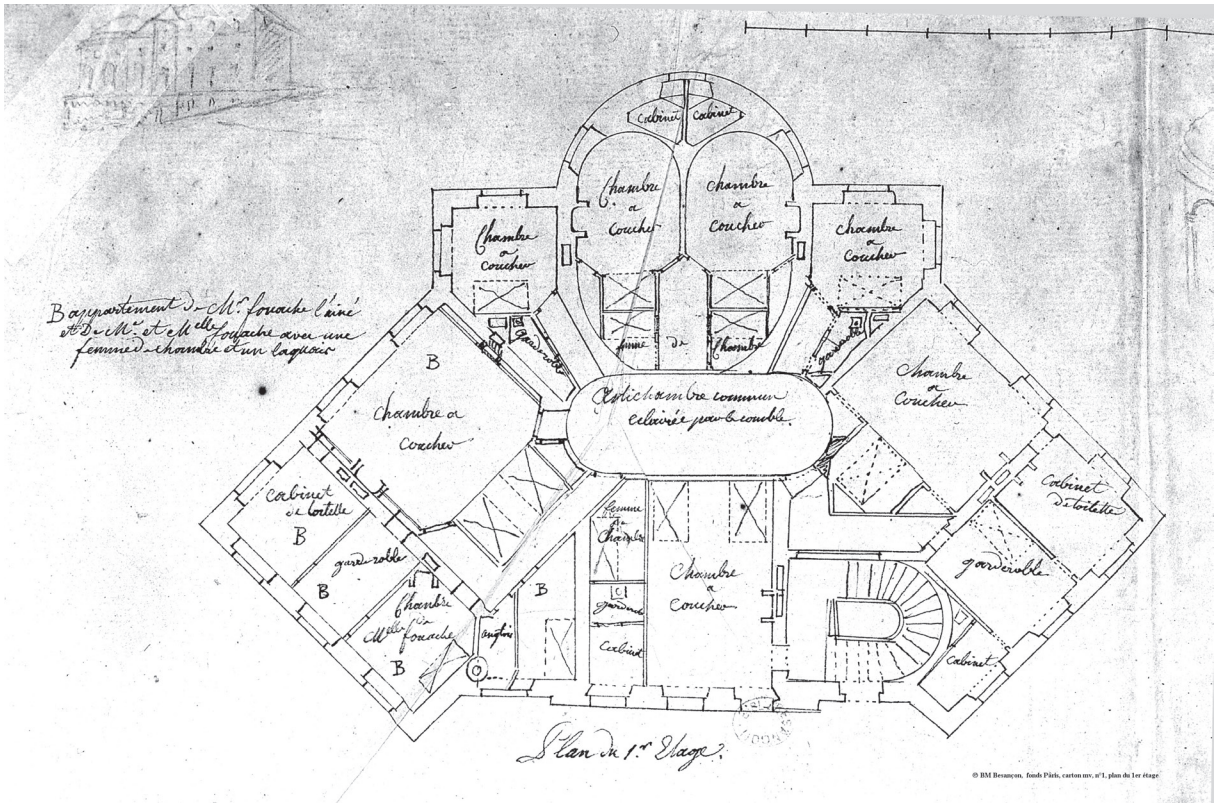


fig.4 : Pierre-Adrien Pâris, Dessin du 1er étage du château de Colmoulins, BMB carton mv 1. © BM Besançon.

dors, placards et lieux de rangement[29]. Il n'est plus question des enfilades traditionnelles entre les pièces, ni de corridor, mais de passages nombreux. Pâris a réussi à organiser les déplacements, étudié les possibilités de discrétion entre les lieux de repos et ceux de réunion ou de travail (la salle à manger, la salle de buffets, les salons, le cabinet de travail), en plus de ceux prévus pour les jeux (le billard) et le recueillement (la chapelle à coupole). Dans l'aile est, il a prévu un appartement autonome (chambre, boudoir, cabinet de toilette et lieux à l'anglaise) pour la maîtresse de maison, qui donne sur son jardin particulier (*fig. 3*).

On retrouve ce même plan à l'entresol, desservi par le grand escalier à l'ouest et un autre à l'est, qui propose, presque symétriquement, un ensemble de confortables chambres et de petits appartements dont l'intimité est préservée par les dessertes des corridors[30]. À l'étage, dont le palier est éclairé par une verrière, on retrouve la même disposition (un appartement central et

deux autres chacun dans une aile) et la même étude soignée des parcours. L'un des plans précise « B appartement de Mr Foache l'aîné et de Mme et Melle Foache avec une femme de chambre et un laquais ». Il s'agit donc des lieux destinés au couple de Martin Foache et Louise Chaussé accompagnés de leur fille (*fig. 4*).

Dans les greniers, Pâris a encore prévu des installations précises : « Nota. Le vide des combles est occupé par des chambres de domestiques, garde- meubles, etc. Au-dessus des lieux à l'anglaise est un réservoir qui est alimenté par les chêneaux et qui fournit l'eau aux cabinets d'aisance et garde-robes de ce côté. Au-dessus de l'armoire marquée A, derrière le grand escalier, est un autre réservoir alimenté de la même manière, qui donne de l'eau à la salle des buffets au rez-de-chaussée[31] ».

Ainsi, le château de Colmoulins est un lieu hors pair, soigné et réfléchi, une œuvre magistrale, sans équivalent, où Stanislas Foache aime résider avec sa famille. Il peut y recevoir une vingtaine de personnes avec leurs domestiques sans aucune difficulté, agréable compagnie jouissant du calme de la résidence et du parc. Car le charme de Colmoulins tient beaucoup à ses entours : car Pâris a conçu non seulement un château vaste et confortable, mais aussi une grande propriété agricole comportant une ferme et des jardins vivriers, un potager, un verger, une orangerie, un colombier, ainsi que des bâtiments pour l'indispensable personnel. Au-dessus, il a planté la pente boisée qui s'élève vers le plateau.

Monique Mosser[32] insiste sur le fait qu'à l'instar des plus « importants architectes néoclassiques, tels que François-Joseph Bélanger, créateur de Bagatelle », Pâris « a consacré une part non négligeable de sa carrière à son œuvre de jardineur », calquant ce terme sur celui de « gardener ». Elle rappelle que Pâris concevait ensemble les jardins des hôtels particuliers et ceux des châteaux, puisant toute sa vie dans ses portefeuilles romains. Elle insiste à sa sensibilité au paysage, au site, et son « désir fou » d'en embrasser la totalité ce qi n'est pas sans lien avec la source d'inspiration pour les architectes de l'époque moderne du *Plan de la volière et des viviers* de Varron[33] d'après Pirro Ligorio, dont Pâris possédait un exemplaire[34].

Colmoulins serait-il le « jardin romain de Pâris », sa rêverie romaine ? Car ce qu'il a conçu à Colmoulins , que Monique Mosser qualifie de « génie topographique » et qu'elle compare à Méréville, le chef d'œuvre de Hubert Robert (pour le fermier général Jean-Joseph de Laborde près d'Étampes) comporte deux grandes parties. D'une part, le parc et les bois où il dessine des allées et des perspectives jouant sur les niveaux, aménageant des contrastes entre la régularité (les terrasses) et l'irrégularité (le parcours des allées) à partir de la masse du château, ce qu'il appelle « le mélange de nature et d'art ». D'autre part, une esplanade ouverte par une superbe grille bordée de quatre rangées d'arbres qui servent de « vestibule », tandis qu'une plantation dense sur le plateau s'éclaircit en pelouses, bouquets d'arbres et jardins privés pour aborder à la maison[35].

Plus bas, certainement sur l'emplacement de l'ancien château, les jardins vivriers, oran-

gerie, serre, potager, melonnière, fruitier sont conçus comme un décor de théâtre à l'italienne. En fond et en surplomb, le long de la colline qui monte vers le plateau, face au sud, un long mur en demi-cercle domine, puis on descend par des terrasses jusqu'à la rivière où la composition se rompt pour rappeler le passé et l'emplacement des anciens bâtiments sur une île. Pâris combine encore là, en un plan rigoureux, une partie haute géométrique autour d'un bassin puis dans la partie basse « une rivière serpentine avec son île, des chemins sinueux et des touffes d'arbres ». L'eau circule, venant de la source abondante qui sort du pied de la falaise : on peut penser que l'implantation des jardins est la conséquence de sa présence. Pâris note d'ailleurs : « jardin fruitier et potager dans lequel est une source très abondante »[36] (*fig. 5*).

fig. 5 : Pierre-Adrien Pâris, Détail des jardins de Colmoulins, BMB vol. 484 n° 59. © BM Besançon.

Il est intéressant de remarquer quels sont les différents matériaux utilisés par Pâris. Alors que pour le château, il emploie des briques qui seront recouvertes d'un crépi ainsi que de la pierre pour les parties sculptées et les corniches[37], par contre, pour les bâtiments des communs et des jardins, il se conforme aux habitudes locales, alternance de bandeaux de briques et de silex taillés. Le colombier, témoignage du privilège seigneurial, absolument conforme à la typologie de ceux que l'on trouve toujours dans les cours de ferme du Pays de Caux, témoigne du soin apporté aux communs. Ne s'agirait-il pas de l'ancienne ferme habilement réutilisée ?

Lorsque les travaux de Colmoulins s'achèvent, la carrière de Pâris est celle d'un architecte de cour comblé, d'un dessinateur hors pair qui travaille pour les Menus plaisirs. Il a été nommé architecte dessinateur de l'Académie royale de musique, chevalier de l'ordre de Saint Michel, anobli par Louis XVI en 1789[38]. Ses intérêts sont multiples : l'antiquité romaine, la littérature, l'histoire, la géographie, les voyages, l'agronomie, la botanique. Son savoir est encyclopédique, sa bibliothèque en témoigne. En 1787, il a conçu la salle de l'assemblée des

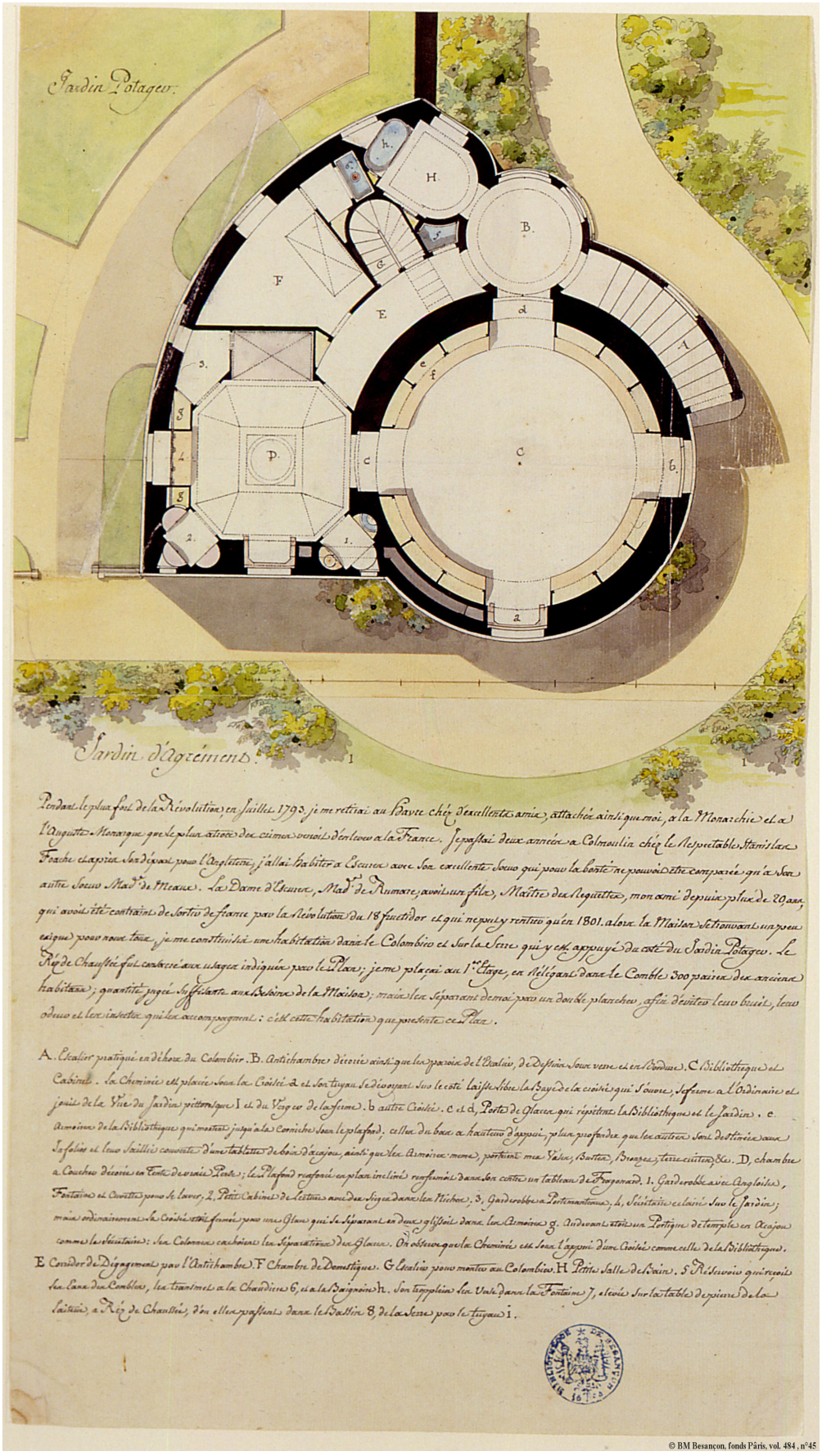
notables puis, en 1789, celle pour la réunion des États Généraux (dans l'hôtel des Menus plaisirs de Versailles). Ensuite, Trouard l'a sollicité pour le chantier de la cathédrale Sainte Croix d'Orléans[39], afin de terminer les tours à la suite de Jacques V Gabriel[40].

Pâris vit en Normandie, à Colmoulins et Escures 1793-1806

Soudain, en décembre 1792, au moment du procès de Louis XVI puis de son exécution en janvier, alors que Pâris a la faveur du nouveau pouvoir, il part en Franche-Comté, où il a quelques biens, décision que ses amis, qui insistent pour qu'il reste à Paris, ne s'expliquent pas. Et, après un bref séjour à Vauclusotte dans sa famille, il repart et arrive au Havre le 22 juillet 1793[41]. « Pendant le plus fort de la Révolution, écrit-il, en juillet 1793, je me retirai au Havre chez d'excellents amis, attachés comme moi à la Monarchie et à l'Auguste Monarque que le plus atroce des crimes venait d'enlever à la France »[42].

Il loge tout d'abord chez Martin Foache au Havre dans la grande maison familiale du quartier Saint-François[43], où il reste jusqu'au 23 frimaire an II (13 décembre 1793) [44], puis à Ingouville, près du Havre toujours chez Martin Foache qui y possède une maison de campagne, où il se trouve en juillet 1794, en pleine Terreur[45]. Mais ses protecteurs ayant été arrêtés et emprisonnés au château de Baclair à Nointot en septembre 1793[46], il juge plus discret de s'installer à Colmoulins où il séjourne jusqu'en 1796[47] qu'il quitte lors du départ de Stanislas Foache à Londres pour s'installer au château d'Escures, dans le hameau voisin, jusqu'en 1801. « Je passai deux années à Colmoulins, écrit-il, chez le respectable Stanislas Foache et après son départ en Angleterre, j'allai habiter à Escures avec son excellente sœur qui, pour la bonté, ne pouvait être comparée qu'à son autre sœur Mme de Meaux. La dame d'Escures, Madame de Rumare avait un fils maître des requêtes, mon ami depuis plus de 20 ans qui avait été contraint de sortir de France par la Révolution du 18 fructidor[48]et qui ne put y rentrer qu'en 1801. Alors, la maison se trouvant un peu exiguë pour nous tous, je me construisis une habitation dans le colombier sur qui il y est appuyé du côté du jardin potager »[49].

Lors de son rapide séjour à Vauclusotte, en 1793, Pâris avait fait le projet de se retirer dans une maison circulaire élevée sur une terrasse, entourée d'une extension, circulaire elle aussi, qui se prolongerait à l'arrière sur deux étages. L'élévation, les coupes et les plans conservés permettent de juger de son ampleur : au-dessus de caves voûtées, l'architecte avait prévu quatre niveaux dont il a dessiné précisément l'agencement[50]. Au rez-de-chaussée, vestibule, cuisine, salle à manger, chambre à coucher et cabinet devaient s'organiser autour d'un salon en rotonde, l'entresol comportant deux chambres ainsi que le dernier étage[51]. Le premier étage, s'étendant vers l'arrière, devait être totalement occupé par une vaste chambre-bibliothèque donnant en façade sur un balcon surmonté d'un buste dans une niche sous une corniche en surplomb. Un haut toit en cône tronqué coiffait le tout dont l'unique cheminée centrale fume ce qu'explique l'architecte : « Le comble de la tour est voûté en ogive ; toutes les cheminées rampent sous



© BM Besançon, fonds Pâris, vol. 484, n°45

fig. 6 : Pierre-Adrien Pâris, Plan du colombier d'Escures, BMB vol. 484 n° 45.
© BM Besançon.

cette voûte et se réunissent à une seule souche en forme d'autel qui couronne l'édifice »[52]. On retrouve dans ce projet maintes caractéristiques de Colmoulins : les formes géométriques variées des pièces, rondes, ovoïdes, ou encore trapézoïdales, dont les accès sont séparés, en plus de l'attention portée aux déplacements.

Lorsque Pâris emménage à Escures, après avoir vécu à Colmoulins, l'occasion lui est donnée de réaliser enfin son rêve : aménager une demeure personnelle, dans un lieu circulaire, le colombier du château, gageure qu'il va parfaitement tenir[53]. Il est intéressant de remarquer que ce colombier est la seule demeure personnelle de Pâris, si l'on excepte l'appartement des derniers mois de sa vie à Besançon. Il a toujours vécu « chez les autres » (ses amis Lefaivre, les Foache-Bégouen) ou encore dans des lieux officiels.

Le résultat est d'une grande originalité et son génial auteur n'est pas avare de détail sur son organisation qu'il détaille soigneusement[54]. Toutefois on doit encore regretter que, de même que pour Colmoulins, on ne connaisse aucun détail des travaux, marchés et devis (*fig. 6*).

Afin de vivre dans ces lieux relativement exigus, alors qu'il possède une collection d'œuvres d'art, des médailliers, une riche bibliothèque et qu'il désire aussi un cabinet de travail, proche de sa chambre, Pâris trouve élégamment la solution. De la même manière que pour son projet de Vauclusotte, il agrandit la partie circulaire centrale (qui lui est ici imposée, car déjà construite) en aménageant à l'extérieur, d'une part l'accès vers l'unique étage d'habitation, d'autre part une extension pour un logis confortable. À partir un escalier « pratiqué en dehors du colombier », on passe par une antichambre circulaire desservant la bibliothèque-cabinet qui occupe tout l'espace central, tandis que, d'autre part, par un corridor, on accède à un appartement disposé en demi-cercle. Il prévoit une petite salle de bains, la chambre du domestique et, enfin, celle du maître de la maison, pièce où se trouve sa table de travail face à la fenêtre.

De plus, il prête une grande attention au confort : orientation et luminosité du logis, chauffage, parcours des eaux. Les cheminées sont placées sous les fenêtres mais leurs conduits sont « dévoyés » afin de « jouir de la vue sur le jardin pittoresque ». Des portes de glace permettent de répéter le jardin, et, ajoute l'architecte toujours bucolique, « la vue se porte sur une belle pelouse semée de groupes d'arbres fruitiers au travers desquels se découvrent des bâtiments de ferme et du bétail paissant dans un pâturage ». Les eaux pluviales, recueillies dans le réservoir du comble, alimentent la salle de bains puis la fontaine de la laiterie et le bassin de la serre.

Le décor est particulièrement soigné : il témoigne des goûts du maître de maison. L'antichambre et les parois de l'escalier sont décorées de « dessins sous verre » et dans la bibliothèque-cabinet, sur les tablettes des armoires d'acajou qui montent jusqu'à la corniche du plafond sont posés des « vases, bustes, terres cuites ».

Toutefois, c'est à sa chambre, dont les meubles sont aussi en acajou et les murs « couverts en totalité de rideaux formés par une belle perse des Indes » en forme de tente, que Pâris apporte le plus de raffinement. Le décor rappelle les liens qu'il a tissés avec Fragonard mais

aussi son culte de la famille et de l'amitié : « Au centre de ce plafond est un beau plafond peint de Fragonard représentant la toilette de Vénus, quatre autres petits sujets ornent les milieux des plans inclinés, décorés d'ailleurs en arabesques etc. […] Il n'y a de porte apparente que celle qui communique avec le cabinet. L'alcôve dont le fond est différent de celui de la pièce contient, avec le portrait de mon père, ceux de beaucoup de mes amis vivants ou que j'ai perdus[55] ».

Pâris est visiblement heureux de cette demeure personnelle, originale, particulièrement raffinée, dont il semble goûter le relatif et bucolique isolement : « Cette habitation est environnée de toutes parts par des jardins par lesquels seulement on peut y parvenir, en sorte qu'à l'exception des temps de neige, ce qui est peu commun dans le voisinage de la mer, l'œil s'y repose toujours sur des gazons verts et, dans la belle saison, semés de fleurs »[56]. On y remarque toujours son goût pour la nature et sa connaissance des besoins d'une maison de campagne puisqu'il prévoit au rez-de-chaussée, une laiterie, un fruitier et une serre « pour les plantes passant l'hiver »[57]. Il précise : « Le rez-de-chaussée fut consacré aux usages indiqués par le plan, je me plaçai au premier étage en reléguant dans le comble 300 paires des anciens habitants ; quantité jugée suffisante aux besoins de la Maison, mais les séparant de moi par un double plancher afin d'éviter leur bruit, leurs ordures et les insectes qui les accompagnent »[58].

Mais comment s'occuper dans cette thébaïde ?

« Je me suis amusé en Normandie, avait déclaré Pâris, à embellir les demeures de mes amis. […] Enfin j'ai fait pour le plaisir de mes amis de Normandie tout ce qui pouvait dépendre de mes lumières en architecture, sans oublier que j'avais renoncé à cet art n'en tirant d'autre avantage que le plaisir que je leur faisais »[59]. Certes, car il s'est déclaré « cultivateur » et va se livrer à des activités qui montrent son intérêt pour la botanique, l'agriculture, les plantations, les greffes : on connaît son goût pour les arbres variés. À Rome, il avait déjà remarqué « les platanes, les chênes, les châtaigniers […] les majestueux cyprès, les pins dont la tête vaste et aplatie contraste si bien avec la forme des premiers ; ces chênes verts, ces lauriers […] ces myrtes, ces orangers ». Sensible aux coloris, il remarque que la lumière de Normandie produit des verts différents que ceux de l'Italie[60].

C'est à lui que ses amis vont être heureux de confier la gestion de leurs domaines. Pour les familles, Bégouen, Foache et Rumare, il est « le grand maître ». Rien ne se plante à Colmoulins, Escures (son champ d'expériences), à Angerville-la-Martel, propriété achetée par Madame de Meaux, que sous sa direction et rien ne se greffe qu'avec son concours[61]. On sait qu'en 1797, il s'occupe toujours des aménagements du parc et des bois de Colmoulins : « la plantation du haut de la côte est déjà très avancée ; il y aura bien 600 pieds d'arbres. Ils sont très serrés selon l'ordonnance du grand maître. Il y aura un joli massif d'arbres verts en face de la maison sur la hauteur », écrit Grégoire de Rumare à Stanislas alors à Londres.[62] Madame Martin Foache, Louise Chaussé, note consciencieusement, et certainement fièrement, dans son *Journal* toutes les visites de l'ami : « 24 juillet 1804 : j'ai vu M. Pâris tailler des arbres toute la matinée. 31 mai

1809 : M. Pâris a taillé et éclairci les arbres du jardin ; je l'ai suivi dans cette besogne. Mme de Rumare est venue et l'a ramené »[63].

Dans les mêmes temps, il traduit de l'anglais *L'architecture des Anciens* d'Adam Dickson [64] et *L'agriculture pratique* de Marshall[65] et profite de ce temps de « loisir » pour rassembler ses documents, faire ses plans et rédiger ses *Études d'architecture*[66]. Il n'a pas à se soucier de son train de vie : il a engrangé des revenus substantiels entre 1774 et 1792 grâce aux salaires versés dans ses différentes places. On peut considérer qu'il dispose d'un capital de 200 000 livres, ne s'en cache pas, vit sur ses capitaux mais écrit « subsister modestement par tout moyen honnête […] par rapport au temps où il était gâté »[67]. On sait même avec certitude qu'il prête de fortes sommes : en 1804, Guillaume-Nicolas Grenier d'Ernemont, neveu des Foache[68], reçoit la somme considérable de 100 000 F pour une raison inconnue, puis Stanislas Foache lui-même reconnaît devoir à Pâris 25 000 F pour l'achat du moulin de Gournay, hameau proche de Colmoulins[69].

Toutefois, quoiqu'il ait prétendu avoir totalement renoncé aux projets architecturaux Pâris énumère lui-même ses travaux. On sait qu'il avait prévu de construire pour Martin Foache « une maison considérable [dont] les malheurs de la Révolution ont empêché l'exécution ». Les plans et élévation permettent de juger de l'ampleur de cet immeuble élevé sur un soubassement en appareil rustique à la manière de la renaissance italienne, la façade ornée d'un balcon filant et d'une haute fenêtre centrale encadrée de pilastres ioniques au premier étage, décorée de deux bustes dans de petites niches circulaires au-dessus du second étage[70]. Est-ce par dépit que Martin Foache a acheté le 15 décembre 1800, la maison de l'architecte Paul-Michel Thibault, connue actuellement sous le nom de « Maison de l'armateur » dont il demandera le décor à son ami [71]? On peut le penser. « Je lui ai cependant fait arranger une petite maison sur l'ancien port, dont j'ai tiré un parti singulier que l'on trouvait agréable » a écrit Pâris[72].

Faute de réalisations architecturales envisageables, vu les événements, Pâris dessine un ensemble de monuments commémoratifs dont le plus impressionnant est celui, jamais réalisé, à la mémoire de Louis XVI qu'il a projeté alors qu'il séjournait à Colmoulins et que Stanislas Foache s'est chargé de présenter au futuer Louis XVIII : « Dans le cours de 1796, j'ai fait, dans le château de mon ami M. Stanislas Foache, le projet d'un monument expiatoire pour le crime exécrable du 21 janvier 1793. Désirant et prévoyant la Restauration de l'auguste maison de Bourbon, j'avais placé ce monument au centre d'un vaste amphithéâtre qui devait occuper le milieu de la place de Louis XV où le parricide avait été commis. M. Stanislas Foache chez qui je faisais un projet dans un temps où cet hommage rendu à la sainte mémoire de Louis XVI aurait pu me coûter la vie s'il eut été connu. M. Stanislas Foache dis-je, ayant obtenu de la République un passeport pour aller veiller à Hambourg aux affaires de son commerce en profita pour aller présenter son respect au Roi qui était alors à Blankenbourg. M. le duc de Villequier qui le pré-

sentait lui demanda devant le roi où j'étais et ce que je faisais ; cela lui donna occasion de dire ce qu'il savait de mon projet. Sa Majesté daigna l'approuver »[73].

Plus modestement, au cours de l'année 1800, Pâris est l'auteur d'un ensemble de monuments que lui commandent les familles amies. Il offre à Martin Foache l'occasion de célébrer sa femme car ce galant homme lui commande une colonne commémorative en hommage « À l'amie qui depuis 36 ans embellit les heures de ma vie » pour le jardin d'Ingouville[74]. En même temps, il propose, pour la propriété voisine, un mémorial en souvenir de l'abbé Porée, précepteur des enfants Bégouen : « La reconnaissance a élevé ce monument à la vertu »[75]. Pour la troisième propriété familiale, à « la côte » d'Ingouville, la même année, il dessine pour la tante Demeaux, qui célèbre son neveu, un « monument à la tendresse : « À Jacques-François Bégouen son neveu et Jeanne Mahieu son épouse consacre ce monument à sa tendresse ». Le lierre et l'acanthe décoraient les lignes classiques de la composition dont il ne reste plus que le socle.

Deux charmantes constructions, jolies « fabriques » fort à la mode, sont, elles aussi, œuvres de Pâris,. Longtemps elles ont orné le parc du château de Canteleu près de Rouen, conservant le souvenir de la délicieuse Louise Foache, fille de Martin et Louise, épouse de Barthélemy Le Coulteux de Verclives, héritier de la riche famille de banquiers parisiens[76]. Son amoureux mari, à l'occasion de la naissance de leur quatrième fille, en septembre 1800[77], a sollicité l'ami architecte afin de la célébrer. Sur la gravure qui le représente, sous le dôme du « Temple de Lise », qui n'est pas sans évoquer le temple de l'amour de Trianon à Versailles, la jeune mère trône telle une déesse au centre de six élégantes colonnes. Ses filles aînées, son mari, ses parents et ses amies accourent vers elle : « C'est ici le temple de Lise/Par l'amour il fut dédié/Et pour cette heureuse surprise/L'amour s'aida de l'amitié /Mais si Lise est déesse, elle est épouse et mère./Son époux fortuné sûr ainsi de lui plaire/Voulut qu'à pareil jour cet asile tous les ans/Fut couronné de fleurs des mains de ses enfants/18 septembre 1800[78] ». Sur le second, le « monument à l'amour », modeste colonne élevée aussi en l'honneur de Lise sur les hauts de Canteleu, un petit amour brandit sa flèche. Des jeunes filles vêtues à l'antique, peut-être les filles de Lise, y déchiffrent le poème que la tradition attribue à André Chénier, ami de la famille.

Le Valasse et Haineville

Cependant, d'autres travaux de bien plus grande importance ont requis les soins de Pâris. Dès son arrivée au Havre, il a été sollicité afin de prendre totalement en charge les aménagements des différentes propriétés que Jacques-François Bégouen venait d'acquérir ce qui ne peut que le réjouir.

Il s'agit tout d'abord du très vaste territoire, maison, jardins et parc, de l'abbaye du Valasse achetée en 1791-1792 au titre des biens ecclésiastiques confisqués attribués à la municipalité du Havre, pour la somme énorme de 1 040 000 livres[79]. Ce lieu prestigieux, abbaye du Vœu, datant du XIIe siècle, reconstruit dans les années 1748-1759, par l'architecte rouennais Desmaisons[80], comprenait non seulement le manoir du Valasse « consistant en cour, jardin, terre

de labour, avenue » mais aussi « le manoir des religieux de la dite abbaye contenant cloître, église, bâtiment, cimetière, jardin, pépinière, cour d'entrée plantée de jeunes arbres » et environ 190 hectares de prairies et de bois[81]. Fastueuse résidence où, dès le 26 mai 1792, la famille Bégouen se transportecar où elle aime s'y retirer dès le beau temps et jouir du parc[82]. « Le Valasse aimable Thébaïde[83] », note Jacques-François qui y a vécu jusqu'à son décès.

De plus, il a acheté presque aussitôt, car sa fortune est immense, à Froberville près de Fécamp, le petit château de Hainneville récemment bâti, appartenant à M. Mauduit de Semerville décidé à partir en émigration, ainsi que toutes les propriétés en dépendant[84]. En messidor an II (juin-juillet 1794), il y a ajouté la propriété d'Angerville-la-Martel, proche de Valmont, rachetée à Madame de Planoy, « avenues, fermes et dépendances » pour 100 000 livres[85].

On ne connaît malheureusement pas précisément les travaux entrepris par Pâris dans ces différentes propriétés. Seuls, les courriers réguliers, quasiment quotidiens, de Jacques-François Bégouen à son fils André, à partir du 29 décembre 1805 permettent d'en avoir, indirectement, quelques échos[86]. Ainsi, au long de 1806, le 10 mars « M. Pâris, architecte, restaure le Valasse », puis le 26 mars « travaux à Hainneville », le 14 avril « travaux au Valasse, expertise travaux grille, colonnes, pont ». Le 22 avril « Pâris propose pour le Valasse un projet d'obélisque avec une flèche venant de l'église à placer vers la chute d'eau[87] », le 5 septembre « Au Valasse, j'imagine que la rivière est maintenant en bon état et que le gazon vient bien, que le pont et la pyramide sont finis », le 14 septembre « travaux à Hainneville ». Les aménagements intérieurs sont, de même, peu documentés. On trouve mention de quelques éléments de décoration : le 18 août 1806 « des statues sont envoyées du Havre pour Le Valasse », le 20 août, on apprend que ce sont des plâtres, le 29 août « M. Lesueur Alexandre fera des socles pour les statues du Valasse », enfin, le 5 septembre, on évoque le pavage du corridor, et une statue d'Apollon à installer à l'extrémité.

Mais la grande affaire est celle du sort de l'église gothique de l'abbaye car les décisions (restauration ou destruction ?) doivent être prises en accord avec l'archevêque de Rouen et les pourparlers se révèlent fort longs. Au cours de l'année 1806, l'édifice est soumis à expertise, le 26 mars commence la dispersion du mobilier, un expert est nommé, le 18 mai, « l'affaire de l'église est passée au corps législatif » et elle est vendue, partiellement, à l'entrepreneur Leplay de Fécamp pour 3 078 F, tandis que l'on reparle le 2 mai 1807 d'en conserver une partie, de refaire sa couverture, et que, le 20 octobre 1808 J.F. Bégouen assure son fils qu'il n'a « rien à faire auprès du préfet » et qu'il « a vu le cardinal ». Au cours de l'année 1809, 13 août, il évoque un « plan de Pâris pour l'église du Valasse » car il ne veut pas « faire une dépense qui serait sans proportion avec l'objet de la conservation de cette église à laquelle il ne faut pas perdre de vue que je ne suis pas tenu ». En août, lorsque Pâris est là, il assure « qu'il serait mieux de démolir l'église tout à fait ». L'idée est séduisante car l'on pourrait « vendre les matériaux comme on avait fait pour l'abbatiale déjà démolie ». Enfin, le 13 novembre, conformément aux avis d'André, son fils, Jacques-François renonce à la garder, accepte la vente des stalles, des cloches et de l'horloge et ne garde que la tourelle du pignon[88]. Il n'en restera finalement rien de plus,

seul, actuellement, un tracé au sol en rappelle le souvenir.

1806-1817 L'Italie toujours

Les décisions de travaux pour le Valasse sont rendues bien difficiles par le départ de Pâris, car, dès 1806, très affecté par la mort de Catherine Foache[89], il est repris de sa passion de l'Italie. En avril, ses amis témoignent de ses projets de départ : le 17, Louise Chaussé, qui reçoit l'architecte assure qu'il a « convenu de faire le voyage d'Italie avec M. Oursel[90] » ; le 24, son domestique va « chercher à Ecures le cheval de M. Pâris », le 3 juillet, elle reçoit des « nouvelles de M. Pâris de Gênes ».

Pendant le long temps de cette absence, Pâris ne cesse d'entretenir une correspondance chaleureuse avec ses amis de Normandie. Séparé de « cette incomparable famille […] certes bien malgré lui », il échange une correspondance suivie avec J.F. Bégouen. Dès 1807, c'est à eux qu'il fait parvenir un long compte-rendu de son voyage de Rome à Naples, « puisque le sort a ordonné que je verrais pour la troisième fois le beau pays de qui nous tenons tous les genres de connaissance »[91]. Il leur raconte ses voyages, s'inquiète des plantations à Colmoulins, à « la côte » (le pavillon Bégouen à Ingouville) ou au Valasse ; il envoie des graines, demande des nouvelles des moissons, et des plantations[92], disserte sur les mérites de l'épeautre et de l'art étrusque et est rassuré de ne pas être chargé du transport de la « statue colossale de Canova » de Napoléon[93].

Pâris ne pensait pas rester aussi longtemps en Italie, mais, au moment où, probablement, il songe à son retour, il est nommé en février 1807[94], directeur par intérim de l'Académie de France à Rome, la Villa Médicis[95]. Bien plus, un décret de Napoléon, qui vient d'acquérir des « objets ayant appartenu à M. le prince Borghèse », le 27 septembre 1807, désigne son ministre de l'intérieur, Emmanuel Crétet, pour envoyer « secrètement […] et promptement » les œuvres à Paris, lequel charge Pâris, dès octobre, de cette lourde tâche[96]. Il insiste sur « l'estime générale que vous vous êtes acquise dans votre longue et honorable carrière »[97].

Deux ans plus tard, le 7 mai 1809, J.F. Bégouen annonce à son fils le retour de Pâris[98], et Louise Foache, le 1er juin, taille avec lui les arbres du jardin[99]. C'est lors de ce séjour de mai 1809 à avril 1810[100], que, pensant toujours au décor du Valasse, il rapporte entre autres, les deux statues finalement fort embarrassantes : les reproductions de l'Apollon du Belvédère et d'une Vénus « qui n'a pas une très bonne réputation de virginité », cadeaux qui posent une grave question de conscience à J.F. Bégouen soucieux de la morale de la famille[101]. C'est alors que Pâris reprend ses travaux, conseille la famille qui le laisse en dehors des préoccupations qui commencent à l'assaillir à la suite du décès de Stanislas et de l'impossibilité dans laquelle se trouve Rose de Mondion d'entretenir Colmoulins auquel tous sont attachés. J. F. Bégouen, préoccupé, se demande s'il va acquérir le domaine mais il ferait « une faute impardonnable »[102].

« Comment laisser repartir Pâris à Rome sans lui parler de la vente de Colmoulins ? » s'interroge-t-on[103] , quand enfin on se rend à l'évidence, on se décide à le mettre en vente et de fixer les modalités financières et régler le sort de Rose de Mondion[104].

Il semble que ce soit à cette époque, en 1810-1812, que Pâris ait pensé à se fixer à Besançon, ses liens avec la Normandie s'étant distendus de plus en plus. Il demande qu'on y envoie ses collections « par voie fluviale », se préoccupe des fonds qui lui sont dus puis réclame ses paiements[105].

Six ans plus tard, en 1816, alors qu'il est toujours à Rome, il décide définitivement de partir finir sa vie dans sa ville natale : Rose de Mondion n'est plus, Martin Foache aussi, toute une génération d'amis a disparu. En juin 1816, prêt à repartir de Rome, il demande qu'on envoie toutes ses caisses à Besançon, où il se trouve en mai 1817 dans sa famille « qui l'a beaucoup caressé ». Il écrit aussitôt à ses amis qu'il compte s'installer le 1er juillet 1817 dans un appartement avec « son petit muséum »[106]. Pessimiste et fatigué, « ma vie est prés de son terme », il écrit : « J'ai si peu joui des deux dernières demeures que je m'étais créées dans cette belle Normandie que je ne dois pas espérer de jouir longtemps de celle que je vais m'arranger ici ; mais je pense qu'au moins je ne la quitterai que pour celle qu'on ne quitte plus.[107] » Les quelques missives connues à l'intention de ses amis havrais sont un modèle de courtoisie et un témoignage précieux sur ses sentiments. Dans un style très clair et net il y montre toujours un profond respect envers ces personnes qu'il aime, il s'inquiète de chacun, se rappelle à leur souvenir, évoque les disparus par leur intermédiaire : « Comment est votre santé et celle de tout ce qui vous intéresse, surtout de Madame la baronne Flore ? Je vous prie de ne pas m'oublier auprès d'elle, car j'attache le plus grand prix à son souvenir et à son amitié. Hélas, elle est pour moi la représentante et le portrait de toutes les dames de sa famille auxquelles j'étais si tendrement attaché et dont la mémoire fait la partie la plus douce de mon existence » [108]. Cela ne l'empêche pas, bien qu'il le nie, d'avoir encore l'esprit vif et d'être vigilant. En février, puis mai 1818, à 73 ans, soucieux de l'avenir de sa monographie du Colisée, l'amphithéâtre Flavien, il s'inquiète de sa publication et sollicite l'attention de « Monsieur le comte » Bégouen[109]. Car, fidèle à ses sentiments en faveur de la monarchie et justement fier de ces travaux, il désire offrir le volume à la Bibliothèque Royale et s'assurer qu'il ne sera pas trahi ou revendiqué par d'autres : « Vous ne sauriez croire, Monsieur, combien de choses ont été gravées d'après moi, composition ou autres auxquelles les éditeurs ont mis leur nom. Je méprise ce brigandage ; mais celui-ci est un objet trop classique pour que je ne désire pas en jouir sans partage ».[110] Mais il perd la vue, se fatigue et, le 1er août 1819, au terme de cette vie intense, meurt à Besançon ayant légué tous ses biens, sa bibliothèque, ses tableaux et ses antiques à sa ville natale ce que peut évoquer avec reconnaissance le recteur de l'Académie dans son hommage posthume[111].

Que nous reste-t-il des travaux de Pierre-Adrien Pâris pour ses amis havrais ?

Les ans et leurs outrages ont passé, ils ont beaucoup détruit ou transformé l'œuvre de Pâris. Canteleu n'est plus, le château des Le Coulteux, le « vieux château » a disparu ainsi que le temple de Lise et le parc qui l'environnait[112]. La « Maison de l'armateur » dans le quartier Saint-François au Havre, partiellement épargnée par les bombardements de 1944, en grand danger de destruction a été sauvée, restaurée, classée monument historique et les décors de Pâris reconstitués. Elle est transformée en musée du XVIIIe siècle.

La terre d'Haineville[113], son « grand et beau château avec bâtiments accessoires, cour, jardin et futaie, 12 acres » a été mise en vente par André Bégouen, après le décès de son père Jacques-François, pressé par les créanciers[114], avec un ensemble de ses propriétés à partir de 1831 chez Maître Marion, notaire à Bolbec[115]. On ne sait si Pâris y a fait des transformations ou des aménagements, ou si les pépinières qui s'y trouvaient ont été plantées sous sa direction, mais il est certain qu'il y est allé et que les belles écuries voûtées très bien conservées sont son œuvre : le 18 mai 1806, J.F. Bégouen les évoque dans ses lettres à son fils[116]. Malheureusement, le château, actuellement dévasté, menace ruine.

Que reste-t-il du Valasse tel que l'a connu Pâris, abbaye-château qui a survécu à la Révolution, échappant à un probable sort de carrière de pierre comme tant d'autres par l'achat de Jacques-François Bégouen ? Et que reste-t-il du parc pour lequel Pâris affirmait: « J'ai planté deux vastes jardins pittoresques au Havre et au Valasse dont M. le Comte Bégouen, leur possesseur et mon ami, m'a témoigné une grande satisfaction » [117] ? Il est certain qu'il a été largement

fig. 7 : L'abbaye du Valasse en 1893 (La Normandie pittoresque).

amputé par les ventes successives rendues indispensables par les soucis financiers familiaux[118] puis transformé au XIXe siècle et que l'on ne trouve plus tous les « grands arbres, patriarches de la nature, drapés dans leur manteau de lierre, chênes, ormes, tilleuls, sapins, tulipiers, hêtres, épines » qu'évoque Brianchon dans *La Normandie pittoresque* . Seuls quelques beaux spécimens, platanes et hêtres majestueux se dressent encore[119]. Quels décors intérieurs ont échappé aux transformations ? Il semble certain, tant sa ressemblance avec d'autres œuvres est flagrante (à la « Maison de l'armateur », dans les hôtels d'Orléans et à Colmoulins) que Pâris est l'auteur de « la cheminée de marbre blanc […] d'un style très mâle elle comporte des piédroits en volutes posées sur de puissantes griffes de lion tandis que la ceinture est animée de simples dés »[120]. Mais, pour le reste, il est bien difficile de juger en l'absence de documents.

fig. 8 : Le colombier d'Escures (cliché de l'auteur).

Le 17 janvier 1833, la famille Bégouen est obligée de vendre. Le notaire décrit assez précisément la propriété : « Un château construit en pierres de taille et formé par un double enhachement d'un corps principal au centre et de deux autres corps de bâtiment dont un à chaque extrémité faisant ailes, ayant un rez-de-chaussée avec cave au-dessous, un premier étage et des greniers au-dessus. Plus un terrain composé d'une basse-cour dans laquelle existent plusieurs constructions ; une cour d'honneur, jardins fruitiers et potagers, jardins de plaisance, bosquets de forme labyrinthe, côte plantée d'arbres verts. Le tout clos au nord-ouest, su sud-ouest et en partie au nord par des murs, le surplus par la rivière de Bolbec »[121].

Le riche filateur de Bolbec, Albert Fauquet-Lemaître y installe sa filature dans l'aile ouest et transforme le reste du logis abbatial en château XIXe siècle. Bien que classé à l'inventaire supplémentaire des monuments historiques en 1943, il est occupé ensuite par la laiterie de Lillebonne à partir de 1958 (*fig. 7*).

Du château d'Escures, vandalisé pendant la dernière guerre, ne reste qu'une tourelle amputée. Par contre, le colombier, en très mauvais état et tout près de la ruine, a été heureusement sauvé du désastre et transformé en originale maison d'habitation (*fig. 8*).

Le château de Colmoulins, la « folie de Stanislas » a été rasé en 1984, il n'en reste que des tas de pierres et de briques et seules, de belles allées de hêtres et de chênes rappellent le parc soigneusement dessiné. Car, dès le décès de Stanislas Foache, le 16 septembre 1806, on s'était inquiété de son destin. Le 27 octobre, une réunion familiale avait proposé un tirage au sort des biens : Arthur, le fils, en est devenu officiellement propriétaire, les deux filles, Rose et Flore se partageant les biens de Saint Domingue [122] . Mais la situation est difficile pour les négociants dont les revenus s'amenuisent : toutes les lettres de Jacques-François Bégouen à son fils André, à partir de 1810, témoignent des soucis financiers conjoints des Bégouen et des Foache. Il faut se décider à se séparer de nombreuses propriétés dont Colmoulins mais en trouvant un acquéreur, qui, de préférence, fasse partie de la parentèle, ce qu'on peut comprendre car les familles y sont fort attachées[123]. Monsieur de Martainville serait un acheteur éventuel[124], mais l'affaire « en bonne voie » ne peut se conclure pour les neuf cent millions demandés, le château étant vendu meublé[125]. Au moment où la vente traîne en longueur et où l'on publie un prospectus détaillé et flatteur[126], se propose Guillaume Nicolas Grenier d'Ernemont, qui a dû renoncer au beau projet de Pâris pour rebâtir son château de Neuilly-sur-Eure et serait bien tenté. Mais il faut qu'il revende d'autres propriétés ; « aura-t-il l'argent » [127] ? Lorsqu'il se décide, le 29 septembre 1812, c'est au prix de propositions de paiement plus que laborieuses[128]. À sa mort, en 1824, Colmoulins n'est toujours pas payé, l'embarras des Foache et des Bégouen est grand,

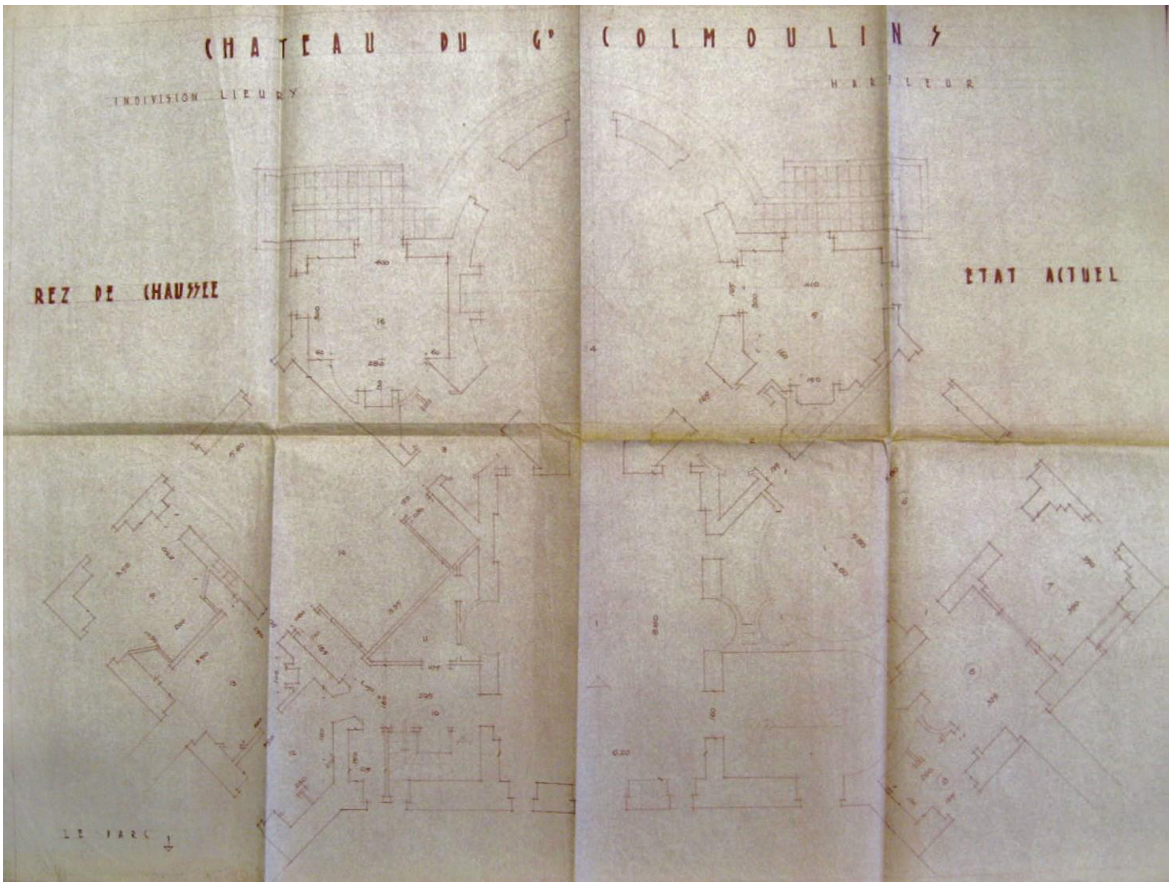


fig. 9 : 1947 Plan du rez-de-chaussée pour la restauration du château de Colmoulins par l'architecte Loisel. ADSM 238 W 4938.

tandis que les héritiers de Pâris réclament leur dû avec âpreté et que la famille Grenier se trouve face à une somme de dettes telles qu'il leur faut vendre[129]. La succession tarde à se régler tandis que le 5 août 1835, le *Journal du Havre* publie une annonce de vente claire : « À vendre, la superbe PROPRIÉTÉ DES COLMOULINS située à trente-cinq minutes du Havre à la jonction des routes du Havre à Dieppe et du Havre à Paris, dans une position très pittoresque ayant parc, bosquets, futaie, jardins, orangerie, eaux vives, etc. Le château remarquable par l'élégance de sa construction toute moderne n'exige que de faibles réparations d'entretien. La propriété est parfaitement entretenue et les bois en plein rapport. Si l'acquéreur le désire, on comprendra dans la vente deux fermes contiguës à la propriété ou on traitera du château en réduisant aux proportions qui seront demandées l'apanage qui en dépend. S'adresser pour le visiter et prendre connaissance du plan au Havre chez M. Baltazard négociant, rue Caroline n°5 ou à M. Labarbe notaire dépositaire des titres ». Just Viel, riche négociant et futur maire du Havre, n'hésite pas. Le 13 janvier 1836, devant Labarbe, notaire au Havre, il signe le contrat d'achat de la propriété, dont le château entièrement meublé, pour 95 000 F, charge à lui de régler les dettes de Grenier d'Ernemont père qui se montent à 143 158 F[130].

À la mort de Just Viel, en 1864, le domaine est toujours impeccablement tenu. Lors du partage de ses biens, en 1870, il est vendu par sa fille aînée, madame Virginie Durand[131], à la famille Durécu-Savalle qui l'entretient jusqu'en 1936[132] date à laquelle madame Savalle la lègue à M. Robert Lieury[133]. Mais la guerre de 1939-1945 lui est fatale. Le domaine, tout d'abord occupé par les troupes allemandes, subit un incendie en 1943 qui dévore les toitures, d'où des réparations faites par l'organisation Todt. Les Allemands partis, les Américains y logent du 2 octobre 1944 au 21 février 1946 tellement bien qu'à leur départ, le château est en piètre état. Le

fig. 10 : 1984 le château de Colmoulins en ruine (coll. privée).

montant des dommages de guerre proposé est sans commune mesure avec le coût de sa restauration qui est envisagée. L'architecte Loisel, sollicité, rédige méticuleusement, en 1947, un long devis de 100 pages et dessine les plans de chaque étage qui permettent de retrouver toutes les pièces en détail dans lesquelles il ne reste rien sauf la grande cheminée du salon et l'immense poêle de la cuisine « grand fourneau hors d'usage, de 3 ,40 m de long marque Béliard et Grighton » [134]. Le château a été pillé : cheminées, glaces, trumeaux et boiseries tout a disparu, peut-être pas pour tout le monde ! C'est ainsi que la cloche de bronze du toit, au nom de Just Viel a été retrouvée dans les décombres et donnée au curé d'Harfleur (*fig. 9*).

En 1949, les propriétaires qui ne peuvent restaurer et viennent de perdre tous leurs biens s'insurgent dans une lettre pathétique : « A-t-on le droit de laisser de propos délibéré, s'effondrer une maison parfaitement récupérable ? […] Aidez-nous à sauver […] cette maison construite au XVIIIe siècle œuvre de Pierre-Adrien Pâris qui présente un intérêt tant historique qu'esthétique ? ».[135] Mais la chute arrive ; les malheurs s'accumulent sur les héritiers qui se décident à vendre à l'établissement public de la Basse-Seine en 1977[136] lequel revend à la municipalité de Montivilliers en 1982 qui, en 1984, décide de raser les ruines devenues dangereuses[137] (*fig. 10*).

C'est la fin du grand domaine de Colmoulins dont, fort heureusement, subsistent les jardins vivriers acquis par la municipalité d'Harfleur et conservés grâce à l'attention des jardiniers[138]. Ainsi, des ambitieux rêves de grandeur des Foache et des Bégouen, restent surtout des souvenirs.

Quand, passant le long de la colline, entre Harfleur et Montivilliers, le regard se porte, parmi le fouillis des arbres et des buissons, vers les hauts fûts des hêtres dominés par un grand hêtre pourpre et un cèdre rescapés de l'admirable domaine dessiné par Pâris, qui sait encore que l'architecte de Louis XVI, dont l'œuvre a été considérable, a travaillé et vécu dans ces lieux ?

Aline Lemonnier-Mercier est docteure en histoire de l'art moderne à l'université Panthéon-Sorbonne

Notes

1 Pâris né à Besançon le 25 novembre 1745 y est mort le 1er août 1819. *Le cabinet de Pierre-Adrien Pâris*, *architecte, dessinateur des menus-plaisirs,* catalogue de l'exposition de Besançon, 2008, P. Pinon, « La vie de Pierre-Adrien Pâris », p.12-30 et P. Pinon, ibid., « Une œuvre multiforme », p. 31-39.

2 M. Gallet, *Les architectes parisiens du XVIIIe siècle*, Paris, Mengés, 1995, p. 465-467. L.F. Trouard (1729-1794), « architecte, conseiller du roi, intendant ordonnateur général des bâtiments, jardins et manufactures royales ».

3 À l'époque, l'Académie est établie au palais Mancini, sur le Corso. Pâris concourt en 1766, 1767, 1768 où son projet de salle de comédie obtient le 3e prix. En 1769, son projet de « fête publique dont le sujet sera le temple de l'hymen pour le mariage d'un prince » obtient toujours le 3e prix.

4 P. Pinon, « La vie de Pierre-Adrien Pâris », opus cité, p. 14.

5 *Ibid*. p. 194. On doit à F.A. Vincent un beau portrait de Pâris daté de 1774, offert par l'architecte à ses amis Foache conservé dans les descendants qui a été acheté et figure maintenant au musée de Besançon. Il a été classé monument historique en 2005. *Théâtre de cour, Les spectacles à Fontainebleau au XVIIIe siècle,* RMN, 2005, p.30.

6 *Fragonard et le voyage en Italie 1773-1774, Les Bergeret, une famille de mécènes*, Musée d'Art et d'histoire Louis-Senlecq, Somogy, 2001.

7 C'est la place de la concorde dont les travaux ont été décidés en 1757, par Louis XV. M. Gallet, *Les Gabriel*, Paris, Picard, 1982.

8 Bernard Pons, *Grands décors français*, 1650-1800, Paris, Faton, 1995, p. 336-362. Le duc d'Aumont est premier gentilhomme du roi, responsable des Menus Plaisirs.

9 C'est actuellement l'hôtel Crillon. Les décors ont été vendus en 1904 lors de la transformation en hôtel de luxe pour voyageurs. Beaucoup se trouvent aux USA : Metropolitan Museum de New York, Middlebury College dans le Vermont ; d'autres à Paris à l'ambassade du Chili.

10 *Théâtre de cour*, opus cité.

11 BMB Vol. 484 n° 45 : légende du dessin du pigeonnier d'Escures. « Madame de Rumare avait un fils maître des requêtes, mon ami depuis plus de 20 ans ».

12 S. Nicolas, *Les derniers maîtres des requêtes de l'ancien régime (1771-1789),* Paris, École des Chartes, 1998, p. 194-196. Eustache-François Grégoire de Rumare, 1747-1816.

13 Stanislas Foache 1737-1806 ; Martin Foache 1728-1816 ; Jacques-François Bégouen 1743-1831.

14 Par exemple, la municipalité du Havre charge S. Foache des démarches à Paris pour la réalisation des travaux du port. AM Le Havre FA CC 211 le 4 avril 1779 : « Dépenses extraordinaires ».

15 AN étude de maître Brichard, Mc XXIII / 771. Les témoins de Stanislas, outre son frère et sa sœur, sont prestigieux. On y relève ; entre autres, les noms de Julie Catherine Darrot de la Boutochère, épouse de Antoine Ricouard d'Hérouville et d'autres membres de la famille d'Hérouville de Chastenet de Puységur, de M. Lhéritier de Brutelles, député de Saint-Domingue. Dans son « Mémorial d'une famille du Havre », *Stanislas Foache 1737-1806 Négociant à Saint Domingue,* Société française d'histoire d'outre-mer et société d'émulation de la Seine maritime, Le Havre, Étaix, 1982, p. 85-89, Maurice Bégouen-Demeaux affirme qu'une « aimable tradition » rapporte que Stanislas serait allé à la Maison Royale de Saint-Cyr afin de choisir sa future compagne, ce qui semble douteux.

16 Rose Flore est née au Havre paroisse Saint François, le 19 août 1781.

17 La maison de Moÿ est surtout connue par Charles de Moÿ de la Mailleraye, vice-amiral de France et Gouverneur du Pays de Caux et par son fils Charles vice-amiral de Picardie.

18 AN Mc Et XX III / 779.

19 *Ibid.* Il faut remarquer qu'on ne trouve pas

trace, à cette époque, des paiements aux différents créanciers du comte dans les actes de Maître Lebreton. Ont-ils été faits par un autre ? Ou plus tardivement ?

20 ADSM 2 E 70 / 630. G. Priem, « Le marquisat de Graville au XVIIe siècle », *Recueil de l'association des amis du vieux Havre*, 1971, p.9. « Hors la ville d'Harfleur, hameau de Colleville, le sieur Langlois, écuyer, conseiller au grand conseil, pour un demi fief appelé Colmoulins et un quart de fief nommé Colleville ».

21 AMH FR I[2] 30 et 43. Le 31 août 1793 : « Jean Biaquini, peintre de Livourne, employé à la campagne du Citoyen S. Foache ». 6 mai 1793 P. Prusserot vient travailler avec Jean Thévenot. AN 505 Mi 88, juillet 1793 paiement à Prusserot.

22 Pierre Pinon, *Pierre-Adrien Pâris (1745-1819) ou l'archéologie malgré soi,* Thèse de doctorat d'État sous la direction de Bruno Foucart, 1997, Université Paris IV.

23 BMB Ms 484, n° 59.

24 BMB vol. 484, n°64.

25 BMB vol. 484 n° 65.

26 BMB vol. 484 n° 61.

27 BMB Ms 484.

28 Aline Lemonnier-Mercier, « La maison de Paul-Michel Thibault architecte de la ville du Havre, dite Maison de l'armateur », Actes du colloque de Poitiers, 8-10 novembre 2005, *La maison de l'artiste*, Presses Universitaires de Rennes, 2007. Il n'est peut-être pas inutile de préciser que les « anglaises » sont les toilettes ?

29 BMB vol. 484 n° 60.

30 BMB vol. 484 n° 63 et carton mv. n°1.

31 BMB Ms 484, n°59.

32 M. Mosser, « Pierre-Adrien Pâris et les jardins », *Polia*, n° 10, hiver 2008-2009.

33 Marcus Varron, 116-27, auteur d'un traité d'économie rurale dédié à sa femme. (Publié par Lafréry en 1554).

34 BMB carton C.

35 « Jardin indépendant de la maîtresse de maison, jardin de la salle à manger, jardin de botanique ».

36 Légende : 6-Jardin fruitier et potager dans lequel est une source très abondante ; 7- logement d jardinier ; 8- melonnière ; 9- jardin des couches ; 10- serre et orangerie ; 11- légumier ; 12- île où était placé l'ancien château ; 13- basse cour C colombier D poulailler E laiterie et logement de la femme de basse cour ; 14- cour de la ferme.

37 En juin 1859, le jeune Roessler note dans son journal : « Après plusieurs détours, nous vîmes le château de Colmoulins, charmante habitation assise sur une colline boisée, construite en briques rouges avec un toit en ardoise qui tranche sur la couleur verte des volets de ses fenêtres ». BMH Ms 710 p. 57.

38 *Le cabinet de Pierre-Adrien Pâris*, opus cité, p. 197.

39 Qui lui a été confié en tant qu'architecte des Économats en 1787, administration royale qui a pour tâche de rassembler les revenus des abbayes sans titulaires afin de constituer une caisse pour l'entretien des édifices dont les fabriques manquent de fonds.

40 En même temps, Pâris dessine « les plans, élévations et coupes » de deux hôtels particuliers pour les frères Tassin, rue de la Bretonnerie. Brigitte Méric-Burdin, *Une halte, 3 rue de la Bretonnerie à Orléans,* Conseil général du Loiret, 1991.

41 AMH FR I[2] 43 : « 22 juillet 1793 : passeport délivré (sans date) par la municipalité de Vauclusotte district de St Hippolyte département du Doubs en faveur du citoyen Adrien Pâris domicilié au dit lieu voyage pour ses affaires de commerce et se propose de rester pendant un mois. Pâris ».

42 Légende du dessin du pigeonnier d'Escures. BMB Fonds Pâris vol. 484 n° 45.

43 AMH FR I[2] 72. Certificat de résidence n° 143 du 3 du second mois an II (3 brumaire donc le 24 octobre 1793) de Pierre-Adrien Pâris , cultivateur et architecte, venant de Vauclusotte, rue de la convention chez Martin Foache depuis le 22 juillet dernier (1793).

44 *Ibid.* Certificat de résidence n° 178 de Pâris, cultivateur et architecte, venant de Vauclusotte, rue de la convention chez Martin Foache depuis le 22 juillet dernier = 1793.

45 AMH FR I² 73. Certificat de résidence du 23 brumaire an III (13 novembre 1794) de Pâris architecte résidant à Ingouville depuis le 29 thermidor III (16 juillet 1794).

46 AMH FR I² 186, 194, 199, 209.

47 Donc de 1794 à 1796. Effectivement, Stanislas Foache part pour Londres en 1796. AM Le Havre F.R. I²15. renouvellement du passeport le 18 pluviôse an IV (7 février 1796).

48 Coup d'état de Barras pour décapiter le courant royaliste (Rumare est député de la Seine inférieure au Conseil de cinq Cents depuis le 22 germinal an V (11 avril 1797). S. Nicolas, *Les derniers maîtres des requêtes de l'ancien régime (1771-1789)*, École des Chartes, Paris, 1998, pp. 194-196.

49 BMB Vol. 484 n° 45.

50 BMB Vol. 484 n° 44 et 46. Malheureusement le n° 46 est légendé « Ancien pigeonnier transformé en habitation pour et par Pâris à Escures (château d') près du Havre en 1793. Il est clair qu'il s'agit de la maison de Vauclusotte.

51 Ces deux chambres sont totalement circulaires, le cercle étant prolongé par l'emplacement rectangulaire du lit.

52 BMB Vol. 484 n° 44.

53

54 BMB vol. 484 n° 45, carton C n° 200, carton MV n°3.

55 BMB carton C n° 200.

56 BMB carton C n° 200.

57 BMB vol. 484 n° 45.

58 *Ibid.* Les anciens habitants sont, bien sûr, les pigeons !

59 BMB Ms 484.

60 M. Mosser, « Pierre-Adrien Pâris et les jardins », *opus cité*, p. 11.

61 M. Bégouen-Demeaux, « Mémorial » Bégouen III, opus cité, p. 179.

62 Lettre de Grégoire de Rumare à Stanislas Foache, le 5 février 1797. Citée par M. Bégouen-Demeaux, « Mémorial » Bégouen II, p. 145.

63 Louise Foache, *Journal 1803-1825.*

64 Adam Dickson, *L'agriculture des Anciens,* traduit de l'anglais, à Paris, chez Jansen, an X. Pâris avait appris l'anglais sur les conseils de Louis XVI.

65 Marshall, *L'agriculture pratique des différentes parties de l'Angleterre,* de l'imprimerie Perronneau, Paris, an XI-1803. Notice BN : « traduction et systématisation par Pâris des ouvrages d 'économie rurale de H. Marshall (publiés de 1787 à 1799 ». S'y trouvent des extraits du dictionnaire des arts et sciences de l'architecte Chambers.

66 Se trouve à Besançon, dans le fonds Pâris de la bibliothèque, un dessin légendé : « Détail de l'élévation restituée des « carceres» (remises de chars) du «Cirque de Caracalla» (villa de Maxence) à Rome, dont le titre de la mais de Pâris porte la mention « […] fait à Escures en MDCCCIV (1804).

67 M. Bégouen-Demeaux, *Mémorial*, Bégouen tome III, opus cité, p. 178.

68 Guillaume Nicolas Grenier d'Ernemont 1760-1824, chevalier de St Louis, époux de Catherine Suzanne de Réauté, petit-fils d' Élisabeth Jore. Stanislas et Martin Foache sont petits-fils de Catherine Jore ainsi que Marie-Catherine Grégoire de Rumare. M. Bégouen-Demeaux, *Mémorial*, « S. Foache », opus cité, p. 305.

69 Le 8 ventôse an XII (28 février 1804), Pâris prête 100 000 F à Nicolas Grenier d'Ernemont père, somme réclamée par les héritiers de Pâris en 1870, par pouvoir donné à Paumier notaire à Paris lors de la revente du château : ADSM 2 E 10 / 145 et 2 E 70 / 796. Le 3 floréal an XII (23 avril 1804), devant maître Trutat notaire à Paris S. Foache reconnaît devoir à Pâris « demeurant à Escures commune de Montivilliers à ce présent, la somme de 25 000 F pour prêt de la même somme pour l'achat d'un moulin à Gournay […] avec les bâtiments jardin et dépendances. ADSM 2 E 70 / 676.

70 BMB Vol.483 n° 494 : « Élévation de la façade d'une maison particulière au Havre ». Pierre Pinon, *Pierre-Adrien Pâris (1745-1819) ou l'archéologie malgré soi,* Thèse de doctorat d'État sous la direction de Bruno Foucart, 1997, Université Paris IV, p. 84.

71 Aline Lemonnier-Mercier, « La maison de Paul-Michel Thibault architecte de la ville du Havre,

dite Maison de l'armateur », Actes du colloque de Poitiers, 8-10 novembre 2005*, La maison de l'artiste,* Presses Universitaires de Rennes, 2007.

72 Madame Foache note dans son journal : « 31 juillet 1804: Pâris à dîner…..ordres de travail à Loyseleur et Hérouard.. On commencera le 1er août ». Nous savons qu'Antoine Loyseleur était maçon, spécialiste de cheminées et Louis-François Hérouard menuisier. A. Lemonnier-Mercier, « La maison de Paul-Michel Thibault », opus cité. Le nom de Loyseleur apparaît aussi lors d'une dépense à régler par Grégoire de Rumare en 1806. Pinon, thèse, opus cité, tome I/2, p. 74.

73 Le duc de Villequier n'est autre que le duc d'Aumont (1736-1814). BMB Vol. 484, n° 117 et 476 BM d'étude.

74 BMB carton P-VI-n° 12.

75 BMB Vol. 453, n° 236.L'abbé Porée, ancien vicaire au Havre, en exil en Angleterre puis à Brême avec ses élèves meurt en 1800. il a eu aussi comme élèves les deux frères Bonvoisin, dont Benjamin, peintre. M. Bégouen-Demeaux, *Mémorial*, Bégouen, opus cité, tome II, pp. 136-139. F. Cohen, « Bonvoisin, peintre montivillon » *Montivilliers hier, aujourd'hui, demain,* n°1, décembre 1988.

76 ADSM 2 E 70 / 664. G. Daridan, *MM. Le Coulteux et Cie banquiers à Paris*, Paris, Loysel, 1994.

77 Zoé, Louise, Aimée puis Clémence née le 13 août 1800.

78 Légende du dessin qui fait, délicatement, allusion à l'ami Pâris. Ce petit temple a survécu jusque dans les années 1955, lorsque le parc du château a été loti.

79 AMH FR N 3, « Loi relative à la vente faite à la municipalité du Havre des biens nationaux y mentionnés. Donnée à Paris le 19 juin 1791 ». Ce document donne la liste des biens attribués à la municipalité du Havre dont, aussi, l'abbaye de Montivilliers et les biens du marquisat de Graville. D'après M. Bégouen-Demeaux, *Mémorial,* Bégouen tome II, p. 123, les adjudications auraient eu lieu entre janvier 1791 et mars 1792. D'après le dossier de la DRAC, la vente date pour la maison conventuelle du Valasse date du 7 avril 1791.

80 Chaumet, « L'abbaye du Valasse », *Société Pays de Caux,* juillet 1970-1984, p. 36-37. Architecte Defrance ???Entrepreneur Jean Regnault de Caudebec en Caux, Jean Manoury charpentier de Nointot, Jean Hermel maçon de St Jean de Folleville , Pierre Guéroult, maçon de Mirville qui fournit les 34 000 briques ; arrêt royal du 30 avril 1760. Le dossier DRAC propose le nom de l'architecte Desmaisons.

81 AMH FR N6.

82 AMH FR I 2 23 n° 562, I 2 26 n° 4036 et I 2 43 n° 2619 passeports à Jacques-François Bégouen et sa famille le 26 mai 1792 qui partent au Valasse.

83 L. Bégouen-Demeaux, *Lettres¸ opus cité*. 7 mai 1806.

84 P. Jamme, J.F. Dupont-Danican, *Gentilshommes et gentilhommières en pays de Caux,* Paris, éditions de la Morande, 1996, p. 183-184. M. Bégouen –Demeaux, *Mémorial*, « Bégouen II », opus cité, p. 124.

85 P. Jamme, J.F. Dupont-Danican, *Gentilshommes, opus cité*, p. 170-171.

86 AMH Inv. 319. Laurent Begouen-Demeaux, Inventaire et analyse des lettres de Jacques-François Bégouen, (Saint-Domingue 1743-Le Valasse 1831), Février 1980. III- Lettres adressées à son fils André entre le 29 décembre 1805 et le 5 mai 1816.

87 On peut penser qu'il s'agit du pinacle gothique qui se trouve toujours dans le parc, non loin des bâtiments de l'abbaye.

88 Les stalles se trouvent dans l'église de Gruchet-le-Valasse.

89 C. Foache, 1731-27 janvier 1806. L. Chaussé, *Journal*, opus cité, tome 1, p. 56.

90 En l'absence de prénom, il est difficile de connaître celui des Oursel qui voulait partir en Italie. Serait-ce Jean-Baptiste Georges Oursel alors âgé de 69 ans ? Ou plutôt le jeune Pierre, âgé de 22 ans ??

91 Longue lettre de Pâris, de Rome et Naples, datée du 30 octobre 1807 à « la meilleure des mamans, à son aimable sœur & voisine, à son respectable frère et à sa digne compagne ». AN 505 Mi 35. Le préambule de Pâris est un modèle de témoignage de tendre amitié.

92 Le 18 février 1808 Pâris donne des conseils pour Hainneville après des dommages de la tempête.

Le 21 août 1808, il envoie des graines de jardin à partager entre Colmoulins, la côte et Ingouville, puis, le 1er septembre, des graines potagères d'Italie pour Ingouville et la côte. AMH, *Lettres*, opus cité.

93 Lettre de Pâris à J.F. Bégouen, de Rome, le 5 novembre 1808. AN 505 Mi 35. La lettre comporte la mention « Répondu de Paris le 20 novembre ». Cette statue de Napoléon par Canova qui se trouve à Apsley House à Londres est passée en 1816 par Le Havre. AMH FM D^3 2 liasse 7 et D^2 23.

94 Lettre de J.F. Bégouen à son fils André, opus cité : 27 février : le retour de Pâris est retardé, il devait être en mission officielle à Rome.

95 Pierre Pinon, *La vie de Pierre-Adrien Pâris*, opus cité, p. 24-25.

96 Marie-Lou Frabréga-Dubert, « Pierre-Adrien Pâris et les antiques Borghèse, *Le cabinet de Pierre-Adrien Pâris*, opus cité, p. 137-147.

97 Pierre Pinon, *La vie de Pâris*, opus cité, p.24-25.

98 Le 7 mai 1809 : « Pâris est arrivé. Après 15 jours de Paris il rejoindra le Valasse ». AM Le Havre, *Lettres*, opus cité.

99 Louise Foache, *Journal*, *opus cité*.

100 24 avril 1810, Dîner d'adieu à Pâris, *ibid.*

101 14 octobre 1809. AMH *Lettres de J.F Bégouen à son fils André,* opus cité. J.F. Bégouen qui recommande de rendre l'Apollon « le plus décent possible » eut égard aux jeunes filles de la maison en faisant bien passer son « baudrier élargi sur la cuisse droite ». M. Bégouen-Demeaux, *Mémorial Bégouen III*, p. 184 : « Pâris statuaire ». Vente de la Vénus et de l'Apollon le 19 mars 1833 salle Lebrun rue de Cléry ; 405 F la Vénus et 650 F l'Apollon.

102 AMH *Lettres, opus cité*, 5 janvier 1810.

103 *Ibid.* 19 février 1810.

104 Rose de Mondion part habiter à Angerville-La-Martel où elle décède le 30 novembre 1812.

105 AMH *Lettres*, opus cité. 5 décembre 1810 au 23 avril 1812. Il semblerait que les affaires financières de Pâris et des familles Bégouen et Foache soient assez imbriquées. De 1814 à 1816, il réclame son compte. Ibid.

106 AN 505 Mi 35 : 23 mai 1817, lettre de Pâris à André Bégouen.

107 Ibid. Les archives privées Bégouen-Demeuax contiennent un dossier de 12 lettres adressées par Pâris à ses amis havrais, échelonnées entre 1807 et 1817, qui sont du plus grand intérêt. Les premières sont envoyées de Rome, les dernières de Besançon. AN 505 Mi 35.

108 Flore Foache fille de Stanislas Foache et Rose de Mondion, née le 17 avril 1786, mariée à André Bégouen le 25 août 1804 au Valasse en présence de Pâris. Décédée le 2 juillet 1856. AN 505 Mi 35. Lettre du 28 février 1818 à « Monsieur le comte Bégouen ».

109 À propos de cet ouvrage voir : P. Pinon, « L'archéologie d'un architecte », *Le cabinet de Pierre-Adrien Pâris*, opus cité, p. 133.

110 AN 505 Mi 35. Lettre du 24 mars 1818. Pâris insiste sur l'importance de l'ouvrage pour les architectes et antiquaires : « C'est uniquement pour cela que je lui [le roi] en fais hommage ; car je n'ai pas la sottise de croire qu'il le regarde et que cela puisse l'intéresser ; mais je veux qu'un travail qui ne sera jamais recommencé sur l'édifice le plus vaste qui peut-être ait jamais existé ne soit pas perdu pour ceux qui le pensent très utile. Il était au-dessous de moi de le vendre et je le donne au public en en faisant hommage au maître de toutes les propriétés publiques ».

111 AN 505 Mi 35. « La ville de Besançon vient de perdre un des meilleurs citoyens qu'elle ait produit. […] Jamais artiste n'eut âme plus élevée, un cœur plus sensible. […] Ah ! Ce n'était pas pour lui qu'il augmentait à grands frais et par de nobles économies ses savantes et riches collections, c'était pour nous. […] Il salua une dernière fois les monuments de la gloire romaine et surtout ce beau Colysée dont lui seul a reproduit l'ensemble ».

112 En plus du « vieux château », un « Grand château » a été construit par les acheteurs, la famille Prat, puis Le Prévost de la Moissonnière. Transformés en hôpital et en crèche, puis occupés par les armées, pendant la dernière guerre, les deux châteaux sont en très mauvais état lorsque l'office HLM décide la construction de la « Cité verte » et la destruction de tous les édifices. Dossier DRAC Rouen. Je tiens à remercier madame C. Étienne, conservateur, qui m'a communiqué les dossiers de Canteleu et du Valasse.

113 AN 505 Mi 15. « 1° Un château bâti en pierre de taille avec les pavillons attenant, deux pavillons détachés, grande citerne, très belles remises avec logement de domestique au-dessus, écuries voûtées […]. Un très beau jardin potager entouré de murs très élevés garnis d'espaliers en plein rapport […].

114 AMH, *Journal du Havre*, 18 décembre 1830. Les annonces du journal mentionnent aussi les fermes d'Hainneville ainsi que des fermes et terres dans le canton de Bolbec. Le fondé de pouvoir de J.F. Bégouen est M. Labbey de Lisieux.

115 ADSM 2 E 21/ 205 à 215. AN 505 Mi 15 bordereau récapitulatif. Dès 1830, Jacques-François Bégouen a été obligé, pour rembourser de multiples et importantes dettes, d'hypothéquer pratiquement tous ses biens. AN 505 Mi 88.

116 AMH, *Lettres*, opus cité.

117 BMB Ms 484.

118 Par exemple, le 22 janvier 1830, J.F. Bégouen vend des arbres sur pied (AN 505 Mi 15) et 16 janvier 1831, il se résous à en vendre encore 1200 (ADSM 2 21 / 205).

119 *La Normandie monumentales et pittoresque La Seine Inférieure*, « L'abbaye du Valasse », Le Havre, Lemâle et Cie, 1893, p. 430.

120 M.H. Jordan, *Le décor intérieur des demeures dans l'œuvre de Pierre-Adrien Pâris*, Mémoire de licence présenté à la faculté des lettres de l'Université de Fribourg (Suisse) pour l'obtention du grade de licencié ès lettres,1990, p. 110.

121 ADSM 2 E 21 / 209.

122 AN 505 Mi 88. L. Chaussé, *Journal,* opus cité. 19 octobre 1806 : « M. Bégouen a été à Colmoulins […] pour convenir d'un règlement ». 20 octobre 1806 : « M. Bégouen est venu nous dire que madame Stanislas et ses enfants accepteraient avec reconnaissance le projet ».

123 AMH, *Lettres,* opus cité, du 5 janvier et du 6 février 1810.

124 *Ibid.* 22 décembre 1810. M. de Martainville, pair de France, maire de Rouen de 1824 à 1830, mort en 1858.

125 *Ibid*. 26 février, 17 mars, 24 mars 1811.

126 AN 505 Mi 88. Le prospectus de vente de la « très belle terre de Colmoulins » permet de connaître l'étendue des biens qui, outre le château « construit il y a environ 20 ans », les jardins et les bois taillis, comprend des fermes, dont on connaît les fermiers, celle du château, celles du Coudray, de la Montade (« acquise des biens de l'abbaye de Montivilliers en 1791 […] remise à M. S. Foache par ordre de S.M. l'Empereur en 1803 ») , du petit Épaville et de Gruchy, ainsi que des moulins à Colmoulins et Gournay. « Il y a sur la terre 17 000 pieds d'arbres de haute futaie, dont 4 500 au-delà de 50 ans et 12 500 de 15 à 50 ans » précise-t-on. La distribution du château est donnée ainsi que le détail des meubles tous en acajou et, entre autres, la qualité des parquets en acajou et chêne, des seuils des portes en marbre, et le tableau dans la chapelle. Les communs sont construits « depuis vingt ans ».

127 AMH, *Lettres*, *opus cité,* 1811-1812.

128 AN 505 Mi 88. « Compte des intérêts de retard à raison de 3% par an […] sur le prix de l'acquisition de Colmoulins à partir du 29 septembre 1812 ».

129 AN 505 Mi 35. Les héritiers de Pierre-Adrien Pâris réclament jusqu'en 1835.

130 Cf. ADSM 2 E 70 / 796.

131 En 1881, madame Durand demande que le patronyme Viel soit ajouté à celui de Durand. AMH dossier Viel.

132 ADSM 2 E 70 / 796 et minute de Maître Vaillant, notaire au Havre, du 10 novembre 1936.

133 Le 2 octobre 1936, Délivrance de legs après le décès de Madame Marie Fanny Savalle veuve de Monsieur André Domin par Vaillant notaire au Havre, M. Detrie ayant refusé le legs. Minute de Maître Vaillant Le Havre.

134 ADSM 238 W 4938. Dossier « Dommages de guerre ».

135 Ibid. L'estimation des dommages se monte à 6 276 452 F et le devis de reconstruction à 9 331 424 F. En 1947, puis en 1948, il se monte à 13 755 534, 95 F.

136 Acte reçu par Maître Guy Marie, notaire à Criquetot l'Esneval, 19 avril 1977.

137 Réunion du conseil municipal de Montivilliers du 17 juin 1982. La propriété comporte alors 24 ha 89a 26 ca.

138 Bureau des hypothèques du Havre le 26 décembre 1785. La propriété comporte 2 ha 63 a 90 ca.

MARIE-LUCE PUJALTE-FRAYSSE[1]

Interprétation du modèle à l'antique à la fin du XVIIIe siècle d'après la biographie de l'architecte Jean-Arnaud Raymond (*fig.1*)

fig. 1 : Portrait de Jean-Arnaud Raymond, Extrait de Projet d'un arc de triomphe, 1812, (cl. de l'auteur).

« On voit qu'il a puisé son goût exquis au milieu des plus parfaits modèles de l'antiquité ; que le style sévère lui était familier »[2], tels étaient les éloges que J.-B Lebrun, l'un des experts en art les plus réputés d'Europe adressait à titre posthume à son ami, J-A Raymond lors de la vente des biens de celui-ci. Contemporain de Ledoux, J.A. Raymond (1738-1811) appartenait à la nouvelle génération d'architectes éprise d'une antiquité vécue comme un idéal ancré au plus profond d'une société en pleine régénération, porteuse d'enjeux politiques, sociaux et artistiques. Dès lors, l'antiquité ne pouvait plus s'identifier à un simple avatar de l'histoire artistique, vaste réservoir d'images et de symboles mais elle était admise au contraire en tant que legs identitaire, source d'historicité et sédiment des civilisations anciennes et modernes. Dans ces conditions, l'obsolescence de la notion de néoclassicisme, définie au XIX° siècle, apparaît d'évidence et ne peut plus définir le mode d'expression de la fin du XVIII° siècle car elle insiste davantage sur l'idée d'imitation que sur l'idée d'émulation et de franche création. A plusieurs titres, la vie de J.-A. Raymond cristallise ces sentiments nouveaux dans sa quête d'une architecture érudite aux sources variées puisant à la fois chez les Anciens et les Modernes en passant par le très respecté Palladio.

fig. 2 : J-A Raymond, Projet pour le Grand Prix de l'Académie Royale d'Architecture, 1766, Paris, E.N.S.B.A., PRA 63 (cl. de l'auteur).

D'origine toulousaine, J.-A. Raymond connut le succès loin de sa région natale[3]. Né dans une famille d'artisans maçons et charpentiers, il attira l'attention d'un riche amateur toulousain, Nicolas-Joseph de Marcassus, baron de Puymaurin[4]. Celui-ci, figure marquante du microcosme culturel de la ville était connu pour son goût pour les arts et son amour de l'Italie qu'il visita maintes fois. Protecteur des arts, il aida plusieurs peintres dont Jacques Gamelin à qui il proposa un poste de commis dans ses bureaux et qui se révéla être le trait d'union entre les cercles artistiques romains et le milieu des collectionneurs toulousains dans les années 1765-1774, date de son séjour à Rome[5]. Généreux mécène, le baron s'attacha à Raymond dans des circonstances qu'il reste encore à établir. Toutefois, on sait qu'il envoya à Paris et à ses frais les deux jeunes artistes qui avaient remporté les grands prix de l'Académie de Toulouse[6]. Brillant élève de J.F. Blondel et de J.G. Soufflot,[7] J.-A. Raymond intégrait en 1762 l'académie royale d'architecture dans le cours de M. Lécuyer[8] et en 1766, il remportait le 1er grand prix

d'architecture, honneur suprême (*fig. 2*). Il partit ainsi à Rome, pensionnaire à l'Académie de France de 1769 à 1772. Fervent admirateur de Palladio dont il souhaitait préparer une anthologie, il prolongea son séjour en Italie dans la région vénitienne jusqu'en 1774, nouant des relations d'amitié avec des artistes italiens et français « d'Italie ». De retour en France, il devint l'architecte privilégié des élites languedociennes à Paris et reçut des commandes prestigieuses dans l'entourage du ministre Calonne dont l'exemple le plus connu fut l'hôtel des Vigée-Lebrun, construit sur ses plans en 1784-1785 (*fig.3*). Auteur de grands projets comme la Galerie du Louvre et l'aménagement du département des antiquités gréco-romaines du musée, il fut mis en concurrence avec Chalgrin pour le dessein de l'arc de triomphe de l'Etoile à Paris, avec Ledoux pour le projet des prisons d'Aix en Provence. Architecte des prélats fastueux, il sut s'attacher une clientèle privée avant d'intégrer l'Académie des Beaux-Arts en 1795.

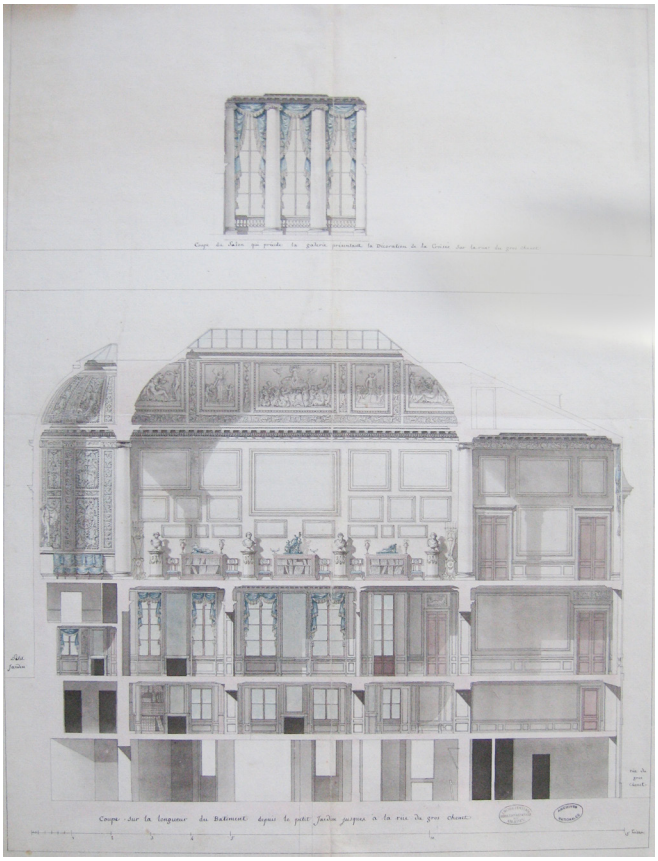


fig. 3 : J-A Raymond, Hôtel Lebrun, coupe de la galerie d'exposition. Paris, Archives Nationales, Z1J 1314 (28) pièce 1. (cl. de l'auteur).

Plus que sa réputation d'architecte malchanceux[9], il convient davantage de retenir le parcours exemplaire de cet artiste qui l'inscrit au cœur de l'imaginaire le plus moderne de son temps et de mettre en évidence son séjour romain et son périple vénitien car ils posent la double question du goût et de la grande liberté de création d'une part et plus largement des remises en cause du paradigme romain en tant qu'unique référence d'autre part.

Si le séjour à l'Académie relevait du cursus obligatoire, il s'identifiait également à un parcours initiatique dans la découverte de tous les poncifs qui modelaient la pratique artistique depuis plusieurs siècles. Mais depuis le milieu du XVIIIe siècle, l'envoi des artistes à Rome avait pour but de favoriser une intimité prolongée avec les monuments antiques car l'Anticomanie s'inscrivait plus que jamais dans les préoccupations théoriques des nouvelles générations attentives à l'art des origines et à l'observation de la nature, phénomènes particuliers aux Lumières alors que le discours théorique s'appuyait aussi sur les recherches archéologiques (vestiges monumentaux de Rome mais aussi de Grèce, de Dalmatie..). Ce retour aux sources favorisa dès lors une relecture de l'Antiquité libérée du prisme des interprétations antérieures ;

une quête de véracité qui ramenait les architectes à la réalité de l'art de bâtir. Bénéficiaire du séjour romain, J.A. Raymond n'échappa pas au rayonnement des arts et à l'élan réformateur que les artistes français venaient chercher en Italie. Pour la nouvelle génération, il ne s'agissait plus de vérifier une prétendue rivalité entre Français et Italiens, entre Rome et Paris mais plutôt de se nourrir de l'extrême diversité et vitalité que connaissaient les arts. Rome ne formait plus forcément le pôle d'attraction unique, le conservatoire des meilleures pratiques ; d'autres foyers artistiques retenaient l'attention des jeunes lauréats et notamment Venise, admirée d'une grande partie de l'Europe. Artiste méconnu de la critique contemporaine, J.A. Raymond fut pourtant de son vivant un architecte reconnu pour son talent, pour son goût pour les motifs épurés et à ce titre, il fut appelé comme la majorité des meilleurs artistes à composer pour les pouvoirs publics, des programmes moralisateurs et éloquents ; pour les élites financières et culturelles, un habitat de type inédit.

Les années romaines de J.A. Raymond

Arrivé à Rome en novembre 1769[10], il fut rapidement remarqué par Charles Natoire, alors directeur de l'Académie pour son sérieux et sa soif de connaissances. Appartenant à la génération postérieure à C. De Wailly, P. Moreau, celle des années 1750-1760, J.A. Raymond plaçait ses pas dans ceux de ses illustres prédécesseurs, copiant les grands modèles de la Renaissance[11]. Mais plus significatif des nouvelles sensibilités, il paraissait complètement subjugué comme tous ses compagnons par les modèles anciens ; la villa Hadriana près de Tivoli, les thermes de Dioclétien, le Panthéon faisaient référence commune pour tous ces jeunes architectes qui entendaient à la suite de Peyre, de De Wailly et de Moreau renouveler le répertoire très précoce de A. Desgodetz et expérimenter ce que l'on peut définir comme des pratiques archéologiques. L'évolution formelle qui orienta les comportements vers le goût à l'antique se confirma et s'affina avec ces observations archéologiques qui, mêlées à une poétique dramaturgique, redonnaient à l'art de bâtir une valeur morale et civique où les ruines suscitaient de grandes émotions et non plus un simple corpus atemporel et universel. Imiter l'antique consista alors à surpasser l'image adulée des plus célèbres modèles gréco-romains et à relativiser par conséquent leur valeur canonique et normative. Il paraissait donc impératif d'élargir la connaissance du monde antique puisque l'art grec des origines était découvert et que le débat artistique s'intensifiait, refusant toute doctrine trop contraignante. Les artistes dans leur ensemble revendiquaient la liberté de faire appel à toutes les ressources de l'imagination tout en se référant à l'antique. Les architectes plus spécifiquement prônaient une nouvelle syntaxe alliant simplicité des volumes et sentiments ; une purification des effets qui visait à révéler la valeur intrinsèque de l'architecture sans artifices ce que l'antiquité autorisait car elle était vue comme source régénératrice de vérités.

Les voyages à travers l'Italie participaient de ce même appel de la « réunion des arts » pour une création sans cesse renouvelée et dans ce contexte, il est évident que Rome n'incarnait plus la

seule cristallisation des imaginaires. Les termes en lesquels J.A. Raymond défend son projet de périple face au marquis de Marigny sont d'ailleurs très éloquents de cette nouvelle manière : « ayant opéré sur la plus grande partie des monuments qui sont ici [Rome], il me seroit plus avantageux de continuer mes études pendant cette année sur les ouvrages de Vignole, Palladio, Scamozzi, etc et de les terminer ici l'année prochaine en les comparant avec les restes de l'antiquité »[12]. Ainsi, au début de l'année 1771, J.A. Raymond entreprenait un premier voyage à Venise et dans le Vicentin, nanti des 56 écus que l'Académie octroyait au grand prix pour ce périple quasi-institutionnalisé[13] qui dura pour Raymond jusqu'au mois d'octobre. Il visita alors les plus belles cités de l'Italie du Nord, Vicence, Vérone, Bologne, Parme. Puis, en avril 1773, il se rendit avec le peintre Ménageot et l'architecte Tubeuf à Naples alors qu'il prolongeait son séjour en Italie jusqu'en 1774, dans la région vénitienne. L'importance qu'accordaient Raymond et tous ses compatriotes à Venise et sa région prouve que Rome pour les Français n'était plus l'indispensable lieu de création et d'émulation et que Venise en la personne de Palladio proposait une séduisante alternative. La réforme des arts et l'identification de nouveaux axes de création se transmettaient ostensiblement pour les architectes par l'héritage palladien.

Raymond et Palladio

L'admiration que suscitait Palladio dans le milieu des architectes s'expliquait par la précocité de sa pensée. De fait, il fut le premier à vouloir s'inspirer au plus près de l'architecture mythique des Grecs à la Renaissance même si cette première expérience se fit à travers la tradition vitruvienne et en cela, il fut l'initiateur le plus respecté.

De tous les pensionnaires de l'Académie, ce fut Raymond qui s'attacha plus particulièrement à son œuvre. A Rome, l'Académie, dans le cadre de sa formation, imposait très souvent sur l'itinéraire du retour une visite obligée des villas palladiennes alors que les jeunes architectes fréquentaient assidûment Francesco Milizia, l'un des maîtres romains du nouveau langage. Celui-ci, ami de l'architecte Tomaso Temanza, figure incontournable du XVIIIe siècle vénitien, recommandait à son accueil les Français. C'est ainsi que s'est nouée une sincère amitié entre Temanza et Raymond qui a dû débuter lors du premier voyage de reconnaissance de Raymond en Vénétie. Dès cette date, T. Temanza nota l'enthousiasme du jeune architecte pour la question palladienne.[14] Entre 1771 et 1774, les deux amis ont échangé une quinzaine de lettres qui témoignent des liens instaurés entre les Vénitiens et la communauté française car T. Temanza ouvrait son cercle d'amis aux nouveaux arrivants : Selva, Scalforotto, Visentini, tous des néo-palladiens. Dans ce système d'entraide intellectuelle et culturelle, J.A. Raymond servit d'intermédiaire entre T. Temanza et P.L. Moreau, entre l'intendant des bâtiments royaux de Suède, le comte de Cronstedt et l'artiste vénitien.

Si ces échanges épistolaires prouvent l'amitié sincère entre les deux hommes faîte d'estime réciproque, d'intérêt commun, de faveurs et d'assistance permanente, ils illustrent de manière très explicite la passion que les deux architectes nourrissaient pour Palladio, l'attache

la plus forte entre eux.

T. Temanza écrivait alors une biographie de Palladio alors que Raymond souhaitait à terme publier une anthologie de l'œuvre palladienne[15]. Mais, l'édition de B. Scamozzi, soutenue par Temanza et la communauté britannique fut préférée à la sienne et son projet n'aboutit jamais[16]. L'aventure vénitienne de J.A Raymond pourrait se résumer à cet échec car elle affecta l'artiste à tel point qu'il renonça à tout essai de publication et rentra en France pendant l'hiver 1774. Pourtant, elle ne saurait faire oublier l'intrusion du genre vénitien dans la nouvelle architecture et le revirement dogmatique des jeunes architectes qui tous sortaient de l'école de Blondel, l'un des plus farouches adversaires de Palladio et l'un des tenants de la tradition française. Le palladianisme donnait désormais un sens à la modernité, devenant partie intégrante du mouvement à l'antique et dégageant un nouvel axe de création qui passait certes par Rome mais également par Venise, Paris et Londres, Londres précurseur dans cette influence. Dans la perspective des modernes, revenir vers Palladio, c'était se tourner vers l'un des meilleurs interprètes de l'érudition antique mais ce n'était pas simplement cela. Son répertoire pouvait également s'enrichir de tout le nouveau langage mis au jour lors des fouilles archéologiques, et c'est cette perméabilité qui en fit son succès dès les voyages précoces de Charles-Louis Clérisseau et de Robert Adam en Vénétie en 1755.

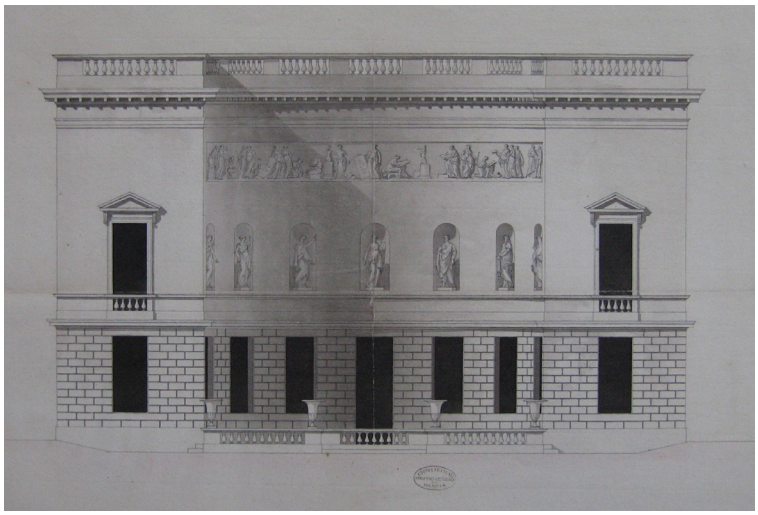


fig. 4 : J-A Raymond, Hôtel Lebrun, façade de l'atelier de peinture. Paris, Archives Nationales, Z1J 1314 (28) pièce 6. (cl. de l'auteur).

De ces riches expériences et de ses années de formation, J.A. Raymond retint les leçons que l'antiquité lui avait données ; l'antiquité dans sa complexité lui offrit incontestablement un sujet susceptible de faire valoir la diversité des vicissitudes du goût. De ses projets d'architecture privée aux programmes publics, une même inspiration dictait l'art de Raymond, un culte immodéré du modèle antique, prétexte à des compositions au pouvoir très évocateur qu'elles exaltent des vertus civiques ou qu'elles expriment une simple intention de beauté à l' antique.

De l'hôtel des Lebrun construit entre 1784-1785 (*fig. 3*), il faudrait retenir l'interprétation que l'architecte a donnée du système d'éclairage zénithal de la grande galerie issu de la tradition vitruvienne, il conviendrait d'évoquer également l'exèdre qui devait servir d'atelier de peinture à L.E Vigée-Lebrun, véritable ode aux motifs palladiens dans le dépouillement des volumes, dans le socle en bossage, dans le toit plat agrémenté d'une balustrade, dans les avant-corps latéraux

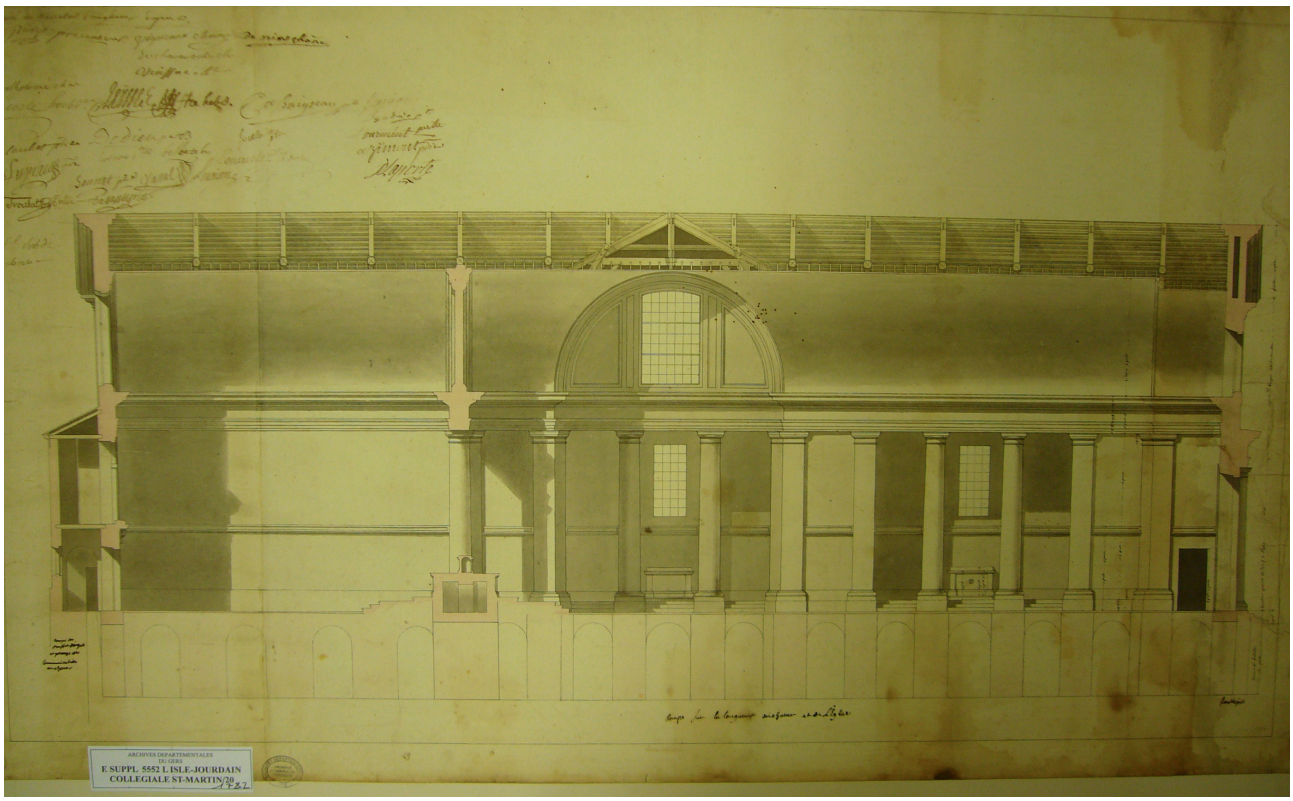


fig. 5 : J-A Raymond, Collégiale Saint-Martin de l'Isle-Jourdain, Archives Départementales du Gers, E suppl.5552, pièce 20. (cl. de l'auteur).

fig. 6 : J-A Raymond, Plan de la ville de Nîmes par Raymond, Paris, Archives Nationales, H1 1023, 1786. (cl. de l'auteur).

en forme de tours[17](*fig. 4*). De l'hôtel Rivet à Nîmes construit dans les années 1780, il faudrait citer le porche menant à une sorte d'atrium couvert et sa façade aux accents vignolesques[18]. De la collégiale Saint-Martin de l'Isle-Jourdain (1782-1785), il faudrait souligner son caractère unique ; rare témoignage du mouvement néo-palladien en milieu languedocien (*fig. 5*). Enfin, de ses travaux monumentaux, il faudrait rappeler son vaste programme pour la restauration des antiques de Nîmes, daté de 1785 (*fig. 6*). La mise en valeur des antiques par le dégagement de la Maison Carrée et des Arènes et par l'ouverture d'un Muséum destiné à recueillir le produit des fouilles ne pouvait qu'emporter l'adhésion des institutions séduites par cette exaltation d'un passé prestigieux qui devenait dans une période agitée l'argument pour un acte patriotique. Ici, l'architecture, porteuse de sentiments et de messages moralisateurs trouvait sa pleine expression[19].

Ce bref aperçu de la biographie d'un artiste au cœur de la création artistique la plus moderne de son temps peut permettre de mesurer combien le goût à l'antique fut pour le XVIIIe siècle plus qu'un prétexte esthétique car ses interprétations ont su revêtir toutes les formes des mouvements réformateurs du siècle. Dans ce contexte, il n'est pas possible de se satisfaire de l'idée de simple imitation ; l'antiquité fut sans conteste enjeu d'émulation entre les artistes.

Marie-Luce Pujalte-Fraysse est maître de conférences en histoire de l'art moderne à l'université de Poitiers.

Notes

1 marie.luce.pujalte@univ-poitiers.fr.

2 *Catalogue de vente Raymond, oct.1811*, p.19.

3 Pierre Salies, « Les Raymond au XVIII° siècle, schéma généalogique simplifié », *Archistra*, n°40, juin 1979, p.34-43. Michel Gallet, *Les architectes parisiens du XVIIIè siècle. Dictionnaire biographique et critique*, Paris, Editions Mengès, 1995, p. 422-428.

4 Robert Mesuret, *La collection du baron de Puymaurin en 1792,* Toulouse, 1948, 12p.

5 Maria Teresa Caracciola, *Giuseppe Cades 1750-1799 et la Rome de son temps*, Paris, Arthena, 1992, p.57.

6 *Biographie toulousaine*, Paris, L.G. Michaud, 1823, t.2, p.213-214.

7 Catalogue de vente Raymond, oct 1811. Il fut aussi l'élève d'Hilaire et de Leroy.

8 Henry Lemonnier, *Procès-verbaux de l'académie royale d'architecture 1671-1793*, t.7, 1759-1767, Paris, A. Colin, 1922, p.99.

9 Blondel l'estimait lettré et laborieux alors que Soufflot fut pour lui un solide soutien. Archives Nationales O[1] 1930-10[30]. Joachim Le Breton, « Jean-Arnaud Raymond », *Travaux de la classe des Beaux-Arts de l'Institut Impérial,* 1813, p.35-46.

10 *Correspondance des directeurs de l'académie de France à Rome, 1764-1774,* t.10, p.244. Lauréat du concours de 1766, il n'est arrivé à Rome qu'en 1769, retenu en France par des travaux que l'archevêque de Narbonne lui avait commandés.

11 *Correspondance des directeurs de l'académie de France à Rome, 1764-1774*, t.10. Il séjourna en juin 1770, avec l'architecte Projet à Caprarola pour y étudier le château des Farnèse construit par Vignolle vers 1560 ce qui permet de vérifier l'engouement encore certain pour l'architecture de la Renaissance. Dans le *Catalogue de vente Raymond, oct.1811*, p.20, sont référencés aussi 6 dessins de saint-Pierre et du Vatican.

12 *Correspondance des directeurs de l'académie de France à Rome, 1764-1774,* t.10, p.319.

13 Jean-Paul Alaux, *Académie de France à Rome, ses directeurs, ses pensionnaires*, Paris, Duchartre, 1933.

14 Loredana Olivato, « Les monuments de Palladio … font grande impression : J.A. Raymond a Tomaso Temanza », *Arte Veneta*, 1975, n°29, p.252-258.

15 Il ne cessait d'en louer la perfection à tel point que lors de son voyage à Naples au printemps 1773, il voyait l'esprit de Palladio dans le répertoire archéologique de Pompéi L. Olivato, *Ibid*., p.254.

16 M. Gallet, *Les architectes parisiens du XVIIIè siècle. Dictionnaire biographique et critique*, Paris, Editions Mengès, 1995, p. 424.

17 Michel Gallet, « La maison de Mme Vigée-Lebrun rue du Gros-Chenet », *Gazette des Beaux-Arts*, nov. 1960, p.275-284. M-L Pujalte-Fraysse, « L'hôtel de Mme Vigée-Lebrun ou l'interprétation singulière d'une maison d'artiste », actes du colloque international d'histoire de l'art moderne, université de Poitiers, 2005, *La maison de l'artiste*, P.U.R., 2007, p.43-52.

18 Jacqueline Le Bray, *Promenades dans le vieux Nîmes*, Nîmes, 1986, p.53.

19 Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Guide du patrimoine Languedoc-Roussillon*, Paris, CNMHS, 1996, p.378-413. M-L Pujalte-Fraysse, « J-A Raymond et l'urbanisme à Nîmes à la fin du XVIIIe siècle », *Bulletin Monumental*.

SOPHIE DESCAT

L'embellissement urbain au XVIIIe siècle. Éléments du beau, éléments du sublime[1]

« Comment se fait-il que presque tous les hommes soient d'accord qu'il y a un *beau* ; qu'il y en ait tant entre eux qui le sentent vivement où il est, et que si peu sachent ce que c'est ? »

Encyclopédie, article « Beau » de Denis Diderot, 1751.

« Les idées de *sublime* et de *beau* ont été confondues jusqu'ici. On a appelé *sublime* ce qui était *beau*, et l'on a donné le nom de *beau* à ce qui était *sublime*. »

Journal encyclopédique, juillet 1757, p. 5.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, la notion d'embellissement employée au XVIIIe siècle pour qualifier les programmes d'aménagement urbain n'apporte pas de réponse toute faite à la question du « beau dans la ville », évoquée par bribes et souvent par la répétition de lieux communs véhiculés depuis la Renaissance, prônant plus d'harmonie et d'uniformité[2], dans le refus d'un tissu urbain trop compact considéré comme la source

de dysfonctionnements, de désordres et d'insalubrité. Françoise Choay, dans *La règle et le modèle*, décrit très justement la difficulté que pose la notion de beau dans les traités d'urbanisme du XVIIIe siècle (notamment dans ceux de Pierre Patte) : le beau n'a pas de « lieu propre dans l'espace du texte »[3] et son champ est généralement réduit vis-à-vis des autres thèmes traités.

La notion d'embellissement est en effet multiple et malléable[4], et à l'instar de notre « ville durable »[5], employée par chaque auteur avec un sens et des intentions différentes dont la part esthétique n'est pas toujours mise au premier plan ni approfondie. Chacun se l'approprie à sa manière : les hommes de lettres l'utilisent dans un sens nettement politique qui se colore même d'éthique – Voltaire en tête ; les hommes de droit en font une notion clé de la juridiction de la voirie[6], elle-même rattachée au… « bonheur des peuples », Lumières oblige[7]. Car autant que la forme urbaine, ce sont les *pratiques* du citoyen-citadin qui sont mises au premier plan. Dans sa série de publications sur le thème, Voltaire incite les citadins à se rendre responsables de la beauté de leur ville, écartant la conception d'un embellissement comme supplément ostentatoire du pouvoir, et défendant l'idée que l'accroissement de la dépense consacrée aux travaux publics apportera sur le long terme plus de prospérité à tous : « Ce n'est donc pas au roi, c'est à nous de contribuer à présent aux embellissements de notre ville. […] Y a-t-il un homme aisé qui ait le front de dire, "je ne veux pas qu'il m'en coûte cent francs par an pour l'avantage du public et pour le mien" ? »[8]

Dans ce contexte, l'embellissement est éminemment utile. Les deux mots sont d'ailleurs souvent associés, et ce rapprochement n'est pas sans faire écho à l'un des arguments les plus discutés de l'abbé Batteux dans son traité publié en 1746 (*Les Beaux-Arts réduits à un seul principe*) sur les particularités de l'architecture vis-à-vis des autres Beaux-Arts. L'architecture obtient en effet une place singulière dans son classement entre les différentes pratiques artistiques, en raison de cette question de l'utilité : on peut lui « demander du beau, mais un beau qui soit d'une utilité réelle »[9]. De même, l'embellissement urbain se doit d'être utile ; Maille Dussaussoy[10] et Louis-Sébastien Mercier ne cesseront d'insister sur ce point : « Quand fera-t-on disparaître de même tout ce qui gêne la voie publique, et tout ce qui porte un caractère dégoûtant et mesquin ? Ecrivons, et ne nous lassons pas de plaider en faveur des *embellissements utiles* [je souligne] ; fatiguons les hommes en place, qui demandent à être fatigués. »[11] La notion anglaise d'« improvement », dont la connotation pratique semble pourtant plus directe, connaît également une utilisation fluctuante et nécessite d'être précisée[12].

Si la force critique de la notion d'embellissement permet ainsi à plusieurs auteurs de la rattacher à la question de l'utilité publique, elle prend un sens plus directement esthétique chez les théoriciens et praticiens de l'architecture, qui s'efforcent – prudemment – de préciser ce que doit être une belle ville. Dans l'ensemble leur attitude se montre pragmatique : le beau urbain du XVIIIe siècle est issu de la raison et doit permettre de regarder la réalité en face.

Une belle ville : un espace « où tout se tient »

Le discours des praticiens va permettre d'identifier les deux principaux critères de la belle ville : ce qui la rend plus monumentale d'un côté, et ce qui la rend plus pratique, ou commode, de l'autre. Ces deux pôles essentiels du beau urbain constituent d'ailleurs les éléments d'analyse favoris des voyageurs, qui comparent les villes entre elles et les placent en position de rivales avec un souci d'objectivité aiguisé par un regard moins familier que celui des autochtones. La question à laquelle ils tentent de répondre – quelle est la plus belle ville : celle qui contient le plus de monuments ou celle qui est la mieux policée ? – ne trouve pas de réponse catégorique. C'est l'avis du voyageur suisse Jakob Heinrich Meister :

« Si la plus belle ville est celle où l'on voit le plus grand nombre de bâtiments, de maisons somptueuses, de riches palais, assurément Paris l'emporte de beaucoup sur Londres mais si l'on faisait plus d'attention à l'étendue du terrain qu'occupe une ville, à la régularité de ses rues, à la multiplicité de ses places, au spectacle plus ou moins animé de l'industrie, de l'aisance, de l'activité du peuple qui l'habite, Londres, sous tous ces rapports, paraîtrait je crois fort au-dessus de Paris. »[13]

L'auteur précise ensuite : « la largeur des rues, l'extrême commodité des trottoirs, la variété, la propreté, l'arrangement, le luxe ingénieux de cette multitude innombrable de boutiques de toute espèce, forment un coup d'œil vraiment magique, et dont il n'est guère possible de se faire une idée sans l'avoir vu »[14].

Ce débat intervient à un moment où la manière de concevoir le monument et la rue se modifie. Le monument reste un reflet du pouvoir mais il tend à devenir, sous l'influence des guides de ville qui se multiplient, un objet de mémoire, un point de repère temporel (autant que spatial) dont la grande ville, en perpétuel changement, a besoin pour fabriquer son histoire[15] – un thème toujours actuel à l'heure du « tout patrimoine » et parfois tourné en dérision[16]. A cette modification du regard porté sur le monument répond l'attention particulière consacrée à tous les éléments de voirie, alors que la rue devient le dispositif-clé autour duquel va se concentrer une grande partie de la réflexion urbaine la plus novatrice. Jean-Louis Harouel a montré comment la notion d'alignement prend sa place dans les ouvrages juridiques avec une radicalité nouvelle, jusqu'à la phrase péremptoire d'Edme de La Poix de Fréminville dans son *Dictionnaire ou traité de la police générale des villes, bourgs, paroisses et seigneuries de la campagne* (1758) : « La beauté des villes consiste principalement dans l'alignement des rues »[17]. Plus généralement, la voirie rassemble différents domaines dont la maîtrise rendra la ville plus propre, plus sûre et donc plus belle[18]. A cette fin, la coupe urbaine « idéale » de Patte – ou « profil » dans le vocabulaire du XVIIIe siècle – comme celle d'Eugénio dos Santos pour la reconstruction de Lisbonne (*fig. 1*), qui permettent de visualiser toutes les circulations possibles et de les optimiser (la belle ville

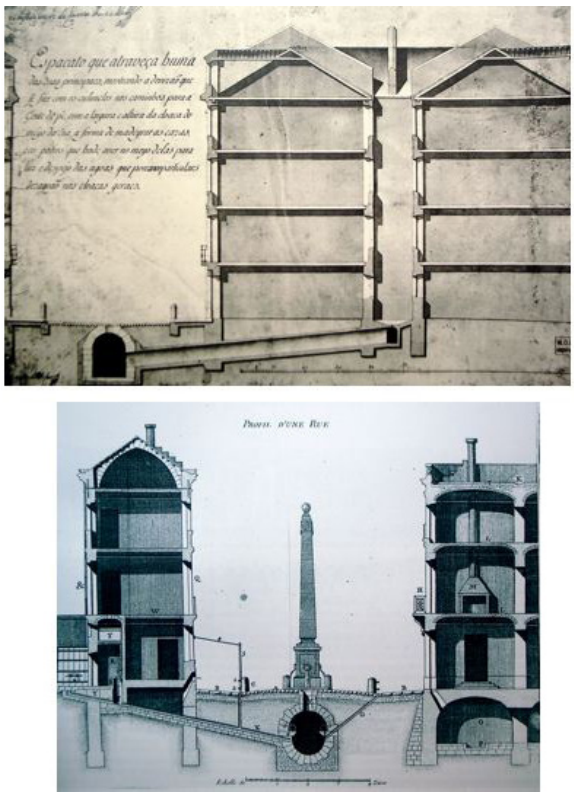


fig. 1 : Les coupes urbaines d'Eugénio dos Santos, v.1758, en haut, et de Pierre Patte, 1769, en bas (cl. de l'auteur).

fig. 2 : M. Pichon, Nouveau plan routier de Paris, 1789, détail, BnF, Cartes et Plans, Ge A 1191 (cl. de l'auteur).

est une ville fluide), sont exemplaires[19]. Ces tentatives doivent être reliées aux nouveaux règlements qui précisent un gabarit urbain – à une largeur de rue fixée correspond une hauteur maximale de bâti – comme les règlements de 1783-84 à Paris, auxquels Haussmann restera fidèle[20].

Ces deux critères du beau urbain (la mise en valeur du monument et la rue alignée et fonctionnelle) se perçoivent également assez bien sur les nouveaux plans de ville cartographiés[21] qui mettent en évidence, d'un côté le réseau des rues avec une précision nouvelle, et de l'autre une liste de monuments « inventoriés » qui servent de bordure à la fois décorative et instructive. Le beau urbain est ainsi devenu plus *visible*, identifiable, presque mesurable. Le *Nouveau plan routier de Paris* de l'ingénieur géographe Pichon, qui a connu onze éditions entre 1780 et 1801 et qui compte parmi les ouvrages les plus diffusés de la période (*fig. 2*), propose ainsi un réseau urbain détaillé et fiable, bordé de vingt-huit vues de monuments emblématiques du patrimoine parisien (l'expression convient déjà), des plus anciens (la cathédrale Notre-Dame) aux plus récents (comme l'Ecole militaire ou l'Hôtel des Monnaies) incluant…Versailles !

Pour améliorer la beauté de leur ville, les praticiens doivent dès lors s'efforcer de faire du lien entre ces deux critères du beau urbain : c'est une ville techniquement confortable qui rendra possible la contemplation[22]. La tâche est difficile, car il n'y a pas de solutions toutes faites pour fabriquer le beau comme il n'y en a pas pour le dire. Ce constat est lié à une profonde prise de conscience de la complexité de l'urbain et du caractère propre à chaque ville. Il est d'ailleurs énoncé de manière très claire dans les écrits de l'abbé Laugier ou ceux de Pierre Patte : « De dire ce qu'il conviendrait de faire positivement en particulier, c'est ce qu'il n'est guère possible, attendu que les positions des villes se modifient d'une infinité de façons et que ce qu'il convient à l'une ne saurait convenir à une autre. »[23]

Ce que les théoriciens vont plutôt revendiquer et proposer, ce sont des principes, des schémas opératoires, des *types* urbains pour reprendre la terminologie de Quatremère de

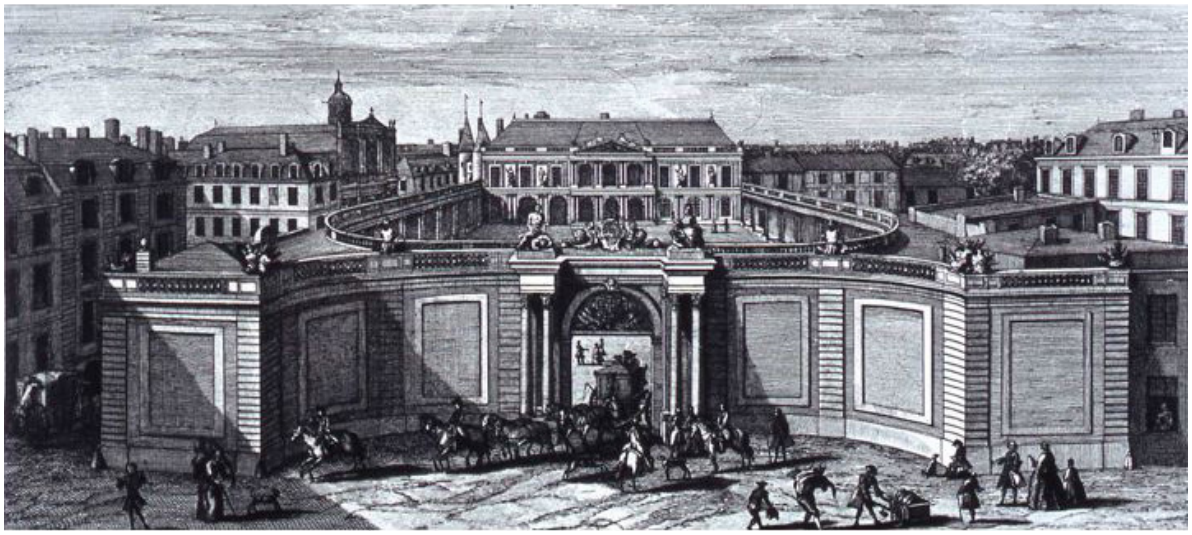


fig. 3 : Vue perspective de l'hôtel de Soubise, XVIIIe siècle, BnF, Estampes, Va 224 Fol. (cl. de l'auteur).

Quincy[24], et non des modèles fixes répétables à l'identique, dans l'idée de trouver des accords entre une vision globale esthétique de la ville et l'individualité du bâti en général, entre les « embellissements particuliers » et « l'embellissement total » de Patte[25] ou entre la « beauté générale » et les « beautés particulières » chères à Laugier. Comme l'a souligné Geert Bekaert dans son introduction à la réédition des écrits de ce dernier, celui-ci tente véritablement de penser le bâtiment *dans la ville* :

« [Le bâtiment] doit non seulement répondre aux principes généraux de sa fonctionnalité et de sa beauté propres, mais est également soumis au rôle qu'il joue dans l'ensemble de la ville et du paysage. […] La ville, suivant Laugier, ne consiste pas seulement en bâtiment, en architecture ; le non-bâti, la non-architecture en font également partie. »[26]

Il s'agit de gérer les discontinuités et de créer des *liaisons* : entre le monument et la rue, entre la rue et le fleuve, entre les différents quartiers, le piéton et la voiture, l'espace libre et le bâti, *etc*… La vigilance va être particulièrement soutenue pour faire de la ville « le champ où tout se tient »[27], comme en témoigne par exemple l'entrée de l'hôtel de Soubise à Paris (*fig. 3*), dont le grand portail concave, qui facilite la circulation et optimise la liaison entre espace privé et espace public – non sans ostentation – est particulièrement loué[28]. Pour les architectes et les théoriciens-amateurs du XVIIIe siècle, le monument n'a de sens qu'inséré dans un tissu urbain renouvelé et mieux *distribué*. Dans son *Cours d'architecture*, Jacques-François Blondel aborde ainsi la ville, bien que de façon marginale, au chapitre de la distribution, au même titre que les jardins et les appartements[29]. Concis, il évoque ses projets de réaménagement pour Metz et Strasbourg, insistant sur le fait que « tout doit marcher ensemble[30] ».

Parmi les nombreux écrits rédigés lors de la création de la place Louis XV dans la capitale on trouve de même le mot « distribution » appliqué à l'échelle urbaine, comme dans ce texte d'humeur publié dans le *Mercure de France* en 1748 :

« Permettez-moi encore, Monsieur, de vous faire part d'une idée qui m'est venue souvent, en voyant les belles villes que j'ai parcourues. Ce n›est point la qualité des beaux bâtiments qui fait une belle ville mais une certaine harmonie […]. S'il ne fallait qu'un grand nombre de beaux bâtiments, Paris l'emporterait peut-être sur Rome et je suis cependant forcé d'avouer, tout Français que je suis, que Rome l'emporte sur Paris; c'est que tous les beaux édifices de Rome sont mis à profit pour exciter l'admiration de ceux qui se promènent dans cette ville admirable, au lieu que les bâtiments de Paris sont presque tous en pure perte […]. Je dis donc qu'avec un petit nombre de très beaux édifices on peut faire une très belle ville pourvu qu'ils soient disposés et *distribués* [je souligne] […] c'est qu'un bel édifice se multiplie pour l'ornement d'une ville autant de fois que vous donnez de points différents pour le voir, au lieu que celui qui n'est vu que d'un seul point ne fait jamais qu'un édifice, car je ne parle pas de ceux qu'on a pris tellement soin de cacher qu'on ne les voit point du tout »[31].

FIG. 308—LISBON. PLAZA OF DOM PEDRO IV

The symmetrical development of the side elevation of the theater without scenery loft made it possible to center a plaza on it. The group was built after the earthquake of 1755. (From a drawing by Franz Herding.)

to-day; Fig. 355 shows the old condition). He lined it with houses that are higher — this Garnier resented especially — than is advantageous considering the height of the Opéra. Nevertheless, if seen from a point near enough to prevent the high houses from perspectively dwarfing the Opéra, the setting, measured by the low modern standards, is unusually good, and one has to take a second look to realize why Garnier was so sorely grieved (see caption to Fig. 303) and why this setting is so inferior to its opportunities.

Everything Garnier says against the setting of the other three sides convinces upon first glance. However Garnier forgets that the side elevations of the Opéra are especially unsuitable for a monumental setting (Fig. 304). The Madeleine similarly located shows on its sides the even rows of its stately peristyle; the cross-shaped Panthéon has streets only, not plazas, on its sides.

In connection with the side elevations of the Opéra it seems that not all the blame can be fastened on Haussmann's site "bellying out in the middle". Good prec-

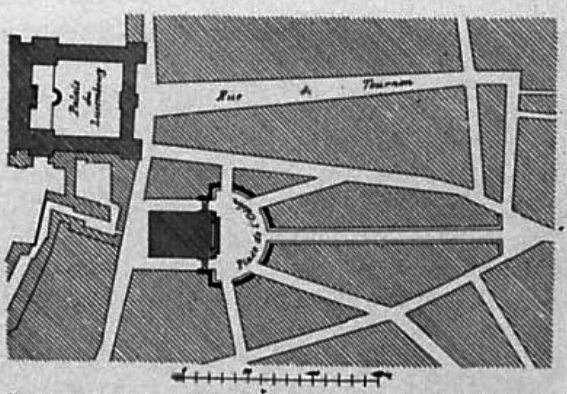


FIG. 309—PARIS. PLACE DE L'ODEON AND RUE DE TOURNON

The Place de l'Odéon is a semicircular plaza built about 1782 with uniform façades as a forecourt to the theater. The side elevations of the theater are not featured. This plan also shows the spreading Rue de Tournon of which Fig. 655 is a view. (From Brinckmann.)

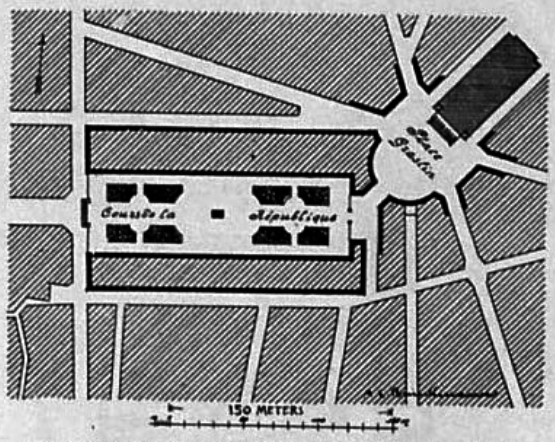


FIG. 310—NANTES. PLACE GRASLIN AND COURS DE LA REPUBLIQUE

Place Graslin, built as forecourt to a theater on a plan somewhat similar to the Place de l'Odéon, is lined by uniform houses, the upper stories of which continue the lines of the frieze of the theater façade. This group of plazas was built by Crucy, 1785. (From Brinckmann.)

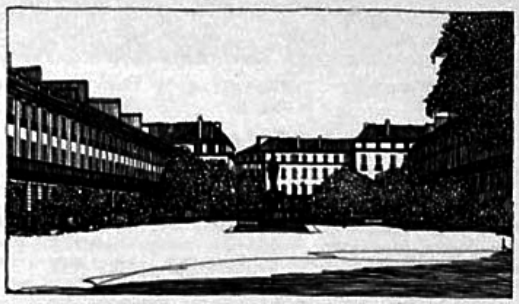


FIG. 311—NANTES. COURS DE LA REPUBLIQUE
View looking east. (Drawing by Franz Herding)

FIG. 313—MADRID. PLAZA DE ORIENTE (BELOW)

When Napoleon's brother was made king of Spain he razed several convents, a church, and five hundred houses to create in front of the royal palace the Plaza de Oriente, the largest plaza in Madrid. (See Fig. 389 for an earlier scheme.) The theater is set between a square plaza and an oval court formed partly of curved house façades, partly of trees. (From Guriitt.)

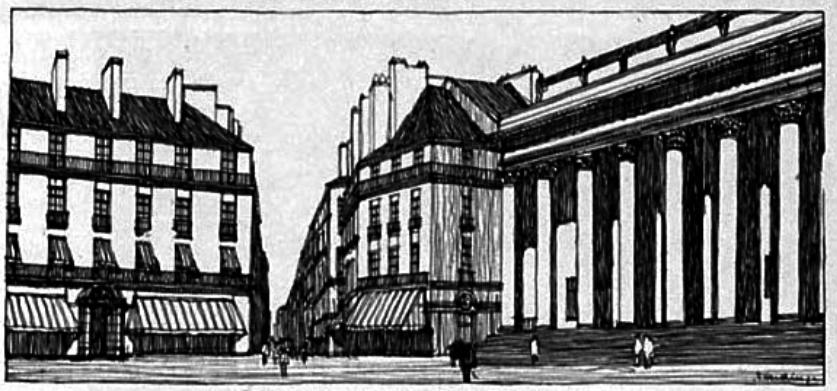


FIG. 312—NANTES. PLACE GRASLIN
View looking north. See plan above. (Drawing by Franz Herding.)

fig. 4 : W. Hegemann et E. Peets, An American Vitruvius, 1922, p.63 (cl. de l'auteur).

Les monuments ne seront donc pas conçus sans amélioration et régénération du tissu urbain alentour. A ce titre, les projets de théâtres sont généralement exemplaires, prouesses d'embellissements issus de la conception de « l'architecture-récit[32] » véhiculée par les ouvrages théoriques. Le monument public magnifié par un réseau de rues approprié développe le sens civique et contribue à l'identité culturelle du citoyen-citadin. Il est d'ailleurs très intéressant de mesurer l'intérêt porté à ces morceaux de villes par Werner Hegemann et Elbert Peets dans leur publication de 1922, *The American Vitruvius : an Architect's Handbook of Civic Art*, pour différencier ces exemples du mouvement américain « City Beautiful » envers lequel ils étaient critiques, le considérant comme trop académique. Tous deux n'ont jamais promu la monumentalité au risque de ne pas respecter des questions d'échelle et de convenance, démontrant la qualité de certains exemples d'« architectural groupings » du siècle des Lumières (*fig. 4*) dont ils soulignent la cohérence et l'efficacité[33].

La grande ville : forcément sublime ?

Si l'on peut ainsi parvenir à identifier une série de critères du beau urbain au XVIIIe siècle, il me semble également important de relever le fait que les hommes des Lumières ont compris assez tôt que ces critères, rationnels et réfléchis, ne pouvaient résoudre tous les problèmes posés par l'esthétique urbaine, non seulement parce qu'un beau répétitif ne peut générer que l'ennui, mais aussi parce qu'il devient nécessaire de faire face à la complexité croissante de la « grande ville ». Vers 1750, Paris compte environ 576 000 habitants, Londres 675 000, dépassant le million à la fin du siècle[34].

Or la grande ville se livre comme un panorama et se conçoit comme un paysage, impliquant un changement de sensibilité[35]. Contrairement au point de vue trop tranché avancé par Jean-Louis Harouel sur la foi absolue en l'alignement[36], les théoriciens et praticiens considèrent qu'une part d'irrégularités contribue à la beauté urbaine. Laugier notamment réfléchira à plusieurs reprises à cette question :

« Ce n'est donc pas une petite affaire que de dessiner le plan d'une ville, de manière que la magnificence du total se subdivise en une infinité de beautés de détail toutes différentes, qu'on n'y rencontre presque jamais les mêmes choses, [...] qu'il y ait de l'ordre, et pourtant une sorte de confusion, que tout y soit alignement, mais sans monotonie, et que d'une multitude de parties régulières il en résulte en total *une certaine idée d'irrégularité et de chaos qui sied si bien aux grandes villes* [je souligne] [37]. »

Cet aspect original de la pensée de Laugier concernant l'aménagement urbain a été analysé par Wolfgang Herrmann[38]. Laugier s'oppose au choix du plan hippodamique, qui a été celui de nombreuses villes nouvelles du XVIIe siècle, et n'hésite pas à dévoiler son inquiétude face à une trop grande uniformité dans le bâti (« la plus grande des erreurs »[39]). Patte le citera avec éloge dans ses *Monuments*[40] et exprimera un point de vue similaire,

craignant lui aussi la symétrie employée de manière trop systématique et incitant les architectes à varier leurs effets :

« Il n'est pas nécessaire, pour la beauté d'une ville, qu'elle soit percée avec la froide symétrie des villes du Japon et de la Chine et que ce soit toujours un assemblage de maisons disposées bien régulièrement dans des carrés ou des parallélogrammes. […] Il convient surtout d›éviter la monotonie et la trop grande uniformité dans la distribution totale de son plan, mais d'affecter au contraire de la *variété* et du *contraste* dans les formes afin que tous les quartiers ne se ressemblent pas. Le voyageur ne doit pas tout embrasser d'un coup d'œil mais il faut qu'il soit continuellement attiré par du nouveau, du varié, de l'agréable, qui excite, pique et réveille sans cesse sa curiosité »[41].

Il n'est probablement pas anodin que ce changement de sensibilité se développe à un moment où se trouve précisément replacé sur l'autel des débats intellectuels le concept de sublime, cette catégorie du sentiment esthétique remise à l'honneur par le philosophe Edmund Burke dans sa publication (d'abord anonyme) d'avril 1757, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. L'ouvrage, qui apporte une meilleure compréhension de nos expériences esthétiques, rencontre un vif succès en Angleterre et intéresse les artistes, comme l'architecte William Chambers[42]. Il est connu immédiatement en France par un long article, au ton élogieux, publié dans le *Journal encyclopédique*

fig. 5 : Gabriel de Saint-Aubin, Vue prophétique de l'église de Sainte-Geneviève pour l'an 3000, 1776, Musée du Louvre (cl. de l'auteur).

de juillet 1757 : le texte de Burke est apprécié pour sa nouveauté et sa hardiesse, ainsi que pour la volonté de faire du beau et du sublime deux catégories esthétiques distinctes[43]. Il sera traduit en français par l'abbé Des François en 1765 sous le titre *Recherches philosophiques sur l'origine des idées que nous avons du Beau et du Sublime*. Ce concept, qui a notamment permis de porter un nouveau regard sur les paysages maritimes et montagneux, comme sur les ruines, a peut-être facilité dans un même élan la manière d'appréhender la grande ville.

Si le beau, selon Burke, est fini et harmonieux, le sublime, qui nous place dans un état où se mêlent le plaisir et la terreur, est infini et dynamique[44], comme pourrait l'illustrer la *Vue prophétique de l'église de Sainte-Geneviève pour l'an 3000* de Gabriel de Saint-Aubin[45] (*fig. 5*). Le sublime permet ainsi l'abandon de la symétrie et de la proportion. Burke explique par exemple : « […] nous commençons à sentir que les idées mathématiques ne sont pas les vraies mesures de la beauté [46]». Cette nouvelle catégorie esthétique permet ainsi aux hommes du XVIIIe siècle d'apprécier les forces issues de la nature[47], souvent rude et grossière mais admirable – ce n'est pas un hasard si Laugier compare la ville à une forêt. Elle est également diffusée par Piranèse, ainsi que par plusieurs générations d'architectes européens passés par Rome qui ne pourront échapper aux débats en cours[48]. Dans l'imaginaire de la ville sublime, les publications du célèbre graveur jouent un rôle décisif : elles facilitent l'acceptation d'un certain désordre, et contribuent également à augmenter l'intérêt porté aux infrastructures[49].

Au cours des années 1760, Piranèse publie plusieurs traités archéologiques subventionnés par le pontife vénitien Clément XIII, dont le plus remarquable est *Il Campo Marzio dell'Antica Roma* de 1762, dédicacé à un confrère architecte, l'écossais Robert Adam, avec qui il avait réalisé une série d'études entre 1755 et 1757. Il y retrace l'évolution de ce quartier (zone monumentale de Rome située entre le Capitole, la porte du Peuple et la courbe du Tibre) à partir d'une séquence de plans qui se veut la plus complète possible. L'*Ichnographia*, somptueux ensemble de six planches censés représenter le Champ de Mars sous le dernier empire, termine la série (*fig. 6*). L'idée est en réalité de rassembler de multiples motifs destinés à stimuler l'imagination des artistes envers cette grande ville qu'il faut affronter, mais qui n'est pas encore la mégalopole du XIXe siècle chargée de résonances négatives. John Wilton-Ely a précisément montré comment ces deux publications ne sont pas antinomiques avec l'idée de rationalité des Lumières : elles révèlent au contraire la confiance de Piranèse et de ses « élèves » dans les pouvoirs créatifs de l'imagination[50]. L'architecte-graveur prône en effet la complexité formelle et la nécessité de transgresser les règles : « […] cela fait partie de la nature humaine d'exiger une certaine licence dans l'expression créatrice comme dans toute autre chose[51] ».

Bien qu'il soit sans doute étrange d'associer Piranèse et Laugier, qui ont été opposés sur bien des points, les allusions d'un passage des *Observations sur l'architecture*, publiées la même année que la traduction française de l'ouvrage de Burke, forment d'étonnantes

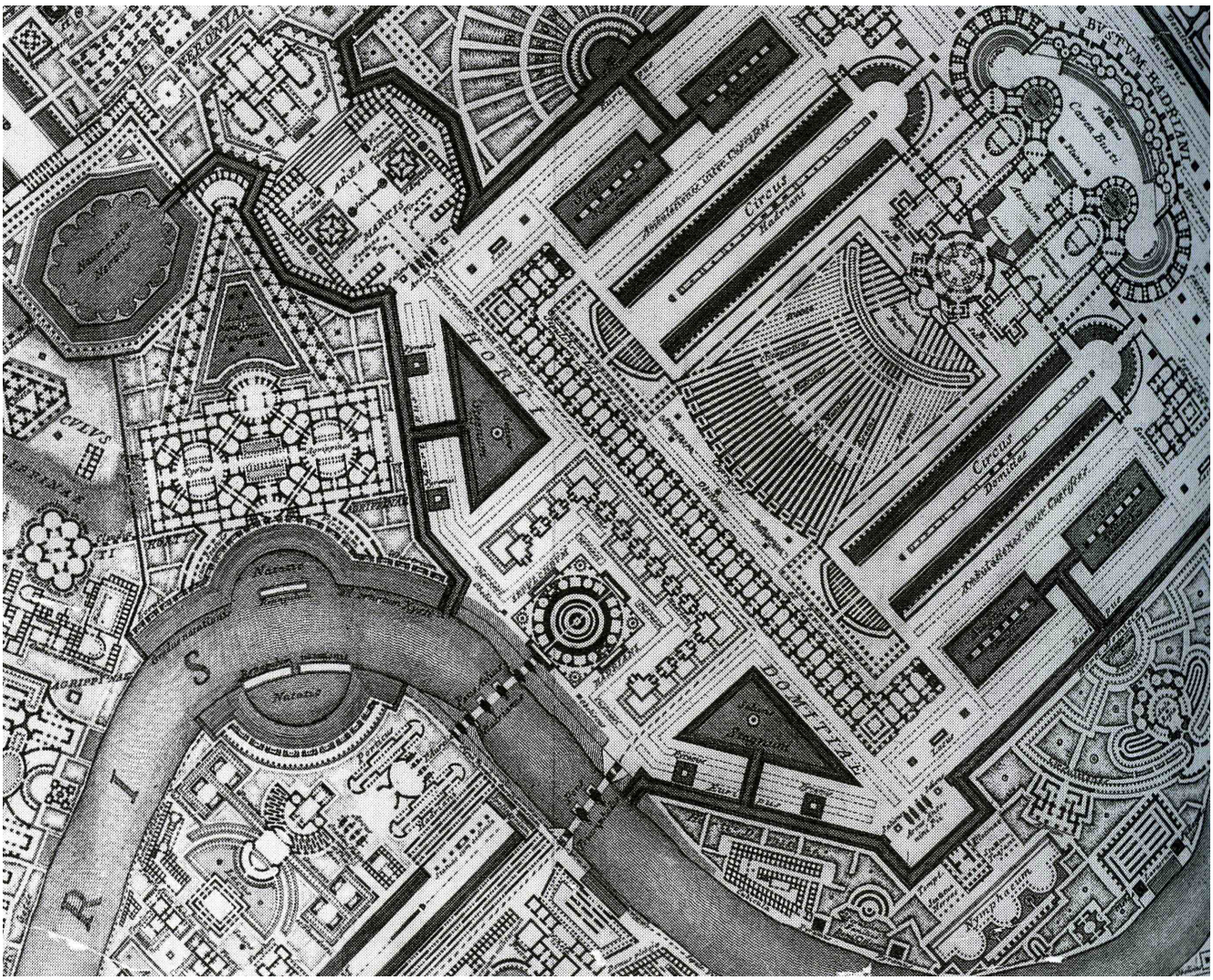


fig. 6 : Piranèse, Ichnographia, Campo Marzio dell'Antica Roma, 1762, détail (cl. de l'auteur).

résonances au regard des gravures de l'artiste italien :

« Quiconque sait bien dessiner un parc, tracera sans peine le plan en conformité duquel une ville doit être bâtie relativement à son étendue et à sa situation. Il faut des places, des carrefours, des rues. Il faut de la régularité et de la bizarrerie, des rapports et des oppositions, des accidents qui varient le tableau, un grand ordre dans les détails*, de la confusion, du fracas, du tumulte dans l'ensemble* [je souligne][52]».

Si les *Observations* n'ont jamais eu l'écho de l'*Essai*, elles ne sont probablement pas non plus à sous-estimer. Cet extrait, qui termine pratiquement l'ouvrage, comme une sorte de conclusion abrupte menée avec l'énergie de la dernière minute (contrairement à l'*Essai* il n'existe pas dans les *Observations* de chapitre spécifique consacré à l'embellissement des villes), est sans doute révélateur des changements qui enrichissent la réflexion sur la ville à partir des années 1760. Dans ce cadre, le sublime apparaissait-il comme une catégorie esthétique mieux adaptée à cette grande ville qu'il était si difficile de rendre belle ? La question reste ouverte.

Sophie Descat est maître de conférences à l'ENSA Paris-la-Villette.

Notes

1 Article faisant suite à une communication présentée lors du colloque international *Le Beau dans la ville*, Université de Tours, 23 et 24 novembre 2007, sous la direction scientifique de Philippe Chassaigne et Christine Bousquet (laboratoire CEHVI). Sophie Descat est maître de conférences à l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-La Villette.

2 La définition de la « belle ville » donnée par le chevalier de Jaucourt dans l'*Encyclopédie* rassemble ces poncifs : « Pour qu'une ville soit belle, il faut que les principales rues conduisent aux portes ; qu'elles soient perpendiculaires les unes aux autres, autant qu'il est possible, afin que les encoignures des maisons soient à angles droits. […] Dans le concours des rues on pratique des places dont la principale est celle où les grandes rues aboutissent, et on décore ces places en conservant une uniformité dans la façade des hôtels ou maisons qui les entourent, et avec des statues et des fontaines. Si avec cela les maisons sont bien bâties, et leurs façades décorées, il y aura peu de choses à désirer » (*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Neuchâtel : Samuel Faulche & Cie, s.d ., article « Ville », t. 17, p. 277).

3 Françoise Choay, *La règle et le modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris : Seuil, 1996, p. 270.

4 Michel Fleury et François Monnier (« L'urbanisme éclairé à Paris : aménagement et législation de Louis XIV à la Révolution », *Cahiers du Centre de recherche et d'Etudes sur Paris et l'Ile-de-France*, sept. 1985, n°12, p. 58-71) évoquent les fluctuations de sens du mot embellissement au XVIIIe siècle, entre ornement et aménagement. Daniel Rabreau (« De l'embellissement. L'iconographie urbaine comme catharsis au XVIIIe siècle », *Architecture et comportement*, vol. 6, n°1, 1990, p. 39-62) revient également sur ce point de manière plus approfondie, soulignant la complexité de la notion ainsi que son rôle essentiel dans l'imaginaire créateur au XVIIIe siècle. Philippe Genestier (article « Embellissement », *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Pierre Merlin, Françoise Choay (dir.), Paris : PUF, 1996, p. 289-290) retrace l'historique de l'utilisation du mot embellissement jusqu'à la loi Cornudet de 1919, soulignant l'aspect « syncrétique » de la notion qui en fait une « préfiguration de l'actuel terme d'urbanisme ».

5 Pour une confrontation critique entre les deux « mots d'ordre », voir : Sophie Descat, Eric Monin, Daniel Siret, *La ville durable au risque de l'histoire*, Lille/Paris : Ecole Nationale Supérieure d'Architecture et de Paysage de Lille/Jean-Michel Place, 2006.

6 Jean-Louis Harouel, *L'embellissement des villes. L'urbanisme français au XVIIIe siècle*, Paris : Picard, 1993.

7 « Cette partie de notre droit public sous ce titre de voirie, si simple et si commun, renferme plusieurs matières très intéressantes au service de l'Etat et au bonheur des peuples. » (Nicolas Delamare, *Traité de Police*, t. IV, Livre sixième, « De la voirie » [par Le Cler du Brillet], 1738, p. 1).

8 Voltaire, *Des Embellissements de Paris* (texte rédigé avant avril 1749 et publié pour la première fois à Paris, chez Lambert, dans le *Recueil de pièces en vers et en prose* en 1750), p. 226. Voltaire reviendra quelques années plus tard sur ces thèmes dans *Des embellissements de la ville de Cachemire* (1756, p. 251) : « On parlait beaucoup cependant de rendre la capitale plus commode, plus propre, plus saine, et plus belle qu'elle ne l'était. On en parlait mais on ne faisait rien ». Les citations sont extraites de Mark Waddicor (éd.), *The complete works of Voltaire*, Oxford : The Voltaire foundation Taylor Institution, 1994.

9 Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un seul principe*, Paris : Durand, 1746 (cité ici par Baldine Saint-Girons, *Esthétiques du XVIIIe siècle. Le modèle français*, Paris : Philippe Sers éd., 1990, p. 87).

10 Maille Dussaussoy, *Le Citoyen désintéressé ou diverses idées patriotiques concernant quelques établissements et embellissements utiles à la ville de Paris, analogues aux Travaux publics qui se font dans cette capitale, lesquels peuvent être adaptés aux principales villes du Royaume et de l'Europe*, 2 vol., Paris, 1767-1768. Le premier volume est dédié au lieutenant général de Police Antoine de Sartine.

11 Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*

(Amsterdam, 1783) cité ici dans l'édition établie sous la direction de Jean-Louis Bonnet, Paris : Mercure de France, 1994, tome 1, p.933.

12 John Summerson, *Georgian London*, Londres : Penguin Books, 1978, p. 121-132 : « The Spirit and Practice of "Improvement" ».

13 Jakob Heinrich Meister, *Souvenirs d'un voyage en Angleterre*, Paris : Gattey, 1791, p. 27-30.

14 *Ibid*.

15 F. Choay, *La règle et le modèle…*, *op. cit.*, p. 77 : « […] les auteurs de descriptions et de guides objectivent la ville, ils conservent vivante cette relation à l'urbain qui passe par sa mémoire ».

16 Voir par exemple la série « More-numents for London », projets de l'architecte Tomas Klassnik, réalisés pour l'exposition « Airspace » qui s'est tenue à Londres en juillet 2006, publiés dans *L'architecture d'aujourd'hui*, n°365, juil.-août 2006, p. 71.

17 Cité par Jean-Louis Harouel, « Les Fonctions de l'alignement dans l'organisme urbain », *Dix-huitième siècle*, 1977, p. 135-149.

18 « L›on a vu dans les chapitres précédents que la régularité des édifices, la largeur et l'alignement des rues, l'entretien du pavé et le nettoiement contribuent beaucoup à la beauté d›une ville. » (N. Delamare, *Traité de Police…*, *op. cit.*, p. 349). Sur les liens entre conceptions médicales et aménagement urbain voir Sabine Barles, *La ville délétère : médecins et ingénieurs dans l'espace urbain, XVIIIe-XIXe siècles*, Seyssel : Champ Vallon, 1999.

19 Sur les coupes de Pierre Patte et Eugénio dos Santos voir Sophie Descat, « Pierre Patte théoricien de l'urbanisme », *L'urbanisme parisien au siècle des Lumières*, Michel Le Moël (dir.), Paris : Action artistique de la ville de Paris, 1997, p. 58-65 et Andrew J. Tallon, « The Portuguese Precedent for Pierre Patte's Street Section », Journal of the Society of Architectural Historians, vol. 63, 2004, p. 370-377.

20 Jean-François Cabestan, *La conquête du plain-pied. L'immeuble à Paris au XVIIIe siècle*, Paris : Picard, 2004, p. 110-128.

21 Jean Boutier, Jean-Yves Sarazin, Marine Sibille, *Les Plans de Paris des origines (1493) à la fin du XVIIIe siècle*, Paris : Bibliothèque Nationale de France, 2002.

22 Donald J. Olsen (*The City as a Work of Art. London, Paris, Vienna*, New Haven/Londres : Yale University Press, 1986, p. 3-6) fait part de réflexions similaires pour la ville du XIXe siècle.

23 Pierre Patte, *Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture*, Paris, 1769, p. 63-64. La même idée est développée au tout début de son ouvrage (p.7).

24 Cette terminologie a été analysée par Aldo Rossi (*L'architecture de la ville*, Paris : InFolio éditions, 2001, p. 33) qui cite un extrait du *Dictionnaire historique d'architecture* de Quatremère de Quincy (1832) : « Le mot type présente moins l'image d'une chose à copier ou à imiter parfaitement que l'idée d'un élément qui doit lui-même servir de règle au modèle […]. Le modèle, entendu dans l'exécution pratique de l'art, est un objet qu'on doit répéter tel qu'il est ; le type est au contraire un objet d'après lequel chacun peut concevoir des ouvrages qui ne se ressembleraient pas entre eux. Tout est précis et donné dans le modèle ; tout est plus ou moins vague dans le type ».

25 « Pour parvenir à un objet si désiré je ne répèterai point avec tant d›autres qu›il serait nécessaire d›abattre tout Paris pour le reconstruire si l›on voulait faire une belle ville ; je pense au contraire qu'il faudrait conserver tout ce qui est digne de l'être ainsi que tous les quartiers et les édifices qui forment déjà des embellissements particuliers afin de les lier avec art à un embellissement total. » (Pierre Patte, *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV*, Paris, 1765, p. 221).

26 Geert Bekaert, introduction à la réédition de l'*Essai* et *des Observations sur l'architecture* de Marc-Antoine Laugier, Paris : Mardaga, 1979, p. xiv.

27 Giulio-Carlo Argan, *L'Histoire de l'art et la ville*, Paris, 1995, p. 62.

28 J.-F. Cabestan, *La conquête du plain-pied…*, *op. cit.*, p. 134.

29 Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture*, t. 4, chap. V, p. 393 et suivantes. Le professeur-architecte, fidèle à sa méthode, détaille ses projets de réaménagements de Metz et Strasbourg après quelques remarques préliminaires. Voir Antoine Picon, *Architectes et ingénieurs au siècle des Lumières*, Mar-

seille : Parenthèses, 1988, p. 174-176 et Edoardo Piccoli, « Disegni e incisioni di Jacques-François Blondel per Metz e Strasburgo », *Il disegno di architettura*, 31, 2005, p. 3-12.

30 « Au reste, nous n'avons entrepris ces observations que dans le dessein de porter nos élèves à se servir, en pareille circonstance, non des mêmes procédés, parce que le local n'est pas le même partout, mais à s'appliquer, plus qu'on ne le fait ordinairement, à concevoir que *tout doit marcher ensemble* [je souligne] dans un projet de pareille importance et principalement lorsqu'il s'agit de l'embellissement d'une Ville. » (J.-F. Blondel, *Cours d'architecture…*, *op. cit.*, p. 410).

31 « Lettre à M. de la Bruere sur le projet d›une place pour la statue du roi », *Mercure de France*, juillet 1748, p. 151-152.

32 D. Rabreau, « De l'embellissement… » , art. cit., p. 43. Voir également Daniel Rabreau, *Apollon dans la ville. Essai sur le théâtre et l'urbanisme à l'époque des Lumières*, Paris : Éditions du Patrimoine, 2008.

33 Voir l'introduction d'Alan J. Plattus à la réédition de l'ouvrage de Werner Hegemann et Elbert Peets, *An American Vitruvius : an architect's handbook of civic art*, New York : Princeton architectural press, 1988, p. vii-xi, « The American Vitruvius and the American Tradition of Civic Art ».

34 Brian R. Mitchell, *International historical statistics: Europe 1750-1993*, 4e édition, Basingston/ New York, 1998, p. 75-76.

35 André Chastel, « Problèmes d'urbanisme à Paris au XVIIIe siècle », *Sensibilità e razionalità nel settecento*, Venise : Sansoni éd., 1967, n°5, vol. II, p. 617-628.

36 « Ni chez les administrateurs, ni chez les ingénieurs et architectes du 18e siècle, nous n'avons rencontré d'interrogation véritable sur l'éventualité des suites néfastes qui résulteraient d'une application trop rigide du système de l'alignement. » (J.-L. Harouel, « Les Fonctions de l'alignement… », art. cit., p. 147).

37 Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris, 1755, p. 224.

38 Wolfgang Herrmann, *Laugier and eighteenth century French Theory*, Londres : A. Zwemmer, 1985, p. 134-139.

39 « Nous avons des villes dont les rues sont dans un alignement parfait : mais comme le dessein en a été fait par des gens de peu d'esprit, il y règne une fade exactitude et une froide uniformité qui fait regretter le désordre de nos villes qui n'ont aucune espèce d'alignement : tout y est rapporté à une figure unique. […] On ne voit partout qu'une ennuyeuse répétition des mêmes objets ; et tous les quartiers se ressemblent si bien qu'on s'y méprend et on s'y perd. » (M.-A. Laugier, *Essai sur l'architecture*, *op. cit*., p. 223).

40 En note, Patte écrit en effet : « *Essai sur l'architecture*, p. 242, ouvrage où il y a nombre de réflexions pleines de goût sur les embellissements de nos villes » (P. Patte, *Monuments érigés en France…*, *op. cit.*, p. 213).

41 *Ibid.*, p.222. Patte reprendra les mêmes arguments au début des *Mémoires* (p. 11) incitant au mélange entre places, bâtiments publics et maisons particulières.

42 Chambers, qui publie *Designs for Chinese Buildings* en mai 1757, a pu trouver une sorte de réconfort théorique chez Burke pour appuyer son discours sur les formes irrégulières et les scènes « plaisantes » ou « effrayantes » — voir Eileen Harris, « Burke and Chambers on the Sublime and Beautiful », *Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower*, Londres : Phaidon Press, 1967, p. 207-213.

43 *Journal encyclopédique par une société de Gens de Lettres*, Liège, t. V, juillet 1757, p. 3-18 : « Ces *Recherches philosophiques* bien méditées peuvent contribuer beaucoup à la perfection des Arts et des Ouvrages de génie » (p.18).

44 Ernst Hans Gombrich, *La préférence pour le primitif. Épisodes d'une histoire du goût et de l'art en Occident*, Paris : Phaidon, 2004. Le chapitre 2 porte sur « L'ascendance du sublime », p. 54-57. Gombrich y insiste sur le fait que le sublime naît nécessairement dans une nation autre que la France qui dicte le bon goût et le beau. Burke parle assez peu des arts visuels mais il précise que l'homme de goût a le choix entre deux grandes catégories, deux sources du plaisir esthétique : la beauté, dont la jouissance est procurée par la perfec-

tion artistique, et le sublime au caractère brut, austère — le philosophe qualifie par exemple Stonehenge de « monument sublime ».

45 Dessin de décembre 1776 publié dans : Pierre Rosenberg, Christophe Leribault, Colin B. Bailey, Kim de Beaumont, *Gabriel de Saint-Aubin (1724-1780)*, Paris : Somogy, 2008, p. 168-169.

46 Edmund Burke, *Recherches*, t. II, p. 28 — extrait cité par Annie Becq dans la traduction de l'abbé Des François, *Genèse de l'esthétique française moderne*, Paris : Albin Michel, 1994, p. 330-331.

47 Boullée parle également de « tableaux sublimes » en référence à ceux de la « Nature » (Christophe Henry, « De la fumée surgit la lumière. Sources théoriques et fonctions poétiques du clair-obscur boulléen », *Claude-Nicolas Ledoux et le Livre d'architecture en français. Etienne-Louis Boullée, l'utopie et la poésie de l'art*, Daniel Rabreau, Dominique Massounie (dir.), Paris : Monum, 2006, p. 292.

48 Piranèse a pu lire l'essai de Burke à une date proche de sa parution car son ami Pierre-Adrien Pâris en possédait un exemplaire (Didier Laroque, *Le discours de Piranèse. L'ornement sublime et le suspens de l'architecture*, Paris : Les éditions de la Passion, 1999, p. 18-23). Voir aussi : Janine Barrier, *Les architectes européens à Rome : 1740-1765. La naissance du goût à la grecque*, Paris : Monum, 2005, p. 72-75.

49 Rebecca Williamson a évoqué cette question dans sa communication « Quand les égouts sont devenus beaux (When Sewers became Beautiful) ».

50 John Wilton-Ely, « Utopia or Megalopolis ? The "Ichnographia" of Piranesi's Campus Martius reconsidered », *Atti del Convegno Internazionale : Piranesi fra Venezia e l'Europa*, A. Bettagno (dir.), Venise : Fondazione Giorgio Cini, 1983, p. 293-304.

51 Extrait du texte de Piranèse accompagnant les gravures du *Campo Marzio* (*Ibid.*, p. 300).

52 Marc-Antoine Laugier, *Observations sur l'architecture*, La Haye/Paris, 1765, p. 312-313.

FRÉDÉRIC JIMÉNO

Une œuvre inédite de Francisco Bayeu

Un nouveau regard sur la fortune de Diego Velasquez dans l'Espagne des Lumières

Cet article s'intéresse à une suite de tableaux sur le thème de la Passion du Christ peinte par Francisco Bayeu (1736-1795) pour la sacristie du couvent des dominicains de Saint-Ildefonse à Saragosse. Il s'attache plus spécialement à l'esquisse de présentation ou *modello* pour *La Crucifixion,* œuvre inédite que je présente ici *(fig. 1)*.[1] Jusque-là, seules les esquisses de présentation du *Couronnement d'épines* et de *La Descente de croix* étaient connues.

Le tableau témoigne d'une rupture claire dans l'histoire de la peinture espagnole alors que Corrado Giaquinto (1703-1765) impreignait de sa manière bon nombre de jeunes peintres espagnols, notamment ses élèves Antonio González Velázquez (1723-1793) et José del Castillo (1737-1793). En Aragon, le panorama artistique était jusque-là dominé par José Luzán (1710-1785) qui depuis son retour de Naples vers 1735-1736, avait introduit des modèles de l'école napolitaine : Giuseppe Mastroleo, Sebastiano Conca, Francesco Solimena, Paolo de Matteis Francesco De Mura. Si Francisco Bayeu entra dans l'atelier de Luzán en 1749, la venue d'Antonio González Velázquez à Saragosse le 4 octobre 1752 pour peindre à fresque la coupole au-dessus de la Sainte-Chapelle du Pilar modifia considérablement la donne.[2] Durant le séjour de González Velázquez à Saragosse (1752-1754), Francisco Bayeu fut son élève ; il devint

fig. 1 : Francisco Bayeu (attribué ici à), La Crucifixion, 1758, peinture à l'huile sur toile, 103 x 61 cm, collection privée. © Gabriela Torente.

même son collaborateur, apprenant à peindre à fresque, se nourrissant de sa manière héritée de Giaquinto ; l'œuvre témoigne de ce changement.

Les trois esquisses étudiées permettent aussi d'introduire la question subsidiaire du rôle que jouent les modèles du XVIIe siècle dans l'œuvre de jeunesse du peintre (1754-1762). En effet, le jeune Bayeu fut profondément imprégné par les œuvres de Corrado Giaquinto et par la manière d'Antonio González Velázquez, jusqu'à sa rencontre avec Anton Raphaël Mengs en 1763, un fait indiscutable. La bibliographie s'est souvent arrêtée à cet aspect des choses. Une analyse systématique de l'œuvre révèle pourtant d'autres citations plus inattendues, peu prises en compte par la critique, notamment le goût du peintre pour les modèles du XVIIe siècle. Des citations très explicites révèlent son intérêt pour les œuvres de Velasquez, de Ribera, de l'école de Bologne alors qu'il n'avait que 20 ans.

Ce tableau inédit de *La Crucifixion* souligne à quel point la découverte des collections royales espagnoles lors de son premier séjour à Madrid en 1758 lui permit de découvrir une autre peinture, de nouveaux modèles qui enrichirent considérablement sa culture visuelle.[3] Il révèle aussi une manière de peindre, un *faire*, proche du baroque espagnol, de Velasquez qui ne cesse de surprendre, mettant en lumière l'apport du maître à son élève, Bayeu à Goya, tant la technique de l'un se rapproche des explorations de l'autre.

Une œuvre inédite de Francisco Bayeu

La décoration de la sacristie du couvent des dominicains de Saint-Ildefonse à Saragosse est connue grâce à la première notice biographique sur Francisco Bayeu publiée cinq ans après sa mort par Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829) dans le célèbre *Dictionnaire historique des plus illustres professeurs des Beaux-Arts en Espagne* édité en 1800, imprimé par la viuda de Ibarra à Madrid.[4]

L'auteur mentionne une suite de « Huit tableaux allongés dans la sacristie qui représentent les *Mystères de La Passion du Christ*. » Des tableaux qui disparurent pendant l'occupation française de la ville de Saragosse lors de la guerre d'Indépendance (1808-1813). En ce qui concerne le *modello*, notre tableau est mentionné une première fois dans la correspondance de

fig. 2 : Cadre espagnol de La Crucifixion datable vers 1775-1780 alors que le tableau appartenait à Martín Zapater (Saragosse). © Gabriela Torente.

Manuel Bayeu, le frère de Francisco, avec Martín Zapater[5]. Manuel devint donc le propriétaire de cette œuvre que son frère lui a très probablement offerte. Il la conservera jusqu'au 7 avril 1775, date à laquelle il offrit le tableau à son ami. Curieusement, dans un premier courrier, Manuel mentionne un dessin[6] ; pour être plus précis, il utilise l'expression « disseño » qui me paraît plus ambivalente. Par la suite, dans deux autres courriers, il mentionne très clairement une peinture[7] préparatoire à *La Crucifixion* pour la sacristie de Saint-Ildefonse. Dans les deux cas, il semble qu'il puisse s'agir d'une seule et même œuvre, dénotant une simple maladresse de langage. Considérons un dernier détail : le tableau fut offert à Martín Zapater, sans cadre[8]. Or, le cadre actuel peut être clairement daté de la fin du XVIIIe siècle, d'ailleurs, sans doute est ce celui que Zapater acheta lui-même *(fig. 2)*. Aucune autre mention historique n'est connue jusqu'à la vente du 28 février 2013.[9]

Mais avant d'aller plus loin, sans doute faut-il apporter quelques précisions sur le statut du tableau. Celui que Bayeu exécuta pour la sacristie mesurait approximativement 350 cm de hauteur sur 212 cm de largeur ; l'esquisse est donc un tiers plus petite que le tableau définitif *(fig. 3)*.[10] Notre peinture (103 x 61 cm) constitue donc le *modello*, c'est-à-dire l'esquisse de présentation proposée au commanditaire pour le décor de la sacristie. On remarquera d'ailleurs qu'à l'exception du chapitre de la cathédrale de Tolède qui conserva les *modelli* pour les fresques du cloître peintes par Bayeu, dans la plupart des cas, le maître les conserva ; ils représentent une part non négligeable de son fond d'atelier.

Il est difficile de croire que cette œuvre soit un *ricordo* tant la manière du peintre, dans l'exécution, ne correspond pas à une volonté de reproduire une composition. Trois esquisses préparatoires sont aujourd'hui connues. La première, une esquisse de présentation pour le *Couronnement d'épines*[11] est traditionnellement associée à cet ensemble, mais le cartel rococo

fig. 3 : Vue de la sacristie de l'ancienne église conventuelle des dominicains de Saint-Ildefonse, aujourd'hui église paroissiale Saint-Jacques-le-Majeur.

fig. 4 : Francisco Bayeu (atelier ?), Paysage (détail), vers 1759, armoire de la sacristie de l'ancienne église conventuelle des dominicains de Saint-Ildefonse, aujourd'hui église paroissiale Saint-Jacques-le-Majeur. © Juan Carlos Lozano.

peint au bas de la composition et qui correspond à un élément de l'encadrement original ne coïncide pas avec les cadres en plâtre conservés dans la sacristie ; sans-doute fut-elle destinée à un autre espace de ce couvent puisqu'elle provient, elle aussi, de Saint-Ildefonse. Un deuxième tableau, une *Descente de croix*[12], vient d'être publié tout récemment.[13] *La Crucifixion* est donc la troisième esquisse connue pour cette suite. *In situ*, les pendentifs et les portes d'une armoire décorée d'un magnifique paysage de camaïeu de bleu témoignent de ce programme. Ce paysage, rarement cité par la bibliographie est une étonnante pièce attribuable selon nous, si ce n'est à Bayeu lui-même, du moins à un habile collaborateur *(fig. 4)*.[14]

La Crucifixion peut être datée de 1758 – sans doute fut-elle peinte lors du premier séjour de Bayeu à Madrid, où il paracheva sa formation auprès de González Velázquez. Nous savons que Bayeu emmena du travail avec lui. La décoration de la sacristie avait débuté auparavant, notamment avec les pendentifs (1756-1757), et continua après avec *La Passion* (1758-1759), puisque les tableaux définitifs furent peints à son retour de Madrid. Les modèles utilisés dans ces tableaux, plutôt inhabituels dans l'œuvre du maître, permettent de justifier une telle proposition de datation.

fig. 5 : Francisco Bayeu (attribué ici à), La Crucifixion (avant restauration), 1758, peinture à l'huile sur toile, 103 x 61 cm, collection privée. © Alcalá Subastas.

Le tableau représente le Christ sur la croix. Sainte Marie Madeleine est agenouillée à ses pieds avec le flacon de parfum, son attribut traditionnel, disposé juste devant elle. Toujours au pied de la croix, mais à gauche du Christ, un crâne humain renvoie symboliquement au mont Golgotha. En arrière-plan de la composition, juste derrière le Christ, quelques cavaliers quittent les lieux. Derrière la croix, dans la partie haute du tableau, le voile noir qui obscurcit l'horizon évoque un autre passage de l'*Évangile* : « Il était déjà presque midi ; l'obscurité se fit dans tout le pays jusqu'à trois heures car le soleil s'était caché. » (Saint Luc, ch. 23, verset 44). Ce qui donne l'occasion au peintre de figurer le soleil disparaissant sous les ténèbres, juste au niveau de la poitrine du Sauveur ; à gauche du Sauveur figure la lune. Le tableau représente donc l'instant où le Christ vint à expirer : « Alors Jésus poussa un grand cri : «Père, entre tes mains je remets mon esprit.» Et après avoir dit cela, il expira. » (Saint Luc,

ch. 23, verset 46).

En février 2013, le tableau se trouvait dans un état de conservation plutôt précaire *(fig. 5)*. Le verni s'était oxydé, formant un voile sombre sur une bonne partie de la composition. Deux déchirures étaient visibles, la première, au niveau des jambes du Christ, avec un manque de matière picturale, une seconde, plus discrète sur la robe verte de la sainte. Deux sondages partiels avaient aussi été effectués, respectivement situés au niveau du bas ventre du Christ et au niveau du visage de la sainte ; ils ne semblaient pas avoir été effectués récemment, étant donné que la matière picturale y était encrassée. Quelques aspects étaient tout de même plus rassurants. Le châssis espagnol était d'origine (sans cales) et le tableau ne semblait pas avoir subi de restaurations anciennes. Malgré les deux déchirures signalées, le tableau présentait un excellent état de conservation général, sans usure de sa surface ni déformation due à un rentoilage.

En juin 2013, le tableau enfin restauré offrait un aspect tout autre, et il semble bien que la couche de crasse accumulée, associée à une oxydation accélérée des vernis, ait favorisé ce noircissement de la surface picturale.[15] Après le retrait du vernis, la matière picturale, intacte, a retrouvé ses premiers effets. Le châssis, les clouements, la toile, tous d'origine, ont favorisé sans conteste la préservation de la matière picturale.

fig. 6 : Francisco Bayeu (attribué ici à), La Crucifixion (détail de la figure de sainte Marie Madeleine), 1758, peinture à l'huile sur toile, 103 x 61 cm, collection privée. © Gabriela Torente.

L'attribution de ce tableau à Francisco Bayeu, repose en partie sur les caractères de l'exécution, propres au peintre : une matière fine et légère, des empâtements fluides, des touches courtes, une certaine dextérité dans l'exécution qui va parfois jusqu'à l'audace, mais évite toujours la négligence – autant d'éléments qui rapprochent ce tableau de l'œuvre de jeunesse du peintre.

La préparation du tableau est d'une couleur brune tendant vers le rouge et des réserves de matières s'observent clairement sur une bonne partie de la toile. C'est notamment le cas pour les chevaux, au niveau des pattes, pour le visage du Christ, mais aussi le ciel là où Bayeu limite l'intervention du peintre à quelques touches choisies. À tel point - et c'est un détail significatif - que les réserves de matière, de couleur brune, servent de zones d'ombre aux figures. Seules quelques

fig. 7 : Francisco Bayeu (attribué ici à), La Crucifixion (détail des figures de soldats), 1758, peinture à l'huile sur toile, 103 x 61 cm, collection privée. © Gabriela Torente.

fig. 8 : Francisco Bayeu (attribué ici à), La Crucifixion (détail du visage du Christ), 1758, peinture à l'huile sur toile, 103 x 61 cm, collection privée. © Gabriela Torente.

touches forment les volumes et les objets, quelques pointes de couleurs claires signalant les extrémités. La matière est donc très fine, presque transparente. Bayeu sait où il va, et le caractère assuré, et en même temps spontané de sa manière, sont la marque de fabrique d'un peintre à succès dont la production est alors importante. Mais naturellement, il faut tenir compte de la nature de l'œuvre : il s'agit d'une esquisse de présentation.

Pour la figure de la sainte *(fig. 6)*, le pinceau chargé de matière distille des touches vives et rapides et forme une texture vibrante caractéristique. Les doigts dont les bouts sont rouges sont un autre trait propre aux œuvres de jeunesse de l'artiste, que l'on retrouve dans l'esquisse du *Couronnement d'épines*. L'audace se reconnaît dans le groupe des soldats *(fig. 7)* à travers cet empâtement moyen plus maigre grâce auquel on s'approche de l'ébauche : l'exécution rapide de petites touches de couleurs chaudes faisant jouer les effets de pétillements de lumières bien caractérisés.[16] Il n'y a plus vraiment de dessin, les contours des visages mutent en lignes sombres de matière brune. C'est sans nul doute la partie la plus proche de la manière de González Velázquez. Plus surprenant encore, le visage du Christ *(fig. 8)* est formé de quelques touches sombres sur les réserves de matières. Et l'auréole n'est qu'une épaisse et grasse touche de matière jaune.

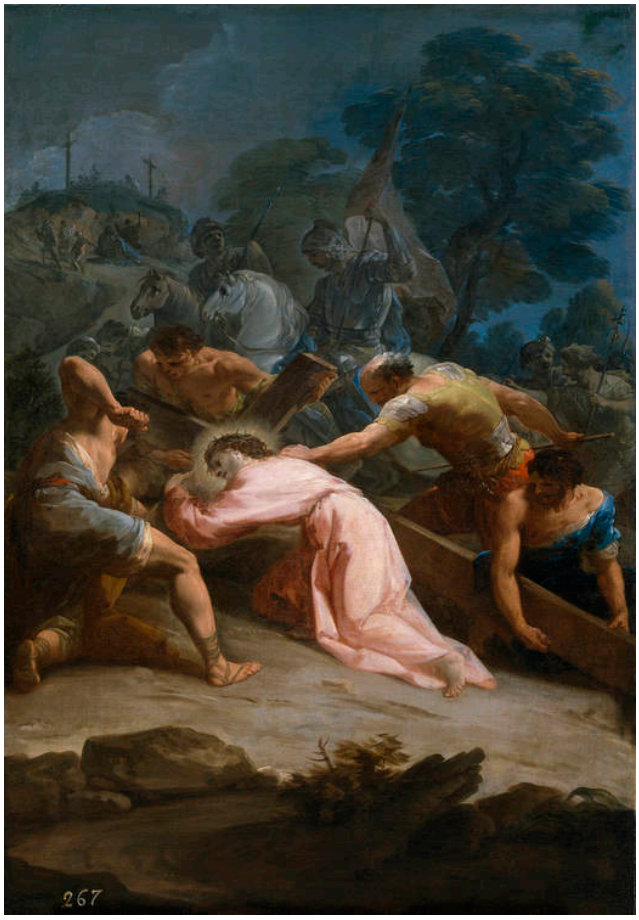


fig. 9 : Corrado Giaquinto, Christ chemin du calvaire, peinture à l'huile sur toile, 141 x 97 cm, Madrid, Museo nacional del Prado (inv. P3132).

Toutefois, juste au-dessus, le cartel qui couronne la croix est peint avec un certain souci du détail. Ces traits techniques sont propres au jeune Francisco Bayeu ; d'ailleurs, en Espagne, à l'exception d'Antonio González Velázquez, qui d'autre que Bayeu aurait pu s'approcher d'une telle manière ?

La composition est centrée sur une figure du Christ fixé à la croix par trois clous, une solution plus italienne qui implique un certain déhanché du corps, alors que celui de Velasquez, avec ses quatre clous, est plus monumental et dramatique. La place singulière de sainte Marie-Madeleine là aussi surprend : la tendresse que dégage son regard révèle une certaine intimité entre les deux protagonistes, ce qui nous rapproche à nouveau de l'Italie.

L'idée qu'il s'agisse d'une œuvre de jeunesse de Bayeu est renforcée par le protocole des citations. Le groupe des soldats et des cavaliers *(fig. 7)* disposé en fond de composition fait clairement référence à l'univers souvent mêlé de Corrado Giaquinto et González Velázquez. Des figures tout à fait semblables se trouvent dans les deux tableaux représentant *Le Christ chemin du calvaire (fig. 9)* peints par Giaquinto pour l'oratoire du Roi et pour celui de la Reine au Buen Retiro.[17] Mais la manière est ici beaucoup plus proche de González Velázquez, plus fluide, plus rapide dans l'exécution, et joue d'une matière plus fine.

Sainte Marie Madeleine *(fig. 6)* se rapproche elle aussi d'une typologie très habituelle dans l'œuvre de Corrado Giaquinto : des figures plutôt féminines, toujours assises dont les jambes légèrement entrouvertes mettent en valeur l'angle formé par les genoux[18] - un schéma qui induit parfois une certaine disproportion dans les corps.[19] Plusieurs de ces modèles figurent dans l'inventaire des biens de Francisco Bayeu.[20] González Velázquez lui-même reprit cette attitude à son compte dans la position de la Vierge de la coupole de la Sainte-Chapelle du Pilar à Saragosse (1752-1754).[21]

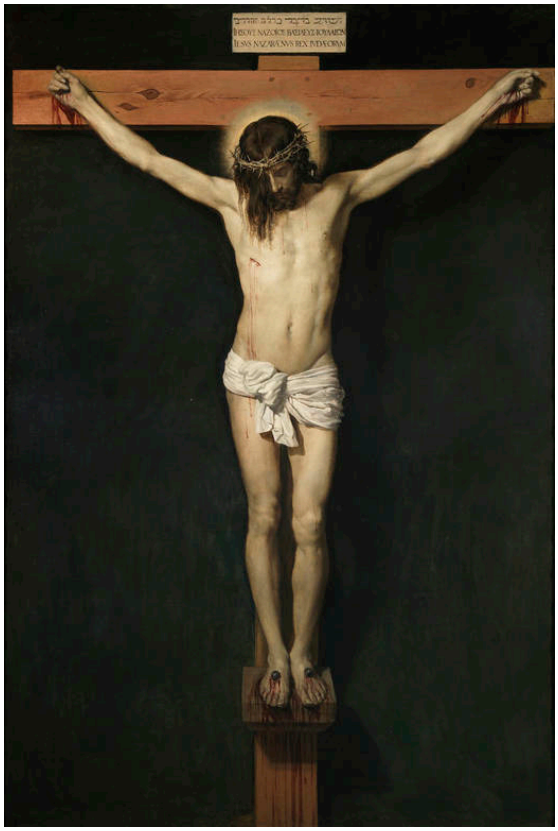


fig. 10 : Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, La Crucifixion, peinture à l'huile sur toile, 248 x 169 cm, Madrid, Museo nacional del Prado (inv. P01167).

On retrouve des figures tout à fait semblables dans d'autres œuvres de jeunesse de Bayeu : *L'Immaculée avec les allégories de la science, de l'architecture et des mathématiques* du musée de Calatayud, attribuée traditionnellement à Bayeu et datée de 1759[22] (dans la première figure à gauche, cette disposition des jambes est tout à fait semblable) ; mais aussi dans *L'Apparition de la Vierge du Pilar à l'apôtre Jacques le majeur* de 1760 (National Gallery, Londres).

Toutefois, deux citations inédites dans l'œuvre du peintre surprennent. Le visage de sainte Marie-Madeleine fait référence à des modèles plutôt différents de ceux de Giaquinto. Le teint blême de cette femme à la chevelure rousse, les joues légèrement rosées, la tendresse implicite de la sainte à l'égard du Christ, jusqu'à ses habits avec les manches bouffantes de la chemise, se rapprochent plutôt des modèles du XVIIe siècle et notamment de ceux de Guido Reni (1575-1642) - un peintre d'ailleurs présent dans l'inventaire des biens de Bayeu et plutôt bien représenté en Espagne par des copies et par l'estampe.

Concernant Reni, il est difficile de ne pas penser à la femme au premier plan du

Massacre des Innocents de la Pinacothèque nationale de Bologne ou bien encore à plusieurs représentations de sainte Marie-Madeleine, comme celle conservée dans les collections du musée du Prado, qui fut copiée par Ramón Bayeu lui-même et bien d'autres versions (coll. des princes de Liechtenstein, Galeria Corsini, National Gallery de Londres).[23]

La deuxième citation inhabituelle est plus explicite encore. Le visage du Christ se réfère à *La Crucifixion* de Velasquez *(fig. 10)* : sa posture, les cheveux qui tombent sur le front, jusqu'aux ombres sur le visage s'assimilent clairement au modèle. Le tableau de Velasquez aujourd'hui au musée du Prado, était alors conservé dans la sacristie du monastère des bénédictines de San-Plácido de Madrid ; et il était aussi connu par des copies.[24] Même dans une ville comme Saragosse, quelques amateurs éclairés étaient capables d'identifiés une citation au peintre espagnol par excellence, d'autant plus que Velasquez était considéré comme une référence pour la représentation de la douleur.

Dans le tableau de Bayeu, les réserves de matière, omniprésentes, appuient quelques touches qui suggèrent à elles-seules le visage, et se réfère ainsi à une technique propre au XVIIe siècle, là aussi, fort présente chez Velasquez. De même, le pagne du Christ qui, par ses volumes plus pesants que d'accoutumée, renvoie sans équivoque à la sculpture qui imprégna tant la peinture espagnole du Siècle d'Or. Enfin, on remarquera l'auréole du Christ peinte comme s'il s'agissait du soleil : on peut reconnaître ici une citation de *La Forge de Vulcain* peinte à Rome par Velasquez (1630), qui reprend d'ailleurs une tradition italienne que l'on retrouve chez d'autres peintres. Pour Bayeu, dont le protocole citationnel fait une large part aux compositions contemporaines de Corrado Giaquinto et de González Velázquez, cet intérêt pour le phare du Siècle d'or peut s'expliquer.

Giaquinto a un style tout de même assez froid, où le caractère précieux et parfois maniéré du dessin, des attitudes, ainsi que les couleurs légèrement acidulées, ne facilitent pas l'émergence d'une émotion. Sans doute y a-t-il une volonté de Bayeu d'associer ses compositions à des citations explicites de modèles du XVIIe siècle qui apportent aux œuvres une certaine forme d'humanité que les modèles de Giaquinto, toujours un peu apprêtés, n'ont pas. Surtout que cette association de modèles divers n'est pas un cas unique dans l'œuvre du peintre.

La citation de Velasquez peut sembler banale à l'historien de l'art français. Alors que Poussin devenait la référence quasi obligée et obligeante d'une grande manière régénérée par les modèles du Grand Siècle, en Espagne, Bayeu semble être le premier de sa génération à s'intéresser à ce modèle. Car à la différence de Nicolas Poussin, Velasquez n'était pas considéré comme un modèle de classicisme par l'école espagnole, qui se cherchait encore, et qui trouvera, quelques années plus tard, avec Anton-Raphaël Mengs, les moyens plus explicites de sa relation au classicisme renaissant.

Dernière leçon offerte par *La Crucifixion* : le renouvellement de la culture visuelle du peintre. Le tableau peut être considéré comme un tournant dans l'œuvre du maître. En effort, son séjour à Madrid en 1758 lui permit non seulement de repérer d'autres modèles de son

fig. 11 : Francisco Bayeu, Le Couronnement d'épines, 1758, peinture à l'huile sur toile, 90 x 37 cm, Saragosse, Académie royale des Beaux-Arts de Saint-Louis, en dépôt à Saragosse, museo de Zaragoza (NIG 10455). © Rafael Garrido.

fig. 12 : Corrado Giaquinto, Le Couronnement d'épines, 1753-1754, peinture à l'huile sur toile, 136 x 77 cm, Madrid, Museo nacional del Prado (inv. P3131).

mentor Corrado Giaquinto - notamment les oratoires du roi et de la reine pour le Buen Retiro tant de fois cités dans son œuvre de jeunesse - mais surtout d'envisager une autre manière de peindre, car de toute évidence, *La Crucifixion* n'est pas un cas unique ! D'autres tableaux témoignent de cette évolution.

Deux autres esquisses pour le couvent de Saint-Ildefonse

Deux autres esquisses provenant du couvent de Saint-Ildefonse nous sont connus. Le premier représente *Le Couronnement d'épines*[25] *(fig. 11)* et il est mentionné dans les collections de l'Académie de Saint-Louis de Saragosse depuis au moins 1828.

Il s'agit d'un tableau d'excellente facture conservé aujourd'hui au musée de Saragosse. Si son historique récent est bien documenté, sa datation reste sujette à discussion. José Luis Morales y Marín l'avait daté de 1777, ce qui est tout à fait improbable étant donné son style très giaquintesque.[26] Pour Arturo Ansón Navarro, le tableau serait antérieur au premier séjour de Francisco Bayeu à Madrid, soit de 1757,[27] ce que son style, proche de Giaquinto, confirmerait. On ne peut pourtant s'empêcher de constater que l'attitude du bourreau est proche, quoique de position inversée, de celle du bourreau du *Couronnement d'épines (fig. 12)* peint par Giaquinto pour l'oratoire du roi au Buen Retiro, une œuvre exécutée à Madrid entre 1753 et 1754[28]. Le mouvement des bras est tout à fait similaire ainsi que la position de l'ensemble de la figure par rapport au Christ. La question est de savoir si Bayeu put connaître ce modèle avant son premier séjour à Madrid en 1758 ? Dans ce cas, *Le Couronnement d'épines* de Saragosse devrait être un peu plus tardif, sans doute peint, au plus tôt, au début de son séjour à Madrid en 1758.

Si l'on considère l'introduction de modèles du XVIIe siècle comme un progrès dans l'œuvre de Bayeu, ce tableau pourrait être chronologiquement le premier des trois aujourd'hui conservés. Cette méthode de datation de l'œuvre de jeunesse pourrait être relativisée par la prise en considération de *La Trinité en gloire* du musée du Prado, datée de 1762, et qui est très giaquintesque. Mais ce serait oublier qu'il s'agit d'une esquisse de présentation pour une fresque de grande dimension et non pas pour un tableau de chevalet. La difficulté de l'exercice obligea sans doute Bayeu à se limiter à ce qu'il connaissait pour ce type de programme, c'est à dire aux modèles de Giordano, Giaquinto et González Velázquez étudiés à Madrid et à Saragosse.

La technique du *Couronnement d'épines* est absolument semblable à celle de *La Crucifixion*. Pour la figure du Christ, le bourreau et les figures repoussoirs, la manière est proche de la sainte Marie-Madeleine.

Quant aux figures du fond, elle se rapprochent plutôt des soldats de *La Crucifixion*. Si l'on se concentre sur les carnations, on peut constater que le rouge du *Couronnement d'épines* disparaît pour un blanc plus naturel dans *La Crucifixion*. Tenons compte toutefois du caractère moins esquissé de *La Crucifixion* par rapport au *Couronnement d'épines*. La qualité de la manière progresse en tout cas sensiblement entre les deux compositions.

Le troisième tableau représente *La Descente de croix*[29] *(fig. 13)*. L'œuvre est citée par Arturo Ansón Navarro où il explique qu'elle fut acquise en 1962 par Ibercaja (la banque publique de l'Aragon) comme une œuvre de González Velázquez ; toutefois, elle ne figure pas dans le catalogue raisonné du peintre.[30] Elle fut déposée par la suite dans la sacristie de l'ancien couvent des capucins de Notre Dame de Cogullada à Saragosse, appartenant à la même institution. Elle est exposée depuis peu au musée Ibercaja Camón Aznar de ladite ville sous une attribution à Francisco Bayeu.[31] L'idée d'associer ce tableau à l'œuvre de Bayeu et à la suite sur *La Passion* est tout à fait logique. Le format du tableau (93 x 61 cm) est d'ailleurs proche de celui de *La Crucifixion* (103 x 61 cm) et du *Couronnement d'épines* (90 x 37 cm). La méthode de citations de modèles du XVIIe siècle, rapproche d'ailleurs cette œuvre de *La Crucifixion*. Le style même de l'œuvre est proche des autres œuvres de jeunesse de Bayeu.

fig. 13 : Francisco Bayeu (attribué ici à l'atelier de), La Descente de croix, 1758, peinture à l'huile sur toile, 93 x 61 cm, Saragosse, Museo Ibercaja Camón Aznar. © Ibercaja.

Il faut dire que certaines des compositions de Giaquinto pour les oratoires du roi et de la reine au Buen Retiro, qui semblent avoir fortement marquées le jeune Bayeu, sont presque carrés - c'est notamment le cas de *La Descente de croix*. En tant que modèles, elles s'adaptent mal à des projets de tableaux destinés à la sacristie de Saint-Ildefonse, qui se devaient d'être plus étroits (128 x 111 cm pour le cas présent). Bayeu dut donc trouver des alternatives. Concernant *La Descente de croix*, le schéma général de la composition dérive du célèbre précédent de Daniele da Volterra (1509-1566), *La Descente de croix* réalisée à la Trinité des Monts autour de 1545, vulgarisé par la suite par Rubens dans sa *Descente de croix* de la cathédrale d'Anvers (1612).

En ce qui concerne les modèles français, on n'écartera pas l'éventuelle incidence de la *Descente de croix* de Charles Le Brun (vers 1680) conservée aujourd'hui au musée des Beaux-Arts de Rennes, pour s'en tenir à des exemples dès lors célèbres. Peut-être peut-on voir dans la figure de sainte Marie-Madeleine une citation de Giaquinto en convoquant sa *Descente de croix* de l'oratoire du roi au Buen Retiro *(fig. 14)*[32]. La femme du premier plan qui nous tourne le dos est par ailleurs très proche d'une figure se trouvant dans *Le Cantique de la prophétesse Marie (fig. 15)* de Luca Giordano, cuivre dont il existe plusieurs répliques originales et d'ateliers.[33]

fig. 14 : Corrado Giaquinto, La Descente de croix [sic.], 1753-1754, peinture à l'huile sur toile, 147 x 109 cm, Madrid, Museo nacional del Prado (inv. P108).

fig. 15 : Luca Giordano, Le Cantique de la prophétesse Marie, peinture à l'huile sur cuivre, 58 x 84 cm, Madrid, Museo nacional del Prado (inv. P159).

C'est sans doute chez Giordano que l'on doit chercher cette figure de la Vierge coupée sur le côté, caractéristique de sa manière.

De toute évidence, la composition de *La Descente de croix* est moins aboutie que celles des deux autres tableaux de la suite. Mais faut-il rappeler combien certains tableaux de la sacristie étaient vraiment étroits, ce qui gêna le peintre au moment de composer.

En revanche, *La Descente de croix* est loin d'avoir les qualités plastiques des deux autres esquisses.[34] Au premier coup d'œil, la matière paraît plutôt sèche et parfois inutilement épaisse, quelque peu opaque et encrassée. Cette patte étalée péniblement pour former le corps du Christ semble rechercher les effets de la sculpture. Mais cette matière inhabituelle se retrouve dans d'autres parties du tableau, où elle est tout aussi inexplicable - tout comme l'empâtement un peu gras du bras gauche de Jean qui s'approche inéluctablement de la manière d'un élève moins expérimenté.

Et il en va de même pour l'empâtement épais du bras droit du porteur qui est peu utile. En revanche, d'autres signes sont plus rassurants : les mains de la Vierge formées de quelques touches de matière, les réserves de matières apparentes de ci de là, le pagne du Christ où quelques touches pétillantes de blanc de plomb animent les volumes.

C'est sans doute le buste de l'homme qui porte le Christ qui permet de se faire une opinion plus affirmée, traçant une ligne de rupture entre l'audace et la négligence. La manière s'approche de celle du visage du Christ de *La Crucifixion* : quelques touches d'un beau camaïeu de bleu pour figurer la tunique, quelques coups de pinceaux pour les mains. Mais on ne pourra s'empêcher de remarquer à quel point le pinceau déborde. Au niveau du visage, les touches sont incertaines, le rouge est instable, les ombres portées semblent déformées... Le peintre ne semble pas maîtriser l'audace de son modèle.

La Descente de croix pose la question de l'atelier, car de toute évidence, le nom de Francisco Bayeu doit être associé à un travail d'équipe, étant donné l'importance de sa production, y compris dans sa jeunesse, ne saurait être de son seul fait. Dans un premier temps, le fait d'attribuer au maître les œuvres de ses élèves, ses collaborateurs, est un phénomène naturel en histoire de l'art. Mais le corpus de Bayeu est aujourd'hui suffisamment bien connu pour que l'on puisse dépasser ce stade et commencer à clarifier le statut de chacune de ses productions.

Deux exemples illustrent notre propos. Le premier cas est le plus célèbre sans doute : il s'agit des deux copies des esquisses de présentation conçues par Corrado Giaquinto pour la cathédrale de Cesena et appartenant à la Société royale de Saragosse.[35] Ces deux peintures qui proviendraient de la chartreuse de Las Fuentes[36] ont été attribuées tour à tour à Corrado Giaquinto[37], Francisco Bayeu[38] et Manuel Bayeu[39]. José Ignacio Calvo Ruata, le spécialiste de l'artiste, nous a confirmé que ces deux œuvres pourraient en effet être attribuées au tout jeune Manuel Bayeu.[40]

Le deuxième exemple est plus complexe : le musée de Valence conserve deux tableaux attribués à Francisco Bayeu[41] par Arturo Ansón Navarro.[42] Les toiles seraient des esquisses de présentation de tableaux destinées à décorer les portes de la sacristie du monastère des hiéronymites de Santa-Engracia à Saragosse et seraient datables vers 1761-1762.[43] Les deux tableaux correspondent assez bien à la manière de Bayeu ; ils semblent d'ailleurs d'une certaine qualité mais bien en deçà des œuvres d'attribution certaine. En fait, les originaux, qui sont inédits, sont conservés dans une collection américaine. Ils sont tout à fait similaires aux tableaux ce Valence, même par le format (81 x 43 cm chacun).

En revanche, ils sont d'une qualité très largement supérieure aux versions espagnoles. Dans l'œuvre de jeunesse de Francisco Bayeu, on observe souvent les mêmes différences entre originaux et répliques d'atelier. Ces dernières présentent un clair-obscur toujours plus prononcé, alors qu'il y a chez le peintre une tendance à refroidir les gammes chromatiques. On observe aussi quelques négligences dans le dessin - c'est notamment le cas pour *L'Adoration des bergers*, au niveau du nez de la Vierge : la matière est plus épaisse, alors que, chez Bayeu, on constate une finesse et une transparence des couches.

Pour *La Descente de croix*, comme pour les deux tableaux du musée de Valence, il faut les considérer comme des répliques d'atelier tant elles sont, qualitativement, en deçà des œuvres attribuées avec certitude à Francisco Bayeu.

Pour en revenir à la question des modèles du XVIIe siècle dans le corpus de Bayeu, une étude systématique de l'œuvre révèle d'autres exemples tout à fait semblables. À son retour de Madrid, Bayeu peignit un *Saint Thomas d'Aquin confondant par ses écrits les hérétiques (fig. 17)* pour le même couvent des dominicains de Saint-Ildefonse, un tableau aujourd'hui conservé au musée de Saragosse.[44] L'œuvre qui ornait l'autel de la chapelle Saint-Thomas est daté généralement entre 1759 et 1760, ce qui ne semble pas discutable. Le tableau a systématiquement été mis en relation avec des modèles de Giaquinto, ce qui est vrai pour la figure du saint et l'habituelle génuflexion que l'on retrouve si fréquemment chez ce dernier, ainsi que pour la partie supérieure de la composition avec l'ange et le Saint-Esprit.

En revanche, ce n'est certainement pas le cas pour les quatre figures partiellement dénudées de la partie inférieure.[45] Les nus masculins que l'on retrouve dans l'œuvre de Giaquinto sont souvent de dos, accoudés directement sur le sol ; ils s'apparentent plutôt à des figures repoussoirs. Or, dans le tableau de Bayeu, nous sommes bien confrontés à des académies, dont les postures presque théâtrales, mélodramatiques, sont forcements très éloignées de la préciosité froide de Giaquinto. On est ici plus proche d'un Lanfranco. La référence à la manière de ce dernier se révèle ici à travers une comparaison avec le nu de *L'Ascension de sainte Marie Madeleine*[46] par exemple.

Bayeu pouvait-il connaître les œuvres de Lanfranco à une t'elle date ? Il en va de même pour la *Sainte Rosalie et un saint évêque intercédant auprès de la Sainte Famille pour un pestifér*é d'Antonio Gherardi (1644-1702) qui aurait pu servir de modèle.[47] Pareillement, ce

type de figures est plutôt habituel dans l'œuvre de José de Ribera (1591-1652) et, dans ce cas, Bayeu aurait très bien pu étudier les propositions du maître à Madrid où il était fort présent. Je pense par exemple à une suite de tableaux sur le thème des Géants, qui appartenait alors aux collections royales espagnoles et que Bayeu a pu éventuellement étudier.[48]

D'ailleurs, on remarquera à quel point la manière de Francisco Bayeu s'adapte bien à ces nouveaux modèles. Les gammes de couleurs sont beaucoup plus froides, dominées par un ocre légèrement teinté de vert. Le dessin est beaucoup plus ferme, et presque sculptural dans

fig. 17 : Francisco Bayeu, Saint Thomas d'Aquin confondant par ses écrits les hérétiques, 1759-1760, peinture à l'huile sur toile, 184 x 189 cm, Saragosse, Museo de Zaragoza (NIG 11830). © Rafael Garrido.

les plissés de la tunique du saint. Il y a de toute évidence une volonté de monumentalité à travers une texture plus émaillée, une matière plus froide, des volumes plus prononcés, qui font de cette œuvre un autre jalon essentiel et curieusement peu pris en compte dans le corpus du

fig. 16 : Francisco Bayeu, La Descente de croix, 1758, peinture à l'huile sur toile, 103 x 61 cm, Madrid, collection privée. © Abalarte subastas.

peintre. L'usage d'un modèle du XVIIe siècle facilite un passage sensible vers un classicisme plus affirmé. Ce tableau est d'ailleurs bien antérieur à la rencontre de Bayeu avec Mengs, qui eut lieu en 1763.

La Crucifixion est une pièce essentielle pour mieux comprendre l'évolution du jeune Francisco Bayeu avant sa rencontre avec Mengs en 1763. Cette citation méthodique de modèles du XVIIe siècle, de surcroît espagnols, nous renvoie aux évolutions qui se font jour dans la peinture française contemporaine, où la redécouverte de l'art du siècle de Louis XIV, négligé par certains, offrait des solutions plastiques alternatives aux peintres d'histoire. Au demeurant, Francisco Bayeu continua à faire copier à ses élèves des modèles du XVIIe siècle, et pas simplement ceux de Velasquez ou de Ribera ; il y eut aussi Rembrandt, Van Dyck, Poussin, Vouet, Rosa, Lanfranco, Reni et tant d'autres. De fait, il semble bien que l'on ne peut comprendre la manière de Goya qu'en analysant soigneusement la culture visuelle de son maître.

Frédéric Jiméno, docteur en histoire de l'art.

Notes

1 *https://univ-paris1.academia.edu/FrédéricJiméno (2018). Je tiens naturellement à remercier mon amie Anna Reuter pour sa collaboration à ce projet. Les débats incessants que nous avons eus sur cette question m'ont permis d'affiner certains aspects du sujet. Je dois aussi remercier Elisa d'Ors et la maison de vente *Alcalá subastas*, le musée de Saragosse, le musée Ibercaja Camón Aznar et Gabriela Torrente pour la cession gratuite des photographies illustrant ce texte ainsi que mon ami Christophe henry pour son travail de relecture et de mise en page. Grâce à lui, cette étude aura été publiée.

Francisco Bayeu (attribué ici à), *La Crucifixion*, 1758, peinture à l'huile sur toile, 103 x 61 cm, Madrid, *Alcalá subastas*, 28 février 2013, lot n° 375. Tableau vendu pour 36.051,21 euros, frais inclus. Il était considéré comme une œuvre anonyme de l'école aragonaise. Le tableau appartient aujourd'hui à une collection privée espagnole.

2 Domingo Pérez (Tomás), Ansón Navarro (Arturo), Ruiz Pardo (Juan), *La Cúpula de González Velázquez sobre la Santa Capilla del Pilar. Restauración 1996*, Zaragoza, Diputación general de Aragón, Ministerio de Educación y Cultura, Caja de ahorros de la Inmaculada, Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 1998, *passim*.

3 Bayeu obtint une bourse d'étude auprès d'Antonio González Velázquez après sa participation au prix extraordinaire organisé par l'Académie de Saint-Ferdinand de 1757. Il faut dire qu'il fut le seul concurrent, personne n'ayant osé l'affronter.

4 Ceán Bermúdez (Juan Agustín), *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas-Artes en España,* Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, t. 1, p. 104.

5 Martín Zapater y Clavería (Saragosse, 1747-1803) est un bourgeois de la ville de Saragosse, ami d'enfance des frères Bayeu et de Goya. Il entretint une correspondance avec Goya, Manuel et Francisco Bayeu, qui est particulièrement utile à la compréhension de l'histoire de la peinture espagnole du XVIIIe siècle.

6 Calvo Ruata (José Ignacio), *Cartas de Fray Manuel Bayeu a Martin Zapater, fondo documental del museo del Prado,* Zaragoza, Institución « Fernando el Católico », Madrid, Museo nacional del Prado, 1996, p. 32 : « [...] el Christo de mi hermano que fue disseño del que ay en la sacristia de San Ildefonso de essa ciudad. »

7 *Ibid*., p. 34 [mention du *modello* comme étant une œuvre de Francisco], p. 37 [mention de la destination de l'œuvre].

8 *Ibid*., p. 37.

9 Le tableau a été exposé pour la première fois : Calvo Ruata (José Ignacio), *Fray Manuel Bayeu*, Huesca, Diputación provincial de Huesca, 15-06/15-09-2018.

10 Les cadres en plâtre peints sont encore aujourd'hui conservés. Les autres cadres sont plus petits : 128 x 111 cm. Je remercie le professeur Juan Carlos Lozano pour m'avoir procuré ces précisions.

11 Francisco Bayeu, *Le Couronnement d'épines*, 1758, peinture à l'huile sur toile, 90 x 37 cm, Saragosse, Académie royale des Beaux-Arts de Saint-Louis, en dépôt à Saragosse, Museo de Zaragoza (NIG 10455).

12 Francisco Bayeu (attribué ici à l'atelier de), *La Descente de croix*, 1758, peinture à l'huile sur toile, 93 x 61 cm, Saragosse, Museo Ibercaja Camón Aznar.

13 Ansón Navarro (Arturo), *Los Bayeu, Una familia de artistas de la Ilustracíon*, Zaragoza, CAI, 2012, p. 24.

14 En effet, dès 1755, Bayeu peignit à fresque une *Vie de saint Bruno* pour le cloître des chapelles de la chartreuse de l'Immaculée Conception à Saragosse. L'ampleur du chantier put nécessiter l'aide d'un collaborateur alors que ses frères, les peintres Ramón (1744-1793) et Manuel Bayeu (1740-vers 1808) étaient encore très jeunes. La collaboration avec cet assistant inconnu se limita sans doute à quelques ornements de l'architecture, certains sont encore visibles aujourd'hui. Je pense par exemple à Ramón Almor (vers 1719-1785), qui décora ensuite de peintures murales l'église de la chartreuse dans laquelle on retrouve un paysage de camaïeu de bleu assez proche, alors que la parenté stylistique avec Bayeu est très étroite.

15 Le tableau a été restauré par Gabriela Torrente (Madrid).

16 Dans *Le Couronnement d'épines* notamment ou dans l'esquisse de présentation de *L'Adoration des rois* (1756-1757) pour la chartreuse de l'Immaculée Conception de Saragosse.

17 Pérez Sánchez (Alfonso Emilio) (dir.), *Corrado Giaquinto y España,* Madrid, Palacio Real, 5 de abril – 25 de junio de 2006, Madrid, Patrimonio Nacional, 2006, p. 170-171, n° 35, p. 184-185, n° 41.

18 Par exemple : Pérez Sánchez (Alfonso Emilio), *op. cit.,* 2006, p. 192-193, n° 45, p. 214-215, n° 54 (une figure masculine, sans doute saint Isidore), p. 226-227, n° 60 (les figures du Christ et de la Vierge), p. 236-237, n° 63.

19 Par exemple : Pérez Sánchez (Alfonso Emilio), *op. cit.*, 2006, p. 172-173, n° 36.

20 Par exemple : Francisco Bayeu, selon un modèle de Corrado Giaquinto, *La Vision de sainte Thérèse*, vers 1758, peinture à l'huile sur toile, 105 x 48 cm, Saragosse, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.

21 Domingo Pérez (Tomás), Ansón Navarro (Arturo), Ruiz Pardo (Juan), *op. cit.*, 1998, *passim*.

22 Ansón Navarro (Arturo) (dir.), *Francisco Bayeu (1734-1795),* Zaragoza, Museo e instituto

« Camón Aznar », Centro de exposiciones y congresos de Ibercaja, 18/04-1996/19-05-1996, Zaragoza, Ibercaja, 1996, p. 18-20.

23 Aterido (Ángel), Martínez Cuesta (Juan), Pérez Preciado (José Juan), *Inventarios Reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004, t. II, p. 453, n° 882 : Guido Reni (1575-1642), *La Madeleine*, peinture à l'huile sur toile, 75 x 62 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado (P216).

24 Diego Rodríguez de Silva y Velázquez dit Diego Velasquez, *La Crucifixion*, peinture à l'huile sur toile, 248 x 169 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado (inv. P01167).

25 Francisco Bayeu, *Le Couronnement d'épines*, 1758, peinture à l'huile sur toile, 90 x 37 cm, Saragosse, Académie royale des Beaux-Arts de Saint-Louis, en dépôt à Saragosse, museo de Zaragoza (NIG 10455).

26 Morales y Marín (José Luis), *Francisco Bayeu*, Zaragoza, Moncayo, 1995, p. 101, n° 104.

27 Ansón Navarro (Arturo) (dir.), *op. cit.*, 1996, p. 126-127, n° 4.

28 Corrado Giaquinto, *Le Couronnement d'épines*, 1753-1754, peinture à l'huile sur toile, 136 x 77 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado (inv. P3131).

29 Francisco Bayeu (attribué ici à l'atelier de), *La Descente de croix*, 1758, peinture à l'huile sur toile, 93 x 61 cm, Saragosse, Museo Ibercaja Camón Aznar.

30 Arnaiz (José Manuel), *Antonio González Velázquez, pintor de cámara*, Madrid, Antiquaria, 1999, *passim*.

31 Ansón Navarro (Arturo), *op. cit.*, 2012, p. 24.

32 Corrado Giaquinto, *La Descente de croix [sic.]*, 1753-1754, peinture à l'huile sur toile, 147 x 109 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado (inv. P108).

33 Luca Giordano, *Le Cantique de la prophétesse Marie,* peinture à l'huile sur cuivre, 58 x 84 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado (inv. P159).

34 Depuis la publication de la première version de cet article, le 25 juillet 2013, le tableau original de Francisco Bayeu pour *La Descente de croix* est passé en vente à Madrid (*fig. 16*). La différence qualitative entre les deux versions ne laisse aucune place aux doutes. Madrid, Abalarte subastas , 3-4 octobre 2017, lot 65 : le tableau mesure 103 x 61 cm et dispose d'un cadre doré ancien. Il faut signaler que le tableau possède exactement les mêmes dimensions que *La Cruxifixion*.

35 Lozano (Juan Carlos) (dir.), *Goya y el palacio de Sobradiel*, Zaragoza, Museo de Bellas Artes, 15 de diciembre de 2006 – 4 de febrero de 2007, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2006, p. 248-251, n° 17-18.

36 Communication orale de José I. Pasqual de Quinto y de los Ríos en 2006, il était alors directeur de la Société royale de Saragosse.

37 Diego Chóliz (Gonzalo de), Quinto y de los Ríos (José I. Pasqual de), *Fondo de Pintura Aguafuertes Dibujos de Academia de la Real Academia Económica Aragonesa de Amigos del País*, Zaragoza, Real Academia Económica Aragonesa de Amigos del País, 1995 (1ère éd. 1981), p. 66, n° 63.

38 Ansón Navarro (Arturo), *op. cit.*, 1996, p. 11.

39 Ansón Navarro (Arturo), *Francisco Bayeu y sus discípulos*, Zaragoza, Cajalón, 2007, p. 57. Ansón Navarro (Arturo), *op. cit.*, 2012, p. 28, p. 128.

40 Communication écrite, avril 2013.

41 Francisco Bayeu (attribué ici à l'atelier de), *Adoration des rois, Adoration des bergers*, vers 1761-1762, peinture à l'huile sur toile, 80 x 44 cm pour chacun, Valence, Museo de Bellas Artes de Valencia.

42 Ansón Navarro (Arturo), « Francisco Bayeu. Adoración de los pastores-Adoración de los magos », F. Benito Doménech (dir.), *Museo de Belles Arts de Valencia. Obra selecta*, Valencia, 2003, n° 151, p. 304-305. Ansón Navarro (Arturo), *op. cit.*, 2007, p. 188-191. Ansón Navarro (Arturo), *op. cit.*, 2012, p. 29-31.

43 Ceán Bermúdez (Juan Agustín), *op. cit.*, 1800, t. 1, p. 103.

44 Francisco Bayeu, *Saint Thomas d'Aquin confondant par ses écrits les hérétiques,* 1759-1760, peinture à l'huile sur toile, 184 x 189 cm, Saragosse, Museo de Zaragoza (NIG 11830).

45 Ansón Navarro (Arturo), *op. cit.*, 1996, p. 134.

46 Giovanni Lanfranco (1582-1647), *L'Ascension de sainte Marie Madeleine*, vers 1605, Naples, Museo e Gallerie Nazionali du Capodimonte.

47 Antonio Gherardi (1644-1702), *Sainte Rosalie et un saint évêque intercédant auprès de la Sainte Famille pour un pestifér*é, peinture à l'huile sur toile, 190 x 267 cm, Ajaccio, Palais Fesch, musée des Beaux-Arts.

48 Spinosa (Nicolas), *Ribera. La obra completa*, Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2008, p. 392-393, n°A164, A165, A166, p. 411-413, n° A205, A206.

GHAMU (Groupe Histoire Architecture et Mentalités Urbaines)
n°0 (2018)
ISBN 978-2-491086-00-8
www.ghamu.org
contact@ghamu.org

ISBN 978-2-491086-00-8