

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

# JEAN-CHARLES DELAFOSSE (1734-1789)

*Un artiste à facettes au miroir du XVIII<sup>e</sup> siècle*



Janine BARRIER

GHAMU (Groupe Histoire Architecture Mentalités Urbaines)

Janine Barrier, Jean-Charles Delafosse (1734-1789), un artiste à facettes au miroir du XVIII<sup>e</sup> siècle

ISBN 978-2-491086-01-5

Illustration de la couverture :

J. C. Delafosse, *Observatoire*. Dessin, Plume et encre brune, lavis brun, H. 160 x l. 128mm, Paris MAD.

© MAD, Paris.

## Sommaire

REMERCIEMENTS	5
AVANT-PROPOS – QUI EST JEAN-CHARLES DELAFOSSE ?	7
INTRODUCTION	11
CHAPITRE I – DES DÉBUTS HÉSITANTS	19
CHAPITRE II – LA NOUVELLE ICONOLOGIE HISTORIQUE (1768), UN MANIFESTE AMBITIEUX	25
CHAPITRE III – DELAFOSSE ET LES COLLECTIONNEURS DE DESSINS D’ARCHITECTURE	47
CHAPITRE IV – LES FACETTES D’UN DESSINATEUR IMAGINATIF	73
CHAPITRE V – DELAFOSSE ORNEMANISTE ET DÉCORATEUR	97
CHAPITRE VI – ESTAMPES D’OBJETS DE DÉCOR À L’INTENTION DES ORNEMANISTES ET ARTISANS	111
CHAPITRE VII – PRATIQUE DE L’ARCHITECTURE. PROJETS ET RÉALISATIONS	127
CHAPITRE VIII – DELAFOSSE : UNE PERSONNALITÉ RÉVÉLÉE EN « HIÉROGLYPHES »	143
CHAPITRE IX – L’ARCHITECTURE EN DEVENIR	163
CHAPITRE X – L’ÂGE DE FER	177
CONCLUSION	189
BIBLIOGRAPHIE	197



## Remerciements

Cet ouvrage doit l'existence à Daniel Rabreau et Monique Mosser. Tous deux ont souhaité que le rôle de Delafosse – personnage aussi influent que méconnu – permette de mieux saisir l'évolution du goût à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le premier m'en a confié l'étude et a suivi son élaboration, tandis que la seconde m'a fait bénéficier non seulement de sa documentation, mais aussi de sa vaste expertise. En outre le professeur Delphine Denis m'a prodigué ses conseils quant aux tropes de l'architecture. Qu'ils soient convaincus de ma gratitude.

Mais rien n'aurait été possible sans l'aide précieuse de M. Olivier Gabet qui a aimablement mis à ma disposition les innombrables dessins du Musée des Arts décoratifs. Que soient également remerciés M. Bertrand Gautier et la galerie Talabardon, mais aussi la direction de la galerie Prouté ainsi qu'Anna Zablokyi.

Je ne saurais oublier mes fidèles amis du GHAMU qui se sont chargés de préparer mon tapuscrit avec ses innombrables illustrations et notes, pour une édition internet, et tout d'abord Pierre Geoffroy qui s'est chargé de l'essentiel de cette tâche, mais aussi Francesco Guidoboni, Anaïs Bornet et Yvon Plouzennec.

Ma reconnaissance est acquise à tous.



## Avant-propos

### Qui est Jean-Charles Delafosse ?

Jean-Charles Delafosse (1734-1789), dont le nom apparaît fréquemment sous la plume des historiens de l'art – et plus particulièrement des historiens de l'architecture du dix-huitième siècle – demeure auréolé de mystère. Toutefois en 1976 déjà Monique Mosser avait affirmé que, si « on a traditionnellement réduit la personnalité de Delafosse à celle d'un ornemaniste inspiré et fécond [...] son œuvre abondante [...] présente des aspects multiples où l'architecture et le paysage d'invention jouent un rôle non négligeable. »<sup>1</sup> Plus récemment Daniel Rabreau, écrivant que la raison d'être du goût nouveau se développant dans les années 1750 est « le recours aux ornements 'à l'antique' », ajoutait « La question a été parfaitement comprise et traitée par un des plus suivis parmi les ornemanistes 'à la grecque', Jean-Charles Delafosse [...] »<sup>2</sup>. Celui-ci est en effet invariablement mentionné par les auteurs de monographies traitant des sources d'inspiration des plus fameux architectes de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle – parmi lesquels Claude-Nicolas Ledoux, Alexandre-Théodore Brongniart, Étienne-Louis Boullée ou Victor Louis, pour ne mentionner qu'eux.

Mais comment définir ce personnage foisonnant et si déconcertant ? Déjà l'opinion de ses contemporains, impuissants à juger l'ensemble de son œuvre, variait selon leurs propres compétences. Ainsi en 1773 le doreur Jean-Félix Watin<sup>3</sup> considérait-il que : « Le célèbre M. de la Fosse [...] qui a tracé la forme de tous les ameublements les plus à la mode et les plus somptueux, se livre quelquefois trop à la fougue de sa riche imagination. Traits fins, délicats, ornements légers, gracieux, contours sveltes, élégants, caractérisent ses ingénieux dessins, mais souvent ils annoncent le génie »<sup>4</sup>. L'année suivante Jacques-François Blondel, reconnaissant lui aussi sa puissance inventive, écrivait : « La Fosse, Dessinateur, Sculpteur et Graveur, homme de génie mais peu conséquent. Cet artiste vient de nous donner un *Recueil de ses œuvres*. Tout est à rejeter de ses compositions : elles sont d'une pesanteur assommante, et semblent être la charge de Le Pautre, sans en offrir le génie et la fécondité. Il s'y rencontre néanmoins quelquefois des détails heureux. »<sup>5</sup> Watin ne s'intéressait à l'évidence qu'aux planches d'ornements, alors que Blondel, théoricien de l'architecture « obsédé par les soucis d'unité et de vérité », consacrant alors toutes ses forces à « empêcher la dissolution des principes de hiérarchie, de gradation et d'harmonie qui avaient régi l'architecture depuis la Renaissance jusque vers 1770 »<sup>6</sup>, condamnait évidemment ses innovations. Par ailleurs la remarque de Blondel concernant la parenté avec

---

1 Monique Mosser, 1976, p. 103.

2 Daniel Rabreau, « Du 'goût à la grecque' sous Louis XV à la perception d'une symbolique gallo-grecque », *Revue de l'Art*, n° 170, 2010-4, p. 45.

3 Jean-Félix Watin, membre de l'Académie de Saint-Luc, doreur et « marchand de couleurs », auteur de *L'art du peintre, doreur, vernisseur*, Paris, 1773.

4 *Ibid.*, p. 353.

5 Jacques-François Blondel, *L'homme du monde éclairé par les arts*, T. II, (1774), p. 316.

6 Baldine Saint Girons, *Esthétiques du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1990, p. 529.

Le Pautre, à laquelle Hauteœur ajoutera Marot et Servandoni, est assez justifiée : il semble en effet que Delafosse était très attiré, non seulement par l'architecture, mais également la sculpture baroques, et ce que le doreur considérait comme « la fougue de sa riche imagination » était peut-être dû en partie à une nostalgie pour la grandeur du passé.

Puis, le goût évoluant, Delafosse fut oublié à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à la création de l'Union centrale des Beaux-arts appliqués à l'industrie, au début des années 1860 (laquelle devint en 1882 l'Union centrale des Arts décoratifs, UCAD), « fondée par des industriels de l'art pour maintenir dans ce domaine la suprématie française face à la montée en puissance de l'Angleterre »<sup>7</sup>. Une Bibliothèque faisait partie du programme d'éducation des artisans au même titre que la création d'un musée rétrospectif, tout comme les cours spéciaux et l'organisation d'expositions « présentant à l'étude de belles applications de l'art à l'industrie »<sup>8</sup>. En 1862 Émile Bellier de la Chavignerie (1821-1871) fut nommé sous-inspecteur aux expositions officielles, dont il rédigea les catalogues à partir de 1864. Il entreprit en outre, de 1865 à sa mort, la rédaction de deux ouvrages : *Les artistes français du XVIII<sup>e</sup> siècle oubliés ou dédaignés*, et un *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine de l'art du dessin jusqu'à nos jours*. C'est ainsi que l'œuvre de Jean-Charles Delafosse fut redécouverte. Du reste, dans la notice biographique de Bellier celui-ci était dit « architecte »<sup>9</sup>, en référence sans doute au titre que lui-même se donnait dans l'avant-propos de sa *Nouvelle Iconologie historique* (1768) : « J.-Ch. Delafosse Architecte, Décorateur et Professeur de dessin. » Bientôt également l'érudit Jules Maciet commençait à constituer une collection, destinée à enrichir le fonds de l'UCAD. En trente ans il put lui apporter deux mille quatre cent quatre documents, parmi lesquels un certain nombre d'œuvres de décorateurs du XVIII<sup>e</sup> siècle.

De son côté l'imprimeur Armand Guérinet entreprit alors de publier la majeure partie, non seulement des catalogues des expositions, mais également des albums complets des œuvres de décorateurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, et en particulier une version légèrement simplifiée de *La Nouvelle Iconologie historique* – soit amputée des « Discours » accompagnant à l'origine les planches dont il supprimait également les petits personnages de la marge inférieure. C'est à cette époque, au cours des toutes premières années du XX<sup>e</sup> siècle que, d'« architecte », Delafosse fut requalifié d'« ornemaniste », terme employé par Geneviève Levallet en 1929 dans le titre de son article « L'ornemaniste Jean-Charles Delafosse »<sup>10</sup>. Et nous verrons que, si le terme ne fut forgé que peu après sa mort, ce fidèle disciple de Piranèse fut effectivement un étonnant créateur d'ornements, source d'inspiration inépuisable pour ses contemporains.

Il est certain par ailleurs qu'il ne fut pas seulement ornemaniste, et qu'il s'avère fort difficile à cerner, dans la mesure où lui-même n'a laissé aucun écrit personnel. Les textes de sa main sont uniquement « professionnels » : Discours de la *Nouvelle Iconologie historique*,

---

7 *Le vertige des images II Jules Maciet et ses amis*, Bibliothèque des Arts décoratifs, 30 mai-29 juillet 2011, p. 1.

8 *Ibid.*

9 Émile Bellier de la Chavignerie, *Dictionnaire général des artistes de l'École française*, Paris, 1868-1872, p. 384.

10 Geneviève Levallet, « L'ornemaniste Jean-Charles Delafosse », *GBA*, Paris, 1929, T.1, p. 158-169.

*Principes d'architecture, Mémoire pour une Boucherie et Tuerie générale* ou encore le *Précis* qu'il présenta à l'Académie de Bordeaux. Par contre le nombre impressionnant de dessins qu'il a laissés – rarement datés – sont les seuls éléments dont l'analyse permet de tenter un portrait vraisemblable d'une personnalité qui s'avère hors du commun. Ceux-ci sont très disséminés, conservés dans des collections particulières et dans celles de musées du monde entier, tandis que les ventes publiques continuent d'en présenter régulièrement. Par chance le Musée des Arts décoratifs à Paris est particulièrement riche à cet égard, en partie grâce à l'exceptionnelle donation de son vice-président en 1919, M. David Weil.

En 1952 Louis Hauteœur, reprenant la critique émise par Blondel rapprochait ses projets d'architecture « des gravures de Marot et des décors de Servandoni »<sup>11</sup> et ajoutait qu'il « montre parfois une imagination peu réglée ». Comme Levallet, il avait pu étudier l'imposante collection du Musée des Arts décoratifs, mais semble en avoir tiré de meilleures conclusions, même s'il est possible de ne pas entièrement souscrire à son jugement. Emil Kaufmann, ne se prononçant pas, se référait aux titres que l'artiste lui-même se donnait en 1768 lors de la publication de la *Nouvelle Iconologie historique*, « architecte, dessinateur et décorateur », c'est toutefois lui qui mit en évidence l'importance de cette œuvre dans son ouvrage *Architecture in the Age of Reason*, traduit et publié en français en 1963. Avec une grande acuité, il écrivit qu'il « était encore loin du goût moderne pour les formes utilisables, mais [que] déjà il était hanté par des visions de motifs nouveaux »<sup>12</sup>. Mais Monique Mosser, cernant mieux la personnalité de Delafosse, remarque que Kaufmann ne perçut pas davantage que Geneviève Levallet « le contenu iconologique de son grand ouvrage »<sup>13</sup>. À la décharge du premier il faut remarquer qu'il n'avait, à l'évidence, pas eu connaissance de la collection David Weill.

Michel Gallet le dit « Maître ornemaniste et architecte »<sup>14</sup>, précisant : « Bien qu'il se soit toujours qualifié d'architecte et de professeur de dessin, c'est comme ornemaniste [...] que Jean-Charles Delafosse est demeuré célèbre »<sup>15</sup>. Enfin ces dernières années Monique Mosser a brossé un portrait plus convainquant de ce personnage complexe<sup>16</sup>.

S'il construisit peu, cet excellent dessinateur très prolifique multiplia les dessins d'ornements, d'objets de décor, architectures imaginaires – en particulier des tombeaux – mais également les caprices de ruines et les pastorales, sans oublier les figures et scènes allégoriques. C'est en effet de cette manière qu'il chercha toujours à exprimer sa pensée : lui-même – après Baudouin évoquant Platon – employait le terme d'« hiéroglyphes » à propos de sa *Nouvelle Iconologie*. Nous le verrons traduire sa croissante opposition au clergé et à la justice par des caricatures d'une intense férocité. Par ailleurs, personnage d'une rare ambiguïté, il révèle à travers les dessins d'étranges et menaçants tombeaux, « une imagination en proie à des fantasmes très per-

---

11 Louis Hauteœur, *Histoire de l'architecture classique en France*, T. IV, Paris, 1952, p. 461.

12 Emil Kaufmann, *L'architecture au siècle des Lumières*, Paris, 1963, p. 172.

13 Monique Mosser, 1994, p. 8.

14 Michel Gallet, *Les architectes parisiens du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1995, p. 174.

15 Michel Gallet, « Jean-Charles Delafosse, architecte », *GBA*, Paris, 1963.

16 Monique Mosser, 1986, p. 65-66 ; 1994 ; 2004, p. 154-169.

sonnels »<sup>17</sup>, et tout particulièrement son angoisse de la mort ; en filigrane apparaît régulièrement son goût – nostalgie ? – pour l’art militaire, mais aussi un attrait pour les charmes féminins. Et toujours on découvre ce véritable protégé différent, inattendu, le Delafosse architecte bâtisseur et décorateur n’a que peu de points communs avec le Delafosse auteur de la *Nouvelle Iconologie*, différent encore est le dessinateur d’architectures imaginaires, l’ornemaniste est autre, et tout aussi distinct l’adversaire de la monarchie et du clergé, ou l’iconologue et le caricaturiste. Ses contemporains eux-mêmes le considèrent comme dessinateur d’ornements, dans la mesure où se révélant à la fois fécond et inventif, il leur fut une aide précieuse.

Il est donc bien difficile de cerner une figure aussi multiple et déconcertante. Les rares textes de sa main n’en présentant qu’un reflet fort partiel, il apparaît bien vite que seule l’analyse de ses dessins permet d’entrevoir les grandes lignes de sa carrière, et même – outre l’évolution de sa pensée artistique – un certain nombre d’aspects de sa riche personnalité. Certes, à l’instar des premiers lecteurs de sa *Nouvelle Iconologie* nous demeurons souvent très perplexes quant à sa symbolique, aussi de multiples interrogations perdurent-elles. Par contre il semble qu’en matière d’architecture ce piranésien convaincu avait perçu l’intérêt de l’ornement qui, devenu « allégorique », est en mesure d’exprimer des convictions architecturales. Et s’il s’est toujours considéré comme architecte, ce ne sont pas ses réalisations qui lui permirent de vivre ni de faire vivre sa famille.

Aussi la principale source de revenus de ce remarquable dessinateur, doué d’une imagination – d’une capacité d’invention – prodigieuse, jusque dans les années 1780-1785, fut-elle la vente des innombrables cahiers de gravures aux ornemanistes et aux artisans, lesquels devaient en permanence renouveler leurs productions, ainsi que celle de dessins originaux, destinés peut-être à certains des Amateurs de l’Académie de Saint-Luc, mais plus encore sans doute à ce public croissant de collectionneurs, désireux de se hisser au niveau de l’élite.

---

17 Monique Mosser, 1994, p. 13.

# **Introduction**

Fils d'un marchand de vin de la rue du Roi-de-Sicile, Jean-Charles Delafosse naquit en 1734. Sans doute son père lui fit-il donner, dans ses jeunes années, une éducation – telle celle des Oratoriens – comportant, outre une instruction religieuse, les bases du français, du latin et même de la rhétorique, comme en témoigne la *Nouvelle Iconologie historique*. Toutefois dès 1747 son père le mettait en apprentissage à l'école de l'Académie de Saint-Luc<sup>18</sup>. Nous ignorons pourquoi à la fin des cinq années réglementaires, le jeune homme changea totalement d'orientation. Lui-même nous apprend en effet qu'à l'âge de vingt-trois ans il quittait l'armée avec le grade de Maître de camps général de Dragons : ainsi avait-il opté pour le métier des armes. Nous ne savons pas davantage pourquoi il abandonna son nouvel état alors même que la France venait d'entrer en guerre avec l'Angleterre.

Aucun portrait de lui n'est connu, mais serait-il possible qu'il se fût représenté lui-même, sous forme d'un buste, bien en évidence dans une planche<sup>19</sup> symbolisant les attributs de ces arts qu'il pratiqua tous ? Buste qui lui-même n'est pas sans évoquer celui de son maître à penser Piranèse, par Joseph Nollekens.



Jean-Charles Delafosse, (Sans titre), *Titre du Livre 4ème*.  
Dessin, Paris, Galerie Talabardon.

Esprit curieux sans aucun doute, nulle part il ne perdit son temps, pas plus à l'armée qu'à l'Académie. Il s'intéressa aux découvertes de cette époque des Lumières, de même qu'aux multiples débats qui agitaient les milieux intellectuels. Il fut tout d'abord reçu académicien de cette même Académie de Saint-Luc, puis y devint professeur – il l'était en 1768 – sans que nous sachions à quelle date exactement, et fut nommé plus tard « architecte, adjoint à professeur de géométrie et perspective », titre qu'il portait en 1774 lors de la seule exposition à laquelle il participa. Toutefois nous savons que sa fonction, pas plus que celle de ses collègues, n'était rémunérée, leur statut précisait en effet : « L'unique récompense qu'ils se proposent sera l'honneur qu'ils se firent à eux-mêmes, et au corps dont ils sont membres, en se rendant gratuitement utiles au public »<sup>20</sup>

Nous ne sommes pas davantage renseignés sur sa vie privée. Il s'était à l'évidence marié avant 1762,

18 Svend Eriksen, *Early Neo-classicism in France*, London, 1974, p. 170.

19 Je suis infiniment reconnaissante envers Eileen Harris qui m'a suggéré l'idée que ce buste soit un auto-portrait.

20 Jules Guiffrey, *Histoire de l'Académie de Saint-Luc*, Paris, 1915 p. 27.



J. C. Delafosse, *Nouvelle Iconologie Historique*, volume II, Cahier KK.  
Estampe, Paris BAD.

puisqu'il eut, cette année-là, une fille, prénommée Marie Nicole. Le dessin du ravissant visage de la petite fille endormie porte l'indication « Marie Nicole Delafosse née à Paris le 29 juin 1762. Dessinée par son père à l'âge de 15 mois »<sup>21</sup>. En 1768 il demeurait « rue Poissonnière, en la maison de M. Menan, graveur, entre la rue de la Lune et celle de Beauregard »<sup>22</sup>, et en 1774 rue Neuve Saint-Martin<sup>23</sup>. Lorsqu'il exposa deux dessins à l'Académie de peinture, sculpture et architecture de Bordeaux en 1787, il se présentait comme « architecte et ancien architecte et dessinateur en chef pour le Roi en l'Isle de Corse ». Nous verrons qu'en effet il effectua un assez court voyage dans l'île – acquise par la France en 1768, et qui avait reçu son premier intendant fin 1769. Il en avait rapporté des dessins, en particulier de costumes<sup>24</sup>, et d'une « Consulte général tenu [*sic*] à Bastia 1770 »<sup>25</sup>. Tous sont signés « J. C. Delafosse arch. du roi en Corse 1770 ». Missionné par M. D'Aubenton, le garde du Cabinet d'Histoire naturelle du Roi, il était à l'évidence muni de toutes les autorisations et protections officielles nécessaires. Huit de ces dessins, propriété de M. d'Aubenton, furent exposés à l'Académie de Saint-Luc en 1774.

En 1776-1779 il modifia profondément une folie à Pantin et une maison rue Sainte-Apolline à Paris, qu'il dota de nouveaux décors, puis il édifia deux hôtels rue du Faubourg

21 Paris, Vente Piasa, 26 mars 2003. Trois crayons. (20,2 x 26,4). Le *Journal de Paris* du 17 juin 1785 annonçait son décès, sous le nom de Nicole Suzanne Delafosse.

22 Jean-Charles Delafosse, *Nouvelle Iconologie historique*, Paris, 1768.

23 Jules Guiffrey, *op. cit.*, p. 249.

24 Cf. *infra*, p. 86.

25 Je suis vivement reconnaissante à Diederik Bakhuis, Conservateur des dessins au musée des Beaux-Arts de Rouen de m'avoir fait connaître ces œuvres de Delafosse.

Poissonnière. En revanche plusieurs de ses projets n'aboutirent pas, ainsi un abattoir destiné à l'Île des Cygnes, une nécropole censée remplacer les cimetières de Paris supprimés par l'édit de 1776, enfin une – peut-être deux – caserne<sup>26</sup> pour la Garde nationale lorsqu'elle fut créée en 1789, au lendemain de la prise de la Bastille. En 1781 il avait été agréé à l'Académie de Peinture, Sculpture et Architecture de Bordeaux, mais nous ignorons s'il s'y était rendu personnellement ou s'il avait seulement envoyé ses dessins<sup>27</sup>, et cinq ans plus tard, il fut nommé Associé extérieur ou Correspondant. Par contre, présentant deux autres dessins en 1787, il effectua le voyage ainsi que l'indique sa proposition : « Précis des réflexions sur la nécessité de l'étude de l'Architecture dans Bordeaux », visant à établir une école d'architecture au sein de cette même Académie, signé « À Bordeaux ce 21 avril 1787 Delafosse »<sup>28</sup>. Il devait mourir dès le début de la Révolution, le 11 octobre 1789<sup>29</sup>. Ce n'est que le 19 mars 1791 que sa veuve reçut une indemnité de trois cents francs pour ses plans de casernes<sup>30</sup>.

La *Nouvelle Iconologie historique* publiée en 1768, ouvrage majeur dans sa carrière, comprenait cent onze planches accompagnées de textes explicatifs, à la manière de l'*Iconologie* de Baudouin. Toutefois il est évident que ses principaux acheteurs, ornemanistes et artisans, ne manifestèrent que bien peu d'intérêt pour les discours « hiéroglyphique », alors qu'ils avaient particulièrement apprécié les planches. Du reste l'édition d'Amsterdam – probablement piratée et publiée dès 1768 – supprimait les « discours ». Aussi pour la réédition de 1771 modifia-t-il l'ordre des planches, les groupant en cahiers pouvant « convenir à un même genre de décoration » et rejeta-t-il les discours à la fin, lesquels disparurent totalement des éditions ultérieures. Il semble par ailleurs que, si Kaufmann fut le premier à comprendre toute l'importance de la *Nouvelle Iconologie*, l'exemplaire qu'il avait à sa disposition était une des rééditions dépourvues de commentaires, ce qui explique certaines de ses incompréhensions malgré son extrême acuité. Par la suite Delafosse poursuivit la publication d'estampes, cahier par cahier. L'édition de 1773 comprenait les cent onze planches d'origine auxquelles en étaient ajoutées soixante, soit cent soixante et onze. Et celles-ci se multiplièrent jusqu'en 1785. La plupart étaient totalement inédites, et d'une grande originalité – tels les chandeliers, bras de lumière, vases, chenets, gaines, pendules, trophées, objets religieux, rinceaux et plafonds etc. – enfin d'autres encore représentaient des assemblages d'éléments, tirés de différentes planches antérieures et savamment recomposés. Largement répandues chez les ornemanistes et les artisans, elles eurent une influence durable dans tout le monde artistique.

Outre ces planches gravées, Delafosse produisit de fort nombreux dessins non destinés

---

26 *Actes de la commune de Paris pendant la Révolution*, 2<sup>ème</sup> série, T. III, p. 206-207

27 Charles Marionneau, *Les Salons bordelais, ou Expositions des Beaux-Arts à Bordeaux au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Bordeaux, 1883, p. 79.

28 Bordeaux, Bibliothèque municipale, MS. 1233-1234, *Documents relatifs à l'Académie Royale de peinture, sculpture et architecture civile et navale à Bordeaux (1759-1793)*.

29 Son Acte de décès a été reconstitué d'après le *Dictionnaire des artistes français* d'Émile Bellier de la Chavignerie, lequel avait eu accès aux documents d'État-civil originaux, disparus lors de l'incendie de l'Hôtel de ville en 1871.

30 *Actes de la Commune de Paris pendant la Révolution*, 2<sup>ème</sup> série, T. III, p. 206-207, (19 mars 1791).

à la gravure. Il est certain qu'il en vendait régulièrement, pour certains en feuilles, tandis que d'autres étaient rassemblés dans des « Livres » tels ceux, datés de 1768, dont nous sont restées les pages de titres : « *Livre 3<sup>ème</sup> Desseins et Esquisses d'Architectures Décorations intérieures et extérieures des Bâtiments Meubles etc.* » et « *Livre 4<sup>ème</sup> Desseins et Esquisses de Décorations intérieures de Bâtiments tant plafonds que poëles etc. Et Chaires de Prédicateurs, lutrins etc.* »

Les dessins, soigneusement découpés et collés sur papier épais – voire sur un simple cadre de papier, légèrement débordant ou non – afin de leur conférer relief et rigidité, étaient ensuite montés avec le caractéristique papier bleu, rehaussé de bandes lavées de bleu plus clair et de bandes dorées bien individualisées par des filets d'encre noire. Ainsi même les dessins – et les esquisses – de dimensions modestes étaient parfaitement mis en valeur. Si ses modèles de décors et d'ornements attiraient l'attention des artisans et ornemanistes, la plupart de ses œuvres dessinées étaient destinées à satisfaire le « collectionisme » croissant du public. Remarquons par ailleurs qu'à cette époque les esquisses connaissaient une faveur toute particulière, ainsi Diderot, dans ses critiques du Salon de 1767, pouvait-il écrire : « pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un tableau ? C'est qu'il y a plus de vie, et moins de formes. »<sup>31</sup>

Il est certain que Delafosse subit l'influence du *Recueil d'architecture* de Jean-François de Neufforge en ce sens qu'il proposa lui aussi des élévations de bâtiments publics, des décors civils et religieux, des tombeaux etc. Mais là s'arrête la comparaison. Si ses planches gravées étaient destinées à fournir des sources d'inspiration aux ornemanistes et artisans, ses dessins – y compris certains tombeaux et mausolées – étaient proposés à un public fortuné de collectionneurs. Ils permettent toutefois de déceler la progression de sa pensée architecturale, toujours à la recherche de l'expression d'un idéal qui lui fût propre, et qu'il semble n'avoir atteint qu'à l'extrême fin de sa vie.

Est-ce lui qui proposa au traducteur des *Nuits* d'Edward Young<sup>32</sup> de dessiner le frontispice de l'édition française de 1783 ? Ou bien sa renommée d'architecte funéraire avait-elle éveillé l'attention de ce dernier ? Son dessin ne fut apparemment pas retenu, peut-être était-il trop effrayant si l'on en juge par la gravure, infiniment plus sereine, qui ouvre l'ouvrage. À l'extrême fin de sa vie, certains de ses tombeaux et plus encore ses prisons, traduisant ses convictions et même ses fantasmes, lui permirent de s'élever jusqu'à cette « architecture parlante » exprimée enfin en termes purement architecturaux. Mais auparavant ce fut grâce à la *Nouvelle Iconologie* que « son esprit créateur [...] devait entraîner l'une des transformations les plus profondes de toute l'histoire de l'architecture »<sup>33</sup>. Ayant par ailleurs discerné que le dessin – discipline pour laquelle il était très doué – lui permettait d'exprimer sa pensée, il réalisa plusieurs séries de figures allégoriques, ainsi que de caricatures, un aspect de son œuvre qui n'a du reste été reconnu que récemment. Ses personnages allégoriques témoignent de son esprit incisif, mais aussi pour certains de son engagement politique. Relevant de sa fascination pour les hiéro-

31 Denis Diderot, *Ruines et paysages Salon de 1767*, Paris, 1995, p. 358.

32 Edward Young, *The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death and Immortality*, 1742. Traduction française de Pierre Le Tourneur, *Nuits, Plaintes ou Pensées nocturnes sur la vie, la mort et l'immortalité*, 1783.

33 Emil Kaufmann, cité Monique Mosser, 2004, p. 168.

glyphes, ils témoignent également d'une nature tourmentée, et qu'il faut sans doute rapprocher de son obsession de l'injustice, et plus encore de la mort. Tout au long se révèle son adhésion au « sublime » tel qu'Edmund Burke l'exprimait dans les *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* – publiées en 1757 et traduites en français en 1765 –, soit son appartenance à la face sombre des Lumières, comme nous le révèlent ses tombeaux, prisons, charges caricaturales, quelques-uns de ses *Caprices* et même certaines planches de l'*Iconologie*. Dans l'ensemble, l'auteur des « *Fragments énigmatiques* »<sup>34</sup> fait montre d'une imagination en proie à des fantasmes très personnels<sup>35</sup>, un aspect de sa personnalité qui, du reste, tend à obscurcir la lecture d'un certain nombre de ses images. Certains de ses *Caprices* en particulier « semblent dériver directement [...] du monde halluciné de Legeay »<sup>36</sup>, le génie incontestable de ces deux artistes demeurant difficile à appréhender à travers des manifestations aussi déconcertantes que riches. La psyché de Delafosse se révèle peu à peu, à la lumière de l'ensemble de son œuvre à la fois étrange et fort complexe, ce qui sans doute explique que, s'il peut être considéré comme l'un des plus grands ornemanistes de son temps, il demeure largement inconnu. Du reste, l'expression des « exagérations bizarres » de Legeay, dont Joseph Lavallée affirme qu'elles amenèrent De Wailly à parvenir au « point de perfection dans l'architecture »<sup>37</sup>, pourrait fort bien s'appliquer aux compositions de Delafosse dans la *Nouvelle Iconologie*, lesquelles participèrent finalement au « ressourcement de l'architecture »<sup>38</sup>.

L'un des grands débats qui à cette époque « ont partagé l'opinion et les passions des hommes »<sup>39</sup> portait sur le problème des origines : « Retrouver l'origine au XVIII<sup>e</sup> siècle, c'était se replacer au plus près du pur et simple redoublement de la représentation [...] On pensait l'origine du langage, comme la transparence entre la représentation d'une chose et la représentation du cri, du son, de la mimique (du langage d'action) qui l'accompagnait »<sup>40</sup>. Ainsi Condillac avait-il publié en 1746 son ambitieux *Essai sur l'origine des connaissances humaines, ouvrage où l'on réduit à un seul principe tout ce qui concerne l'entendement humain*, dans lequel il explicitait en particulier l'origine du langage et celle de l'écriture. Il considérait que le plus ingénieux système avait été celui des hiéroglyphes égyptiens, lesquels de simples à l'origine s'étaient singulièrement compliqués afin d'exprimer des idées élaborées, de telle sorte que les Égyptiens « les rendirent-ils tout à fait énigmatiques », et eurent enfin « le dessein d'en faire quelquefois un secret et un mystère »<sup>41</sup>. Il avait emprunté une partie de ses arguments à William Warburton, dont il avait découvert les écrits alors qu'il était en train de rédiger son propre *Essai*.

---

34 Monique Mosser, 1994.

35 *Ibid.*, p.13.

36 *Piranèse et les Français*, Catalogue de l'exposition, Rome, 1976, p. 103 ; Gilbert Érouard, *L'architecture au pinceau Jean-Laurent Legeay*, Paris, 1982.

37 *Piranèse et les Français*, Actes du colloque, Rome, 1976, p. 205.

38 Daniel Rabreau, 2010, p. 45.

39 Michel Foucauld, *Les mots et les choses*, Paris, 1966, p. 138.

40 *Ibid.*, p. 340.

41 Étienne Bonnot de Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Paris, 1746, chap. 13, p. 183.

Ce dernier affirmait que certains hiéroglyphes n'étaient pas seulement des images d'objets, mais des figures de style, véritable « langage écrit ». Delafosse fit évidemment sienne cette démarche, consistant à interpréter les hiéroglyphes comme des tropes visuels, et nous en retrouvons l'esprit dans ses projets les plus extrêmes, ceux qui méritèrent le qualificatif d'architecture parlante.

En ce qui concerne l'architecture, il avait adopté les idées de Piranèse déplorant la mort de l'architecture – D. Laroque écrit : « Chez Piranèse ce qui est mort et se montre mort, c'est l'ornement même »<sup>42</sup> – et chercha donc à orienter cet art dans la voie initiée par les premiers piranésiens, en prenant « l'*ornement* comme point focal d'une conception de l'architecture »<sup>43</sup> ; en outre il introduisit « massivement l'iconologie dans les arts décoratifs »<sup>44</sup>. Son projet « proprement 'encyclopédique' de représenter allégoriquement le monde, dans et par le système de l'ornement »<sup>45</sup>, rejoignait les spéculations d'un Condillac affirmant que « Les hommes, en état de se communiquer leurs pensées par des sons, sentirent la nécessité d'imaginer de nouveaux signes propres à les perpétuer et à les faire connaître à des personnes absentes [...] Les Égyptiens plus ingénieux ont été les premiers à se servir d'une voie plus abrégée, à laquelle on a donné le nom d'hiéroglyphe. »<sup>46</sup> Le « discours de l'ornement » de Delafosse est de même purement allégorique, qu'il s'agisse d'architecture ou de convictions politiques et religieuses. Les planches de l'*Iconologie* représentent ainsi une véritable rhétorique en images, dont les règles sont les mêmes que celles de l'art oratoire – l'art de persuader. Il met donc en œuvre les figures de sens, comme l'explique Anthony Vidler dans un chapitre de *L'espace des lumières*, intitulé « Les tropes de l'architecture. Les théories de Viel de Saint-Maux », ouvrage sur l'architecture « parlante » de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>47</sup>. Et nous verrons qu'il fait effectivement appel, dans ses planches, aux tropes comme transferts de sens, essentiellement bien sûr aux emblèmes, mais également à des tropes tels que la métonymie, la synecdoque et même la catachrèse. En effet tous les traités d'architecture, depuis celui de Vitruve, « suivent le modèle des traités de rhétorique [...]. L'architecture est le discours de la pierre »<sup>48</sup>, aussi Delafosse conçut-il les planches gravées de sa *Nouvelle Iconologie* comme de véritables images « parlantes ». Toujours dans ce domaine de l'allégorie, morale cette fois, nous verrons qu'un grand nombre des caricatures, étudiées par M. Mosser et posant « la question de l'articulation entre figures grotesques, allégories morales et caricatures politiques [...] permet de faire émerger une problématique iconologique, riche de contenu » alors que se manifeste « un incontestable regain d'intérêt pour les 'images parlantes' »<sup>49</sup>.

L'œuvre de Delafosse montre qu'il a, sans aucun doute, joué « un rôle éminent » dans

42 Didier Laroque, *Le discours de Piranèse*, Paris, 1999, p. 147.

43 Daniel Roche, in D. Laroque, *op. cit.*, p. XI.

44 Monique Mosser, 2004, p. 156.

45 *Ibid.*, p. 156.

46 Bonnot de Condillac, *op. cit.*, p. 181.

47 Anthony Vidler, *L'espace des Lumières*, Paris, 1995.

48 Didier Laroque, *op. cit.*, p. 120.

49 Monique Mosser, 2004, et 1994.

les grands débats intellectuels de la seconde moitié du siècle »<sup>50</sup>, et qu'il était certainement mêlé aux recherches et aux travaux de Viel de Saint-Maux sur les origines, en particulier l'origine de l'architecture. Si les *Lettres sur l'architecture* de ce dernier ne furent publiées qu'à partir de 1779, l'auteur y réfléchissait certainement depuis nombre d'années. Or il avait été reçu comme membre amateur de l'Académie de Saint-Luc vers 1769, présenté par le marquis de Paulmy d'Argenson protecteur de cette académie. Il ne pouvait qu'avoir auparavant fréquenté cette institution, dans laquelle Delafosse enseignait, probablement après 1765, alors qu'on perd sa trace à Lyon<sup>51</sup>. Par ailleurs Viel, dans sa *Sixième Lettre*, se portait à une violente charge contre l'architecture de son temps « cet Art [...] livré à l'arbitraire par le concours des opinions opposées » et qui « flotte encore dans des incertitudes indécentes »<sup>52</sup>. S'il ne l'avait pas encore exprimé dans ces termes dans les décennies 1760-1770, il en avait sans doute déjà transmis le concept à Delafosse. Peut-être du reste ce dernier était-il franc-maçon comme lui, mais aucune preuve formelle ne vient étayer cette hypothèse. Par contre nous percevons son violent engagement politique, et sans doute une sympathie pour les valeurs de la Société secrète. Aussi n'est-il pas surprenant de découvrir ce contempteur de la monarchie et du clergé, architecte pour la Garde nationale.

Par ailleurs c'est dans le dessin d'ornement que cet artiste multiple et protéiforme, connu la réussite. Ses projets dans ce domaine sont d'une facture si distincte de celle de son architecture, qu'ils semblent émaner de deux artistes différents. Jamais il n'y tombait dans l'outrance de la *Nouvelle Iconologie*, et s'y montra le plus novateur des ornemanistes de son époque. Tout architecte pouvait y découvrir l'inspiration pour l'ensemble d'un décor, voire pour un simple détail, puisqu'il publia d'innombrables modèles de plafonds, cheminées, frises, mais aussi sièges, canapés, lits et écrans, destinés aux menuisiers, ainsi que quelques planches de décors intérieurs, tous d'une intense originalité.

---

50 Monique Mosser, 2004, p. 154.

51 François Fichet, *La théorie architecturale à l'âge classique*, Paris, 1979, p. 491.

52 *Ibid.*, p. 498.

# **Chapitre I**

## **Des débuts hésitants**

En 1747, le jeune Delafosse – il avait treize ans – était inscrit comme élève à l'Académie de Saint-Luc. Celle-ci, très florissante, était située à l'intérieur de la Cité, rue du Haut-Moulin dans une maison voisine de l'église Saint-Symphorien, laquelle était devenue, sous le vocable de Saint-Luc, la chapelle de la Communauté. Depuis 1723 y était ouverte une école publique de dessin d'après le modèle, en réalité l'école de dessin de la corporation. Les cours, dispensés tous les jours non fériés, portaient, outre sur le dessin du modèle, sur la géométrie, l'architecture, la peinture, la sculpture, la perspective et l'anatomie. Sans doute ceux concernant l'architecture étaient-ils particulièrement prisés, ce qui incita Delafosse à faire figurer son titre d'architecte, avant même celui de professeur de dessin. Du reste lorsque fut créée une classe d'amateurs, celle-ci comprit essentiellement des architectes<sup>53</sup>. Des prix étaient distribués aux meilleurs « dessins et modèles des élèves après jugement prononcé par l'Assemblée générale »<sup>54</sup>.

Réglant la somme de treize livres, Delafosse père signait un contrat de cinq ans au cours desquels le jeune homme ne devait pas quitter son maître<sup>55</sup>. Nous ignorons quel fut son curriculum mais, apprenti du sculpteur Jean-Baptiste Poulet<sup>56</sup> – un des directeurs-gardes –, sur le plan artistique il fut évidemment initié tout d'abord au dessin. Il fut également confronté aux débats d'idées qui agitaient alors les intellectuels. Or il est essentiel de remarquer que ces années étaient celles où à Rome, sous l'influence de Piranèse, s'élaborait le goût à la grecque<sup>57</sup>, et les académiciens de Saint-Luc suivaient à l'évidence les débats accompagnant ce dernier avatar de la querelle des Anciens et des Modernes. Nous savons que les jeunes pensionnaires de l'Académie de France, sous l'influence du comte de Caylus et de l'abbé Leblanc, recherchaient une nouvelle expression architecturale, alliant la simplicité de la composition et du décor. Enfin la parution de la *Prima parte d'architettura e prospettive* de Piranèse en 1743, ensemble de gravures chargées d'idées et de concepts, avait répondu à leurs attentes, leur permettant – très précisément dans les années 1745-1750 – de réaliser les premiers dessins parfaitement novateurs, même s'il ne s'agissait encore que de caprices d'architecture, évidemment non susceptibles de réalisation.

Or les élèves de Saint-Luc pouvaient facilement gagner le quartier des libraires où, au voisinage de l'Université, livres et gravures attiraient un public nombreux dans la rue Saint-Jacques, et jusque dans la rue de la Harpe voisine. Rappelons que dans cette même rue se trouvait l'École des Arts dans laquelle Jacques-François Blondel dispensait ses cours d'architecture, lesquels concurrençaient l'enseignement de l'Académie Royale. Dans la librairie Aux Colonnes d'Hercule – la librairie de Pierre-Jean Mariette – les élèves pouvaient consulter l'ou-

---

53 Charlotte Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 2008, p. 55.

54 Jules Guiffrey, *op. cit.*, p. 27.

55 *Ibid.*, p. 25.

56 Certainement Jean-Baptiste Poulet, sculpteur sur bois, qui fut précisément nommé directeur le 19 octobre 1747. Il y avait également un Jean-Baptiste Poulet, indiqué comme « sculpteur des Bâtiments du roi ».

57 Janine Barrier, *Architectes européens à Rome 1740-1765*, Paris, 2005, p. 80 sq.

vrage de son père Jean Mariette, *L'Architecture française*, dans lequel étaient représentés les édifices les plus remarquables de la première moitié du siècle.

Puis en 1751-1752, les premières gravures, illustrant les innovations des pensionnaires de l'Académie de France à Rome – libérés des principes et des contraintes de Vitruve – étaient exposées à Paris. Ainsi Étienne Fessard, marchand d'estampes « rue de la Harpe, vis-à-vis la rue Serpente »<sup>58</sup>, mettait-il en vente en 1751, quatre gravures de Petitot, en particulier la *Colonne pour la sépulture d'une reine* datée de 1748. L'on sait par ailleurs que des estampes de ce même Petitot, de Nicolas-Henri Jardin et de Pierre Moreau furent acquises à Paris dans les années 1750-1752 par le Britannique Stephen Riou<sup>59</sup>, ainsi que par le Suédois Carl Fredrick Adelcrantz<sup>60</sup>. Toutes ces gravures revêtent une extrême importance dans la mesure où elles laissèrent à l'évidence une empreinte durable sur les architectes des générations suivantes. De même en retrouvons-nous l'influence dans les premiers dessins proposés par Delafosse au public à partir de 1757. Nous savons que les pensionnaires eux-mêmes s'étaient essentiellement inspirés des gravures de Piranèse, non seulement la *Prima parte d'architettura e prospettive*, mais également les *Carceri* et les *Archi Trionfali*. Delafosse en fut-il conscient dès les premiers dessins qu'il composa ? Il est possible d'en douter. Un peu plus tard, lorsqu'après ses années militaires il retrouva le chemin de l'Académie de Saint-Luc, il découvrit les œuvres du Vénitien. Découverte tardive mais lourde de conséquences pour le jeune homme, puisqu'elle orienta définitivement sa pensée créatrice. Jusqu'à la fin de sa vie il demeura fidèle aux principes piranésiens.

Nous ignorons s'il présenta le chef d'œuvre qui ouvrait la maîtrise ; est-ce la raison pour laquelle il s'engagea dans l'armée en 1752 ? Un dessin, réapparu en vente publique assez récemment nous apprend que cinq ans plus tard, ayant obtenu le grade de Maître de camps général de Dragons, il retrouvait la vie civile, et son métier de dessinateur. Il consacra vraisemblablement les loisirs de sa vie militaire à la lecture, il n'est en effet pas possible de douter de l'étendue de sa culture.

Les premiers dessins et esquisses qu'il vendit – commencés selon lui en l'année 1757 – étaient, pour certains, rassemblés dans des *Livres*, groupant architectures, décors intérieurs, meubles et objets de décor. Mais il en proposait bien



J. C. Delafosse, *Tombeau antique*.  
Estampe, Paris BAD.

58 *Petitot, un artista del settecento europeo a Parma*, Catalogue de l'exposition, Parme, 1997, p. 71.

59 Stephen Riou, *Album de dessins romains*, Londres, Victoria & Albert Museum, Inv. E. 184-1996.

60 Stig Fogelmark, *Carl Frederik Adelcrantz Arkitekt*, 1957, p. 29-30.

d'autres, vendus en feuilles, ainsi que lui-même le confirmait dans l'annonce – parue le 6 juillet 1767 dans *l'Avant-Coureur* – de la publication de sa *Nouvelle Iconologie historique* : « Le sieur Delafosse Architecte et professeur pour le dessin qui depuis quelques années a donné au Public plusieurs Tombeaux dans le goût antique, divers sujets de Pastorales, grand nombre de Trophées de différents genres, des desseins de Vases et de Meubles de toute espèce etc. »<sup>61</sup> Il avait en effet gravé de fort nombreuses planches, plus particulièrement des tombeaux, lesquels semblent avoir été particulièrement prisés du public.

Il est évidemment bien difficile de déterminer, parmi la pléthore de dessins et gravures que nous connaissons de lui, quels sont ceux qui appartiennent précisément à cette période, mais peut-être pouvons-nous penser à plusieurs de ses *Tombeaux antiques*, de même qu'à cette *Scène pastorale près d'un tombeau antique*.

Nous verrons plus loin que c'est certainement de cette époque que datent quelques-uns de ses premiers dessins d'architecture. La mention « professeur pour le dessin » nous apprend également qu'entre 1757 et 1767, il avait retrouvé le chemin de l'Académie de Saint-Luc, sans doute comme maître tout d'abord, puis comme enseignant. Cette fonction n'étant pas rémunérée, il n'avait que le profit de la vente de ses dessins comme revenu, or il semble n'avoir pas eu de soucis d'ordre financier à cette époque.

Malgré les cinq années passées à l'armée, Delafosse n'avait pu ignorer les profondes transformations qui avaient affecté, non seulement l'architecture, mais la mode elle-même, ainsi que l'exprima le baron Grimm en 1763 : « Depuis quelques années [...] La décoration extérieure et intérieure des bâtiments, les meubles, les étoffes, les bijoux de toute espèce, tout est à Paris à la grecque. »<sup>62</sup> Avait-il lu *l'Essai sur l'architecture* de l'abbé Laugier, paru en 1753<sup>63</sup>, ou bien le découvrit-il à son retour à la vie civile ? En outre, il avait certainement pu voir les dessins gravés des premiers projets de Soufflot pour Sainte-Geneviève, datant de 1756-1757. Quoi qu'il en fût, nous verrons que très rapidement il se montra en mesure de suivre l'évolution qui se produisait alors. Les travaux innovants des jeunes pensionnaires, recherchant une nouvelle expression architecturale prônée par le comte de Caylus, se concrétisèrent en effet dès 1757. Ainsi Jean-François de Neufforge publia-t-il la première livraison du *Recueil élémentaire d'architecture contenant plusieurs études des ordres d'architecture d'après l'opinion des Anciens et le sentiment des Modernes, différents entrecolonnements propres à l'ordonnance des façades, divers exemples de décorations extérieures et intérieures à l'usage des monuments sacrés, publics et particuliers*, tandis que Louis-Joseph Le Lorrain réalisait le mobilier du cabinet de Lalive de Jully<sup>64</sup>. Remarquons à ce propos que Le Lorrain affirma que ses meubles avaient été « composés dans le style antique, ou, pour me servir du mot dont on abuse si fort actuelle-

---

61 *L'avantcoureur* 1767, Du lundi 6 juillet. Arts, dessein, gravure.

62 Cité J. Barrier, *Architectes européens à Rome*, op. cit., p. 167.

63 La première publication de *L'Essai sur l'architecture*, en 1753, était anonyme, tandis que celle de 1755 indiquait le nom de l'auteur.

64 Svend Eriksen, op. cit., p. 46.

ment, dans le goût grec »<sup>65</sup>. L'année suivante voyait la parution de l'ouvrage de Julien-David Leroy, *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, et l'édification de l'hôtel de Chavane de Pierre-Louis Moreau<sup>66</sup>.

Cependant, en l'absence de tout écrit susceptible de nous éclairer, nous en sommes réduits à analyser les dessins de Delafosse pour comprendre de quelle façon il se fit connaître d'un public dont il dépendait pour sa vie quotidienne, mais nous sommes dans l'incapacité totale de déterminer la date précise à laquelle il réalisa les tout premiers, avant ou après son retour à l'Académie de Saint-Luc ?



J. C. Delafosse, (Sans titre) *Scène pastorale près d'un tombeau antique*.  
Dessin, Pinceau et lavis gris, gouache blanche sur papier gris, H. 229 x l. 327mm, Paris ENSBA.

65 *Catalogue historique du cabinet de M. de Lalive*, Paris, 1764, p. 110.

66 Sophie Descats, « À la rencontre du public : l'hôtel de Chavane de Pierre-Louis Moreau (1759) », Université de Quimper ; Claire Ollagnier, *Petites maisons*, Bruxelles, Mardaga, 2016.



## **Chapitre II**

### ***La Nouvelle Iconologie historique (1768), un manifeste ambitieux***

L'usage d'exprimer les pensées par des figures analogues, et le dessein d'en faire quelquefois un secret et un mystère engagea à représenter les mêmes substances par des images sensibles.

Bonnot de Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, 1746.

Au cours de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle avait régné une effervescence intellectuelle croissante, véritable *libido sciendi*. Les philosophes s'étaient penchés intensément sur toutes les disciplines, scientifiques et littéraires – que l'on ne distinguait pas encore – et avaient réalisé des avancées majeures<sup>67</sup>. Leur quête n'admettait pas de limites, dans le temps ni dans l'espace. Les expéditions proches et lointaines tendaient à une meilleure représentation de la configuration de la terre, de ses peuples et de leur environnement naturel ; les limites de l'Histoire étaient repoussées jusqu'aux temps les plus reculés et la connaissance elle-même était explorée afin d'en retrouver les fondements. Bientôt aux spéculations sur l'origine du langage se superposèrent celles sur l'origine de l'architecture.

Les années qui précédèrent la guerre de Sept ans avaient vu la publication de nombreux ouvrages traduisant la fièvre des esprits, ainsi – et pour n'en citer que quelques-uns – en 1746, Diderot éditait les *Pensées philosophiques* et Condillac l'*Essai sur l'origine des connaissances humaines*, en 1748 Montesquieu *De l'esprit des lois*, puis en 1751 le premier volume de l'*Encyclopédie* voyait le jour et l'on connaît l'impact de cet ouvrage, et des idées « philosophiques », sur l'opinion publique. En 1753 l'abbé Laugier produisait – anonymement – l'*Essai sur l'architecture*, republié deux ans plus tard sous son nom. Cette même année 1755 paraissait le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité* de Rousseau, et l'année suivante l'*Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* de Voltaire, après *Le Siècle de Louis XIV* datant de 1750. En 1764 paraissait à Livourne le livre italien de Cesare Beccaria *Dei delitti e delle pene*, dénonçant l'arbitraire de la torture et de la peine de mort. Le succès avait été immédiat des deux côtés des Alpes, et les philosophes français s'enthousiasmèrent, avant même la traduction par l'abbé Morellet fin décembre 1765<sup>68</sup>.

Simultanément, paraissaient des écrits dont le caractère nettement polémique s'intensifiait du reste peu à peu, et particulièrement ceux du baron d'Holbach tels *Le Christianisme dévoilé ou Examen des principes et des effets de la religion chrétienne* (1761) dans lequel il dénigrait le dogme chrétien, et qu'il fit suivre en 1770 par *Le Système de la nature*, poussant à l'extrême ses doctrines matérialistes et athées. Du reste jamais la censure ne parvint à éviter la diffusion, sous le manteau, de ces écrits séditionnaires.

Dans le domaine de l'architecture, Piranèse avait « tenté de composer une œuvre théorique ambitieuse [qui] révèle un changement décisif dans la pensée de l'architecture : son sus-

67 Elisabeth Badinter, *Les passions intellectuelles*, T. 1, Paris, 1999, p. 9-11.

68 Abbé Morellet, *Traité des délits et des peines*, Lausanne, 1766.

pens »<sup>69</sup>. Il pressentait alors qu'au moment même où il gravait ses premières œuvres, soit en 1743, l'architecture était non seulement en crise mais « commençait à devenir une chose morte »<sup>70</sup>. Aussi les planches de la *Prima parte d'architettura e prospettiva* étaient-elles un manifeste de son opposition à Vitruve, et représentaient-elles une réponse aux attentes des jeunes architectes pensionnaires de l'Académie de France à Rome, incités par Caylus à chercher de nouvelles voies. Grâce à ses innovations les premiers piranésiens, tels Louis-Joseph Le Lorrain, Pierre Moreau, et plus particulièrement Ennemond-Alexandre Petitot, furent en mesure d'imaginer des schémas nouveaux, même s'il s'agissait essentiellement pour eux de caprices d'architecture, irréalisables. L'invention, sous la forme des ornements hypertrophiés du *Pont triomphal* de Petitot, combinant des formes dont la grammaire et la syntaxe étaient librement renouvelées, amorçait le « goût à la grecque », ce « mouvement du renouveau de l'inspiration antique lié à la pensée des Lumières » et qui en « désigne la raison d'être »<sup>71</sup>.

En 1753 paraissait la première version, anonyme, de l'*Essai sur l'architecture* de l'abbé Laugier. Tandis qu'en juin le commentaire des *Mémoires de Trévoux* était assez élogieux<sup>72</sup>, La Font de Saint-Yenne pouvait écrire qu'« il est important de relever ses méprises, d'autant plus dangereuses qu'elle sont exprimées avec beaucoup d'agréments. »<sup>73</sup> À la suite de ces critiques, Laugier publia deux ans plus tard une seconde édition, signée et augmentée, dans laquelle il renouvelait son refus des principes de Vitruve, ses « égarements », et engageait les architectes à « débrouiller le chaos des règles de l'architecture », grâce à des « inventions »<sup>74</sup> dont la hardiesse suppose un génie vaste et profond ». L'auteur ajoutait que, toutefois, leur imagination devait être freinée par la raison afin de demeurer « dans les bornes »<sup>75</sup>. Deux ans plus tard, la *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* d'Edmund Burke élargissait le débat, inspirant tout autant Piranèse et Laugier – il n'est pas douteux que tous deux en eurent connaissance avant même sa traduction en 1765 –, en introduisant par exemple le principe de la nouveauté : « Il doit toujours entrer quelque degré de nouveauté dans la composition de tout instrument qui agit sur l'esprit ; et la curiosité se mêle plus ou moins dans toutes nos passions. »<sup>76</sup> Ainsi Piranèse, de retour à Rome après un séjour dans sa Venise natale, publiait-il – pour ne citer que les principaux ouvrages – les *Carceri* en 1749-1750, les *Opere varie* en 1750, les quatre volumes des *Antichità Romane* en 1756, *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani* en 1761 et enfin l'année suivante *Il Campo Marzio dell'Antica Roma*, démontrant ainsi son inépuisable faculté inventive, en appliquant le principe de David Hume que « La rai-

---

69 Didier Laroque, *op. cit.*, p. 1.

70 *Ibid.*, p. 3.

71 Daniel Rabreau, 2010, p. 43-45.

72 « Ce livre a l'avantage de plaire à la plupart des lecteurs ; à ceux même qui n'en ont approuvés pas toutes les observations et toutes les critiques »

73 La Font de Saint-Yenne, « Examen d'un *Essai sur l'architecture*, avec quelques remarques sur cette Science traitée dans l'esprit des beaux-arts, 1753 », in La Font de Saint-Yenne, *Œuvre critique*, Paris, 2001, p. 208.

74 C'est moi qui souligne.

75 M.-A. Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris, 1755, (rééd. Bruxelles, 1979), p. XXXV-XXXVIII.

76 Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757), Paris, 1973, p. 57.

son [doit] abdiquer sa fonction directrice et céder le pas à l'imagination »<sup>77</sup>. Mais, contrairement à la plupart des Français, résolument « modernes » et prônant la suprématie de l'architecture grecque, Piranèse défendait âprement l'absolue supériorité de l'architecture romaine – comme en fait foi *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani* – dont il voyait l'origine chez les Étrusques. Ce qui n'empêchait nullement d'excellentes relations entre eux.

Or en 1764 Pierre-Jean Mariette créait la confusion en publiant dans la *Gazette littéraire de l'Europe*, sa fameuse *Lettre de M. Mariette sur les ouvrages de Piranesi*, dans laquelle il dénigrait féroce­ment *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani*<sup>78</sup>. La réponse du graveur ne se fit pas attendre, sous la forme des *Osservazioni sopra la lettre de M. Mariette, des Parere su l'architettura, Dialogo di Protopiro e Didascalo* (1765). Ce dernier texte, « exposé lucide et mûr » affirme que « L'architecture n'est elle-même que dans l'infinie variété de ses apparitions successives » et que l'antiquité est « source de toute sagesse »<sup>79</sup>. Simultanément l'abbé Laugier, dont la pensée avait évolué en dix ans, ouvrait ses *Observations sur l'architecture* par ces mots « Tout n'est pas dit sur l'Architecture. Il reste un vaste champ aux recherches des gens de l'Art, aux observations des amateurs, aux découvertes des hommes de génie. »<sup>80</sup> Prenant comme exemple de ces hommes de génie Jacques-Germain Soufflot, l'architecte qui « nous a donné un plan d'église tout neuf [...] la nouvelle église Sainte-Geneviève » il en précisait tous les éléments harmonieux, portail, péristyles, et voûtes « qu'on n'a point encore vu »<sup>81</sup> et ajoutait plus loin : « Le génie paraît tout créer, parce qu'il a la faculté de tout découvrir [...] Ne disons donc point que les Arts ont des bornes [...] leur sphère est nécessairement indéfinie [...] Il est digne de nous de franchir ces bornes anciennes. [...] Prenons le flambeau du génie à la main, pénétrons où les Grecs n'ont point pénétré et rapportons-en des merveilles inconnues ». Il exhortait donc les architectes à « inventer [...] de nouveaux genres d'ornements »<sup>82</sup> : « Hommes esclaves de l'habitude, hommes incapables de vous élever au-dessus des idées communes, admirez un ouvrage [...] dont les effets seront singuliers, majestueux, sublimes [...] et qui sera unique dans l'Europe »<sup>83</sup>.

Quatre ans plus tard Piranèse ne s'exprimait pas différemment dans son *Discours apologétique* : « Si les Égyptiens et les Étrusques nous offrent dans leurs monuments charme, grâce et élégance, que l'on fasse usage de leurs richesses. Et que ce ne soit pas en copiant servilement leurs ouvrages [...] Un artiste qui veut se faire un crédit [...] est tenu de montrer un génie inventeur et, pour ainsi dire, créateur », il en indiquait du reste la voie : « il lui faut ouvrir l'accès à de nouveaux ornements et de nouvelles manières »<sup>84</sup>. Toutefois, Didier Laroque nous fait remarquer que, malgré un « titre emphatique et la promesse d'y développer des idées

77 Cité Didier Laroque, *op. cit.*, p. 13.

78 Janine Barrier, *op. cit.*, p. 147.

79 Didier Laroque, *op. cit.*, p. 176.

80 M.-A. Laugier, *Observations sur l'architecture*, Paris, 1765, (rééd. Bruxelles, 1979), p. v.

81 *Ibid.*, p. 180-181.

82 *Ibid.*, p. 253.

83 *Ibid.*, p. 182.

84 Cité Laroque, *op. cit.*, p. 213.

sur l'originalité des Étrusques, Piranèse se contentait de reformuler son opinion antérieure et la priorité de l'Italie sur la Grèce<sup>85</sup>. Les mots semblables des deux auteurs expriment en réalité des idées fort divergentes. En effet, déjà les émules de Laugier, tempérant le décor hypertrophié et pesant du mobilier de Lalive de Jully, avaient trouvé un point d'équilibre avec le « goût à la grecque », et Charles De Wailly avait édifié le château de Montmusard<sup>86</sup>.

Par contre Jean-Charles Delafosse, avant même que Piranèse ne publie le *Discours apologétique*, et peut-être grâce à la *Prima parte* et à la *Magnificenza*, avait appliqué le grand principe que c'est par l'invention/création, en imaginant de nouveaux ornements que l'artiste atteint le génie. Déjà dans les tombeaux, gravés à ses débuts, il affichait sa manière si particulière, qu'il porta à sa perfection en 1768 avec la *Nouvelle Iconologie historique*. Bien peu sans doute de ses contemporains prirent conscience que ce qui semblait être un retour au « goût à la grecque » des premiers piranésiens, manifestait en réalité la volonté d'orienter l'architecture dans une voie toute différente de celle de ses contemporains, grâce à l'invention d'ornements nouveaux.

### **La Nouvelle Iconologie historique**

*La Nouvelle Iconologie historique ou attributs hiéroglyphiques, qui ont pour objets les quatre Éléments, les quatre Saisons, les quatre Parties du monde, et les différentes complexions des hommes, dédiés aux artistes.* À Paris chez l'auteur, 1768, de Jean-Charles Delafosse, annoncée dans l'*Avant-Coureur* du 6 juillet 1767, parut l'année suivante et son titre précisait : « *Ces mêmes attributs peignant aussi les différentes Nations, leurs Religions, les Époques chronologiques de l'Histoire tant ancienne que moderne ; les Vertus, Gloires, Renommées. Les divers genres de poésies, les passions, les différents gouvernements, les Arts et les Talents. Ces hiéroglyphes sont composés et arrangés de manière qu'ils peuvent servir à toutes sortes de décorations, puisqu'on est le maître de les appliquer également à des Fontaines, Frontispices, Pyramides, Cartouches, Dessus de portes, Bordures, Médailles, Trophées, Vases, Frises, Lutrins, Tombeaux, Pendules etc. Dédié aux Artistes par J.- Ch. Delafosse Architecte, Décorateur et Professeur de dessin* »

L'ouvrage, format *in folio*, contenant cent onze planches intercalées de textes explicatifs dont le but, fruit on le voit d'« une ambition démesurée »<sup>87</sup>, était de peindre le monde en hiéroglyphes, tout en proposant de nouveaux ornements à l'usage des artistes. Ce projet insensé dévoile ainsi les traits essentiels de la personnalité de l'auteur, affirmant ses profondes convictions dans le rôle essentiel de l'ornement et, accessoirement, ses opinions politiques et religieuses. Les images sont d'une extrême complexité : ornements architecturaux empreints de sens allégorique et vignettes non moins hiéroglyphiques tissent entre eux des relations qu'il n'est pas toujours facile de déchiffrer, malgré le « discours succinct » annoncé dans la préface, d'autant que ce discours s'avère parfois différent de la traduction des images.

---

85 *Ibid.*, p. 176.

86 Yves Beauvalot, « À propos de documents inédits, la construction du château de Montmusard à Dijon » *B.S.H.A. F.*, 1985.

87 Monique Mosser, 2004, p. 155.

L'analyse détaillée de la préface éclaire le propos initial de l'auteur : « *Lorsque j'entrepris cet ouvrage, mon premier dessein n'était que de rendre plus propre à la décoration en général l'Iconologie de Baudoïn, qui s'était contenté de recueillir les Images Hiéroglyphiques employées par les Grecs et les Romains.* » Effectivement, Delafosse reprend l'idée générale de la « science des images » des deux ouvrages de Baudoïn, traduction et adaptation de l'*Iconologia* de Cesare Ripa<sup>88</sup> datant de 1593 : *L'Iconologie ou les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices et les vertus*, publiée à Paris en 1643 et *Iconologie ou la Science des Emblèmes, Devises etc. Qui apprend à les expliquer, dessiner et inventer. Ouvrage très utile aux Orateurs, Poètes, Peintres, Sculpteurs, Graveurs et généralement à toutes sortes de curieux des Beaux-Arts et des Sciences. Enrichie et augmentée d'un grand nombre de Figures avec des moralités, tirées la plupart de César Ripa Par J. B. de l'Académie Française, 1698.*

L'*Iconologia* de Ripa, publiée sans illustrations en 1593, puis avec images en 1603, constituait une source documentaire essentielle pour poètes et artistes, leur permettant de représenter les allégories, aussi bien les vices et vertus qu'autres figures abstraites, sous forme d'attributs propres. Son succès dans toute l'Europe lui avait valu de nombreuses rééditions au cours du xvii<sup>e</sup> siècle. La traduction/adaptation française de Baudoïn était encore couramment utilisée au siècle suivant par les peintres, architectes et décorateurs, mais nécessitait sans aucun doute une véritable remise à jour. Delafosse en reprend certains thèmes, par exemple l'*Abondance*, les *Quatre éléments*, les *Quatre parties du monde*, les *Quatre âges* etc. mais également les *Diverses Justices*, les *Neuf Muses*, et les *Divers gouvernements*. Et s'il en délaisse un grand nombre – ses cent onze planches ne représentent pas même le tiers des sujets abordés par Baudoïn –, il en ajoute d'autres, ainsi les allégories des pays européens que n'avait pas traitées Baudoïn. Il se révèle du reste parfaitement familier de ce « parler autrement » qu'est le langage métaphorique, répertoire partagé de références communes, en un siècle où « l'expression artistique est assimilée à un langage »<sup>89</sup>.

L'auteur poursuit : « *Insensiblement mes vues s'augmentèrent, et le projet que j'exécute aujourd'hui est d'une étendue beaucoup plus considérable : me servant de ces mêmes Images, j'ai fait en sorte de composer et d'appliquer mes emblèmes de façon qu'ils puissent servir d'ornements Historiques et Allégoriques.* » Phrases éminemment importantes : Delafosse architecte fonde en un seul concept arts majeurs et arts mineurs – architecture et ornement – prenant ainsi acte du glissement du sens d'ornement qui s'est fait jour<sup>90</sup>. Par ailleurs c'est l'ornement lui-même, devenu « allégorique », qui exprime les convictions architecturales de Delafosse. Du reste Baudoïn n'affirmait-il pas dans sa préface qu'« il y a quelque sorte de ressemblance entre l'art du peintre et celui de l'orateur, puisqu'il arrive que l'un ne persuade pas moins bien par les yeux que l'autre par la parole » – principes partagés par Roger de Piles et même Laugier –, et

---

88 Cesare Ripa, *Iconologia overo Descrittione Dell'imagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi*, Rome, 1593. Première édition sans images. La suivante, en 1603, était illustrée.

89 Daniel Rabreau, 2010, p. 47.

90 Monique Mosser, 2004, p.155.

employait le mot « discours » à propos de son ouvrage, faisant allusion à l'« éloquence du bon orateur »<sup>91</sup>. De même Delafosse, dans son titre même, précisait que son ouvrage pouvait être « *très utile aux Orateurs, Poètes, Peintres, Sculpteurs, Graveurs* ». En outre, l'allégorie elle-même connaissait depuis quelques années un net regain d'intérêt, alors que « la monarchie [...] réclame à nouveau le concours des artistes pour exalter sur ce mode supérieur ses principes et ses héros. Mais il faut réapprendre le langage des allégories, perdu de vue depuis le Grand Siècle, négligé sous la Régence. Les dictionnaires et les traités d'« iconologie » se multiplient, depuis la publication de J. B. Boudard en 1759 jusqu'à celle de Cochin fils en 1789 »<sup>92</sup>. Et l'on assiste à la multiplication des « *Manuels à l'usage des artistes et autres Almanachs iconologiques* »<sup>93</sup>. Ce phénomène n'épargnait pas nos voisins européens, puisqu'il se manifesta aussi bien en Italie et en Angleterre, qu'en Allemagne sous la plume de Johann Joachim Winckelmann.

Lorsque Delafosse affirme : « *L'Amour de l'étude, l'envie de mériter le suffrage des Artistes et des Amateurs éclairés, m'ont fait pousser plus loin que je ne croyais, l'étendue de ce travail auquel j'avais donné des bornes beaucoup plus resserrées* », il indique nettement que ce sont des « artistes et des amateurs » qui l'ont incité à donner une plus grande ampleur à son ouvrage. Il est tentant de voir là, en particulier, l'influence de Jean-Louis Viel de Saint-Maux, peintre et amateur éclairé, qui se penchait à cette époque sur le problème de l'origine de l'architecture. Plus tard, rédigeant ses *Lettres sur l'architecture des Anciens et celle des Modernes* en 1774, celui-ci écrivit que « Dans les Temples anciens [...] tout présente des symboles et des types mystérieux », tandis que les connaissances « se peignaient par des allégories ingénieuses et des emblèmes auxquels on ne pouvait se méprendre. »<sup>94</sup> Ainsi Delafosse se fit-il fort d'appliquer l'allégorie – à la manière de Baudoin – aux recherches contemporaines, comme en témoignent les « *Époques principales de l'Histoire* » – les *Six Époques* et les *Six Remarques* : « *Dans cet ouvrage, je présente à l'imagination tout ce qui s'est passé de plus mémorable depuis la Création du Monde jusqu'à présent, en suivant les Époques principales de L'Histoire, tant sacrée que profane.* » En 1734, l'abbé Pièche avait établi deux *Cartes chronologiques universelles*, l'une pour « l'histoire de l'Ancien Testament », et l'autre « depuis la création du monde jusqu'à la naissance de Jésus-Christ »<sup>95</sup>. De même Delafosse prenait-il part au débat sur les origines lorsqu'il annonçait : « *J'ai remonté jusqu'à l'origine de plusieurs choses, et j'ai tâché d'en donner une explication claire par un discours succinct, rendant compte en même temps des répétitions indispensables de plusieurs Emblèmes, qui ont diverses significations.* » L'affirmation que plusieurs emblèmes « ont diverses significations » peut paraître banale, c'est effectivement le cas dans l'*Iconologie* de Baudoin, mais ce qui est plus troublant chez Delafosse est de découvrir qu'à plusieurs reprises l'explication, rédigée en complément d'une planche, peut non seulement différer d'une planche à l'autre, mais être « politiquement correcte » alors

---

91 Jean Baudoin, *Iconologie* (1643), *Fac simile*, Bibliothèque universitaire de Lille, 1989.

92 Anne-Marie Lecoq, « Deux vieilles connaissances », *Revue de l'Art*, Paris, 1988, n° 81, p. 77.

93 Monique Mosser, 1994, p. 12.

94 Françoise Fichet, *op. cit.*, p. 495.

95 Conservées à la Bibliothèque municipale de Versailles.

que la planche elle-même l'est infiniment moins.

Avec virtuosité l'auteur, « hanté par le problème du sens et de l'expression »<sup>96</sup>, est parvenu à entrecroiser – on pourrait dire à tisser – les propositions d'un renouvellement de l'architecture sous sa forme d'ornement, les riches acquis dans le domaine de la connaissance en ce siècle des Lumières, ainsi que l'affirmation de son engagement politique, sans toutefois renier certains des grands principes de son modèle Baudoin. Afin d'entraîner l'adhésion, son *discours* architectural suit les règles de la rhétorique classique : pour l'architecte-orateur, les arguments sont les matériaux, les plans et en général l'*ars aedificandi*, or l'invention piranésienne a dévoilé « que l'architecture est devenue *image*. Le moyen de ce dévoilement est l'ornement »<sup>97</sup>. C'est donc par l'image, la gravure d'ornement, que Delafosse a élaboré éloquemment son propre discours.

Certes le livre de Baudoin nécessitait une révision, et si Delafosse en reprenait l'idée générale, c'est-à-dire celle d'un ouvrage d'emblèmes utiles aux artistes, plus de la moitié des sujets qu'il abordait n'avaient aucun équivalent chez son prédécesseur, mais était le fruit des nombreuses recherches savantes de son siècle. Certains thèmes dans le domaine des idées, intemporels en soi, méritaient une réelle simplification, et une adaptation au contexte contemporain. Le fait qu'il réduise à cent onze le nombre de ses planches, gravées pleines pages, pourrait laisser penser qu'il avait à l'esprit un autre ouvrage de ce même Baudoin, le *Recueil d'emblèmes divers avec des discours moraux, philosophiques et politiques*, publié en 1638, dont il ne retint toutefois pas les longues pages de « discours », se contentant de plus ou moins brefs commentaires. Par ailleurs, la planche de Baudoin illustrant le chapitre « Des qualités d'un Juge équitable » – un sujet auquel Delafosse était particulièrement sensible – représentant un autel sur lequel sont posés une aiguière et un bassin, pourrait lui avoir suggéré l'idée de conjuguer ornement architectural et emblème. Dans sa préface, Baudoin définissait l'emblème comme « une peinture servant à instruire », précisant que Cicéron avait, par métaphore, attribué ce nom « aux ornements et aux figures de rhétorique dont on se sert pour embellir un discours »<sup>98</sup>, établissant ainsi l'analogie entre « ornement » et « figure de style ». L'ornement architectural prenait alors tout son sens pour Delafosse. Et Baudoin avait précisé les différences entre « devise » et « emblème », ajoutant en particulier que l'emblème peut comprendre des « embellissements particuliers » et des « paroles pour en expliquer les figures », c'est donc le modèle suivi par Delafosse, dont les planches font fréquemment référence à des épisodes très particuliers – de l'Histoire notamment – rendant leur commentaire indispensable. Mais la réelle particularité de ces dernières tient évidemment au fait qu'emblèmes et allégories font partie intégrante d'ornements architecturaux qui peuvent être, à l'occasion, incorporés dans sa « rhétorique ».

---

96 Monique Mosser, 1994, p. 8.

97 *Ibid.*, p. 116.

98 Jean Baudoin, *Recueil d'emblèmes divers avec des Discours moraux, philosophiques et politiques*, Paris, 1638, p. III.

### **Delafosse et la « poétique ornementale »<sup>99</sup>**

Il est parfaitement admis actuellement que la notion d'ornement a radicalement changé depuis son origine. L'ornement, chez les anciens, était « l'ordre, l'architecture même »<sup>100</sup>, et c'est précisément au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle – dans les années 1750-1760 – que « La critique de l'ornement rocaille fait basculer l'objet du champ de l'artisanat à celui du goût, donc des arts du dessin »<sup>101</sup> ainsi que l'explique Christian Michel, alors que les emprunts aux ornements « à l'antique » entraînaient la naissance du « goût à la grecque », bien implanté dans les années 1760, comme en témoigne la fameuse lettre du baron Grimm<sup>102</sup>.

Vers 1765, Delafosse entreprenait la gravure de la *Nouvelle Iconologie*, sachant parfaitement que, s'il souhaitait apporter sa contribution à la régénération de l'architecture, il devait impérativement partir du constat piranésien que l'architecture vitruvienne était morte et, comme le Vénitien, mettre en jeu son imagination et son « génie inventeur », afin de découvrir lui aussi « de nouveaux ornements et de nouvelles manières. »<sup>103</sup> Toutefois le substrat des planches, y compris dans le cas de celles qu'il qualifia plus tard comme « fontaines », « tombeaux », « piédestaux et socles » ou « monuments », n'est jamais réellement architectural : les éléments architectoniques ne sont véritablement que prétextes à formes explicitement ornementales imbriquées – purs caprices d'ornements –, et ne sont évidemment en rien susceptibles de réalisation en l'état. Leurs éléments rigoureusement géométrisés, tirés du vocabulaire des premiers piranésiens, pesants, fortement individualisés, hypertrophiés et souvent redondants, sont assemblés sans aucune vraisemblance, exerçant une extrême fascination sur l'imaginaire. Issus du démembrement du répertoire ornemental classique, ils donnent naissance à des compositions totalement inédites, et évoquent inéluctablement le « style piranésien », tel que l'analyse avec une extrême pertinence Sylvia Pressouyre. Ce « style piranésien », impliquant une valeur inversée de tous les membres de l'architecture, « apparaît d'abord comme une exaltation de la fragmentation et du discontinu ». Ces phrases pourraient en effet s'appliquer également aux planches de Delafosse, « moins varié, moins savant aussi que Piranèse », mais dont « les éléments architectoniques ne subsistent qu'à l'état de fragments, incrustés de la manière la plus imprévisible, la moins conventionnelle dans le puzzle singulier de chaque figure. »<sup>104</sup> Elle note également les affinités de Delafosse avec Piranèse ornemaniste : « Elles sont profondes. Leur œuvre à tous deux s'inscrit dans cette marge mince qui sépare le Rococo du Révolutionnaire [...] Pour le Vénitien, comme pour Delafosse, la mise en question du système conditionne l'analyse approfondie des structures traditionnelles et, par conséquent, le retour aux sources les plus reculées : romaines, étrusques, égyptiennes. Du coup des trésors de formes inexploitées

---

99 Sylvia Pressouyre, « La poétique ornementale chez Piranèse et Delafosse », *Piranèse et les Français*, Actes du colloque, 1976, p. 423-442.

100 Didier Laroque, *op. cit.*, p. 118.

101 Christian Michel, *Histoires d'ornements. Actes du colloque de l'Académie de France à Rome*, Rome, 2000, p. 203.

102 Janine Barrier, *op. cit.*, p. 150 sq.

103 Didier Laroque, *op. cit.*, p. 35.

104 Sylvia Pressouyre, *op. cit.*, p. 432.

resurgissent. Par une aberration qu'il vaut la peine de souligner, les spécificités sont perçues comme de simples variantes et l'exploration est menée comme à travers un langage homogène dont on déchiffrerait les mots – ou les idéogrammes – l'un après l'autre. Ensuite seulement intervient la création proprement dite. »<sup>105</sup>

Avec Delafosse l'ornement acquiert son autonomie, celui-ci souhaite en effet « hausser le système des ornements au niveau des arts du dessin et même de la peinture d'histoire »<sup>106</sup>. Par ailleurs, les planches à caractère architectural ne représentent qu'environ le tiers de l'ensemble, les autres étant consacrées à des éléments de décor intérieur : portes, cheminées, consoles sur pieds ou murales et dessus de portes, ou objets de décor tels vases, médaillons, pendules et trophées. Toutes sont surchargées d'une profusion d'objets et de végétaux de toutes sortes, revêtus de sens allégorique. Là encore le rapprochement s'impose avec Piranèse, en effet Sylvia Pressouyre remarque que chez ce dernier « La métaphore investit cet art décoratif qui rivalise, de l'aveu même de Piranèse, avec la poésie »<sup>107</sup>. Ainsi pour Delafosse la pensée piranésienne rejoignait-elle celle de Viel, affirmant quelques années plus tard que l'ordre d'architecture est « le *Poëme parlant* »<sup>108</sup> de son origine. Un certain nombre de détails dénotent également une parenté entre les deux artistes, ainsi la présence quasi permanente de serpents s'insinuant pratiquement partout – parfois sans raison apparente – entre divers motifs.

Une autre caractéristique des compositions de Delafosse est leur démesure, mise en évidence au pied des « Fontaines » par la présence de petits personnages vaquant à leurs occupations. Ainsi constatons-nous que, si Delafosse avait été influencé par Piranèse, il ne l'avait pas moins été par la *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* d'Edmund Burke, publié à Londres en 1757 et traduit en français en 1765. Traitant du sublime, l'auteur consacre un chapitre à « La grandeur de dimensions en architecture », dans lequel il affirme que « L'architecture semble ne pouvoir atteindre le sublime que par la grandeur de dimension ; car l'imagination ne peut s'élever à l'infinité sur un petit nombre de parties, encore moins si ces parties sont petites. »<sup>109</sup> Et l'extraordinaire complexité des « collages texte-image »<sup>110</sup> de Delafosse évoque un autre trait de cette grandeur : « La difficulté est une autre source de grandeur. Lorsqu'un ouvrage paraît avoir exigé une force extraordinaire et un travail immense on ne peut s'en former qu'une grande idée. »<sup>111</sup>

Nous avons vu que la publication des *Lettres sur l'architecture* de Viel de Saint-Maux, à partir de 1779, représentait la résultante de profondes réflexions et de multiples discussions et débats avec son entourage – dont faisait certainement partie Delafosse – sur le problème de l'origine de l'architecture. Déjà les écrits de Condillac, tout comme ceux antérieurs de War-

---

105 *Ibid.*, p. 433.

106 Monique Mosser, 2004, p. 155-156.

107 Sylvia Pressouyre, *op. cit.*, p. 428.

108 François Fichet, *op. cit.*, p. 495.

109 Edmund Burke, *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, (1765), Paris, 1973, p.137.

110 Monique Mosser, 1994, p. 7.

111 Edmund Burke, *op. cit.*, p. 139.

burton traitant de l'origine du langage, la ramenaient aux images, signes, « figures analogues » dont les plus éloquents étaient les hiéroglyphes. De même Viel, récusant les théories de Vitruve – dont l'ouvrage « ne pouvait être utile que dans l'île de Robinson »<sup>112</sup> – et prônant que tout est symbolique dans les temples anciens, attribuait une valeur emblématique à tous les ornements de l'ordre d'architecture. Sans doute est-ce lui cet « amateur éclairé » qui incita Delafosse à associer allégories et ornements d'architecture. Ce dernier, imprégné des idées de Piranèse affirmant que le renouvellement de l'architecture passait par l'« invention » de nouveaux ornements – véritables « figures de style » selon Baudoin lui-même – pouvait ainsi faire de sa nouvelle version de l'*Iconologie* un éloquent discours régénérateur. Or l'invention relève de la topique, ce répertoire partagé de références communes, dont Delafosse était familier. L'iconologie, transfert de sens, rejoint l'allégorie, et toutes ses figures relèvent donc des tropes. Mais Delafosse allait plus loin encore, en introduisant dans ses « discours » des figures de style plus propres à l'art oratoire, telles les métonymies, catachrèses et synecdoques.

Il est vraisemblable qu'il avait lu le texte de Piranèse, *Parere su l'architettura*, sous-titré *Dialogo di Protopiro e Didascalo*, paru en 1765 : en effet tous les membres de la République des Lettres suivaient cet échange avec le plus vif intérêt. Par ailleurs, on sait qu'en 1783, Delafosse offrit au Cabinet du roi en son Cabinet des Estampes la possibilité d'acquérir « toutes les pièces que le Piranèse a ajoutées depuis 1764 jusqu'à sa mort arrivée en 1779 ... y compris son dernier ouvrage connu sous le titre de Campo Marzio »<sup>113</sup>. Il avait donc eu la possibilité, au cours des années précédentes, de se familiariser avec les écrits du Vénitien. Dans le *Dialogo*, Protopiro/Piranèse prône l'absolue liberté de l'artiste, ainsi que « la libéralité vitale de l'imagination et une perpétuelle réinterprétation de l'histoire. »<sup>114</sup> : pour lui « l'ornement, irrationnel et libre, est envisagé comme son essence même, il doit se libérer de la conformité aux styles et concourir à l'harmonie des constituants »<sup>115</sup>. Or les ornements architecturaux de la *Nouvelle Iconologie* qui se veulent évidemment, de par leur nature même, éléments constitutifs pour « toutes sortes de décorations, puisqu'on est le maître de les appliquer également à des Fontaines, Frontispices, Pyramides, Cartouches, Dessus de portes, Bordures, Médailles, Trophées, Vases, Frises, Lutrins, Tombeaux, Pendules etc. », s'affirment comme une véritable application des principes piranésiens. Irrationnels, ils s'arrogent la liberté d'être le support d'un véritable « discours » allégorique. Dans la réédition de la *Nouvelle Iconologie* vers 1771, Delafosse classa les assemblages les plus étranges, issus de la fragmentation des membres d'architecture, en « Piédestaux et socles » et « Monuments divers », ce qui témoigne de sa propre perplexité. Aucun d'eux n'est réalisable en l'état, car ressortissant infiniment plus du dessin d'ornement que de l'architecture. Par contre les artisans qui s'inspirèrent de la *Nouvelle Iconologie* – ils furent nombreux – retinrent essentiellement les planches se rapportant aux arts du décor, qu'à leur tour

112 Françoise Fichet, *op. cit.*, p. 494.

113 Cité Madeleine Barbin, « Les collectionneurs de Piranèse en France au XVIII<sup>e</sup> siècle d'après les catalogues de ventes et les inventaires », *Piranèse et les Français*, *op. cit.*, p. 44. Piranèse mourut en 1778, et l'erreur de date pourrait être celle du conservateur. Titre exact : *Pianta di Roma e del Campo Marzo* (1778).

114 Didier Laroque, *op. cit.*, p. 173.

115 *Ibid.*, p. 175.

ils fragmentèrent pour les recomposer, débarrassés de leur surcharge iconique.

Pour Delafosse la recherche d'un renouveau de l'architecture passait par une meilleure connaissance des origines, ainsi que par une réflexion sur l'ornement fidèle à la théorie de Piranèse. En effet pour lui tout était symbole, l'architecture primitive aussi bien que le langage. Il s'agissait donc d'illustrer une rhétorique convaincante de cette théorie en écrivant, par l'image, l'Histoire depuis ses origines jusqu'à la période contemporaine, tout en permettant – grâce à l'ornement – la renaissance de l'architecture sous sa forme symbolique, conforme à ses origines dans la nuit des temps.

### **Les sujets de la *Nouvelle Iconologie* et les tropes de l'architecture<sup>116</sup>**

Dans la *Nouvelle Iconologie* – entreprise démesurée – Delafosse, à l'instar de Condillac, se proposait d'aborder l'ensemble des connaissances humaines. Mais nous avons vu qu'il entendait le faire sous une forme symbolique, en associant allégories et ornements architecturaux renouvelés, à la manière dont les premiers hiéroglyphes avaient été portés sur les pierres premières ou autels votifs de l'architecture des origines<sup>117</sup>. Ces ornements, soumis à des combinatoires proprement infinies – sous forme d'hiéroglyphes obéissant aux règles de la rhétorique – avaient alors la possibilité de devenir « historiques et allégoriques ». Bien des sujets abordés par Delafosse sont communs avec ceux de Baudoin, et la comparaison entre les commentaires des deux auteurs est assez éclairante. Notons par ailleurs que ceux du premier sont pratiquement toujours assez simplifiés et nettement plus courts, mais qu'il y inclut fréquemment ses convictions personnelles.

Le support architectural ou ornemental des planches ne pouvait pas toujours être en rapport étroit avec le sujet traité, d'autant qu'il s'agit bien souvent de structures parfaitement indéfinissables, assemblages syncrétiques d'ornements obéissant aux injonctions piranésiennes, mais sans fonction précise. Par ailleurs ni les portes, ni les cheminées ou consoles ne se prêtent à interprétation ; la Turquie que l'on aurait pu s'attendre à trouver dans les « portes », est associée à une cheminée. L'auteur étend le concept des trophées, lesquels incluent traditionnellement les trophées d'armes, de peinture ou de musique, à l'*Imprimerie* et à la *Gravure*. Remarquons toutefois que certains de ces trophées rompent avec la tradition par leurs sujets, mais également par leur facture, aussi vigoureuse que celle de toutes les autres planches. Que les pendules soient associées à l'*Éternité*, à la *Divinité*, et au *Silence* semble aller de soi. Mais on peut s'étonner que l'auteur y ajoute l'*Économie*<sup>118</sup>. En ce qui concerne les « bordures » – selon la classification qu'il établit lui-même dans le volume suivant de l'*Iconologie* – faisant ici fonction de cadres, leur association aux *Six Remarques*, que l'on peut considérer comme des tableaux – symboliques – d'Histoire, est parfaitement admissible, de même que les *Diverses*

---

116 Je suis particulièrement reconnaissante au professeur Delphine Denis de ses conseils quant aux Figures de style.

117 Jean-Louis Viel de Saint Maux, *Lettres sur l'architecture des Anciens et des Modernes*, Paris, 1787, p. IX.

118 Ce n'est pas encore l'époque de *Time is money* !.

*mémoires* évoquant le passé. Notons par ailleurs que ceux illustrant les *Six Remarques* – sans aucun rapport avec leur sujet et si l'on en omet la surcharge décorative et hiéroglyphique – sont extrêmement élégants et ont certainement pu attirer l'attention des ornemanistes ou des artisans et leur servir de modèles. Nous verrons que, par contre, les fontaines, tombeaux et autels revêtent une signification toute particulière.

Un certain nombre de planches se rapportent à la morale, aux vices, vertus et autres concepts abstraits, et « L'iconologie introduit à une systématisation ambiguë dans laquelle tout ce qui s'énonce peut figurer visiblement mais où aussi la mesure du visible esthétique est bien le conceptuel abstrait »<sup>119</sup>, ambiguïté souvent déroutante à notre époque. Delafosse y conserve plus ou moins les symboles de son prédécesseur, en ajoute quelques autres, mais le sens général demeure globalement inchangé. Les *Quatre Complexions de l'homme* et les *Quatre Âges* sont associés à un ensemble architectonique complexe et monumental aux formes massives juxtaposant, de façon parfaitement syncrétique, ornements et membres d'architecture « libérés de la conformité aux styles »<sup>120</sup>. Dans la réédition de l'*Iconologie historique*, l'auteur rangea cet étrange assemblage parmi les « monuments divers », alors qu'il aurait tout aussi bien pu le présenter comme « piédestal » ou « socle », affichant bien ainsi sa propre incertitude. Simplifiant le commentaire de Baudoin, Delafosse symbolise le *Flegmatique* par le dessin d'une tortue et d'une peau de blaireau ; le *Mélancolique* par une bouche bandée, un livre et un sac d'argent ; le *Colérique* par des armes et un lion irrité. Pour les *Vertus diverses* et les *Forces diverses* il joue sur les disproportions : les attributs allégoriques sont portés par un monument indéfinissable, formé d'un socle massif orné de têtes de lion et de guirlandes de laurier, sur lequel repose un important tronc de cône cannelé, sommé de branches de chêne et d'un globe terrestre de petites dimensions. Par ailleurs, si un certain nombre de symboles des *Vertus* renvoient à Baudoin, d'autres, émanant de l'auteur lui-même, ne sont pas exemptes d'ambiguïté, ainsi la couronne d'or, mêlée à des chaînes de fer et censée indiquer que « la vertu ne craint point la force tyrannique », évoquerait-elle sa pensée en face du gouvernement de Louis XV ? Nous reviendrons sur l'engagement politique de l'auteur. Les *Diverses Concordes* et les *Diverses Fortunes* reprennent le schéma des écussons avec armoiries, lesquels se démarquent fortement, dans leur facture, de la plupart des créations contemporaines, telles celles de Le Bas ou de Le Canu, allant jusqu'à évoquer par leur épaisseur et la vigueur de leur courbure les massifs cuirs découpés maniéristes, mais peut-être également la page de garde de l'édition, illustrée, de Cesare Ripa datant de 1613. Dans le commentaire Delafosse mêle étroitement emprunts à Baudoin et transpositions. La *Fortune de l'État* témoigne de ses opinions politiques : représenté par un gouvernail et une branche de laurier l'État idéal est celui « qu'une sage administration rend riche et florissant », et ce précisément en une époque troublée de contestation de la monarchie, aggravée par une crise des subsistances. Le commentaire pour *Gloire* et *Gloire des Princes* s'écarte fortement de celui de Baudoin, toutefois plusieurs éléments de la gravure en sont une

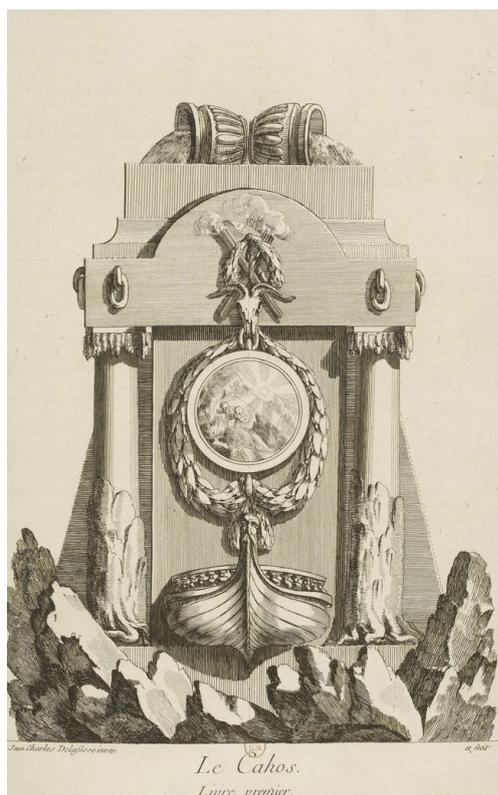
---

119 Jean-Pierre Guillermin, cité Monique Mosser, 1994, p. 12.

120 Didier Laroque, *op. cit.*, p. 175.

représentation hiéroglyphique : tels le laurier, ou encore la faux, la gerbe de blé et la lourde guirlande de fleurs traduisant la « Corne d'Abondance » de son prédécesseur. Si pour l'auteur la *Philosophie*, recherchant toujours la vérité, demeure reine de l'univers, source de tout bien et règle de vie, en revanche il ne semble plus la considérer comme « mystérieuse », et « disparaissant aux yeux des hommes ».

La corrélation architecture/ornement, servant de support au sujet traité relève parfois d'une certaine évidence. Ainsi une fontaine affiche-t-elle un lien direct avec le *Chaos*, dans lequel l'eau est potentielle<sup>121</sup>, ou avec *L'Air et l'Eau*. Ou légèrement indirect dans les cas des *Saisons*, ainsi que celui des *Six Époques* comme nous allons le voir. En ce qui concerne les « hiéroglyphes », alors que Baudoin se contentait de symboles peu nombreux et assez clairs, Delafosse s'ingénie à traduire des concepts infiniment plus complexes, à l'aide de véritables figures de style. L'analyse détaillée de quelques exemples, parmi les plus aboutis, met en lumière le dessein de l'architecte. Ces « fontaines », véritablement sublimes par le gigantisme de leurs proportions comme en fait foi la taille des personnages à leur base, sont un agrégat d'ornements architecturaux, d'éléments naturels et de figures symboliques étroitement liés. L'ensemble est ainsi un véritable « *capriccio* », c'est-à-dire non une « réalisation de l'imagination [mais] l'imagination elle-même »<sup>122</sup>.



J. C. Delafosse, *Nouvelle Iconologie historique*, Pl.1, *Le Chaos* [sic].  
Estampe, Paris BAD.

*Le Chaos*, tel que généralement orthographié au XVIII<sup>e</sup> siècle, présente un informe amas rocheux duquel émerge l'harmonie, et même « l'ordre » – dans son double sens d'organisation et de colonne – sur un arrière-plan architectural de pyramide tronquée. Il s'agit ici d'une véritable synecdoque, la colonne représentant l'architecture elle-même ainsi que l'explique Delafosse : « Les colonnes couvertes à moitié d'écorces d'arbres dont les racines forment la base figurent l'origine des arts et des talents qui naquirent de l'industrie humaine »<sup>123</sup>. Ici Delafosse semble se démarquer de Viel, lequel rejetait la théorie de Laugier à propos de la cabane primitive, et voir la colonne comme la forme architecturale de l'arbre. Arbres et eau – sous la forme de congélations faisant office de chapiteaux et d'une barque sortant de la bouche d'un dieu marin – ne sont que potentiels, traduisant symboliquement la future séparation des éléments à partir du chaos, de même que l'eau – qui ne s'écoule pas –

121 Cf. la Genèse : Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre. Or la terre était vague et vide, les ténèbres couvraient l'abîme, l'esprit de Dieu planait sur les eaux.

122 Didier Laroque, *op. cit.*, p. 103.

123 Delafosse, *Nouvelle Iconologie historique*, Discours de la planche 1.



J. C. Delafosse, *Nouvelle iconologie historique*, Pl. 2, *L'air et l'eau*.  
Estampe, Paris BAD.

figurée dans les vases amortissant l'ensemble. Dans le médaillon central figurent le fleuve agité par les vents et la flamme qui sort de la terre, « emblèmes de la confusion » tandis que « Le soleil [...] symbole de l'Être suprême qui débrouilla le chaos », soit des allégories classiques. La barque, objet en bois, figure par métonymie, « les talents qui naquirent de l'Industrie humaine. » Le feu est également présent grâce aux flambeaux figurés sur le fronton semi-circulaire, et dans le médaillon où il est conjugué avec fleuve, flamme et vents mêlés à la terre, métaphore du chaos.

La fontaine est plus encore justifiée dans le cas de *L'Air et l'Eau*. Celle-ci se déverse en effet en nappes, non seulement entre les bossages adoucis d'un improbable ensemble secondaire placé entre les colonnes latérales de la structure principale, mais également sur les deux côtés, ornés de dauphins. Toutefois il ne s'agit, pas plus que pour le *Chaos*, d'une architecture en trois dimensions, mais d'un dessin de fontaine, même si un volume est vaguement suggéré par

l'ombre, dû à une lumière venant de la droite. Abandonnant le profus commentaire de Baudoin, Delafosse se contente de mentionner les « emblèmes de l'eau » qu'il figure sur la planche : Tête de Neptune, Trident et Conque d'Amphitrite. *L'Air* est, comme il se doit, représenté au-dessus de l'ensemble sous la forme de nuées et de l'Aigle – roi des oiseaux et emblème de Jupiter – figuré sur un médaillon, ainsi que par une métonymie : des vents qui déploient leur violence et déracinent un gros chêne. Sont également sous-entendus le feu, foudre tenu dans les serres de Jupiter, et la terre à laquelle le chêne est arraché.

*La Terre et le Feu* sont représentés symboliquement par une architecture extrêmement pesante, dont la fonction de fontaine – symbolisée par les trois bouches d'eau de la base – paraît presque écrasée sous un ensemble massif : énorme bloc au fronton curviligne hypertrophié d'où pendent de lourdes chaînes et boules de fer en très forte saillie, flanqué de bossages fortement individualisés, et sommé d'une base et d'un tambour de colonne sur lequel repose « un lion couché sur un [double] globe terrestre, cet animal étant consacré à Cybèle la déesse de la Terre ». Au-dessus, les saisons figurées sur le tambour sont celles « où les hommes jouissent des productions de la Terre, qui sont désignés par les fruits et la gerbe de blé ». Outre ces synecdoques et métonymies Delafosse emploie une des rares catachrèses, sans doute la seule en ce qui concerne le vocabulaire de l'architecture : « Selon certains auteurs le tambour est encore



J. C. Delafosse, *Nouvelle Iconologie historique*, Pl. 3, *La terre et le feu*. Estampe, Paris BAD.

l'attribut de la Terre, par la raison que cet instrument rend des sons bruyants lorsque l'on tape dessus, et que la Terre produit le tonnerre par les exhalaisons que le soleil attire à lui en la frappant de ses rayons. » Du commentaire de Baudoïn pour le Feu, Delafosse ne retient que le soleil, le feu lui-même et la salamandre. Il y ajoute par métonymie les chaînes de fer et les boulets.

Deux autres fontaines illustrent *Le Printemps* et *l'Été*, ainsi que *l'Automne* et *l'Hiver*, pour lesquelles l'auteur ne reprend que quelques allégories de son prédécesseur, fleurs et épis de blé, raisins et autres fruits. Pour le printemps, il ajoute l'eau s'échappant en abondance de figures de tritons et, grâce à une métonymie, des faisceaux d'armes « dénotant que c'est en cette saison où les armées entrent en campagne ». Nous remarquons à ce propos sa forte culture religieuse : cette métonymie, non mentionnée par Baudoïn, est une paraphrase du second livre de Samuel : « Au retour du printemps, à l'époque où les rois reprennent la guerre ». L'eau est encore présente pour

*L'Automne* et *L'Hiver*, mais – métonymie encore – soit en faible débit soit en congélations. En outre des instruments de musique et des masques traduisent les plaisirs de l'hiver.

Fontaines également pour représenter les *Six Époques*, correspondant aux recherches contemporaines sur les origines, et qui n'ont évidemment pas d'équivalents chez Baudoïn. Les ornements extrêmement massifs des trois planches saisissent par leur pesanteur, bossages et lourds claveaux en pointes de diamant hypertrophiés, profondes cannelures à arêtes vives et modillons en robustes cubes, tous éléments qui anticipent le traitement que Delafosse adopta, vers la fin de sa carrière, dans l'architecture « parlante » de ses prisons. Afin de justifier les fontaines, Delafosse situe la *Première Époque* depuis Adam jusqu'à Noé et la *Deuxième Époque* de Noé à Abraham, l'importante nappe d'eau s'échappant d'entre les bossages symbolisant évidemment le Déluge. La transition entre les troisième et quatrième époques est représentée par Moïse, sauvé des eaux du Nil et allégoriquement évoqué par un flot modéré s'écoulant d'un bateau. C'est enfin Cyrus qui marque la césure entre les deux dernières époques se terminant avec Jésus-Christ. Il s'agit ici de la logique de l'allégorie au sens de l'Écriture dans le contexte post-tridentin d'interprétation des textes : le Nouveau Testament expliqué allégoriquement, à la lumière vétérotestamentaire, par l'image telle qu'elle est présentée dans la culture jésuite et romaine (la *Christa Theologia*). Aussi, l'eau sortant de la première bouche est-elle celle de la purification cultuelle des Juifs dans la tradition de l'Ancien Testament, tandis que de la seconde bouche sort celle du baptême, substitué par le Christ à la conception rituelle<sup>124</sup>. Nous remar-

124 Je remercie vivement le professeur Delphine Denis de m'avoir éclairée sur cette allégorie.

quons à nouveau la culture religieuse de Delafosse, acquise dans ses jeunes années.

Nous trouvons évidemment dans toutes ces époques un certain nombre de métaphores : la « main d'où part un rayon qui va frapper un globe » pour la création du monde, des métonymies : les épées flamboyantes manifestant le bannissement d'Adam et Ève, et des synecdoques tel le panier de fruits représentant les provisions embarquées par Noé. Quelques tombeaux sont tout particulièrement « parlants », ainsi ceux illustrant *Les Grecs*, ou encore *Athènes et Macédoine*. Ainsi Delafosse semble bien avoir relégué les Grecs au royaume des ombres. Toutefois en ce qui concerne *Athènes* le message paraît révéler – sous une forme voilée – les opinions politiques de Delafosse, que l'on retrouve égrenées ici et là dans la *Nouvelle Iconologie*. S'il admet que « les sciences et les arts rendirent cette ville florissante », il s'intéresse essentiellement à Thésée qui « fit régner la concorde parmi eux [les Athéniens] » et à Solon qui était réputé pour avoir procédé à des réformes accroissant considérablement le rôle de la classe populaire et avoir instauré la démocratie, révélant ainsi ses propres aspirations. Le tombeau pourrait alors représenter le souhait de l'auteur envers la monarchie.

Par contre, les *Quatre Âges de Rome* ne sont plus représentés par des tombeaux, mais par des autels, élevés évidemment à leur gloire, et leur connotation politique est parfaitement claire. La relation du premier âge – dont le gouvernement est une monarchie – est purement historique, mais de Brutus à Jules César, progrès considérable : une grenade et une main entourée par un serpent « dénotent le gouvernement de Rome entre les mains des consuls », autrement dit une monarchie parlementaire. Quant aux armes et dépouilles, elles représentent les « diverses nations que, les Romains subjuguèrent ». Le troisième âge est une apologie de César, mais surtout d'Auguste – la République romaine – soit cet âge d'or augustéen.

### **Les sujets d'actualité**

Les recherches intenses menées dans le domaine des origines imposaient à Delafosse de se pencher sur l'Histoire : avec les *Six remarques* il remonte aux lointaines origines mythologiques de l'humanité, soit depuis Saturne jusqu'à la chute de Troie, épisodes absents de l'*Iconologie* de Baudouin, et qui sont de véritables peintures d'histoire, symboliquement représentées à l'intérieur de cadres ovales extrêmement élégants bien que surchargés d'ornements, symboliques eux aussi. Il reprend en outre les synthétisations de l'abbé Pièche, sur lesquelles il s'étend avec les *Six Époques* et avec les *Quatre Âges*, de Romulus au pape Clément – sans doute Clément XIII (1758-1769) – ainsi qu'avec les *Quatre Époques* depuis Jésus-Christ jusqu'à Louis XIV. Sa quête l'amène donc jusqu'à l'Histoire contemporaine, avec *Le Règne de Louis XIV* et *Le règne Louis XV*. Ces deux planches traduisent déjà, outre ses convictions en matière d'architecture, son engagement politique et religieux. Elles annoncent quelques planches des éditions suivantes de la *Nouvelle Iconologie*, ainsi que certains de ses dessins allégoriques, caricatures en partie jamais publiées, mais ne laissant aucun doute quant à ses sentiments violemment anti monarchiques et anti religieux. Nous y reviendrons. Se basait-il sur un texte contemporain quand il rédigea l'*Origine du paganisme* ? L'association avec un tombeau dénote-t-elle de sa part un intention particulière ? Il est difficile de le dire. Figuré par une lionne dévorée par ses

petits, le paganisme remonterait au « temps d'Énos, lorsque les hommes commencèrent à étudier le mouvement des astres », et le meilleur exemple semble, pour l'auteur, en être Simon le magicien.

D'autres planches participent de l'avancée des connaissances à son époque, ainsi dans le domaine de la géographie. Il est par ailleurs impossible de trouver un lien entre la nation concernée et le support ornemental, que ce soit une console, une porte, une cheminée ou un vase. *La France*, ou plus exactement *La Gaule ou la France*, est représentée par un ensemble d'objets chargés de signification hiéroglyphique – sous forme de tropes – posés parfois en équilibre instable sur une console murale. Celle-ci, réalisée comme pour toutes les autres planches, d'un assemblage d'ornements architecturaux massifs hypertrophiés, fut très certainement considérée par ses contemporains comme le parangon du goût à la grecque, ce qui n'était absolument pas l'intention de l'auteur. Une bonne moitié du commentaire concerne évidemment les lointaines origines – figurées à l'intérieur d'un cadre à la manière d'une peinture d'histoire – des intrépides guerriers qu'étaient les premiers Français ou Germains, installés sur le Rhin. Il fait remonter l'établissement de la monarchie à Pharamond, dont l'existence était encore incontestée au XVIII<sup>e</sup> siècle, et note le caractère franc et joyeux des anciens Gaulois, qui pratiquaient l'idolâtrie. Puis le baptême de Clovis est symbolisé par « la Sainte Ampoule et les fleurs de lys apportées miraculeusement du ciel » figurant sur l'Écu de France posé sur la console, ainsi que par les attributs des Arts qui fleurirent en France. Notons que cette fois encore, les emblèmes du pape, « chef de l'Église apostolique et romaine », sont contrebalancés par « le Triangle équilatéral au milieu duquel est le Jehova », sans doute « symbole du mystère de la Trinité » selon les mots de Delafosse, mais n'était-ce pas, bien plus encore à cette époque, le symbole de l'Être suprême des philosophes contemporains ?

L'ambition d'universalité de Delafosse lui imposait de reprendre les quatre continents, déjà abordés par Baudoin, mais dont la connaissance avait progressé en un siècle, ainsi que d'inclure dans son ouvrage tous les pays européens. Par ailleurs, grâce au progrès de la navigation et au développement des expéditions à caractère scientifique, il avait la possibilité d'apporter de nouvelles lumières sur certaines contrées lointaines. Le long commentaire sur la *Chine* en fait foi. En effet, des relations suivies s'étaient établies avec ce pays qui exerçait une fascination croissante depuis des décennies, et de nombreux ouvrages fort savants avaient été publiés depuis un siècle, tout particulièrement grâce aux missionnaires jésuites, tels le *Confucius, Sinarum philosophus* du père Philippe Couplet (1680), la *Description géographique, historique, chronologique de la Chine et de la Tartarie chinoise* du père Jean-Baptiste Du Halde (1735) ou les *Lettres édifiantes et curieuses de Chine par des missionnaires jésuites 1702-1776*, qui parurent régulièrement après 1703. Sans doute faudrait-il y vérifier certains des commentaires de Delafosse. Toutefois l'on sait que « Camhi contemporain de Louis XIV » est évidemment l'empereur Kangxi. « Foé » est sans doute Fuxin premier des trois Augustes, remontant aux âges légendaires ; l'emblème du dragon faisant référence à l'élaboration des totems à partir des tribus d'alors. « Hoangti », est en réalité Huangdi, l'empereur jaune premier des Cinq empereurs, et considéré comme le père de la culture chinoise. « Dyas » ferait-il partie

de la dynastie des Xia (2207-1766), fondée par l'empereur Da Yu (Yu le Grand), le Dompteur des Eaux ? Et Chume de la dynastie des Zhou (1121-256 ou 222 selon les calendriers)<sup>125</sup> ? Il est difficile de se prononcer.

L'actualité politique, ainsi que les opinions de l'auteur sont adroitement insérées, de façon subtile et sous-entendues dans le texte, ou encore cryptées à l'intérieur des planches. Parmi les *Divers Gouvernements*, celui de l'*Aristocratie* « où le pouvoir suprême est entre les mains des personnes les plus distinguées par la naissance et la fortune », à l'exemple de la noblesse anglaise, « fine fleur » de la nation par les « qualités qui brillent en elle », fait certainement allusion à la monarchie constitutionnelle britannique<sup>126</sup>. Alors que plus tard il représentera *L'Antique Noblesse ou le fantôme de la Noblesse* de son pays par une gravure violemment caricaturale, dont « le heaume se pare des plumes du paon de l'orgueil, tandis que l'absence de bras en désigne l'impuissance [...] Des blasons grotesques parent le corps de ce fantoche dont tout le poids repose sur de petites figures, homme et femme, représentant le peuple. »<sup>127</sup>

Avec la *Monarchie* « l'autorité est entre les mains d'un chef qui commande seul » ; ce monarque « doit chercher à se rendre recommandable à l'univers pour toutes les vertus qui accompagnent un grand prince [et] emploie son pouvoir à maintenir la justice dans son pays », mais la *Sage politique* doit « veiller à côté des Rois », freinée par « la *Raison d'État* et la force des lois. » Ainsi dans les temps reculés de notre histoire, Clovis II – mort en 657 – « fit-il ôter les lames d'or et d'argent qui couvraient les tombeaux de saint Denis et de ses compagnons, pour nourrir les pauvres en un temps de famine. » Cette évocation pouvait, à l'époque où Delafosse gravait l'*Iconologie*, être le reflet de l'actualité, puisque *L'Abondance* est indissociable de la Paix, or la France à peine remise de la Guerre de Sept Ans, venait de connaître une sérieuse crise des subsistances – due essentiellement, on s'en souvient, à une campagne de rumeurs, accusant le roi et ses ministres d'un « pacte de famine » pour affamer le peuple, à la suite d'un envol des prix du blé, résultant de la spéculation. Par contre, la *Démocratie* est la forme de « Gouvernement où l'Autorité est entre les mains du peuple », ainsi « le Serpent est l'emblème de la prudence que l'on voit briller dans certains gouvernements démocratiques » et une gerbe de blé « signifie le soin qu'il [un tel gouvernement] prend pour entretenir l'abondance dans son sein ».

Deux planches le *Règne de Louis XIV* et le *Règne de Louis XV* sont indissociables, et expriment clairement – en hiéroglyphes – les convictions de Delafosse. Le monument qui représente le *Règne de Louis XIV*<sup>128</sup> sur un arrière-plan de pyramide tronquée, n'est en rien comparable aux « monuments divers » qui jalonnent le reste de la *Nouvelle Iconologie*, dont il n'a pas l'outrance hypertrophiée. Seuls la base et le tambour rudenté qui somment son entablement, ainsi que les colonnes latérales – partie colonnes canons partie colonnes doriques – rappellent

---

125 Je suis très reconnaissante à Che Bing Chiu de m'avoir renseignée à ce sujet.

126 Delafosse avait certainement lu les *Lettres philosophiques* de Voltaire (1734) et en particulier la Neuvième Lettre « Sur le gouvernement ».

127 Monique Mosser, 2004, p. 166.

128 Delafosse, *La Nouvelle Iconologie*, Pl. 25.

le message architectural de l'auteur. Rien dans le commentaire d'un roi vertueux, protecteur des arts, grand bâtisseur, fondateur des académies, victorieux dans la guerre, n'est contredit par l'image. Toutefois, la partition de l'ordre en colonne canon/colonne dorique soulève une interrogation, représente-t-elle un roi à la fois victorieux et bâtisseur, ou bien les poignées des canons seraient-elles, non pas les traditionnels dauphins, mais plutôt des vers qui, par métonymie, monteraient ronger l'ordre dorique ? Dans ce cas, la réponse est donnée dans la planche suivant, le *Règne de Louis XV*<sup>129</sup>, structure entièrement nouvelle, digne de l'inspiration piranésienne. En effet le monument, sur un arrière-plan pyramidal (le tombeau de l'architecture ?), n'a plus rien de vitruvien, il est constitué d'une superposition d'assises indéfinissables, devant lesquelles les colonnes sont formées de faisceaux de haches portant un tailloir sur lequel repose directement un fronton, orné d'un œil resplendissant. Comment ne pas évoquer le symbole type de la franc-maçonnerie, Porte du temple de Jérusalem et Grand Architecte ? D'autant que bien des éléments iconiques peuvent se prêter à double lecture : le sceptre, la couronne et l'épée sont posés, non pas « sur la base d'une colonne », mais sur une colonne tronquée, tandis qu'au sommet de l'autre colonne, le pélican qui se perce le flanc pour nourrir ses petits – censé représenter la tendresse du roi pour ses sujets à Fontenoy – pourrait être le symbole maçonnique fréquent à cette époque, et l'ensemble représenterait peut-être les sentiments profonds de Delafosse : perte de confiance dans la monarchie et intérêt pour les théories de la maçonnerie. Mais nous n'avons aucune preuve qu'il eût concrétisé cet intérêt par l'appartenance à une quelconque loge. La « tête au front ceint d'un serpent (symbole d'Esculape) » se lit plutôt comme celle de l'Apollon/Soleil, vainqueur du serpent Python et Oracle de Delphes par l'intermédiaire de la Pythie, s'appêtant à rendre son « verdict » au souverain, comme l'indiquerait la balance. Il est impossible de ne pas avoir à l'esprit une gravure ultérieure – mais les sentiments de l'auteur ne varièrent pas – « *L'Âge de fer*, ou le règne de la fraude, la sédition, la désunion, l'Erreur, l'ambition, la chicane, etc., etc. »

L'ouvrage se termine, de façon significative, par une série de trophées particulièrement utiles aux artistes – architectes tout particulièrement – chargés du décor intérieur de nombreux hôtels, mais également de bâtiments publics. Claude-Nicolas Ledoux ne venait-il pas de réaliser celui du Café militaire et n'était-il pas en train d'édifier l'hôtel d'Uzès ? Si Delafosse reprend les sujets traditionnels, tels la *Tragédie*, l'*Opéra*, la *Pastorale*, la *Comédie*, la *Peinture*, la *Sculpture* et la *Poésie*, ou encore l'*Art militaire*, il en ajoute de plus insolites : comme l'*Arquebuserie* et l'*Artillerie*. Or dans le volume suivant, tous furent qualifiés de « Trophées des Arts », ainsi pour Delafosse aucune distinction n'est faite, non seulement entre « arts majeurs » et « arts mineurs », mais il va plus loin en y incluant l'artisanat : la *Charpente*, le *Treillage* ou l'*Imprimerie*, de même que les sciences, l'*Astronomie*, l'*Horlogerie*, la *Géographie*, l'*Horographie*, l'*Hydrographie*, la *Médecine*, la *Chimie*, et la *Mécanique*. Tous ces trophées, y compris ceux traités jusque lors de façon gracieuse comme la *Pastorale*, le sont avec une vigueur non démentie, et nous y retrouvons bien des attributs issus du démembrement d'autres planches,

---

129 *Ibid.*, Pl. 26.

traités avec une fermeté, une robustesse qui ne se relâche jamais, et réutilisés comme pour les ornements.

La toute dernière planche est consacrée à l'*Artifice*. Baudoin entendait par là le résultat de l'industrie humaine « par le moyen de l'Art », soit machines et instruments, industrie humaine qu'il représentait par une ruche aux abeilles laborieuses. Delafosse pour sa part prend l'*Artifice* au sens restreint de pyrotechnie, qu'il symbolise par « un soleil environné de fleurs, ce qui désigne la variété des couleurs et des diverses figures que l'art fait prendre au feu », la ruche exprimant « l'industrie et la mécanique pour réussir dans cette partie ». Cependant, cette ruche couronnée et comme glorifiée pourrait-elle représenter un ultime symbole maçonnique, qui devint fréquent au début du siècle suivant ?

### **Les éditions successives**

En 1771 Delafosse publiait une seconde édition de la *Nouvelle Iconologie historique*, annoncée par le *Mercur de France* du mois de juin. Le journal précisait que « Ces attributs sont arrangés de façon qu'ils représentent différentes sortes de décoration comme vases, pyramides, fontaines, bordures, médaillons, dessus de portes, pendules etc. Ils forment un volume *in-fol.* de 111 feuilles gravées avec un discours aussi gravé de 40 pages. [...] Pour faciliter l'acquisition de cet ouvrage, on a formé dix-huit cahiers de six feuilles des décorations du même genre. » Il est donc très vraisemblable que l'édition de 1768 n'avait pas rencontré le succès escompté par Delafosse, et sans doute s'était-il rendu compte, lors de la souscription, que les acheteurs étaient essentiellement composés d'artisans. Du reste la diffusion en avait été favorisée par le fameux peintre-doreur, Jean-Félix Watin<sup>130</sup>, ami de Delafosse et son presque voisin. Et plus tard, dans sa proposition d'institution d'une École d'architecture à l'Académie de Bordeaux, l'auteur précisait : « On trouvera aussi dans cette École, de l'ornement à la portée des menuisiers, serruriers, marbriers, et d'autres ouvriers qui font leur profession des arts mécaniques ». D'où la décision qu'il prit en 1771, pour rééditer son ouvrage, d'organiser les planches de la *Nouvelle Iconologie* en « cahiers de six feuilles de décorations du même genre ». Conservant la page de titre, il se contenta d'y ajouter : « À Paris : chez Jacques François Chéreau fils<sup>131</sup>, graveur et marchand d'estampes, 1771. » Toutefois était placée ensuite une planche gravée : « Table indicative des différents parties de l'Iconologie historique qui peuvent convenir à un même genre de décoration dont on a formé 24 cahiers de 6 feuilles chacun qui se vendent séparément », suit dans un grand médaillon la liste des titres des différents cahiers – cheminées, bordures, autres bordures en médaillons etc. – dotés d'une lettre distinctive, de A à S. On y relève une petite erreur : inversion entre « vases en hauteur » et « vases en travers ». Les pages de « discours » étaient groupées, et leur était ajouté le « privilège », accordé le 24 février 1768. Ainsi Delafosse avait-il pu réutiliser les mêmes cuivres, se contentant d'en modifier l'ordre. Bien entendu lorsque les cahiers étaient vendus séparément, les discours en étaient omis.

---

130 Michel Gallet, 1995, p. 174.

131 Jacques Chéreau était académicien de l'Académie de Saint-Luc, et donc un familier de Jean-Charles Delafosse.

Remarquons que ni la BNF, ni la bibliothèque des Arts décoratifs ou encore celle de l'INHA ne possèdent cette édition. L'exemplaire consulté est celui du Sir John Soane Museum à Londres, portant le cachet de Sir Joshua Reynolds – démontrant ainsi que Delafosse avait attiré l'attention du milieu artistique britannique. Les éditions conservées à la Bibliothèque nationale et à l'INHA, et dont manque la page de titre, sont datées hypothétiquement de 1771. Or leur contenu dément formellement cette date : le nombre de cahiers est alors passé à vingt-six ; en outre les planches – y compris celles d'origine – ont été re-gravées, dans un format *petit fol.*, la plupart par des confrères auxquels Delafosse avait fait appel devant l'ampleur de la tâche. Dans cette édition, que l'on peut sans doute dater de 1773, les différents cahiers sont toujours dotés de lettres distinctives, de A à S pour les planches de l'*Iconologie* de 1768, et de T à Z pour les ajouts. Ces derniers consistent en douze Frises, six Tombeaux antiques, six Vases antiques, douze Cartels etc., douze Gaines et Trépieds, et enfin douze Tables et consoles. Et, bien évidemment, le « discours succinct » a entièrement disparu : ainsi Delafosse avait-il définitivement abandonné toute idée d'iconologie et d'hiéroglyphes pour son ouvrage. Par ailleurs, à l'extérieur du grand médaillon orné renfermant la « Table indicative » des cahiers A à S, de part et d'autre de la planche dans sa partie inférieure, ont été ajoutés les nouveaux titres de T à Z. Les planches de l'*Iconologie* sont reprises mais, à quelques exceptions près, elles ont été gravées par d'autres mains. Le succès fut certainement enfin au rendez-vous, car les publications se suivirent régulièrement jusqu'en 1785. En 1776, Delafosse ayant épuisé les lettres de l'alphabet poursuivit en notant, dans un premier temps, les cahiers AA, BB etc. Ces cahiers eurent, à l'évidence, infiniment plus de débit que les ouvrages complets, ainsi la plupart des bibliothèques en conservent-elles un grand nombre, tandis que les seconds sont nettement plus rares. Par ailleurs une date est parfois attestée, comme en témoigne celle de 1774 portée sur une chaire de prédicateur (n° 4 de la série HH), dont la gravure est signée de Charles-François Joly, mais dont le dessin est de Delafosse.

Ce sont ces innombrables planches d'ornements qui lui valurent – après la création du terme – la réputation du plus inventif et du plus prolifique « ornemaniste » de son époque. Il ne faudrait cependant pas croire que Delafosse avait alors définitivement renoncé à son message « iconologique », comme le prouvent les nombreux dessins conservés au musée des Arts décoratifs à Paris, étudiés par Monique Mosser, et dont nous reparlerons plus loin.

Toutefois nous savons que la *Nouvelle Iconologie historique*, source d'une intense déconvenue pour son auteur, représente la seule de ses œuvres qui ait marqué profondément les esprits, la seule qui soit de nos jours communément associée à son nom : Jean-Charles Delafosse l'auteur de *La Nouvelle Iconologie*.

## **Chapitre III**

### **Delafosse et les collectionneurs de dessins d'architecture**

« *J.-Ch. Delafosse Architecte, Décorateur et Professeur de dessin* », ainsi se présentait Delafosse dans *L'Avantcoureur* du lundi 6 juillet 1767, rubrique « Arts ». Nous ignorons en quelle année exactement il avait obtenu cette charge de professeur, mais il est certain que depuis 1757 les nombreux dessins et gravures proposés au public avaient attiré l'attention générale. En effet, parmi les nouvelles formes de sociabilité de la seconde partie du siècle, l'art du dessin occupait une place non négligeable, aussi les pratiques artistiques s'étaient-elles développées rapidement<sup>132</sup>. Et si l'Académie royale était « un réservoir de maîtres à dessin pour les jeunes gens bien nés [...] on trouve aussi des maîtres à dessiner dans des institutions moins prestigieuses, comme l'Académie de Saint-Luc »<sup>133</sup>. C'est bien évidemment pourquoi Delafosse mit toujours en avant son titre de « professeur de dessin ».

Parallèlement, « l'avènement d'une sphère commerciale de l'art »<sup>134</sup> favorisait un collectionnisme croissant, lequel affectait un public de plus en plus large<sup>135</sup>. Et, si la figure du collectionneur n'était pas reconnue en tant que telle, le phénomène existait bel et bien. C'est ainsi que le *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts* de M. Lacombe, à défaut d'autre terme, reprenait celui de « curieux », datant des siècles précédents : « une personne qui fait collection de ce qu'il y a de plus estimé en Dessins, Tableaux... et autres choses précieuses. »<sup>136</sup> Et Delafosse, après avoir « depuis quelques années donné au Public plusieurs Tombeaux dans le goût antique, divers sujets de Pastorales, grand nombre de Trophées de différents genres, des desseins de Vases et de Meubles de toute espèce etc. » était alors parvenu à se créer un réseau d'acheteurs pour ses dessins et esquisses. L'école de dessin de l'Académie de Saint-Luc – en fait celle de la corporation – tendait à « la mettre sur le même pied que les Académies royales »<sup>137</sup>, et lui permit de créer une classe d'Amateurs, essentiellement dans l'entourage des princes et des financiers. Amateurs qui n'étaient que huit en 1760, mais sans doute ce nombre augmenta-t-il assez rapidement par la suite. Du reste Cochin, exaspéré par la médiocrité de certains d'entre eux, comparait « leur activité à celle de simples marchands »<sup>138</sup>, et Caylus « à un simple divertissement », à un « amusement »<sup>139</sup>.

Les dessins, alors considérés comme « une émanation de la démarche créatrice de l'ar-

---

132 Charlotte Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 2008, p. 239.

133 *Ibid.*, p. 241.

134 *Ibid.*, p. 93.

135 Claire Ollagnier, *op. cit.*.

136 M. Lacombe, *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts*, Paris, 1765, p. 209

137 Charlotte Guichard, 2008, p. 54-55.

138 *Ibid.*, p. 56.

139 Charlotte Guichard, « L'amateur dans la polémique sur la critique d'art au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Rome 2013, p. 116.

tiste [...] se multipliaient dans les collections »<sup>140</sup>. De plus on y remarquait une « présence accrue [...] de ‘dessins esquissés’ »<sup>141</sup>, ce qui sans doute explique ce « Livre 3<sup>ème</sup> *Dessins et Esquisses d'architectures, Décorations intérieures et extérieures des Bâtiments Meubles etc. 1768* ». Il est du reste bien difficile d'établir une distinction entre Delafosse professeur de dessin, et Delafosse « pourvoyeur » de collectionneurs, d'autant qu'il a fort bien pu proposer à quelques curieux certains des dessins utilisés pour son enseignement. Mais la plupart prirent certainement place dans des portefeuilles : leur présentation dans des montages du caractère papier bleu, rehaussé de bandes lavées et de bandes dorées, mettant en valeur des dessins de dimensions généralement modestes, mais très représentatifs du goût dominant, semble l'indiquer.

### **Delafosse professeur de dessin**

Il semblerait que son enseignement du dessin ait porté en grande partie sur le dessin d'architecture, alors même que « la Classe de ‘messieurs les Amateurs’ de l'Académie de Saint-Luc comprend essentiellement des architectes »<sup>142</sup>. Et si nous ignorons la date de publication de ses *Principes d'architecture*<sup>143</sup>, il n'est pas douteux que ceux-ci étaient tout autant destinés aux amateurs qu'à ses élèves. Étonnant cerveau que le sien, pétri de contradictions. Quel rapport en effet peut-on trouver entre ses *Principes d'architecture* et ses projets d'architecture, ou encore – comme nous le verrons – entre ces mêmes *Principes* et ses réalisations ? Cet ouvrage théorique n'est pas daté, mais par recoupements on peut penser qu'il a été réalisé au plus tôt vers 1770. En effet avant cette date L. F. Duruisseau, graveur de plus de la moitié des planches – né en 1754 – aurait été trop jeune, non seulement pour se voir confier cette tâche, mais surtout pour avoir inventé le procédé de la gravure à l'imitation du lavis. Ce sont donc les années au cours desquelles Jacques-François Blondel publiait les premiers volumes de son *Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution et construction des Bâtiments Contenant Les Leçons données en 1750 et les années suivantes par J. F. Blondel, Architecte, dans son École des Arts*. Cet ouvrage accordant une place importante aux problèmes de l'ordre, ne pouvait qu'avoir inspiré le professeur Delafosse.

Ainsi ce dernier entendait-il évidemment le terme d'architecture au sens cartésien de système des Ordres, hérité du Grand siècle, soit « la théorie architecturale comme théorie de l'Ordre »<sup>144</sup>, et résumait très succinctement la question en vingt planches consacrées aux cinq ordres. Toutefois, exactement comme Blondel, il prenait l'essentiel de ses exemples chez Vignole – *Les cinq Ordres d'Architecture* –, et Palladio – *Les Quatre Livres de l'Architecture*, sans doute l'édition de Fréart de Chambray. Nous verrons toutefois qu'il leur en adjoignait d'autres, tirés de sa féconde imagination. Sa grande originalité consistait à adopter une représentation intermédiaire entre la forme sèche et réduite à l'essentiel de Vignole, et celle que

---

140 Charlotte Guichard, 2008, p. 150.

141 *Ibid.*, p. 151.

142 *Ibid.*, p. 55.

143 Jean-Charles Delafosse, *Principes d'architecture*, s.l.n.d.

144 Françoise Fichet, *op. cit.*, p. 21 sq.

Palladio adoptait, en particulier, pour le Panthéon. C'est pourquoi il fit appel, pour la gravure, à Duruisseau, initiateur de « l'imitation du lavis », et de son suiveur Jean-Baptiste Lucien. Son *Portique toscan sans piédestal* est ainsi figuré cantonné d'amorce de murs, et l'*Entre colonne Toscan de Vignole* est meublé de niches abritant des statues, sur un fond qui semble lavé de gris à la manière des coupes du Panthéon par Palladio. Par ailleurs il adoptait le module comme mesure, à la manière du premier. Dans l'ensemble lorsqu'il indique ses sources, il s'y montre relativement fidèle, même si de temps à autre il ajoute des cannelures à quelques colonnes, ou encore remplace des roses par des patères, ou bien agrémente certaines métopes de ses motifs militaires favoris. Nous ignorons quelles sont ses sources pour le profil des Thermes de Dioclétien, ou pour celui d'un « chef d'œuvre dorique trouvé à Albane près de Rome »<sup>145</sup>. Lorsqu'il aborde l'ordre ionique, même s'il adopte les grandes lignes de celui de ses prédécesseurs, il en modifie bien des détails que seule une observation attentive permet de déceler. Ainsi, lorsqu'il représente le *Portique ionique avec piédestal*, s'il omet une frise, il introduit quelques motifs sculptés tels des perles et navettes, ou même des branchages et rubans.

C'est avec le Corinthien, et plus particulièrement le *Parallèle du Corinthien Antique avec le Moderne* qu'il entreprend de donner libre cours à sa verve imaginative, l'Antique et le Moderne se partageant une même feuille. Dans le *Profil Corinthien du Frontispice de Néron à Rome*, non seulement ajoute-t-il une rangée de cannelures, mais il substitue une de ses propres frises à celle représentée par Desgodets : volutes de serpents émanant de roses, avant de se muer en rinceaux d'acanthes, lesquels donnent naissance à de charmants putti. Afin de figurer le Moderne – ou plutôt celui de ses contemporains – il opte pour le *Profil du Temple Corinthien de Jérusalem*, soit sa propre contribution, s'éloignant entièrement des grands principes auxquels il adhère dans les autres planches : l'énorme frise offre d'étranges triglyphes terminés en pointes, et des métopes symboliques : vases cantonnés du Soleil et de la Lune, épées croisées et volutes de serpents ; les enroulements de caulicoles deviennent des cornes de béliers ; quant à la base, elle est ornée de têtes démoniaques. Plusieurs portiques lui permettent d'émettre bien d'autres variations sur ce thème de l'ordre corinthien, ainsi dans les profils introduit-il ses propres décors, tels que des trophées militaires, des bas-reliefs de scènes mythologiques ou encore des médaillons et guirlandes.

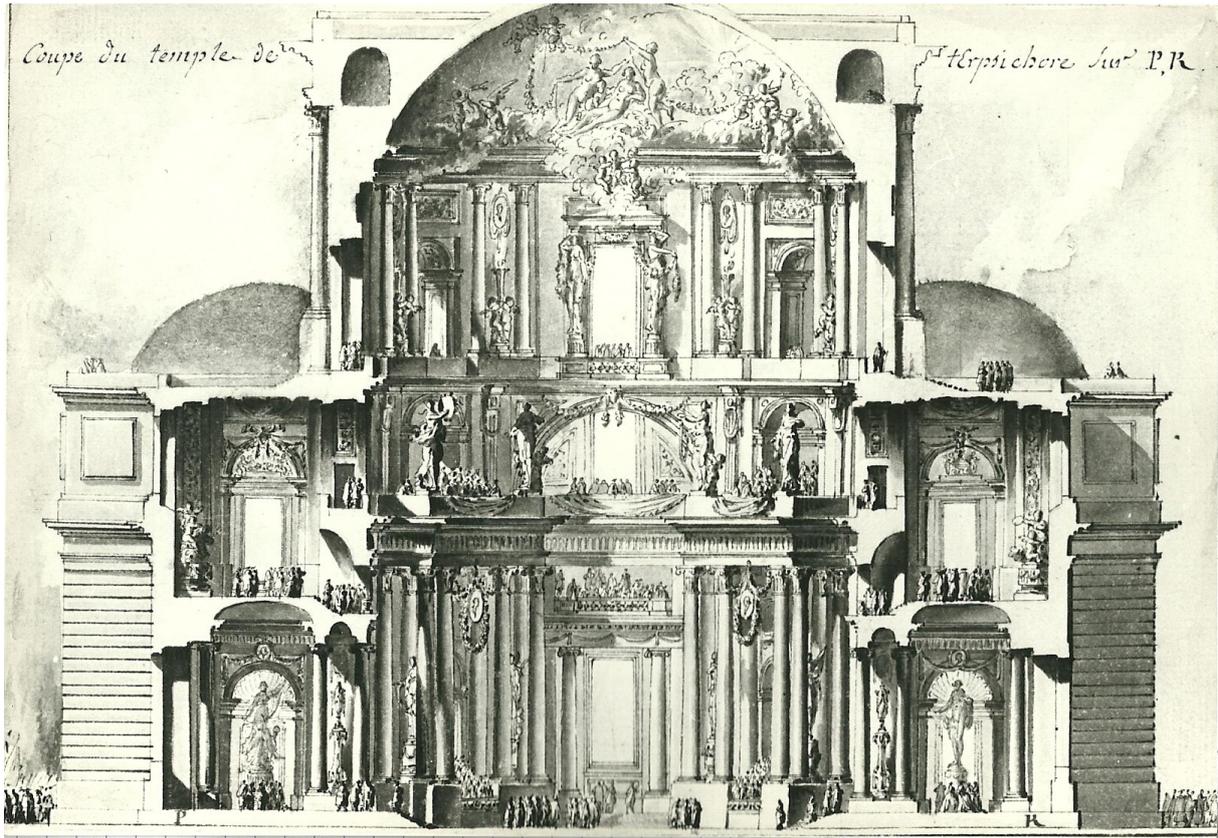
Il semble donc qu'avec ses *Principes d'architecture*, Delafosse se montre fidèle à l'exhortation de Piranèse dans le *Discours apologétique* : « Un artiste qui veut se faire un crédit et un nom ne doit pas contenter de copier fidèlement les antiques, mais, en les étudiant, il est tenu de montrer un génie inventeur et, pour ainsi dire, créateur ; en combinant avec sagesse le grec, l'étrusque et l'égyptien, il lui faut ouvrir l'accès à la découverte de nouveaux ornements et de nouvelles manières »<sup>146</sup>.

---

145 Rappelons que lui-même n'est jamais allé en Italie.

146 Cité Didier Laroque, *op. cit.*, p. 35.

## Dessins éducatifs ou dessins de collection ?



J. C. Delafosse, *Coupe du temple de Terpsichore sur P.R.*  
Photo, Coll. Allan Braham.

Sans doute certains de ses dessins ont-ils servi de support à son enseignement, toutefois il est impossible d'affirmer qu'ils ne furent pas vendus. Parmi eux des coupes, à l'évidence fictives, mais révélant son très grand talent de dessinateur et tout particulièrement de dessinateur d'architecture. Ainsi une *Coupe du temple de Terpsichore sur P.R.*<sup>147</sup>, dans laquelle il suggère la perspective, et imbrique des niveaux dont il sous-entend des communications impossibles à préciser, aucun escalier n'étant figuré. Il multiplie les colonnes, colonnades, statues, portes et fenêtres, passages voûtés, arcades, balcons sans fonction précise, caryatides, éléments de décor. Il meuble le tout d'une multitude de minuscules personnages s'agitant confusément. Il porte la fiction à son comble en représentant les décors peints des coupoles, dans le premier cas un nuage sur lequel s'ébattent des *putti* entourant la *Muse* couronnée par ses sœurs, nuage qui semble s'échapper, à la façon d'une fumée, des colonnes du niveau inférieur, et descendre en tourbillons jusque sur l'entablement d'une étrange structure portée par des caryatides. L'œil se perd dans le dédale de détails invraisemblables et renonce à comprendre. Cependant l'effet d'ensemble fascine par sa virtuosité. Quelques autres dessins, tel cette *Coupe d'un projet d'ar-*

147 Communiqué par Allan Braham. Anciennement attribué à Charles De Wailly. Vente Baskett & Day, 1976. Il n'est pas signé, mais l'écriture est bien de Delafosse.

chitecture animé de personnages<sup>148</sup>, signée J. Ch. Delafosse, arch., et annotée au bas : OP (pour « coupe sur OP »), n'en sont que des variantes. Il est vrai qu'« On peut dire sans exagérer que tout l'enseignement de l'architecture au XVIII<sup>e</sup> siècle repose sur la pratique du dessin. »<sup>149</sup>

### Delafosse et les « curieux »

Il est certain que le titre de professeur à l'Académie de Saint-Luc – une activité non rémunérée – avait l'avantage de lui procurer un statut et une stature non négligeables aux yeux d'un public croissant de « curieux », sinon de véritables amateurs. Or il ne mettait pas moins en avant sa qualité d'architecte, peut-être dans la mesure où la Classe des Amateurs comprenait essentiellement des architectes.

Outre ses « coupes » Delafosse proposa des scènes animées, tout aussi virtuoses. Ainsi une *Mascarade dans un Vauxhall*<sup>150</sup> rassemble-t-elle toute la science du dessin d'architecture, avec ses plans successifs vers un point de fuite fort éloigné, ses lunettes de pénétration et ses entablements savants. Il lui adjoint l'art du décorateur dans un foisonnant ensemble où aucun espace n'était laissé nu, avec colonnades, voûtes à caissons, plinthes, tableaux sculptés, bas-reliefs et statues... sans oublier une invraisemblable multitude de petits personnages costumés.

Ce somptueux intérieur pourrait, tout comme celui dépeint dans le *Bal de mascarade*<sup>151</sup> et avec une parfaite ambiguïté, aussi bien représenter la cage de scène d'un théâtre,



J. C. Delafosse, *Bal de mascarade*.

Dessin, Plume et encre noire, lavis gris et brun, aquarelle, fusain sur papier préparé blanc, H. 308 x l. 401mm, NY Cooper Hewitt Museum.

avec scène, cintres, portants et toile de fond, meublé de multiples personnages costumés, grotesques à l'extrême – certains même grimés en topiaires<sup>152</sup> – s'ébattant joyeusement au bas de cariatides géantes. Par ailleurs, les colonnades et arcades ne sont pas sans évoquer le Vestibolo d'antico Tempio de la Prima parte de Piranèse. Toutefois l'espace acquiert ici nettement la troisième dimension, bien mise en valeur par les jeux d'ombre et de lumière, et l'hypertrophie a disparu au profit d'un décor plus réaliste, proportionnel à la taille

148 Dessin passé en vente publique, Million et Ass., Paris, 26 juin 2008, Lot 35. Signé J. C. Del. Arch., Plume, encre noire, lavis gris, rehauts d'aquarelle. (15,5 x 23)

149 Daniel Rabreau, 2001, p. 16.

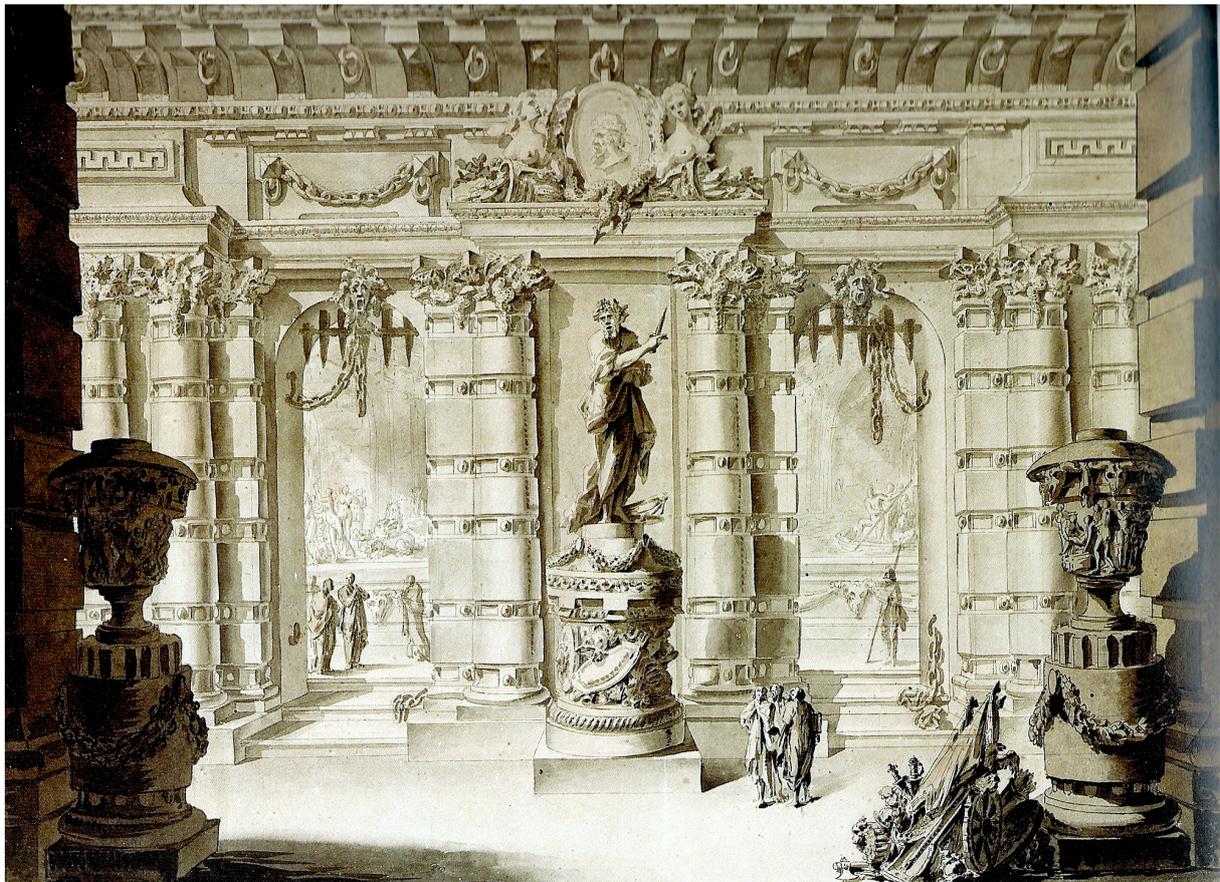
150 Delafosse, Canadian Center for Architecture. *Masquerade in a Vauxhall*, Inv. DR1984.

151 Non signé, mais qui peut être attribué à Delafosse.

152 Sans doute Delafosse se souvenait-il du « Bal des ifs », donné pour le mariage du Dauphin Louis-Ferdinand en 1745, immortalisé par Charles-Nicolas Cochin.

des personnages.

Plus encore qu'avec les *Mascarade*, Delafosse cultive l'ambiguïté avec l'important *Vestibule du palais de Pluton*. Les portants sont-ils ce mur ponctué de colonnes et percé de portes, ou sont-ils partie intégrante de la toile de fond ? Tout le talent de Delafosse est révélé dans cette magnifique planche. Avec des jeux d'ombre et de lumière, mais aussi grâce à la maîtrise de son art, il parvient à feindre la profondeur des moindres détails d'un foisonnant décor véritablement hiéroglyphique, vigoureuse traduction du sublime burkien, des « idées de la douleur »<sup>153</sup> : chaînes, lourds anneaux, têtes de méduse, clous en pointes de diamant, trophées d'armes, herse... Mais néanmoins, le ravissant buste de Proserpine, flanquant le médaillon du terrible dieu, est un véritable clin d'œil rompant la vision maléfique.



J. C. Delafosse, *Le vestibule du palais de Pluton*.

Sanguine, plume et encre noire, lavis gris et brun, H. 457 x l. 559mm, Londres RIBA.

### **Delafosse et les collectionneurs d'architecture**

Tout au long de sa vie Delafosse dessina des « projets d'architecture ». Leur étude s'avère fort complexe dans la mesure où aucun d'eux n'est daté. Nous avons dit qu'il les vendait à des collectionneurs et, si ceux qui sont conservés au musée des Arts décoratifs ont perdu leur montage d'origine, quelques-uns à la bibliothèque de l'ENSBA l'ont conservé. Les exem-

---

153 Edmund Burke, *op. cit.*, p. 116.

plaires des Arts décoratifs ont été découpés, puis recollé sur un papier plus épais – afin de leur conférer un certain relief – avant le montage. Aucun d’entre eux n’évoque l’architecture privée, la plupart représentent soit des monuments imaginaires, soit des édifices publics, censés être de vastes proportions comme en fait foi la présence de minuscules personnages. De fort petites dimensions (de l’ordre de 25 cm.) ce ne sont jamais de véritables projets d’architectures – malgré le titre que lui-même leur donnait – seulement des élévations, voire même des esquisses d’élévations, purement géométrales, et qui ne sont par ailleurs jamais accompagnées de plans comme ceux de Neufforge. Sans aucun rapport avec les contraintes de la réalisation, ils ressortissent uniquement du dessin d’architecture. Par ailleurs, leur degré de finition diffère grandement de l’un à l’autre, de la simple esquisse au dessin à l’encre, lavé et aquarellé. La comparaison avec les dessins connus des architectes de la seconde moitié du siècle permet, dans une certaine mesure, d’en ébaucher une relative chronologie : une série daterait semble-t-il de ses débuts, puis une autre jusqu’en 1776 lorsqu’il se consacra à la construction, et enfin une dernière des années 1785 à la fin de sa vie.

Tous les auteurs ont fort justement remarqué le caractère « piranésien » de nombre d’entre eux, mais il semblerait qu’il ait fallu un certain temps avant que, très jeune apprenti à Saint-Luc et ensuite militaire, il ne découvre les œuvres de Piranèse. Il est probable du reste qu’il avait tout d’abord eu sous les yeux les planches des premiers piranésiens, chez les marchands d’estampes, familiers pour la plupart de l’Académie de Saint-Luc : dans la liste des académiciens figurent, outre des graveurs, quelques « graveurs et marchands d’estampes », tel Jacques Chéreau qui publia plus tard les cahiers successifs de sa *Nouvelle Iconologie*. Était-ce sous l’influence de ces premiers piranésien souhaitant jeter les bases d’une architecture renouvelée, qu’il avait commencé par dessiner des tombeaux, tout comme Nicolas-Henri Jardin, Pierre Moreau, Ennemond-Alexandre Petitot, sans oublier Jean-Laurent Legeay – qui, dès 1742, en avait meublé ses gravures fantastiques – et avec lequel il devait par la suite, montrer bien des affinités ? En les associant à des colonnes, frontons, mutules et triglyphes, Delafosse prenait conscience de l’importance de l’ornement dans la recherche d’un « langage des monuments », en une époque où le propos social de cette architecture, et de sa symbolique propre, était au cœur des préoccupations<sup>154</sup>. Langage architectural que, dès le début, il traduit grâce à la symbolique du décor. Ses tombeaux lui permirent de mettre au point la méthode lui permettant de réaliser les planches de la *Nouvelle Iconologie historique* : assembler sans grande vraisemblance mais avec une extrême ingéniosité des éléments architectoniques fortement individualisés et hypertrophiés, en une infinité de formes.

L’originalité de cette manière delafossienne semble bien être la résultante de plusieurs influences. Les gravures des premiers piranésiens, puis le second volume de Neufforge, lui avaient tout d’abord inspiré l’idée de proposer des obélisques, tombeaux et fontaines. Simultanément il avait pu voir les « décors de Servandoni »<sup>155</sup> : lourds claveaux, puissants modillons

---

154 Anthony Vidler, *op. cit.*, p. 11.

155 Louis Hauteœur, *op. cit.*, p. 461.



J. C. Delafosse, *Fontaine publique*.  
Dessin, Plume et encre noire, lavis gris,  
H. 130 x l. 80mm, Paris MAD.  
© MAD, Paris.

et massifs bossages de sa maison place Saint-Sulpice, mais sans doute avait-il été également impressionné par la vigueur qu'avait conférée Le Lorrain aux ornements du mobilier de Lalive. À quoi il faut évidemment ajouter son inventivité propre, fortement encouragée lorsqu'il perçut l'importance de la pensée piranésienne.

S'il est certes bien difficile de définir précisément quels furent ses premiers dessins, une *Fontaine publique* semble toutefois illustrer cette coalescence d'influences, avec précisément l'association de caractères propres, tels que cette table ornée de *guttae*, et de pseudo modillons à clous et guirlande, ou une bague à décor de putti ceinturant une colonne cannelée. Notons également le lourd bossage torique. La figure féminine sommant l'ensemble n'étant du reste pas sans évoquer celle des fontaines de Jean-Laurent Legeay.

De la même époque sans doute, figurent quelques autres fontaines dont la plupart des éléments peut se retrouver ailleurs dans ses œuvres, depuis la fontaine précédente jusqu'à ses multiples caprices d'architecture, en passant par les planches de la *Nouvelle Iconologie*. Peu à peu nous pourrions mettre en lumière cette méthode de fragmentation-recomposition dont Delafosse ne se départit jamais.

Les mêmes remarques s'appliquent du reste à nombre de ses *Tombeaux antiques* datant de ses débuts de dessinateur. Sans doute son originalité avait-elle été très tôt remarquée, ainsi trouvons-nous dès 1765, soit trois ans avant que la *Nouvelle Iconologie* ne soit publiée, plusieurs architectes contemporains dont l'inspiration ne peut provenir que des premiers dessins qu'il avait « donnés au public » selon ses propres termes. Ainsi certains éléments du *Cataphalque [sic] de François I<sup>er</sup>* à Bruxelles, dû à Barnabé Guymard<sup>156</sup>, semblent émaner des *Tombeaux antiques* de Delafosse, tels que torches renversées, certains vases et volumineux trophées sculptés.

Mais deux dessins mettent en lumière l'extrême difficulté de préciser les influences réciproques des artistes de cette époque. Si le motif des Figures féminines soutenant un vase<sup>157</sup> – ou une vasque – de leurs bras est récurrent chez les premiers piranésiens, qu'en est-il de la massive structure sommée de claveaux hypertrophiés, parfaitement hors de propos, que Peyre insère au centre de l'une des *Fontaines jaillissantes*, publiées en 1765 dans ses *Œuvres d'architecture* et

156 Xavier Duquenne, « La pompe funèbre de l'empereur François I<sup>er</sup> à Bruxelles en 1765, avec la collaboration de l'architecte Guymard », *Études sur le XVIII<sup>e</sup> siècle*, T. 22, 2004. Je remercie Daniel Rabreau de m'avoir signalé l'article de Xavier Duquenne.

157 Delafosse, *Dessin d'ornement*, Musée des Arts décoratifs, Inv. 21577. Plume, encre noire et lavis gris (16,9 x 5.7).



M. J. Peyre, *Fontaine jaillissante*.  
Estampe, Œuvres d'architecture, Paris BN Est.

datant – en principe – de ses années romaines ? L'architecte l'aurait-il en réalité ajoutée au moment de la publication ?

Et plus encore, qu'en est-il des claveaux disproportionnés ? Est-ce lui, ou bien Delafosse qui les a trouvés dans la *Carcere oscura* de la *Prima parte* de Piranèse ? Toutefois, il est certain que l'ensemble formé par les claveaux et la table ornée de *guttae* et pseudo modillons est un motif caractéristique de Delafosse, et que l'on ne retrouve nulle part ailleurs chez Peyre. Il est donc fort tentant de voir un emprunt de ce dernier à la *Nouvelle Iconologie historique*.

### Les premiers dessins d'architecture

Les tout premiers « projets d'architecture », destinés à son entourage de collectionneurs, se révèlent d'une facture entièrement différente de celle des planches de la *Nouvelle Iconologie* alors qu'ils en sont contemporains : aucune emphase ou hypertrophie, mais des dessins dignes de ceux que pourrait réaliser tout architecte débutant, dans le goût à la grecque à la mode. Il semble du reste avoir tout d'abord cherché des sources d'inspiration à la fois dans le second volume du *Recueil* de Neufforge, dans les réalisations de ses contemporains ainsi que dans les projets présentés par les concurrents aux différents concours de l'Académie<sup>158</sup> et exposés avant le jugement définitif.

Quelques-uns de ces projets semblent pouvoir être datés de la période où il reprenait pied dans sa vie d'architecte et de dessinateur. Ainsi en est-il d'un petit dessin auquel il donna lui-même le titre d'*Une Élévation d'une Église paroissiale*<sup>159</sup>. Celui-ci pourrait répondre au sujet du concours pour le premier prix de l'Académie de 1760 : « Une église paroissiale de 60 à 70 toises de longueur [...] ». Malheureusement les projets primés n'ont pas été conservés, il est donc impossible de savoir s'ils ont une quelconque parenté avec celui de Delafosse. La maladresse de l'ensemble, en particulier dans les improbables proportions, indique sans doute que l'auteur était encore bien novice. Il fait par ailleurs appel à des sources hétérogènes qu'il amalgame sans cohérence : le portique d'entrée incorpore des éléments de la réponse de Balthasar-Philippe Bugni pour le Grand prix de 1754<sup>160</sup>, avec d'autres émanant des premiers projets de Soufflot pour l'église Sainte-Geneviève datant de 1757 ; les dômes surbaissés des ailes de Bugni – mais qui pourraient aussi bien évoquer ceux des ailes du *Temple des Arts* de Pierre-Gabriel-Martin Dumont (1746) – semblent sommer des sortes de corps de porche latéraux, et

158 Mary Myers, *French Architectural and Ornament Drawings of the Eighteenth Century*, NY, 1991, p. 55.

159 Paris, Vente Millon et Associés, 26 juin 2008, Plume, encre, lavis et aquarelle sur base de crayon. (15,5 x 22cm).

160 Jean-Marie Pérouse de Monclos, *Concours de l'Académie royale d'architecture au XVIII<sup>e</sup> siècle*, 1984.



J. C. Delafosse, *Projet de piédestal pour le Roi*.  
Dessin, Plume, encre et lavis noirs, H. 504 x  
l. 337mm, Signé « Delafosse 1763 », Paris ENSBA.

masquer partiellement des collatéraux plus élevés ; le dôme central lui-même se rapproche de celui figuré par Soufflot en 1757.

Avec l'un de ses rarissimes dessins datés – de 1763 – un *Projet de piédestal pour le Roy*, Delafosse s'affirmait. De bien plus grande taille que la plupart de ses autres projets (50 cm x 33 cm), c'est un beau dessin fini, à la plume et au lavis. À cette date sans doute Delafosse était-il de retour à Saint-Luc, mais il semblerait qu'il n'ait pas encore découvert les gravures de Piranèse, et en soit resté aux dessins des premiers piranésiens. Toutefois ce projet de piédestal présente déjà plusieurs éléments caractéristiques de sa manière propre, ainsi les colonnes canons, ou les trop volumineux trophées militaires sur leurs socles cylindriques ornées de bas-reliefs. Seule la représentation de face du Souverain évoque le piédestal proposé par Neufforge<sup>161</sup>, tandis que l'arrière-plan dénote une nette affinité avec les œuvres du Lorrain, et plus particulièrement le *Caprice architectural avec colonnes et obélisques*.

Un dessin préparatoire, du piédestal seul<sup>162</sup>, présente de légères variantes dans le décor.

Ce projet pourrait être en rapport avec l'inauguration de la statue équestre du souverain par Edme Bouchardon sur la place Louis XV de Gabriel, au cours des célébrations marquant la fin de la guerre de Sept ans<sup>163</sup>. Il est fort probable que Delafosse a pu s'inspirer, pour le casque ailé coiffant le souverain, de celui figuré par Ledoux au Café militaire en 1762. Tout comme pour cet autre grand casque sommé d'une chimère ailée conservé à Waddesdon Manor<sup>164</sup>.

Dans les années 1763-1767, cherchant visiblement sa voie, il ne pouvait que s'inspirer de ses contemporains. Ainsi une *Porte pour un manège*, aux proportions extrêmement classiques, évoque-t-elle l'*Élévation d'un Salon de plaisance* de Neufforge, subtilement transformé en bâtiment de communs.

Ainsi élimine-t-il les pans coupés de la façade, de même que l'ordre flanquant la porte et le décor sculpté, auxquels il substitue ses propres ornements tels les blocs massifs sur des sortes de corps de moulures portés par deux mutules, et de cette structure garnie de *guttæ*<sup>165</sup> – qui or-

161 Jean-François de Neufforge, *Recueil d'architecture*, T. II, pl. 127.

162 Galerie D. Greiner, 2005, Plume, encre noire et grise. (26 x 12 cm).

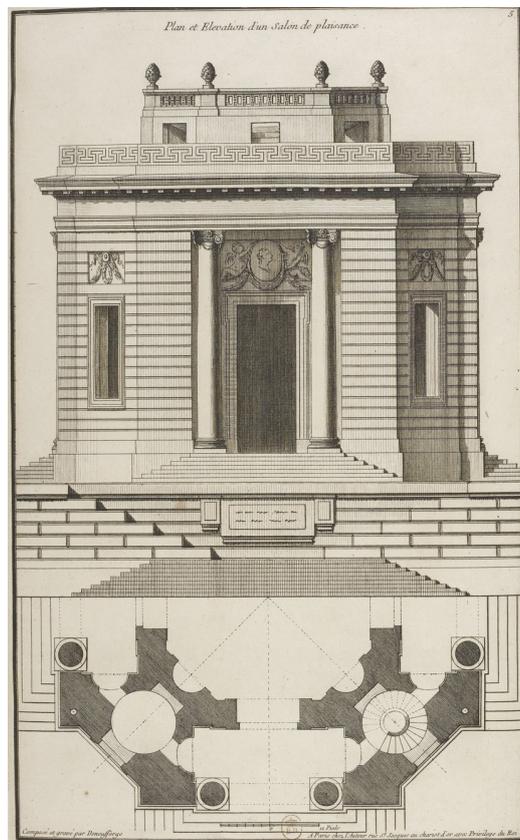
163 *Piranèse et les Français*, catalogue de l'exposition, Rome, 1976, p. 104.

164 Michel Gallet, *Claude-Nicolas Ledoux*, Paris, 1980, p. 49.

165 Qu'il pourrait avoir empruntée à Servandoni.



J. C. Delafosse, *Porte pour un manège*.  
Dessin, Plume et encre noire, lavis gris, H. 201 x l. 272mm, Paris MAD.  
© MAD, Paris.



J. F. de Neufforge, *Élévation d'un salon de plaisance*.  
Estampe, *Recueil élémentaire d'architecture*, Paris BNF Est.



J. C. Delafosse, *Porte pour une Académie*.  
 Dessin, Plume et encre noire, lavis gris, aquarelle, H. 204 x  
 l. 120mm, Paris MAD.  
 © MAD, Paris.

nait déjà une fontaine évoquée plus haut. Au-dessus de la corniche, les assises empilées pourraient avoir été empruntées au *Tombeau de Pierre Moreau*.

Les sources de sa *Porte pour une Académie*<sup>166</sup> sont clairement celles des premiers piranésiens. Ce beau dessin a été découpé puis collé sur un papier épais indiquant son titre, peut-être par Delafosse lui-même avant son montage. Son langage est celui d'un élégant équilibre, ainsi que l'exprime M. Lacombe dans son *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts* : « l'aimable simplicité doit former le principal caractère [des beaux-arts] »<sup>167</sup>. La façade elle-même, seulement amorcée de part et d'autre du

corps central en léger ressaut, semble présenter un bossage continu en tables et un entablement réduit, à frise nue et mutules.

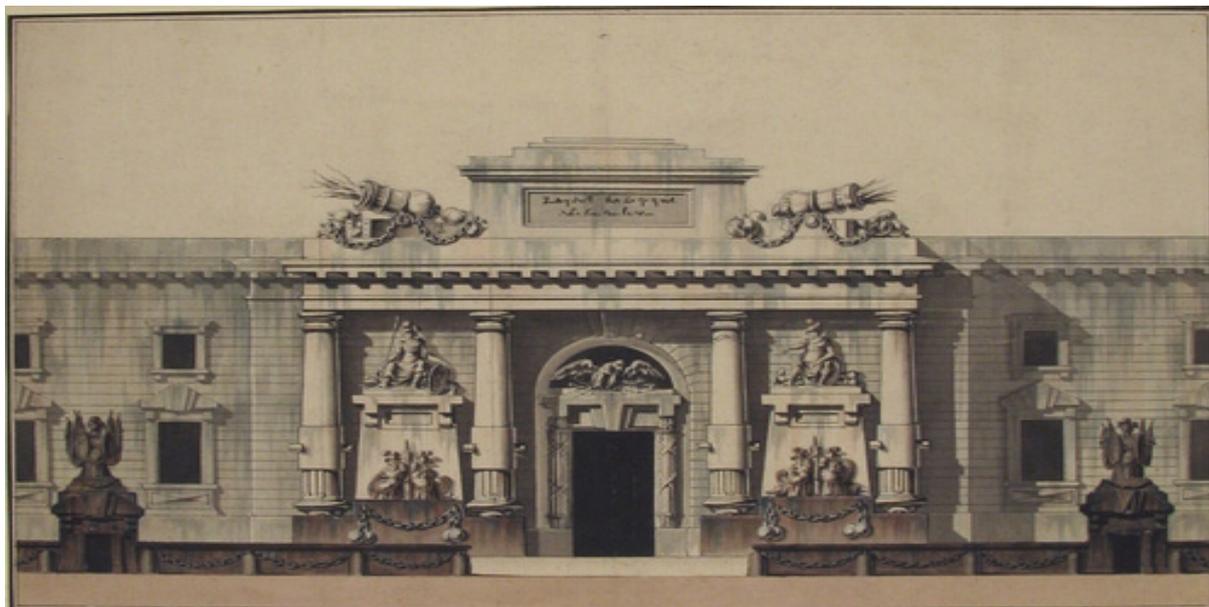
L'élévation de ce ressaut à murs lisses est divisée en deux niveaux, séparés par un entablement dorique simplifié. Son premier niveau, dont la porte centrale sommée d'une inscription est cantonnée de deux colonnes sur socle, évoque nettement l'*Arc de triomphe pour un pape*, dessiné par Petitot durant ses années romaines ; les fenêtres quadrangulaires faiblement moulurées, ouvrant dans les murs latéraux, sont inscrites dans une embrasure en plein-cintre et leur linteau porte cet assemblage typique de Delafosse : bloc massif sur des sortes de corps de moulures portés par deux mutules. La guirlande fixée au-dessus des fenêtres est infiniment moins massive que dans la *Nouvelle Iconologie*, mais évoque celle qui décore le *Temple des Arts* de Dumont. Le niveau d'attique, avec son ouverture centrale cintrée encadrant un groupe sculpté, ainsi que les médaillons en bas-relief inscrits dans des tableaux latéraux, se tournent vers d'autres sources, à la fois celle du *Pont triomphal* de Jardin ainsi que de divers projets et réalisations de Petitot. Ces deux « portes » – manège et académie – étaient bien dans le goût à la grecque des années 1757-1760, celui des premiers piranésiens et de Neufforge.

Peut-être est-ce à cette époque qu'il s'était essayé à l'écriture hiéroglyphique. Ainsi l'élévation de l'entrée d'un Arsenal<sup>168</sup> (titre fictif) dérive-t-elle de celle des deux « *Porte* » décrites plus haut. Son entablement rectiligne à léger ressaut central présente une corniche à

166 Delafosse, *Porte pour une Académie*. Dessin. MAD. Inv. 21596 A, 20,4 x 20. (Plume, encre noire, lavis gris, aquarelle).

167 M. Lacombe, *op. cit.*, p. 40.

168 Attribué à Delafosse : attribution à Delafosse du Metropolitan Museum qui peut être entièrement confirmée.



Delafosse, (Sans titre) *Élévation de l'entrée d'un arsenal*.  
 Dessin, Plume et encre noire, lavis gris, brun et bleu, H. 193 x l. 302mm, NY Metropolitan Mus.

modillons simplifiée. L'ouverture du plein-cintre de la porte, au-dessus du linteau, évoque très sensiblement celle de l'église San Pietro à Parme, telle que dessinée par Petitot en 1760. Mais ce qui est parfaitement nouveau est l'irruption d'un riche décor symbolique.

Reprenant les éléments massifs, sans vraisemblance, de ses premiers dessins, il les amplifie, les complique en piédestaux massifs des sculptures entre les colonnes canons. Par ailleurs, les claveaux hypertrophiés des fenêtres, semblables à ceux dont Peyre ornait une de ses *Fontaines jaillissantes*<sup>169</sup>, en représentent peut-être l'origine. Tous ces ornements sont fort proches de ceux de la *Nouvelle Iconologie*, de même que le langage hiéroglyphique, essentiellement menaçant, tels les canons<sup>170</sup> accostant l'amortissement central et crachant le feu, les colonnes canons, les chaînes et boulets. Il est possible que Delafosse ait souhaité apporter sa propre réponse au sujet d'un des prix de l'Académie royale, en l'occurrence le prix d'émulation de janvier 1764 : *Une porte extérieure d'Arsenal pour entrer dans une cour*. Même si ces prix mensuels n'avaient pas le retentissement d'un Grand prix, véritable « événement mondain »<sup>171</sup>, il est fort probable que les connaisseurs gravitant autour de l'Académie de Saint-Luc s'y intéressaient vivement. Ou encore qu'il eût voulu rivaliser d'inventivité avec l'éminent Jacques-François Blondel, alors que celui-ci était chargé, cette même année, des embellissements de Metz, ville militaire par excellence. Peut-être du reste est-ce à cette occasion qu'il compléta son projet par un beau dessin de *Fronton pour un arsenal*<sup>172</sup>

169 Cf. supra, p. 51.

170 Tels ceux placés par Germain Boffrand à l'Arsenal pour le duc du Maine, Grand Maître de l'Artillerie.

171 Charlotte Guichard, 2008, p. 41.

172 Delafosse, *Fronton pour un Arsenal*. Dessin. MAD., Inv. 21559 A, Plume, encre noire, lavis gris. (7,9 x 23,3 cm).

## Dessins et esquisses d'architectures

Par la suite, et sans doute jusque vers 1776, Delafosse produisit de nombreux dessins et esquisses d'architecture, dont nous ignorons totalement la chronologie, mais dans lesquels il abandonnait définitivement le goût à la grecque. Tout comme les précédents, ils étaient destinés à son entourage de collectionneurs. Pour la plupart parfaitement originaux, ils ne présentaient aucune affinité avec les édifices réalisés par ses contemporains, ni même avec les planches de sa *Nouvelle Iconologie*. Extrêmement variés, nous ne pouvons que les ranger en quelques grandes catégories, édifices publics, temples et architectures imaginaires, mais tous ont la particularité d'être fidèles aux principes émis par Piranèse. Comme son modèle, Delafosse était l'un des rares partisans des « Anciens » en France, et nous verrons plus loin comment il entendait se démarquer de ses confrères adeptes du goût à la grecque.

En 1753, peu avant que lui-même ne revienne à la vie d'architecte et de dessinateur, l'abbé Laugier avait publié son *Essai sur l'architecture*, et émis le souhait que « quelque grand architecte entreprenne de sauver l'Architecture de la bizarrerie des opinions [et] de débrouiller le chaos des règles de l'Architecture. »<sup>173</sup> Il avait alors fallu attendre 1758 pour que le premier édifice novateur voie le jour avec l'hôtel de Chavane de Pierre-Louis Moreau, soit alors même que Delafosse renouait avec sa profession. Les décennies suivantes furent caractérisées par une intense fièvre de constructions, tant privées que publiques, et par l'émergence de ce véritable renouveau de l'architecture prôné par Laugier. Parallèlement, on avait pu assister à un engouement sans précédent pour les caprices d'architecture, les architectures imaginaires mais également pour les caprices de ruines, rapportés de Rome et mis à la mode par les jeunes artistes émules de Piranèse. Et si Delafosse dut attendre 1776 pour faire œuvre de bâtisseur, il n'avait pas tardé à mettre à profit ses talents de dessinateur, afin de satisfaire le public croissant de collectionneurs avides de nouveautés.

Deux projets d'*Arc de triomphe* sont connus, de facture assez proche. Le premier, daté de 1770<sup>174</sup>, semble ouvrir sur une place royale. Son décor de colonnes-canons, de chaînes, boulets, et trophées militaires est parfaitement martial. Le second<sup>175</sup>, plus agressif encore, reprend sensiblement ce même décor, il est toutefois flanqué de contreforts à bossages rustiques dont l'aspect extrêmement pesant évoque ces soubassements de fontaines datant de ses débuts, tandis que l'ouverture est cantonnée de pilastres à bossages rustiques.

L'*Élévation d'un Opéra*, non daté, est bien difficile à situer parmi les différents projets contemporains, depuis ceux publiés par Neufforge en 1757 jusqu'aux réalisations des années 1760-1775. La façade n'est en rien comparable avec celle de la salle du Palais-Royal, reconstruite par Pierre-Louis Moreau en 1763 après son incendie, dans la mesure où son architecte avait été contraint par l'insertion dans un bâtiment préexistant.

---

173 Abbé Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris, 1755, p. XXXVII-XXXVIII.

174 Louis Hauteceur, *op. cit.*, p. 424.

175 Daniel Greiner, *Dessins du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, 2005, p. 30. Traits de plume, encre noire, (16 cm x 23,5 cm).



J. C. Delafosse, *Élévation d'un Opéra*.  
 Dessin, Plume et encre noire, aquarelle, H. 99 x l. 265mm, Paris MAD.  
 © MAD, Paris.

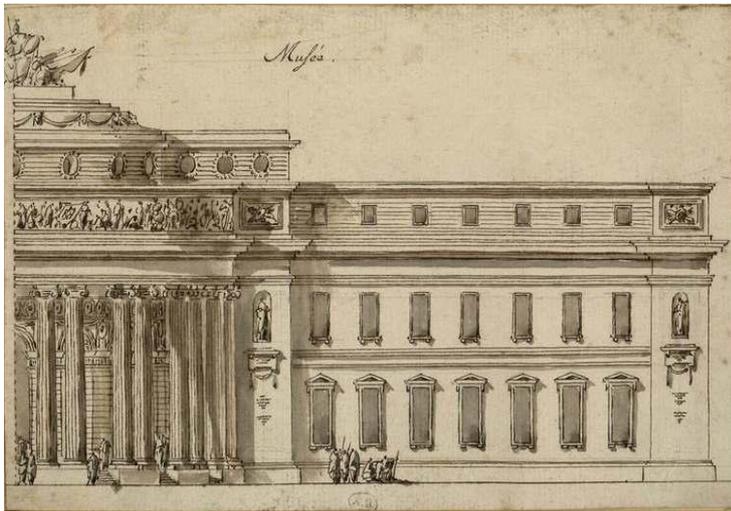
Pour cette « métaphore du temple »<sup>176</sup> Delafosse se tournait vers les nombreux projets proposés jusque vers 1770, et gardait en mémoire le dessin imaginaire de Petitot – *le Théâtre d'Herculanum* – pour la *China* de 1749. Il en conservait l'aspect semi-cylindrique, tout en adoptant un avant-corps central rectiligne, évoquant très nettement celui de Neufforge pour la *Façade d'un amphithéâtre ou École des Sciences et des Arts*. Il en conservait également les péristyles latéraux comme l'avait fait J.-M. Potain dans un projet de théâtre daté de 1763<sup>177</sup>. Et son dôme est fort voisin de ceux de ce même Potain, de même que de ceux de Jacques-Denis Antoine d'une part, et de Peyre et De Wailly d'autre part, pour leurs projets de Comédie française des années 1767-1769<sup>178</sup>. Toutefois, il ajoute sa marque personnelle sous la forme d'un abondant décor. D'importantes frises courent au-dessus du corps central et le long des bas-côtés semi-circulaires, et les pseudo-pilastres des corps latéraux portent également un décor sculpté. N'était-ce pas ce que, précisément, recherchaient ses clients collectionneurs ? Peut-être ceux d'entre eux qui partageaient obstinément son refus de l'architecture grecque, dépouillée, des Modernes.

Aucun musée n'a été créé en France dans la seconde moitié du siècle, à quoi donc correspondait le dessin de *Musée* ? Était-ce une commande particulière de collectionneur ? Certes, en novembre 1774, l'Académie avait proposé pour le prix d'émulation, un « Museum ou un édifice consacré aux lettres, aux sciences ou aux arts », est-ce donc à ce sujet que se proposait de répondre Delafosse ? En Angleterre le *British Museum*, créé en 1753, avait ouvert ses portes en 1759 : à l'instar de nombreuses collections particulières de l'époque, il renfermait aussi bien des spécimens d'histoire naturelle que des livres, des manuscrits, des médailles, des estampes et des dessins. À Paris l'Académie avait repropoé ce sujet en 1779 et en 1781, mais Sébastien Mercier demeurait fort pessimiste : « Ces sortes d'établissements me paraissent impra-

176 Daniel Rabreau, 2008, p. 160.

177 ENSBA, Dessin, Plume et lavis, 1763.

178 Daniel Rabreau, 2007, p. 31 et fig. 5.



J. C. Delafosse, *Musée*.

Dessin, Plume et encre noire, lavis gris et brun, H. 144 x l. 23mm, Paris MAD.  
© MAD, Paris.

ticables, parce qu'il n'y a à Paris que des liaisons superficielles. »<sup>179</sup>. Il l'était tout autant en ce qui concerne le « *Museum* [qui] doit être placé dans la partie supérieure des galeries du Louvre [...] On y déposera tous les tableaux appartenant au roi. »<sup>180</sup>. Il n'avait pas tort, en effet lorsque la Révolution éclata les artistes y étaient toujours logés. Quelle était l'idée de Delafosse quant à la finalité de son édifice ? Un *museum* à l'anglaise, ou bien un édifice consacré exclusivement à la peinture ? Il propose une

construction de grande ampleur dont le caractère architectural se différencie assez peu de celui des salles de spectacle. Le péristyle d'entrée, avec ses colonnes colossales jumelées est semi-circulaire, au-dessus de son entablement règne une haute frise sculptée. Au-dessus d'un comble percé d'oculi le couverture complexe, formé d'assises superposées, évoque celui de la *Façade d'un théâtre* de Neufforge<sup>181</sup>, tandis que les ailes sont fort proches de celles dont Peyre, à Rome, flanquait son Église *cathédrale*, et que l'on retrouve assez fréquemment dans la décennie 1770. Ainsi semble-t-il bien antérieur au *Museum* proposé par Boullée en 1783 – dont la destination exacte n'était pas davantage connue.

Bien d'autres dessins, tels l'*Hôtel de ville*<sup>182</sup> – parfaitement syncrétique –, le *Pr intention d'un Palais de Justice*, les *Élévations de deux Palais* (titre forgé), l'*Orangerie*, et même le *Théâtre* (titre forgé), tout aussi déconcertants que les précédents, confirment ce que nous savons de l'attachement de Delafosse aux principes piranésiens, ainsi que du goût de ses collectionneurs pour des dessins reflétant l'actualité, réelle ou imaginée au sein de l'Académie royale. La principale difficulté réside dans l'absence de datation, ne permettant que des conclusions fort générales.

Delafosse ne semble avoir proposé que peu de dessins d'églises. Outre l'Élévation d'une église paroissiale de ses débuts, nous trouvons une *Élévation d'une Église* qui n'est pas sans évoquer la façade de l'église du *Redentore* de Palladio. Toutefois, en accordant la même importance aux deux frontons il affichait son opposition à l'un des grands principes de Laugier :

179 Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, T. I, 1781, p. 1470.

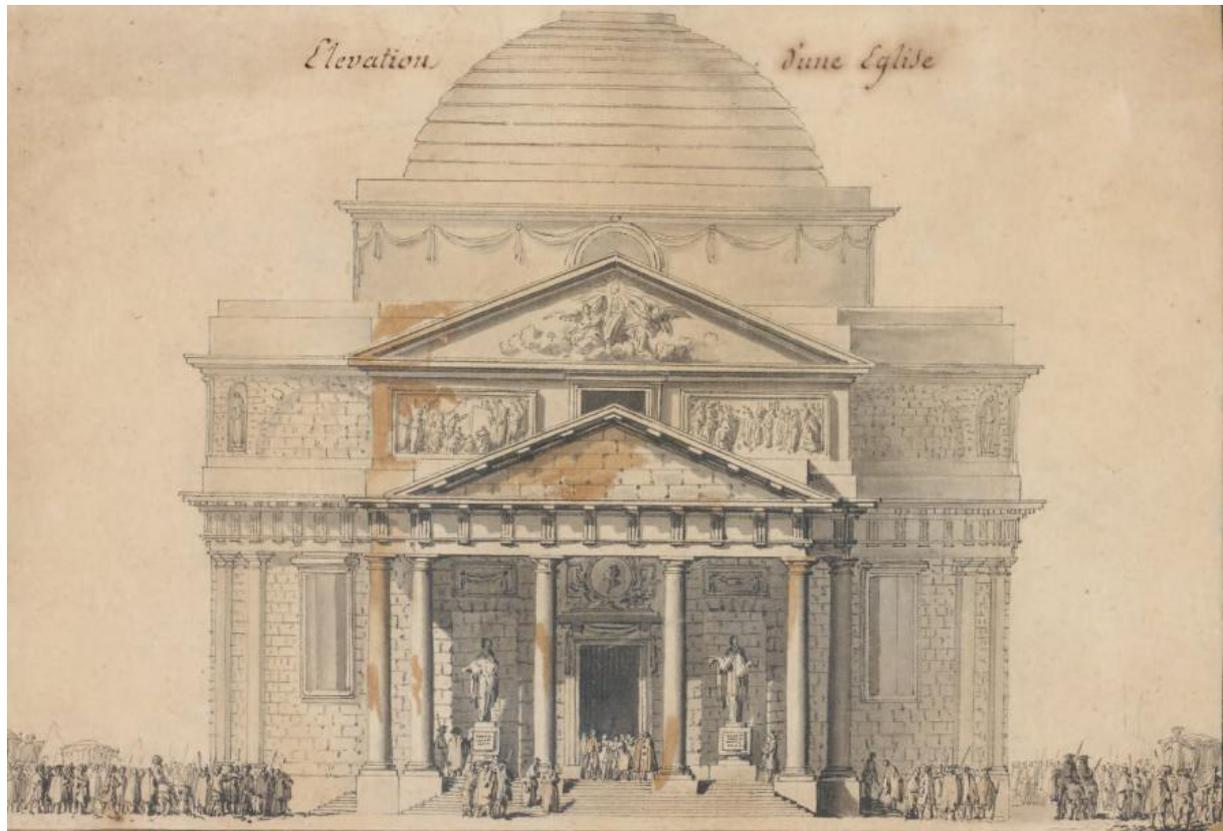
180 *Ibid.*, T. II, p. 1521.

181 Jean-François de Neufforge, *op. cit.*, T. VI, pl. 367.

182 Londres, Vente Bonhams, 2011, lot 113. Signé J.C. Delafosse. Pierre noire, plume et encre grise, lavis gris. (20 x 32). Le titre est celui donné par l'architecte. Je suis très reconnaissante à Andrew Currie de la Maison Bonhams de m'avoir envoyé une photo de ce dessin.

« Défaut. C'est de mettre des Frontons les uns au-dessus des autres. Rien de plus absurde que cette pratique. »<sup>183</sup>

Une dernière église connue, est devenue *Temple de la Foi*. Ce titre évocateur, associé au caractère infiniment plus dépouillé de l'édifice, pourrait traduire les sentiments voltairiens de Delafosse et des collectionneurs de son entourage.



J. C. Delafosse, *Élévation d'une église*.

Dessin, Plume et encres noire et grise, lavis gris, H. 160 x l. 230mm, Traces de signature « De Lafosse », Vente Étude Thierry de Maigret, 30 mars 2011, Lot 109.

### Quelques projets inclassables

Plusieurs dessins et esquisses d'architecture de Delafosse se révèlent absolument inclassables : ils semblent n'avoir aucun trait commun ni avec ceux des premiers piranésiens, ou avec ceux de Piranèse ou de Neufforge, encore moins avec les réalisations de ses contemporains. Ainsi en est-il d'une *Orangerie*<sup>184</sup> qui se différencie de tous les exemples connus, projetés ou réalisés. Le sujet en fut proposé à divers concours de l'Académie royale de 1750 à 1781<sup>185</sup>, mais le dessin de Delafosse ne s'apparente à aucune des réponses données par les candidats. Il se démarque fortement du projet proposé par De Wailly en 1750 en réponse au concours de l'Académie et obtint le troisième prix ; et tout autant de celui publié par Neufforge en 1763, ainsi

183 Abbé Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris, 1755, p. 37-38.

184 Delafosse, *Orangerie*. Dessin. MAD. Inv. 21600 F.

185 Jean-Marie Pérouse de Monclos, *op. cit.*, p. 85 ; p. 99 ; p. 154.

que de la rusticité voulue par Soufflot à Ménars en 1764 ou du « goût à la grecque » affirmé par Pierre Panseron pour le prix d'émulation de mai 1769, et plus encore de la simplicité de l'orangerie édifée par Charles De Wailly en 1779 à Seneffe (Belgique). Par la suite, dans les deux dernières décennies du siècle, la présence d'une orangerie devint plus rare dans le programme des châteaux<sup>186</sup>. Chez Delafosse, le fronton et les colonnes doriques du corps central, la frise sculptée courant tout au long de sa façade, et les entrées latérales élaborées n'évoquent en rien la destination du bâtiment, seulement exprimée peut-être par les chaînes d'angle harpées assez grossières.

Deux autres projets d'architecture, reproduits dans l'édition Guérinet sous le titre d'*Élévations de Palais*, pourraient effectivement être lues comme des corps de bâtiment sur rue donnant accès à une cour d'honneur, de palais ou d'hôtel. Dans le second d'entre eux, Delafosse accentue totalement les contrastes en associant le bossage grossier du porche et des chaînages d'angle, plus dignes d'une orangerie, avec les gracieuses galeries latérales flanquées de statues. Que voulait-il prouver par cette confusion des genres ? Était-ce une des formes que prit sa contestation politique ? Ou bien voulait-il seulement s'opposer aux règles académiques et affirmer, aux yeux des collectionneurs, sa propre originalité ?

Un projet d'architecture, sans titre, a été reproduit dans l'édition Guérinet comme *Théâtre*. Il est vrai qu'un théâtre aurait complété la série d'édifices publics que Delafosse semble avoir imaginée pour sa *ville delafossienne*. Toutefois cette élévation, de faible hauteur, est difficilement compatible avec les salles et galeries de loges, scène, cintres complexes et machineries, aussi sa destination réelle nous demeure-t-elle inconnue. La description ne donne aucune indication : le corps de bâtiment principal est centré sur un portique formé de huit co-



J.C. Delafosse, Sans titre.

Dessin, Plume et encre noire, lavis gris et brun, H. 96 x l. 19mm, Paris MAD.

© MAD, Paris.

186 Christophe Morin, *Au service du château*, Paris, 2008, p. 97.

lonnes colossales doriques, à l'arrière desquelles huit ouvertures sont cantonnées de colonnettes et sommées d'une importante frise sculptée ; de part et d'autre, un mur étroit avec porte à fronton et tableau sculpté. Huit paires de colonnes jumelées au premier niveau des ailes, forment un péristyle sommé d'une terrasse ménagée devant le second niveau. L'ensemble est ceinturé d'une ostentatoire frise dorique, à triglyphes et patères accentués.

### Des architectures imaginaires

Les architectures purement imaginaires offraient à Delafosse la plus grande liberté, lui permettant d'adopter le registre de l'architecture parlante grâce à la symbolique de leur décor. Les temples antiques avaient suscité un grand intérêt, non seulement des architectes, mais des peintres comme du grand public, à la suite des nombreuses publications de Piranèse, puis de l'ouvrage de Leroy<sup>187</sup>. Mais bientôt Laugier, en 1765, écrivait « Ne disons donc point que les Arts ont des bornes [...] Il est digne de nous de franchir ces bornes anciennes. [...] Prenons le flambeau du génie à la main, pénétrons où les Grecs n'ont point pénétré »<sup>188</sup>. Et quatre ans plus tard Piranèse lui-même, dans son *Discours apologétique* refusait de réduire l'architecture à la simple imitation des anciens : « et que ce ne soit pas en copiant servilement leurs [des Égyptiens et des Étrusques] ouvrages ; ce qui réduirait l'architecture à un simple mécanisme »<sup>189</sup>. Par ailleurs, les architectures éphémères érigées à l'occasion des grandes « Réjouissances », célébrations de victoires, de traités de paix, de mariages royaux, ne pouvaient être que des temples<sup>190</sup>. Mine inépuisable pour Delafosse. Si un seul dessin, parmi ceux qui nous sont parvenus porte le titre de *Temple de Mars*, d'autres – sans titre et non datés – peuvent sans aucun doute être également qualifiés de « temples ». Il est fort regrettable de n'être pas en mesure de les dater, ce qui éclairerait leur genèse.

Une remarque s'impose d'emblée à leur sujet : purs dessins sans fonction précise, et quel que soit le titre donné par divers conservateurs, la plupart sont en rapport, d'une façon ou d'une autre, avec l'art de la guerre. La guerre et sa suite logique, la victoire ou la renommée, occupent une place non négligeable dans son œuvre : *Élévation de l'entrée d'un Arsenal*, *Fronton pour un Arsenal*, ou encore un *Chapiteau Bellique*, orné de casques au caractère violemment agressif et d'ambiguës feuilles d'eau qui pourraient aussi bien être des lames de lances. Ce choix était-il le souvenir (nostalgie ?) des cinq années passées dans l'armée ? Par ailleurs, il est parfois bien difficile de déterminer dans ces dessins la part d'inspiration directe de Piranèse, celle des premiers piranésiens, ou encore celle de ses contemporains. Un *Projet de monument* de très vastes proportions, conservé à Rotterdam, s'affirme être un *Temple de la Victoire* – ou de la *Renommée* – comme en témoigne la figure féminine drapée, embouchant la trompette de la main droite et s'appuyant de la gauche sur un bouclier, tandis que les chars du triomphe somment les bas-

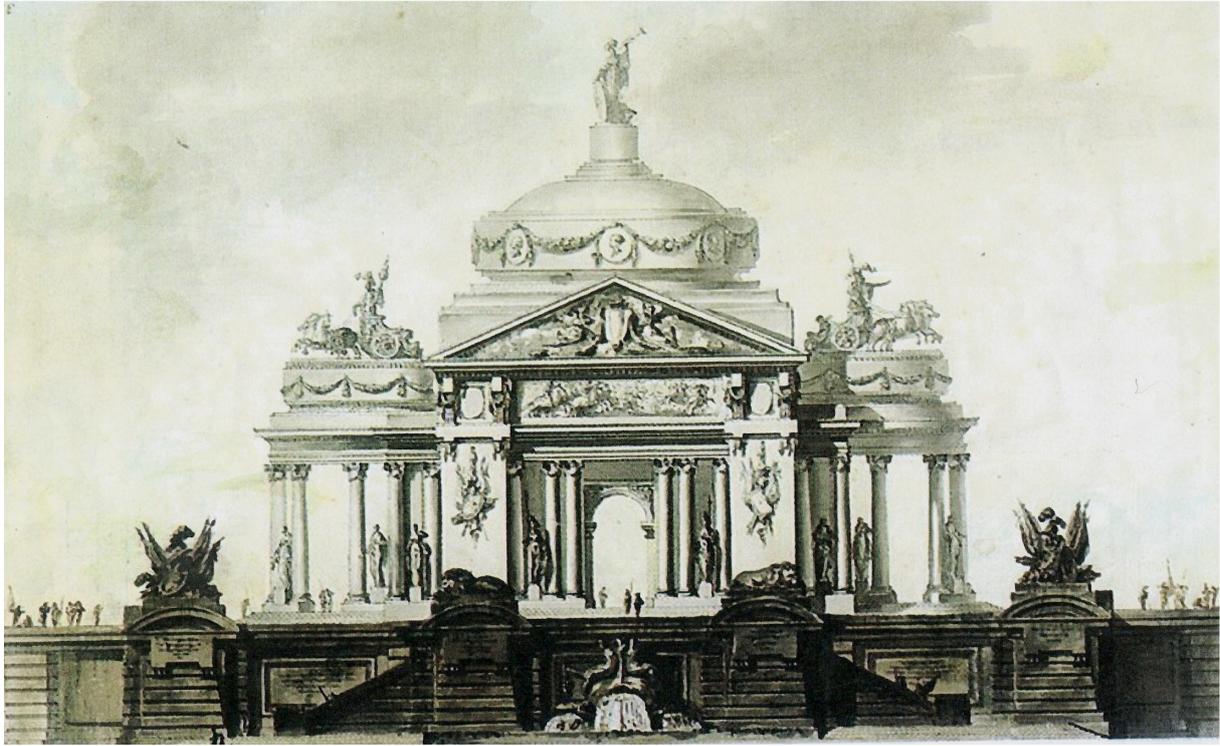
---

187 Julien-David Le Roy, *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, Paris, 1757.

188 Abbé Laugier, *Observations sur l'architecture*, Paris, 1765, p. 253.

189 Cité Didier Laroque, *op.cit.*, p. 35.

190 Marguerite Ledoux-Prouzeau, « Les fêtes publiques à Paris à l'époque de la guerre de succession d'Autriche 1744-1749 », *Paris, capitale des arts sous Louis XV*, Paris, 1997, p. 87-109.



J. C. Delafosse, (Projet de monument), *Temple de la Victoire*.

Dessin, Plume et encre grise, lavis gris, rehauts d'aquarelle, H. 288 x l. 462mm, Rotterdam, Musée Boijmans Van Beuningen.

côtés. Le soubassement, centré sur une fontaine, est très nettement inspiré par les dessins des premiers piranésiens, et plus précisément par les arches du *Pont triomphal* de Petitot, dont nous retrouvons les piles, sommées de frontons arrondis sur lesquels reposent des lions. La fontaine elle-même affiche une dette envers celles de Louis-Joseph Le Lorrain, en particulier dans le *Caprice architectural avec colonnade et obélisques*<sup>191</sup>. Le monument pour sa part emprunte des éléments aux dessins de De Wailly pour le Grand prix de l'Académie en 1752 – ainsi le porche d'entrée que Delafosse modifie à sa façon – lesquels demeurent parfaitement identifiables. Par ailleurs ce dernier interrompt la corniche de part et d'autre de la frise centrale par des sortes de blocs, tables hypertrophiées, auxquels il demeura fidèle toute sa vie, et ajoute un fronton triangulaire devant les assises de base de la coupole surbaissée. Réduisant les colonnades latérales de De Wailly, il n'en conserve que les extrémités qu'il somme d'un socle cylindrique portant les chars du triomphe.

Mais la plupart de ces temples, même si le dieu Mars n'est pas toujours nommé, lui sont consacrés. Ainsi en est-il d'un autre *Projet de monument* auquel a été précisément donné le titre de « Temple de Mars » – signé J.C. Delafosse. Dégagé de toute obligation pratique de programme, il est un pur prétexte à assembler des éléments architectoniques variés en des formes nouvelles.

Relevant de l'art du dessin, peut-être servit-il au professeur Delafosse à l'Académie de Saint-Luc. Accusant le même gigantisme – mis en évidence par la présence de minuscules per-

191 N.Y., Cooper Hewitt Museum of Design, Inv. 1911.28.507. Crayon noir, lavis gris sur papier préparé.



J. C. Delafosse, *Temple de Mars*.

Dessin, Plume et encre noire, lavis noir et brun, traces de fusain sur papier préparé blanc, H. 153 x l. 236mm, signé « J. Ch. Delafosse », NY Cooper Hewitt Museum.

son projet de façade d'un palais ducal pour Parme, dont le dessin<sup>193</sup> est conservé au Musée Glauco Lombardi. L'architecte du duc en aurait-il envoyé une copie à ses correspondants parisiens ? L'on sait qu'il maintenait de nombreux liens avec la France, ainsi le comte de Caylus tout comme son ancien maître Soufflot suivaient-ils attentivement ses travaux, de telle sorte qu'il reçut le Cordon de Saint-Michel en 1760, et que deux ans plus tard il fut élu membre correspondant de l'Académie royale d'architecture de Paris. Sa correspondance montre qu'il tenait ses confrères informés de ses activités<sup>194</sup> et leur envoyait certains de ses dessins, dont malheureusement il ne reste plus trace. Or le projet de palais ducal était sans nul doute celui auquel il attachait le plus d'importance à cette époque, et qui montrait pleinement tout son génie inventif. Hélas en 1765, le duc Philippe mourait et la construction fut abandonnée. Le « temple » de Delafosse met également en jeu des éléments qu'il tire de son propre *Projet pour un arc triomphal*<sup>195</sup> : ainsi les pilastres à bossages rustiques de l'ouverture centrale en plein cintre, et les colonnes flanquant les obélisques latéraux. La coupole surbaissée à gradins dont il somme l'ensemble évoque celles que l'on trouvait fréquemment dans les dessins des premiers piranésiens. Par ailleurs, l'impression de surcharge et d'empilement, ainsi que l'insertion du sommet de l'obélisque dans l'entablement jusque sous la corniche, semblent être, comme pour l'*Arc de triomphe*, des indices de l'introduction, modeste encore, de caractères piranésiens dans les dessins de Delafosse. À cette même époque pourrait appartenir la *Fontaine publique*<sup>196</sup> conservée à Paris au Musée des Arts décoratifs, dessinée alors même qu'il préparait la publication de la *Nouvelle Iconologie*, et qui fut par la suite gravée et insérée dans l'un des nombreux cahiers.

192 Monique Mosser, 1976, p. 112.

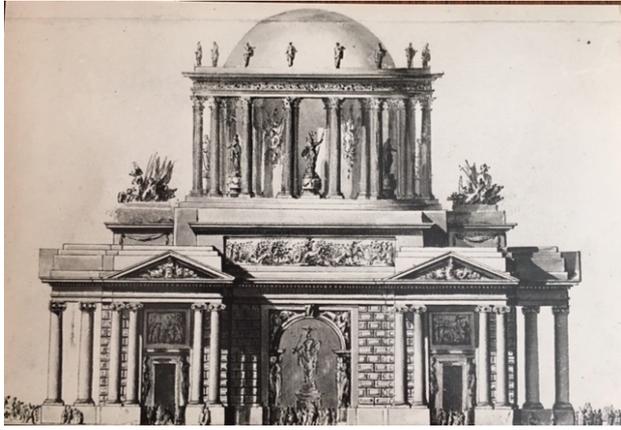
193 Parme, Musée Glauco Lombardi, inv. 431. Dessin à l'encre et lavis gris, c. 1760-1765.

194 Olivier Michel, « Petitot da Lione a Roma, da Roma a Parma », *Petitot Un artista del Settecento a Parma*, Parma, 1997, p. 74.

195 Cf. infra

196 Delafosse, *Fontaine publique*. Dessin. MAD. Inv. 21557 B, Plume, encre noire, lavis gris. (17 x 10,8). Le titre est de Delafosse.

sonnages – que tous ses projets d'architecture, il ne s'accompagne d'aucune réelle disproportion dans ses éléments. Et « Le programme, le caractère martial, ne s'imposent guère que par le décor »<sup>192</sup>, aussi seul ce foisonnant décor sculpté « surimposé » permet-il au temple d'exprimer sa destination. Remarquons que les obélisques flanquant la porte du temple s'inspirent de ceux de la Porte Saint-Denis à Paris, ou plutôt de la version qu'en avait donnée Ennemond-Alexandre Petitot dans



J. C. Delafosse, (Sans titre) *Temple de Mars*.  
Photo, Coll. Allan Braham.

Le premier niveau d'un autre *Temple de Mars*<sup>197</sup> emprunte des éléments au *Temple de la Paix*<sup>198</sup> de Julien-David Le Roy pour le Grand prix de 1749, ainsi qu'à la *Fontaine publique* de Marie-Joseph Peyre pour celui de 1751. La statue du dieu de la guerre, encadrée dans l'arche centrale, et la frise guerrière sont parfaitement « parlantes ». Le *tempietto* du second niveau, centré sur une nouvelle effigie du dieu, évoque la coupe du projet de l'un des concurrents du Grand prix de 1753 – Victor

Louis ou Nicolas-Henri Jardin<sup>199</sup>. Apparaissent quelques traits caractéristiques tels qu'assises empilées et cariatides géantes. Leur présence – assez fréquente nous le verrons – explique peut-être le rapprochement qu'établissait Jacques-François Blondel avec les dessins d'Antoine Le Pautre.

C'est en réunissant divers éléments de plusieurs autres projets que Delafosse a créé le seul *Temple de Mars*, signé, auquel il donne ce titre. Or il est parvenu à lui conférer un aspect radicalement différent grâce à un décor métaphorique sans ambiguïté. En effet, si le second niveau évoque très clairement celui de son *Musée* dont il multiplie les assises superposées, il s'en dégage par métonymie un effet de puissance extrême, suscitant « directement l'idée du danger », source de terreur<sup>200</sup>. Le premier niveau reprend, dans sa disposition, l'essentiel du temple précédent, légèrement modifié : frontons arrondis et ouverture centrale plus petite. Par contre il transforme complètement son aspect grâce à la véritable synecdoque que sont les très nombreuses colonnes canons : le *Temple de Mars* devient véritablement un Temple de la Guerre.

Mais les temples n'étaient pas les seules créations imaginaires de Delafosse. Il composait parfois des architectures d'une extrême fantaisie, mêlant – avec plus ou moins de bonheur – des sources variées : Renaissance michel-angélesque, maniérisme ou Grand siècle, tout en introduisant un décor tiré de ses innombrables dessins. La fonction n'en est jamais bien définie, ainsi par exemple un dessin intitulé fictivement *Projet de façade d'un palais*<sup>201</sup> passé en vente publique (et qui pourrait avoir conservé son montage d'origine). Monument ? Fontaine ? Ou bien uniquement, comme pour la plupart de ses planches gravées, catalogue d'idées et de formes ?

Il s'exerça également à une écriture véritablement piranésienne, ainsi qu'en témoignent

197 Dessin, Coll. Allan Braham (anciennement attribué à Charles De Wailly).

198 Jean-Marie Pérouse de Monclos, *op. cit.* p. 51.

199 *Ibid.*, p. 56.

200 Edmund Burke, *op. cit.*, p. 115.

201 Vente Christie's, Paris, 28 juin 2012, Lot 3, Plume et encre grise, lavis gris et rehauts de blanc. (26 x 29 cm).



Delafosse, *Temple de Mars*.

Dessin, Plume et encre noire, lavis gris et brun sur traces de crayon, H. 153 x l. 231mm, Canadian Center for Architecture.

deux dessins d'architectures conservés à Berlin, sans titre<sup>202</sup>. S'ils affirment l'influence de Piranèse, ils constituaient peut-être pour Delafosse de purs exercices, des « à la manière de » lorsqu'il découvrit les *Parere*. Le premier pourrait aussi bien être un temple qu'un monument commémoratif. Et le second, sommé de drapeaux, n'importe quel bâtiment officiel. En outre, n'avait-il lui-même pas qualifié de « monuments divers » les structures architecturales sans fonction déterminable dans sa *Nouvelle Iconologie* ? L'élévation du premier édifice est comme toujours un assemblage, ou plutôt un réassemblage, d'éléments d'origines multiples. Ainsi la structure du second niveau évoque-t-elle nettement celle de la vignette en tête des *Parere* de Piranèse que Focillon a qualifiée de « Façade d'un édifice composite ». Delafosse reprend l'idée générale de Piranèse – portiques central et latéraux – qu'il modifie toutefois assez radicalement, même s'il conserve le fronton triangulaire ainsi que ses assises latérales.

De même que l'avait fait Jardin dans son *Pont triomphal*, il entaille en effet le second niveau d'une ouverture<sup>203</sup>, abritant un groupe sculpté et sommant le portique central en demi-cercle. Ce dernier n'est du reste pas sans évoquer celui dont Chalgin et Cherpitel ornèrent leur *Pavillon au bord d'une rivière* pour le Grand prix de l'Académie en 1758<sup>204</sup>. Les bas-côtés ornés de colonnades, avec leurs coupes en gradins, rappellent ceux de son *Élévation d'une*

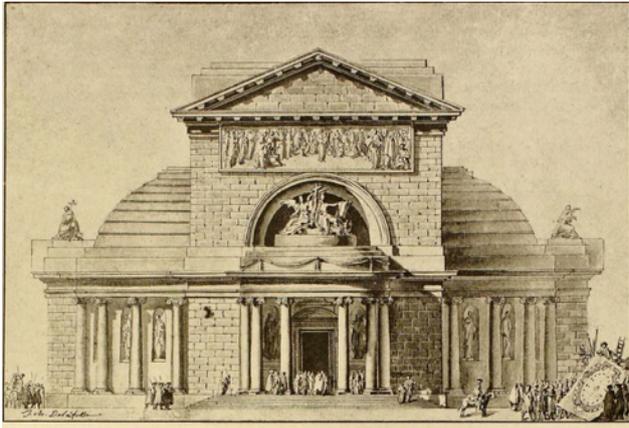
202 Delafosse, Sans titres. Dessin. Berlin, Kunstbibliothek Zeichnungen Inv. 1530 bis 1830, Hdz 2890.

203 Ouverture dont se souvient peut-être Ledoux lorsqu'il dessina la Barrière de Versailles en 1784-1785.

204 Jean-Marie Pérouse de Monclos, *op. cit.*, p. 63-66.

*église paroissiale*, mais également ceux de la *Chapelle sépulcrale* de Petitot datant de 1764.

La Kunstbibliothek de Berlin associe, à juste titre, le second « monument » au précédent : tout aussi composite et improbable, il en reprend la structure générale avec un second niveau limité au corps central, tandis que premier évoque la « fontaine publique » du Grand prix de Hélin en 1751 dont il somme les ailes latérales de coupoles. Le résultat est fortement piranésien dans son *horror vacui* mais, faisant preuve d'une infiniment plus grande imagination que le précédent, manque un peu moins de cohérence.



J. C. Delafosse, Sans titre.  
Kunstbibliothek, Berlin.

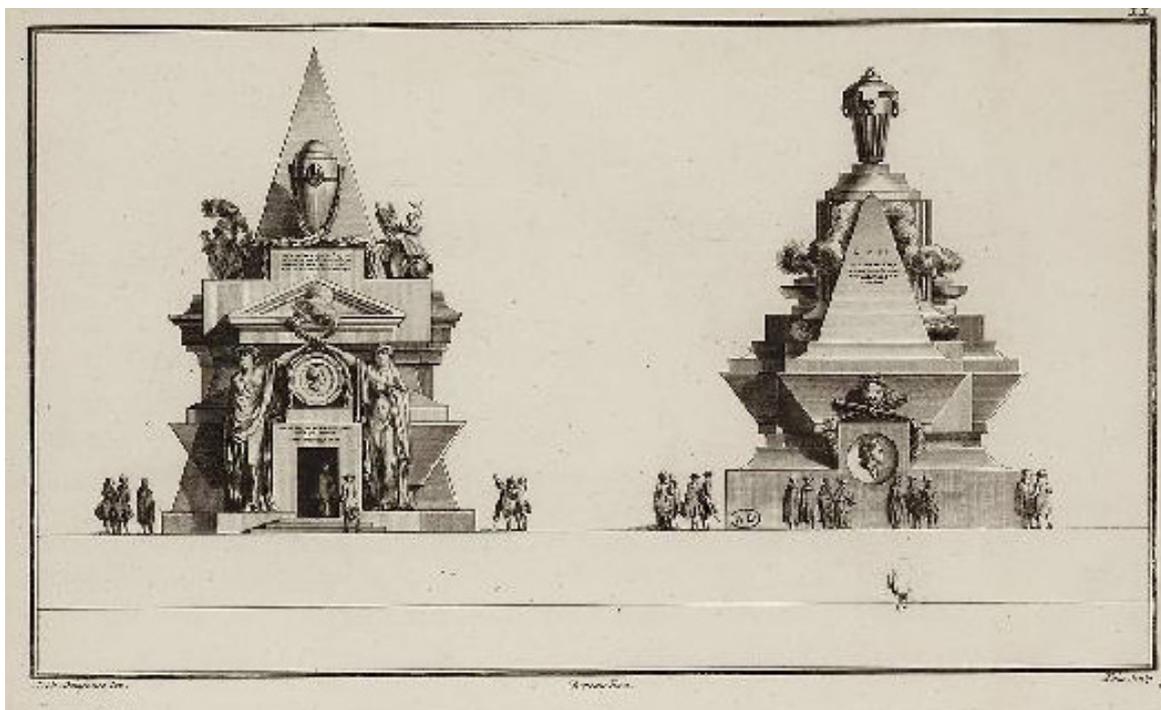


## **Chapitre IV**

### **Les facettes d'un dessinateur imaginatif**

En 1767 Delafosse, annonçant la parution de la *Nouvelle iconologie historique*, n'était pas inconnu du public. Il avait en effet déjà proposé maints dessins et planches gravées : « Tombeaux dans le goût antique, divers sujets de Pastorales, grand nombre de Trophées de différents genres, des desseins de Vases et de Meubles de toute espèce etc. » Du reste ce rappel de ses talents est un fidèle reflet des « aspects de la création artistique », comme des « comportements du monde de l'art et du public »<sup>205</sup> en cette période de profonde transformation du goût. Il est certainement impossible de définir précisément lesquelles parmi ses œuvres datent de ses débuts, mais dans la mesure où toutes celles qui nous sont parvenues – telles ces estampes intitulées *Tombeaux antiques*<sup>206</sup> – présentent des caractéristiques identiques, nous pouvons considérer qu'il avait très tôt défini cette typique « manière Delafosse ». D'emblée semble-t-il il entreprit de se livrer, avec la plus grande facilité et bonheur, à son activité favorite consistant à assembler ornements et éléments architectoniques multiples et hypertrophiés en une infinité de formes. Ainsi avons-nous vu que très rapidement il avait attiré l'attention, non seulement des collectionneurs, mais des meilleurs artistes de son époque, tel Marie-Joseph Peyre.

Les tout premiers tombeaux manifestaient-ils déjà, de la part de leur auteur, une angoisse toute particulière à l'idée d'un menaçant trépas ? Il est vrai qu'à cette époque, l'atti-



J. C. Delafosse, *Tombeaux antiques*.  
Estampe, Paris BAD.

205 Daniel Rabreau, 2010, p. 43.

206 Delafosse, *Tombeaux antiques*. Estampes. BAD. ORN/4/61.

tude envers la mort elle-même subissait un changement radical dans la civilisation occidentale, dans la mesure où une notion pré-romantique se substituait peu à peu à la théologie chrétienne médiévale<sup>207</sup>. Edmund Burke ayant théorisé le sublime comme une catégorie du beau, nombre d'amateurs succombèrent au goût pour le macabre et entreprirent de collectionner les dessins de tombeaux à l'égal des dessins d'architecture. Il ne faudrait toutefois pas oublier que Delafosse avait subi l'influence des premiers piranésiens, or ce sont essentiellement des tombeaux qui permirent à Pierre Moreau, à Nicolas-Henri Jardin tout comme à Ennemond-Alexandre Petitot de jeter les bases d'une architecture renouvelée. Et Jean-Laurent Legeay en avait meublé ses gravures fantastiques dès 1742. Tous ces architectes pensionnaires au palais Mancini, influencés, à l'égal de Piranèse, par un renouveau de curiosité envers l'Égypte et les gravures de Fischer Von Erlach<sup>208</sup>, considéraient la pyramide comme la forme la plus adéquate pour une sépulture ou même un mausolée<sup>209</sup>. Si bien que W. Oechslin a pu écrire : « au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, la pyramide constitue un motif typologique privilégié »<sup>210</sup>, toutefois si Piranèse a favorisé les images du tombeau de Caius Cestius, « rarement les artistes d'alors en ont respecté la forme parfaite. S'inspirant d'autres modèles, ils ont multiplié cette structure propice à toutes les combinaisons, ce 'caprice' par excellence »<sup>211</sup>. La pyramide, de tombeau, était dès lors devenue chapelle puis église sépulcrale sous la plume de Jacques Rousseau ou de Pierre-Louis-Philippe de La Guèpière<sup>212</sup>. Bientôt Delafosse entreprit de lui associer le sarcophage, puis les colonnes, frontons, modillons, mutules, triglyphes, ainsi que des éléments décoratifs, vases, guirlandes draperies, médaillons, bucranes, flambeaux fumants, sans oublier – à la manière de Petitot – des personnages féminins drapés. Mais son originalité consistait à inventer, au fur et à mesure de ses besoins, nombre d'éléments indéfinissables, n'ayant nul rapport au vocabulaire vitruvien. Il parvint ainsi à créer un véritable répertoire de modèles dénués de tout caractère funèbre, ce qui lui permit de métamorphoser les tombeaux en fontaines : les figures féminines, dans leur plaisante nudité, ont alors perdu leurs draperies mortuaires, et c'est l'eau qui s'échappe des vases, non plus la fumée. Ainsi, tout comme les premiers piranésiens, en proposant des tombeaux, entendait-il se proclamer architecte. Du reste, déjà en 1755 le sujet de *Chapelle sépulcrale* avait été proposé pour le Grand prix de l'Académie, et en 1767 Neufforge avait proposé plusieurs tombeaux dans le volume VI de son *Recueil élémentaire d'architecture*. Mais aucun autre que lui ne fut sans doute aussi prolifique.

Il n'hésita pas du reste à s'inspirer de leurs productions et tout autant de réels tombeaux, c'est ainsi que l'un de ses « projets » évoque très sensiblement la sépulture que Falconet réalisa pour Mme Lalive de Jully à Saint-Roch (1754). Il est toutefois aisé de discerner de quelle façon il l'a métamorphosée grâce à son extrême inventivité. S'il en conserve pratiquement tous les

207 Richard Etlin, *The Architecture of Death*, Cambridge (USA), 1984, p. IX.

208 Fischer Von Erlach, *Entwurf einer historischen Architectur*, 1721.

209 Richard Etlin, *op. cit.*, p. 77 sq.

210 Cité Monique Mosser, *Piranèse et les Français*, Catalogue de l'exposition, *op. cit.*, p. 37.

211 *Ibid.*

212 *Ibid.*



C. W. Carlberg d'après Falconet, *Tombeau de Mme Lalive de Jully*.  
Dessin, Göteborg Rösshka Museum.  
© Rösshka Museum



J. C. Delafosse, *Projet de tombeau*.  
Dessin, Plume et encre noire, lavis gris, H. 155 x  
l. 110mm, Paris MAD.  
© MAD, Paris.

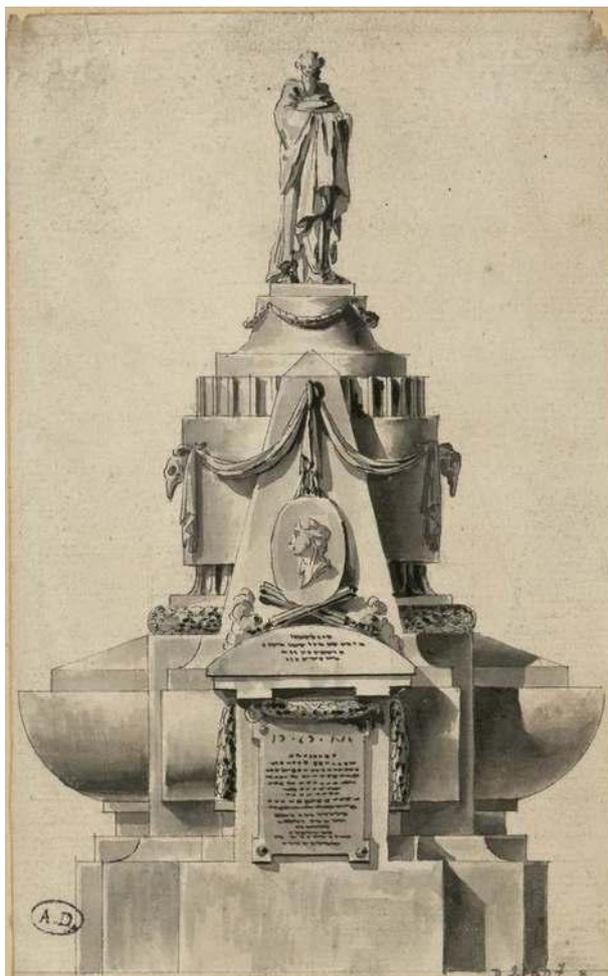
éléments, il lui confère une vigueur inattendue en ajoutant à une base insignifiante cet ensemble de structures indéfinissables, si typiquement delafossiennes, sortes de tableaux à *guttæ* déjà remarquées à de nombreuses reprises, ainsi que des sphynxes latérales, parfaitement hors de propos.

Il est probable que ces très beaux dessins finis, conservés au Musée des Arts décoratifs – les plus soignés sans doute de l'ensemble de sa production architecturale – lavés et pour certains rehaussés d'aquarelle, ne pouvaient avoir d'autre destination que les portefeuilles de collectionneurs. S'il les composait toujours en assemblant des motifs de son propre répertoire funéraire, combinés avec des éléments tirés de ses planches gravées, il leur ôtait tout gigantisme, mais leur conférait néanmoins une note parfaitement personnelle. Ils ont malheureusement perdu leurs montages, dont on peut imaginer qu'ils étaient semblables à ceux que l'on connaît. Il est possible du reste que pour les monter il les eût découpés lui-même, curieusement parfois, ainsi l'un d'eux présente-t-il une certaine dissymétrie. Était-elle involontaire ?

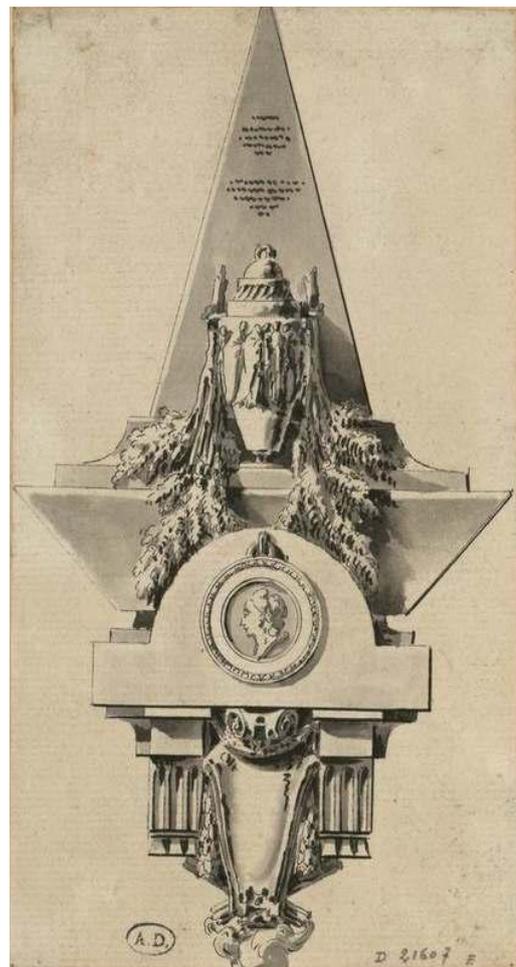
Leur degré de somptuosité est très variable : certains projets de tombes murales en particulier sont fort sobres, voire modestes, tandis que quelques tombeaux isolés sont des chefs d'œuvre de splendeur. Son extrême ingéniosité tient dans sa facilité à atteindre une réelle harmonie, malgré la multiplication des éléments issus de son répertoire personnel et la profusion

du décor. Ainsi un dessin du Musée des Arts décoratif, dont la plupart des éléments provient de sa *Nouvelle Iconologie*, atteint-il un extrême sophistication tout en démontrant sa parfaite maîtrise de l'art du dessin, sans l'aide d'aquarelle, uniquement grâce à de subtils dégradés de lavis gris.

Tous sont des combinaisons de pyramides, piédestaux, sarcophages, motifs architecturaux tels que tambours de colonnes, modillons à gouttes et triglyphes ; ils sont agrémentés de multiples décors sculptés : plaques gravées, lécythes romains, vases de son propre répertoire, guirlandes, médaillons renfermant un profil du défunt, draperies ou cartouches dont la disposition peut être variée à l'infini, ou encore figures sculptées, anges ou pleureuses, et même motifs végétaux les plus complexes. Ainsi un *Projet de tombeau* (tombe murale) est-elle composée d'un sarcophage sommé d'une pyramide, et reposant sur un ornement de son invention – sorte de table au sommet arrondi, portée par deux consoles fantaisistes – ; le décor en est sobre : vase d'où pendent des branchages desséchés et buste de la défunte dans un médaillon. Elle aurait fort bien pu être destinée, plutôt qu'au portefeuille d'un curieux, à une dépouille bien réelle. Il aurait suffi, selon les mots de Jean-Félix Watin, « de sacrifier quelques ornements, qui,



J. C. Delafosse, *Projet de tombeau*.  
Dessin, Plume et encre noire, lavis gris, H. 176 x l. 96mm,  
Paris MAD.  
© MAD, Paris.



J. C. Delafosse, *Projet de plaque funéraire*.  
Dessin, Plume et encre noire, lavis gris, H. 76 x  
l. 96mm, Paris MAD.  
© MAD, Paris.

souvent, très agréables rendus par le burin du graveur, déplaisent et deviennent lourds sous le ciseau du sculpteur »<sup>213</sup>.

Par ailleurs, dans l'incroyable profusion de tombeaux irréalisables, véritables caprices d'architecture publiés dans ses cahiers successifs, l'on ne peut que discerner cet esprit tourmenté que Delafosse avait sans doute en partage avec son maître à penser Piranèse, tout comme avec Legeay, autre architecte en proie à une angoisse morbide.

### Une imagination funèbre éloquente



J. C. Delafosse, *Chapiteau funéraire*.  
Dessin, Plume et encre noire, lavis gris,  
H. 125 x l. 122mm, Paris MAD.  
© MAD, Paris.

Delafosse semble bien être le plus prolifique de tous les dessinateurs de sépultures à son époque. Parmi ses dessins datant très probablement des années 1770-1780, une *Chapelle des mort* aux proportions bien classiques reprend le schéma de l'*Élévation d'une Église paroissiale*. Il le simplifie tout en adoptant la coupole basse à ouvertures semi cylindriques du *Palais de Justice*, et l'entrée en arc de cercle qui devint caractéristique de pratiquement tous ses monuments funéraires. Richard Etlin rapproche l'amas de crânes situé dans l'ouverture au centre du fronton, des *memento mori* de l'époque baroque et de la coutume de rassembler les ossements dans les parties supérieures du charnier du cimetière des Saints-Innocents. L'on peut facilement

imaginer à l'intérieur de cette chapelle la présence des *Chapiteaux funéraire*, sinistres visions de grimaçantes têtes de mort enveloppées d'ailes de chauves-souris, flambeaux éteints et encore fumants, branchages desséchés et sablier ailé. Delafosse semble n'avoir jamais cessé tout au long de sa vie de représenter catafalques, chapelles funéraires, et tombeaux, expression de ses propres fantasmes toujours plus prégnants.

Outre ces beaux dessins finis, il a créé nombre de « caprices » de tombeaux et mausolées lesquels, malgré leurs dimensions généralement fort modestes, transmettent une étonnante impression de grandeur et de puissance. Dans un *Projet de mausolée* il place, au-dessus d'un soubassement appareillé rectangulaire à joints apparents, une structure circulaire formée d'un premier niveau uni ponctué de nombreuses caryatides féminines drapées ; au-dessus de leur entablement s'élève un dôme à gradins, base d'un emboîtement de colonnes – lisse puis cannelée (un de ses poncifs) – sommé d'un vase.

Malgré sa sobriété, ce tombeau/mausolée n'en appartient pas moins à la catégorie des assemblages disparates, aussi improbables que la *Colonne funéraire pour la sépulture d'une reine* de Petitot. Par ailleurs, mausolée ou tombeau – Delafosse ne donne que rarement un titre – le message transmis n'est-il pas le même, l'enfouissement en son sein est irrémédiable.

213 Jean-Félix Watin, *op. cit.*, p. 354.



J. C. Delafosse, *Projet de mausolée*.  
Dessin, Plume et encre noire, aquarelle, H. 255 x  
l. 151mm, Paris MAD.  
© MAD, Paris.

Un autre dessin retient particulièrement l'attention, celui d'un *Mausolée en forme de pyramide*<sup>214</sup>, « Cette étonnante composition empile, selon un double schéma triangulaire, un maximum de formes funéraires »<sup>215</sup> : ainsi en rassemblant toutes ces formes évocatrices de la mort, a-t-il pu constituer pour lui-même une source féconde de projets évoluant en permanence.

Nous ignorons la date à laquelle il a été réalisé, toutefois il est possible de le mettre en rapport avec le projet, proposé pour le concours de l'Académie par Louis-Jean Desprez en 1766<sup>216</sup>.

Le rapprochement avec un dessin assez récemment passé en vente publique, *Tombeau pour un général d'armée*<sup>217</sup>, est très éclairant. Delafosse semble le composer en reprenant les éléments principaux du *Mausolée en forme de pyramide*, auxquels il confère un aspect extrêmement massif ; il accorde une plus grande importance à la vaste pyramide, dont les extrémités inférieures prennent

la place des bas-côtés couverts en coupoles, mais conserve les différents plans imbriqués, difficiles à différencier et évoquant ses « Monuments divers ». Ce qui n'était qu'un niveau de soubassement devient niveau principal avec son grossier appareil, et la « grande bouche d'ombre »<sup>218</sup> du portail en occupe tout l'espace ; le portique ne se voit plus qu'en transparence à l'intérieur de cette ouverture, véritable « vue sous le pont » piranésienne à la manière du *Ponte magnifico con logge* ; une unique coupole s'inscrit devant le sommet de la pyramide ; enfin l'ensemble est cantonné de colonnes monumentales qui ne sont pas sans évoquer celles des projets des concurrents de l'Académie en 1782 et 1783.

Par ailleurs le décor est encore assez chargé. Malgré le format réduit du dessin, l'aspect monumental de l'ensemble est mis plus en évidence encore par la présence de minuscules personnages.

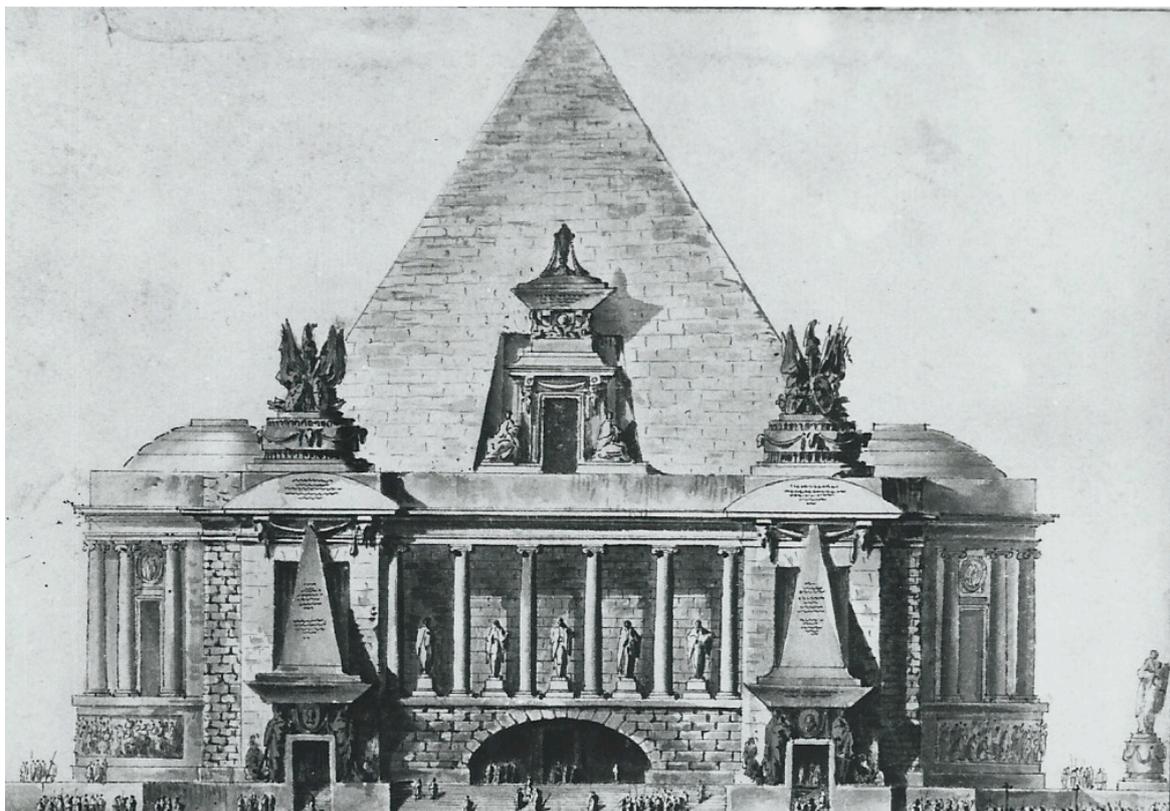
214 Titre donné par M. Mosser, *Piranèse et les Français*, Catalogue de l'exposition, *op. cit.*, p.112-113. Dessin passé en vente publique le 26 juin 2008 (Millon et Ass. lot 36 ).

215 *Ibid.*

216 *Ibid.*, p. 83.

217 Christie's, Vente Million & Ass., 26 juin 2008, lot 34. Plume et encre noire, lavis gris et brun, rehauts d'aquarelle, sur traces de crayon. 15.5x 23.5. Signé en bas à gauche.

218 Monique Mosser, 1976, p. 112.



J. C. Delafosse, *Mausolée en forme de pyramide.*

Dessin, Plume et encre noire, lavis gris, rehauts d'aquarelle sur traces de crayon, H. 155 x l. 285mm, Vente Millon & Ass. 2 juin 2008, lot 36.



Delafosse, *Tombeau pour un général d'armée.*

Dessin. Vente Million & Ass.

## Delafosse et la sculpture

C'est bien évidemment la précoce aptitude pour le dessin, manifestée chez le tout jeune Delafosse, qui avait incité ses parents à l'inscrire à l'académie de Saint-Luc. Confié au sculpteur Jean-Baptiste Poulet, il avait donc été initié très tôt au dessin du modèle, nous ignorons toutefois s'il était aussi doué avec le ciseau qu'avec le crayon. Statues et cariatides faisaient sans doute partie des « Livres de Desseins et Esquisses d'Architectures Décorations intérieures et extérieures des Bâtiments » – tels ceux datés de 1768 – justifiant par là même le titre de « sculpteur » qu'il ajoutait à ceux d'« architecte, décorateur ». La statuaire était en effet un élément important du décor d'architecture – extérieure ou intérieure. Ainsi dès 1754-1755, Le Lorrain avait-il proposé d'en orner la salle à manger du comte Tessin, dans un décor finalement non retenu<sup>219</sup>. Et ce sont des cariatides de Pajou que choisit De Wailly quelques années plus tard pour l'intérieur du marquis de Voyer d'Argenson, tandis qu'il plaçait des statues dans le vestibule et sur la terrasse, tout comme Chalgrin dans la cour de l'hôtel de La Vrillière et Jacques-Denis Antoine dans l'escalier de l'hôtel Brochet de Saint Prest ; ainsi qu'Henri Piètre au Palais-Royal, en 1777.



J. C. Delafosse, (Sans titre) *Projet pour une statue d'Uranie*, signé et daté à la plume : « J. C. Delafosse 1779 ».

Dessin, Plume et lavis de sanguine, de bistre et de gris, gouache blanche sur papier préparé beige,

H. 510 x l. 373mm, Documentation Marianne Roland Michel.

Avec une statue d'*Uranie* Delafosse affirme sa grande maîtrise du dessin de l'art statuaire. Son dessin de la Muse présidant à l'astronomie est exceptionnel à plus d'un titre dans l'ensemble de son œuvre : tout d'abord, réalisé à la sanguine, il est extrêmement soigné, rehaussé de lavis et de gouache, sur papier préparé ; ses grandes dimensions sont parfaitement inhabituelles, et il est daté de 1779. Sans doute correspondait-il à une commande particulière : il est en effet possible qu'il ait un certain rapport avec la statue d'*Uranie* sculptée par Pajou, commandée en 1765 pour les jardins de Choisy et jamais exécutée<sup>220</sup>. Le *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française du XVIII<sup>e</sup> siècle*<sup>221</sup> mentionne pour sa part neuf muses exécutées par ce même Pajou en 1773 et 1774, destinées à la salle à manger de Bellevue, tandis que celui-ci aurait encore sculpté une d'*Uranie* en 1780, sur un modèle de Delafosse. Quoi qu'il en soit, la ravissante muse de Delafosse, avec son savant drapé, est sans aucun doute fort digne du ciseau du sculpteur.

219 Louis-Joseph Le lorrain, « Om salen paa Åkerö og dens kunster Louis-Joseph Le Lorrain », *Konsthistorisk Tidskrift*, Stockholm, 1963, p. 94-120.

220 Marc Furcy-Raynaud, « Inventaire des statues exécutées au XVIII<sup>e</sup> siècle pour la direction générale des Bâtiments du roi », *AAF*, t. 14, 1927, p. 235.

221 Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au dix-huitième siècle*, Paris, 1910-1911.



Deux *Projets de cariatide* révèlent sensiblement les mêmes qualités, mais font partie de son fonds habituel de dessins. Destinées aussi bien à la réalisation de décors extérieurs – telles celles qui ornent la façade de la maison du peintre Antoine Callet réalisée par Bernard Poyet en 1775 – qu'intérieurs, elles pouvaient également servir de modèles pour un peintre lorsqu'il s'agissait de tromper l'œil. À moins qu'elles n'eussent enrichi le portefeuille de quelque amateur.

J. C. Delafosse, [Sans titre] *Cariatide*.  
Dessin, Plume et encre noire, lavis gris, H. 265 x  
l. 185mm, Paris MAD.  
© MAD, Paris.

### Scènes pastorales



J. C. Delafosse, (Sans titre) *Scène pastorale près d'un tombeau antique*.  
Dessin, Pinceau et lavis gris, gouache blanche sur papier gris,  
H. 229 x l. 327mm, Paris ENSBA.

Les collections réunies par les nombreux curieux étaient étonnement diverses, et Delafosse, grâce à son inépuisable imagination doublée d'un talent certain, était en mesure de satisfaire les plus exigeants : Pastorales, caprices de ruines et caprices d'architectures, tombeaux, sans oublier quelques images plus lestes, aucun genre ne lui était étranger. Lesquelles parmi ses œuvres considérait-il comme ces « Pastorales » qu'en 1767 il affirmait avoir données au public ? Il est difficile de le dire, dans la mesure où une seule semble répondre *stricto sensu* à cette appellation. C'est un beau dessin au pinceau et lavis gris, gouache blanche sur papier gris, auquel a été donné le titre de *Scène pastorale près d'un tombeau antique*. Il met en effet en scène un berger et son troupeau, ainsi qu'un jeune homme dont la monture se désaltère dans un ruisseau. Dans un décor boisé l'attention est attirée par l'entrée d'un tombeau antique portant un curieux entassement de fragments architecturaux, eux-mêmes sommés d'un sarcophage.

Toutefois, si nous nous référons au *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts* de 1755, au



J. C. Delafosse, *Jeunes filles au bain*.  
 Dessin, Plume et encre noire, aquarelle, H. 182 x l. 270mm, Paris MAD.  
 © MAD, Paris.

mot « Pastorale », nous lisons que « Ce Poème traite ordinairement de l'amour des Bergers [...] quelquefois c'est un Poème [...] contenant seulement le récit d'aventures galantes et champêtres »<sup>222</sup>. Ainsi en est-il certainement de deux dessins de baignades. Dans la scène des *Jeunes filles au bain* – largement dominée par d'écrasantes ruines antiques – l'une d'entre elles, s'ébattant dans le petit ruisseau, aperçoit des jeunes gens chapeau bas visiblement ravis de la rencontre. Pastorale ? Scène anecdotique ? Ou bien triste évocation du destin des amours humaines – comme en témoigne la colonne brisée – pour lesquelles l'*Hercule Farnèse*, désabusé, ne manifeste plus qu'une totale indifférence. Pourrait-on y lire l'expression de quelque fantasme personnel de Delafosse, ou bien peut-être celui d'un collectionneur ?

Un autre dessin malheureusement non localisé – peut-être le pendant du précédent – met en scène de joyeux jeunes gens, pieds dans l'eau d'un ruisseau et attentivement surveillés, depuis son *tempietto* ionique, par une statue couronnée majestueusement assise sur un socle élevé. À ses pieds un tourbillon de fumée propitiatoire s'élève d'un autel, alors qu'un personnage ailé, en bas-relief dans l'écoinçon du pont, tend la couronne – de la victoire – vers le symbolique protomé de taureau enrubanné, ornant la clef. Mais ils sont surpris par une promeneuse, offusquée. Les modestes éléments de paysage de ces scènes se retrouvent, presque identiques, dans nombre des caprices de ruines de Delafosse, ainsi cet arbre bien typique situé invariable-

222 M. Lacombe, *op. cit.*, p. 498.



Delafosse, *Jeunes gens au bain*.  
Dessin, Plume et encre noire, lavis gris sur trace de pierre noire, H. 190 x l. 250mm, Documentation  
M. Roland Michel.



J. C. Delafosse, *Paysage avec ruines*.  
Dessin, Plume et encre noire, aquarelle, H. 152 x l. 255mm, Paris MAD.  
© MAD, Paris.



J. C. Delafosse, *Paysage avec ruines*.  
Dessin, Plume et encre de Chine, sepia, H. 185 x l. 250mm, Paris  
MAD.  
© MAD, Paris.

ment sur la gauche. Mais afin de répondre aux impératifs du goût, le décor plus ou moins champêtre d'une scène pastorale devait s'effacer au profit des ruines antiques. Hubert Robert n'avait-il pas ouvert la voie à cette fameuse « poétique des ruines » tant vantée par Diderot<sup>223</sup> ? Aussi la démarcation entre « pastorale » et « caprice de ruines » s'avère-t-elle bien fluctuante. Mais là n'est pas l'intérêt essentiel des dessins de Delafosse. Il est aisé de noter, d'emblée, qu'il les réalisait, tout comme ses dé-

cors, en en puisant les éléments dans un véritable catalogue personnel. Éléments qu'il recomposait à volonté et sans vraisemblance aucune, en des empilements et juxtapositions vertigineuses tels qu'ils ne peuvent en aucun cas représenter un réel ensemble architectural antique tombé en ruine. Ils se révèlent être bien plus étranges que ceux de Robert, et il n'est pas douteux que Delafosse partageait ce goût de l'inquiétant et du morbide de ses contemporains, si bien traduit par Legeay. Ainsi, un *Paysage avec ruines*<sup>224</sup>, de même qu'un *Paysage avec caprice de ruines* conservé au British Museum<sup>225</sup>, pourraient illustrer les mots par lesquels Diderot commentait les tableaux du Salon de 1767 à son ami le baron Grimm<sup>226</sup> : « Si le lieu d'une ruine est périlleux, je frémis »<sup>227</sup> : le pont du premier n'est-il pas hérissé de menaçants débris de bois et, plus dangereux encore, le second – si étroit et frêle – sur lequel s'engagent périlleusement deux audacieux cavaliers ?

Et toujours nous retrouvons cette source inépuisable qu'étaient pour lui les gravures de Piranèse, tels le sarcophage et les fragments de colonnes des *Vestiggi d'antichi edifici* ou encore la pyramide et la silhouette du temple de *Jupiter tonnant*. Ainsi un *Paysage avec ruines* du Musée des Arts décoratifs à Paris évoque-t-il très nettement la *veduta* de Piranèse, *Avanzo del Pronao del Tempio di Giove Tonante*<sup>228</sup> : silhouette du temple encadrée de deux arbres, auxquels sont ajoutés un sphinx, des fragments de colonnes mais aussi quelques crânes émergeant sans doute d'un tombeau brisé, et une lointaine pyramide. Monique Mosser le rapproche

223 Diderot, *Ruines et paysages*, Paris, 1995, p. 344.

224 Delafosse, (Sans titre) *Paysage avec ruines*. Dessin. MAD ; Inv. 21598 B, Plume, encre noire, aquarelle. (15,2 x 25,5).

225 Londres, British Museum, Inv. 1946-7-13-1135, Plume, encre noire, lavis gris et brun. (16 x 23) ; *Piranèse et les Français*, op. cit., p. 108.

226 Les commentaires de Diderot sur les différents Salons de peinture destinés au Baron Grimm ne furent pas publiés avant 1795, sous le titre *Essais sur la peinture*.

227 Diderot, op. cit., p. 339.

228 Piranèse, *Antichità romane*, T. 1, pl. XXXII b.

d'un *Paysage de ruines avec tombeau*<sup>229</sup>, dont l'arrière-plan fort chargé s'estompe dans une brume irréelle, ajoutant : « au-delà de toute vraisemblance Delafosse y accumule tous les motifs – presque des poncifs – du paysage de ruines inventé. » Elle évoque à propos de leur étrangeté, une parenté avec celle qui caractérise les gravures de Legeay<sup>230</sup>, *Paysages d'architecture* et série des *Fontaines, Tombeaux, Ruines et Vases*, gravée à Londres en 1768. Il est vrai que les deux hommes, tous deux doués d'un grand talent, avaient certainement en commun un esprit complexe et angoissé, exprimé dans leurs œuvres imaginaires. Et tous deux subirent l'ascendant des gravures de Piranèse. L'on peut penser en particulier à certaines planches de la seconde série des *Opere varie*, non moins insolites, dans lesquels Piranèse entassait, lui aussi, de façon tout aussi invraisemblable des motifs issus de sa fertile imagination, et dont les arrière-plans s'estompent pareillement dans une brume irréelle.

Un charmant caprice mythologique, signé et daté, est apparemment le seul du genre qui nous soit parvenu. Dans un paysage encadré de deux groupes sculptés et de deux palmiers (lesquels rappellent celui de Piranèse dans ses *Vestiges d'édifices anciens* de la *Prima parte*),



J. C. Delafosse, (Sans titre) *Caprice mythologique*, Signé et daté « J. C. Delafosse archit./inv. Et fec 1770 », « JB » sur le fronton.

Dessin, Plume et encre noire, fusain, aquarelle, H. 445 x l. 477mm, Documentation M. Roland Michel.

229 Delafosse, (Sans titre) *Paysage de ruines avec tombeau*. Dessin. MAD. Inv. 21599 A, Plume, encre noire, lavis gris. (17,5 x 21,5)

230 Piranèse et les Français, Catalogue de l'exposition, *op. cit.*, p. 105.

une fontaine monumentale dont l'architecture évoque celles des premiers piranésiens – en particulier Michel-Ange Challe –, sommée d'un tempietto, déverse une eau profuse ; dans le bassin ainsi formé, un groupe de nymphes entoure Mars couronnant Vénus au côté de laquelle se tient Cupidon. Au premier plan nymphes et cygnes s'ébattent joyeusement tandis que les groupes sculptés représentent, semble-t-il, le *Triomphe de l'Amour*. Peut-être s'agissait-il d'une commande particulière, laquelle expliquerait les initiales P et B bien visibles dans l'écusson du fronton.

### Les Caprices de ruines

En 1757, alors que Delafosse renouait avec le dessin d'architecture, Choiseul – qui n'était encore que comte de Stainville – ornait son cabinet de Chanteloup des fameux caprices d'architectures et de ruines, commandés en 1756-1757 à Pannini lors de son ambassade à Rome. Plus tard il devait y ajouter la *Vue d'un port* d'Hubert Robert<sup>231</sup>. Ce dernier en effet, malgré quelques critiques de Diderot sur ce « jeune artiste qui se montre pour la première fois [...] Il a exposé un grand nombre de morceaux entre lesquels il y en a d'excellents, quelques médiocres »<sup>232</sup> n'avait pas tardé à recueillir la faveur des élites. Tout amateur fortuné mit un point d'honneur à accrocher quelques-unes de ses toiles dans sa demeure. Une mode qui se répandit rapidement, et jusqu'en Russie : à partir de 1775 même les murs du palais impérial de Pavlovsk s'en parèrent<sup>233</sup>. À Bagatelle, le comte d'Artois en fit orner sa salle de bains, et en 1790 encore Beaumarchais commandait à Robert un décor « qui s'harmoniserait avec la manière antique et simple dont se compose » son salon<sup>234</sup>. Bien sûr nombre de peintres, même s'ils n'en firent pas une spécialité, devinrent « ruinistes » afin de satisfaire une demande croissante – tels Charles-Louis Clérisseau, Pierre-Antoine Demachy, Jean-Baptiste Lallemand, ou encore Alexis Pérignon. Sans parler d'artistes de moindre renom, auxquels s'adressèrent quantité d'amateurs un peu moins fortunés.

Delafosse ne tarda pas à tirer doublement parti de ce goût nouveau. Tout d'abord composait-il le superbe dessin de *Grande Galerie de l'ordre corinthien*, dans laquelle le riche décor est essentiellement destiné à mettre en valeur des toiles de ruines et d'architecture. Mais également proposait-il nombre de dessins et esquisses, lesquels auraient pu servir de modèles à des tableaux. Il est aisé du reste de distinguer, dans les panneaux, sinon un de ses dessins en particulier, du moins plusieurs des éléments provenant clairement de plusieurs d'entre eux.

Ses caprices de ruines connus semblent se répartir chronologiquement sur une assez longue période. Ce genre, pratiqué depuis la Renaissance, avait connu un regain d'intérêt en France dans les années 1720-1725, en particulier grâce aux œuvres de Pannini et bientôt aux gravures de Piranèse. Les jeunes pensionnaires du Palais Mancini, ces premiers piranésiens à la recherche d'une inspiration pour le renouvellement de l'architecture en France, la trouvèrent en

---

231 *Chanteloup*, Catalogue de l'exposition, Tours, 2007, Somogy, p. 230-232.

232 Diderot, *op. cit.*, p. 331.

233 *Hubert Robert et Saint-Pétersbourg*, Catalogue de l'exposition, Valence, RMN, 1999.

234 *Souvenirs d'Italie*, Catalogue de l'exposition, Paris, Musée de la Vie romantique, 2009, p. 106.

particulier dans les publications de ce dernier. Ils y trouvèrent les sujets de multiples dessins et gravures, exposés à Paris à leur retour, source durable d'influence pour Delafosse. Architectures et ruines sont en fait indissociables, dans la mesure où ces jeunes artistes, tout comme Piranèse, reconstituaient à leur gré et de façon parfaitement fantaisiste, des fragments de monuments antiques. Les premiers tableaux d'Hubert Robert, pour lesquels Diderot forgea le terme de « poésie des ruines »<sup>235</sup>, renouvelaient le genre avec brio, et si les Amateurs de dessins collectionnaient avidement ses sanguines, la plupart des curieux dans l'entourage de l'Académie de Saint-Luc trouvaient chez Delafosse les feuilles dignes de satisfaire une passion croissante.

Celui-ci, même s'il emprunta certains motifs au fameux « ruiniste », s'inspira bien da-



P. Moreau, *Entrée de tombeau*.  
Estampe, in Dumont, *Recueil de plusieurs parties d'architecture*,  
Paris BNF Est.

vantage des œuvres des premiers piranésiens exposées chez les marchands d'estampes parisiens, nettement plus nombreuses sans aucun doute que celles qui ont été recensées. Tous ces artistes avaient rapporté de Rome des carnets de dessins, noircis d'images empruntées non seulement à Piranèse, mais à Juvarrà ou à Galli Bibiena. Les caprices y tenaient une place non négligeable. Delafosse prit tout naturellement leur suite pour ses propres dessins. Malheu-

reusement, dans la mesure où n'en connaissons qu'une partie, ainsi que dans le fait qu'ils sont rarement datés, il s'avère impossible dans la plupart des cas de faire de sérieux rapprochements. Le plus caractéristique, intitulé *Caprice de ruines*<sup>236</sup> est si proche de l'*Entrée d'un temple* de Pierre Moreau<sup>237</sup> que, s'il ne s'agit pas à proprement parler d'une copie, il est possible de le considérer comme une paraphrase. Du reste, Delafosse en réalisa une seconde version, un peu différente, élargie et quelque peu modifiée mais parfaitement reconnaissable<sup>238</sup>.

Pour une *Piscine dans des ruines*<sup>239</sup>, il adoptait de façon convaincante la « manière »<sup>240</sup> de Georges-François Blondel. Mais l'observation des détails met en relief la virtuosité de De-

235 Diderot, *op. cit.*, p. 340.

236 Photographie, Documentation M. Roland Michel.

237 Moreau in Dumont, *Plusieurs parties d'architecture*, Paris, 1765, pl. 60. Cf. *Piranèse et les Français*, Catalogue de l'exposition, *op. cit.*, p. 232 et 235 ; Janine Barrier, *Architectes européens à Rome*, Paris, Éd du Patrimoine, 2005, p. 97.

238 Dessin passé en vente publique, Paris, Christie's, 23 juin 2009, *Caprice architectural*, signé J. Ch. Delafosse, Pierre noire, plume et encre brune, lavis brun, traits d'encadrement à la plume et encre brune. (33.5 x 46.5).

239 Delafosse, *Piscine dans les ruines*. Photo Documentation M. Roland Michel.

240 Jacques Lacombe, *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts*, Paris, 1755 : « Manière. C'est une façon de faire, une touche, un goût, un choix, enfin un je ne sais quoi qui caractérise et fait connaître les ouvrages d'un peintre ».



J. C. Delafosse, (Sans titre) *Caprice de ruines*.  
Photo, Documentation M. Roland Michel.



J. C. Delafosse, (Sans titre) *Piscine dans des ruines*.  
Photo, Documentation M. Roland Michel.

lafosse pour combiner des éléments tirés de sources multiples, essentiellement piranésiennes, telles que le *Gruppo di colonne*, la *Carcere oscura* et le *Mausoleo antico* de la *Prima parte*, dans une improbable imbrication d'architectures antiques. Par ailleurs, il ajoute ces traits qui lui sont propres comme la colonne baguée du premier plan, et les sortes de tables – ici démunies de *guttæ* – dont il orne nombre d'architectures.

Dans une série d'esquisses, conservée au RIBA, il en est plusieurs, ainsi ce *Caprice de ruines*<sup>241</sup>, qui dénotent une réelle parenté avec les dessins et gravures d'Ange Michel-Ange Challe. Mais jamais Delafosse ne leur conférerait la même ampleur, entassant et rapprochant à l'extrême les premiers plans. Du reste il les modifiait plus encore en leur accolant de très puissants contreforts, empruntés sans doute aux *Antichità romane*, de même qu'en donnant aux ponts un aspect rustique voisin de celui de ses propres ponts de roches.

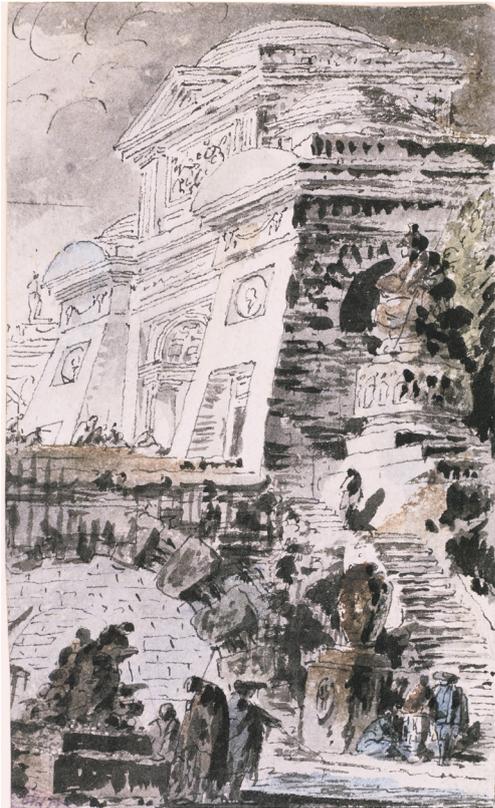
Il est un autre *Caprice de ruines*<sup>242</sup>, évoquant à la fois le *Mausoleo antico* de Piranèse, et le portique des caryatides de l'*Erectheion* – rare emprunt à l'ouvrage de Leroy, *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce* – voisinant l'obélisque piranésien.

Une importante série de caprices de ruines, toujours sous forme d'esquisses, est également conservée à Paris, au Musée des

Arts décoratifs. La plupart pourraient fort bien illustrer les phrases de Diderot : « Les idées que les ruines éveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe [...] les

241 Delafosse, *Caprice de ruines*, Dessin, RIBA drawing coll. Inv. SC5/12 (2-12100).

242 Delafosse, Sans titre. RIBA Inv. SC5/12 (3-12101)



J. C. Delafosse, (Sans titre) *Caprice de ruines*.  
Londres RIBA.  
© RIBA.



J. C. Delafosse, (Sans titre) *Caprice de ruines*.  
Londres RIBA.  
© RIBA.



*Mausoleo antico eretto per le ceneri d'un Imperadore Romano. All'interno di questo si veggono di Sepolcri piramidali per altri Imperadori. Vi sono pure dell'Orto di Fiorigiani, della santa Olla Apollonia, in cui si conservano le loro Ceneri. Vi sono ancora pure dell'Orto di S. Maria e S. Eusebio. Questo Mausoleo è all'interno di un'isola, che si divide in sudano eravamo di Sepolcri secondo il costume degli antichi Romani.*

Piranèse, *Mausoleo antico*.  
Estampe, Paris BNF Est.

objets qui m'entourent m'annoncent une fin [...] masses suspendues au-dessus de ma tête et qui s'ébranlent. Je vois le marbre des tombeaux tomber en poussière »<sup>243</sup> Et les rares personnages du *Paysage avec ruines*<sup>244</sup> (titre forgé) centré sur une statue équestre évoquant la silhouette de celle du Marc-Aurèle de Pannini, affirment à leur tour : « Nous restons seuls de toute une nation qui n'est plus »<sup>245</sup>.

Cette statue équestre se retrouve du reste dans un autre dessin, mais sous un angle différent : les caprices de ruines étaient évidemment composés à sa manière habituelle, en assemblant les éléments d'une sorte de catalogue commun. Aussi bien des fragments d'architecture sont-ils parfois pratiquement les mêmes : l'édicule de deux autres *Paysages avec ruines*<sup>246</sup> apparaît pratiquement identique. L'un de ces *Paysage avec ruines*<sup>247</sup> est une composition en longueur et pourrait avoir été envisagé comme dessus de porte.

Il semble que les multiples dessins et esquisses en tous genres de Delafosse connurent un succès tel qu'ajoutés aux estampes d'objets de décor, ils eussent non seulement apporté



J. C. Delafosse, (Sans titre) *Caprice de ruines*.

Dessin, Plume et encre de Chine, aquarelle, lavis gris, H.163 x l. 238mm, Paris MAD.

© MAD, Paris.

243 Diderot, *op. cit.*, p. 338.

244 Delafosse, *Paysage avec ruines*. Dessin. Paris, Inv. 21618A. Plume et encre noire, lavis gris, aquarelle (16,3 x 3,8).

245 Diderot, *op. cit.*, p. 335.

246 Delafosse, (Sans titre) *Paysages avec ruines*. Dessin. MAD. Inv. 21598 A et 21599 B.

247 *Ibid.*, Inv. 21583.

l'aisance matérielle à leur auteur, mais en outre lui valurent une certaine renommée. Ainsi fut-il préféré aux dessinateurs de l'entourage des Bâtiments lorsqu'il fut question de réaliser une série de vues de la Corse, nouvellement annexée à la France.

### Le témoin de la vie corse

Voyage demeuré longtemps fort mystérieux que celui de Delafosse en Corse. Leur unique témoin en est une série de dessins<sup>248</sup> : deux d'entre eux sont conservés à Londres (RIBA), plusieurs – actuellement non localisés – faisaient partie de la collection Marcel Pesce (Lyon)<sup>249</sup>, quelques-uns sont récemment passés en vente publique, un dernier enfin appartient au Cabinet des dessins du Musée des Beaux-Arts de Rouen. Tous – sauf un – sont signés J. C. Delafosse, et tous datés de 1770. À cette époque Delafosse était absorbé par la réédition de sa *Nouvelle Iconologie*, mais ses finances avaient été mises à mal par les médiocres ventes de son ouvrage. Toutefois il aurait été bien difficile d'imaginer le nom du prestigieux commanditaire à la demande duquel il ne put se soustraire, si une mention accompagnant la liste des dessins qu'il présenta en 1774 pour l'exposition organisée par l'Académie de Saint-Luc, ne mentionnait : « 8 autres dessins de différents habillements à l'usage des habitants de Corse 'Ces dessins appartiennent à M. D'Aubenton' »<sup>250</sup> Ainsi c'était le fameux Louis Jean-Marie D'Aubenton, communément appelé Daubenton – naturaliste et médecin, ancien associé de Buffon et responsable du Cabinet de curiosités du roi – qui l'avait sollicité pour cette mission de confiance. Sans doute la requête de Daubenton concernait-elle essentiellement la collection de curiosité du souverain, même si lui-même entendait bien conserver quelques dessins pour ses propres portefeuilles. On connaît par ailleurs plusieurs estampes, représentant elles aussi divers habitants de Corse, mais toutes gravées beaucoup plus tard.

Bien des questions demeurent : pourquoi Louis XV ne s'est-il pas adressé aux services des Bâtiments, où les dessinateurs de valeur ne manquaient pas ? Il semble en effet avoir laissé le choix de l'artiste à Daubenton, tout en lui procurant toutes les facilités matérielles indispensables – ce qui explique que Delafosse ait pu signer ses œuvres « J. C. Delafosse Dessinateur du roi en Corse ». Le séjour de ce dernier fut visiblement assez court, à l'automne 1770, et se déroula uniquement à Bastia et dans les environs, à l'évidence sous une escorte militaire, indispensable. L'île acquise en mai 1769 a été décrite comme « un rocher de misère sur lequel fleurit le banditisme [...] un repaire de brigands [...] robustes paresseux et courageux fainéants »<sup>251</sup>.

Le paysan était tour à tour attaqué et attaquant, ce dont les dessins et estampes de Delafosse témoignent amplement<sup>252</sup> : ainsi trouvons-nous un *Sbire corse guettant les bandits*, un

---

248 Je suis infiniment reconnaissante à Diederik Backhuys, Conservateur des dessins au Musée des Beaux-Arts de Rouen, de m'avoir procuré à leur sujet une importante documentation.

249 Un article de Paul Silvani, dans *Notre histoire de la Corse Votre Hebdo*, n° 505, avril 2009, mentionne en note « le regretté Marcel Pesce ». Je remercie Christophe Henry pour ce précieux renseignement.

250 Jules Guiffrey, *op. cit.*, p. 249.

251 Antoine Casanova et Ange Rovere, *Peuple corse Révolutions et nation française*, Paris 1979, p. 111.

252 M. Pinault Sørensen, « Les dessinateurs français en Corse à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle », *Mesure de l'Isle, le plan terrier de la Corse, 1770-1795*, Ajaccio, 1997.



J. C. Delafosse, *Corse en caban*.  
Dessin, Vente Piasa, 22 mars 2002, lot 107.



Delafosse, *Corse rebelle*.  
Dessin, Londres V & A.

*Corse rebelle*<sup>253</sup> et un *Paysan de l'Île de Corse tirant sur l'ennemi*<sup>254</sup>. Tous ces paysans sont vêtus d'un misérable caban, tandis que les femmes s'enveloppent d'une vaste mante, et portent cruche ou panier sur la tête : *Corse en caban*<sup>255</sup>, *Femme corse allant à la fontaine*<sup>256</sup>. Mais en ville, elles affichaient, comme leurs maris, une certaine coquetterie. Quelques estampes sont en effet consacrées à la vie citadine : parmi celles conservées au Musée de Corte, une seule – le *Pénitent de l'Île de Corse*<sup>257</sup> – mentionne Delafosse comme l'auteur du dessin, les autres, *Chasseurs de l'Île de Corse* et *Paysan de l'Île de Corse tirant sur l'ennemi*<sup>258</sup> lui sont seulement attribuées. Quatre autres, conservées à Paris<sup>259</sup> – *Bourgeoise de l'Île de Corse allant en visite*, *Bourgeois de l'Île de Corse à la promenade*, *Servante de l'Île de Corse*, *Prêtre de l'Île de Corse* –, auraient été gravées par Jacques Leroy selon Mme Pinault-Sorensen qui en attribue le dessin à Delafosse<sup>260</sup>. On y retrouve en effet la manière de ses dessins corses. Seul le dernier au-

253 Delafosse, *Sbire corse guettant les bandits* et *Corse rebelle*. Dessins. V & A Museum, Londres, Prints and Drawings, D. 1987-1885 et D. 1986-1885.

254 Delafosse, *Corse tirant sur l'ennemi*. Estampe, Musée de la Corse, Corte, Inv. 91-2-425.

255 Vente Piasa, 22 mars 2002, lot 107, Lavis brun et gris sur traits de crayon noir. (27,2 x 18). Signé « J.C. Delafosse, arch. du roy en Corse 1770 ».

256 Ancienne collection Marcel Pesce, Lyon.

257 Musée de la Corse, Corte, Inv. 93-12-14.

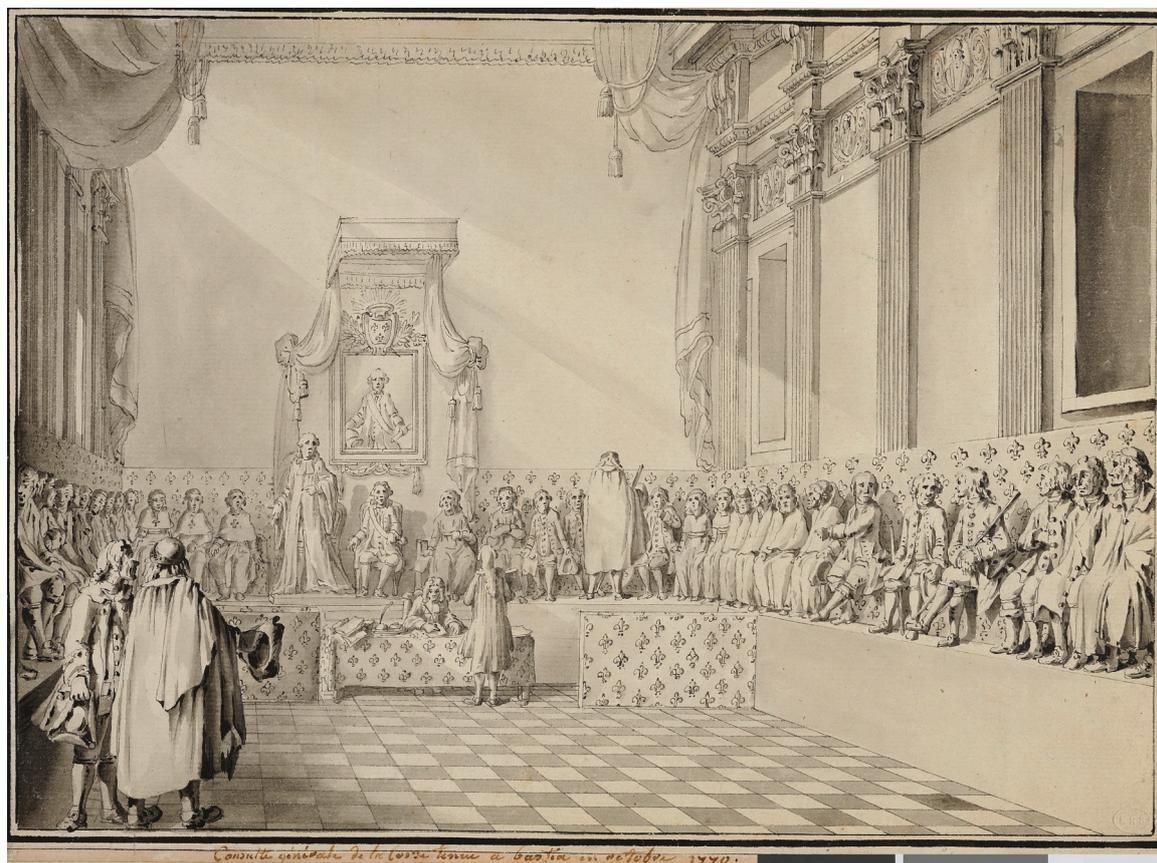
258 Ibid., Inv. 91-2-426 et 91-2-425.

259 Paris, BN. Est. Oa 138a, T. 2.

260 Madeleine Pinault-Sorensen, *op. cit.*.

rait pu permettre d'authentifier avec certitude la série, car un dessin intitulé *Prêtre corse*, signé Delafosse, est passé en vente publique<sup>261</sup> (en compagnie d'un *Corse en caban*), il y a quelques années. Malheureusement la maison de vente n'en a pas conservé l'image.

Par ailleurs un dernier dessin, daté, conservé au Cabinet des dessins du Musée des Beaux-Arts de Rouen, intitulé *Consulte générale de la Corse tenue à Bastia, Octobre 1770*<sup>262</sup>, n'est pas signé. Toutefois, d'une part son titre est incontestablement de l'écriture de Delafosse, d'autre part la présence devant les députés du trop volumineux *Corse en caban* (a-t-il été ajouté par la suite ?), copie de celui passé en vente en 2005, en confirme l'auteur. Dessin fort instructif : les députés des différentes paroisses sont assemblés dans une vaste salle, un dais abrite le fauteuil du Gouverneur représentant le Roi dont le portrait le domine. La salle elle-même était sans aucun doute totalement nue : on imagine des murs blanchis à la chaux, des fenêtres, et rien d'autre. Il n'est pas douteux que Delafosse lui-même l'ait enrichie d'un décor, si semblable à ceux que nous connaissons de sa main. Était-ce à la demande des autorités du lieu ? Ou bien plus tard, avec le *Corse en caban*, à l'instigation de Daubenton, soucieux de masquer quelque peu cette insoutenable indigence ? Le mur est en effet ponctué de riches pilastres corinthiens



Delafosse, *Consulte générale de Bastia*.  
Rouen Musée des BA.  
© Musée des BA de Rouen

261 Paris, Piasa, 22 mars 2005 (lot 107).

262 Delafosse, « *Consulte générale tenu [sic] à Bastia, octobre 1770* ». Dessin. Musée des Beaux-arts de Rouen. Plume et encre noire, lavis gris sur papier blanc (24,7 x 34,9).

Je remercie vivement Diederik Backhuys de m'avoir signalé la présence de ce dessin dans ses collections.

cannelés, entre lesquels sont disposées des frises sculptées en bas-reliefs, et les festons d'une lourde draperie sont disposés tels ceux d'un rideau d'avant-scène. Toutefois, le caractère insolite de cette réunion est souligné par la présence du personnage armé de son bâton, surveillant les députés.



## **Chapitre V**

### **Delafosse ornemaniste et décorateur**

Au cours des années 1757-1770 l'agglomération parisienne n'avait cessé de s'étendre, en particulier au-delà des boulevards où de nouveaux quartiers voyaient le jour<sup>263</sup>. Sur les chantiers de construction, architectes, sculpteurs, peintres et décorateurs rivalisaient d'inventivité en cette période d'extrême changement de goût, et le baron Grimm pouvait écrire dès 1763 : « La décoration extérieure et intérieure des bâtiments, les meubles [...] tout est à Paris à la grecque »<sup>264</sup>. Louis-Joseph Le Lorrain, important acteur du renouveau architectural à Rome, avait créé au début des années 1750 le tout premier décor dans cette « manière mâle, simple et majestueuse »<sup>265</sup> exigée par les amateurs, puis en 1757 – l'année même des débuts de Delafosse – il avait dessiné un mobilier pour l'amateur Lalive de Jully, dont « Les lignes strictement droites, la sévère marqueterie d'ébène [...] et les très massifs bronzes dorés de Caffieri : masques de lion, frises de postes, lourdes guirlandes de lauriers, provoquèrent l'étonnement général »<sup>266</sup>, causant étonnement mais également enthousiasme.

Les propositions de décoration intérieure de Delafosse tout en se conformant, dans leur ensemble, au goût dominant, font preuve d'une grande originalité grâce à la surprenante richesse inventive de chacun des éléments qui les composent. Elles font en effet appel aux innombrables gravures dont le succès jamais ne se démentit jusque dans les années 1770. L'époque était particulièrement favorable pour un ornemaniste talentueux dans la mesure où la mode exigeait de toute la bonne société un renouvellement complet, non seulement de son mobilier, mais du moindre de ses objets : Grimm précisait que les étoffes et les bijoux eux-mêmes se devaient d'être « à la grecque ». Ainsi les créations de Delafosse, traçant « la forme de tous les ameublements les plus à la mode et les plus somptueux »<sup>267</sup>, avaient-elles rapidement suscité l'engouement. De plus ses dessins de décor intérieur connaissaient également un réel succès auprès des collectionneurs. Toutefois, l'ampleur de sa production pourrait surprendre – elle lui permit à l'évidence une vie confortable jusqu'en 1776 – si l'on ne décelait une « méthode », appliquée aussi bien aux multiples objets qu'il faisait graver qu'au éléments de décor et aux décors eux-mêmes, vendus sous forme de dessins. Méthode qui ne faisait qu'appliquer le principe de la rhétorique des ordres, puisqu'aussi bien « l'ornement est conjonction, capacité même de composer [...] faire tenir ensemble les choses les plus diverses. »<sup>268</sup>

---

263 Claire Ollagnier, *op. cit.*

264 Cité Janine Barrier, *op. cit.*, p. 167.

265 Cité Svend Eriksen, *op. cit.*, p. 47.

266 Janine Barrier, *op. cit.*, p. 151.

267 Jean-Félix Watin, *op. cit.*, p. 353.

268 Didier Laroque, *op. cit.*, p. 118.

## La méthode Delafosse, ou les cheminées



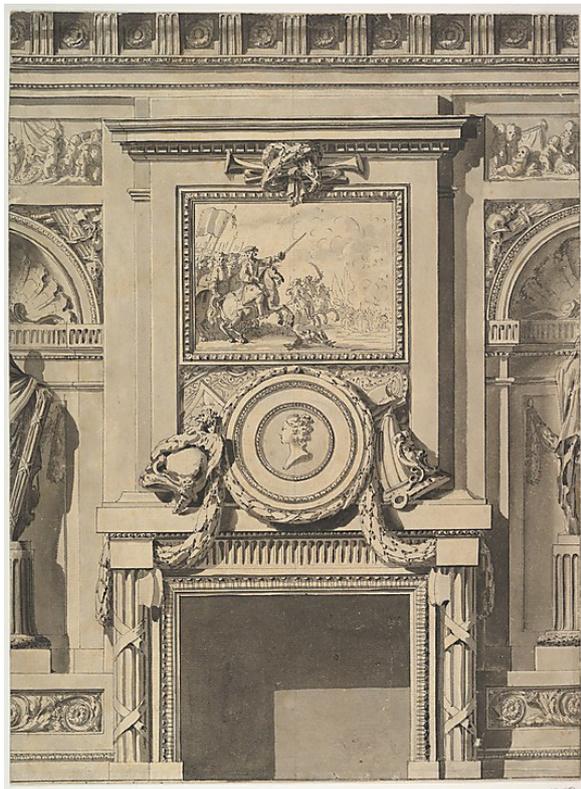
J. C. Delafosse, *Nouvelle Iconologie*, Pl. 27 *L'Europe*.  
Estampe, Paris BNF Est.

ses propres images – *Nouvelle Iconologie* comprise –, ainsi que d'une surcharge d'objets de toute nature, parfois revêtus de sens allégorique, et de végétaux divers. Ce sont probablement ses cheminées qui représentent le meilleur exemple de cette « méthode », laquelle lui permit de se renouveler en permanence. Ainsi pouvons-nous constater qu'il peut prendre comme point de départ la cheminée de la *Nouvelle Iconologie* représentant *L'Europe*, afin d'imaginer une *Cheminée pour embellir Les Sales [sic], Les Galeries etc.*<sup>270</sup>, en en conservant l'essentiel et en modifiant les seuls détails : ajout de quelques rudiments aux cannelures des piédroits encore sommés d'un chapiteau/modillon<sup>271</sup> orné d'acanthé, omission de la frise intérieure d'oves et dards et de la lourde guirlande de lauriers sous le rabat ; le manteau avec ses strigilles et son médaillon central reposant sur la base des cornes d'abondance étant assez fidèlement conservé ; le décor du trumeau, gardant sa structure, n'est que légèrement altéré par des détails tels que la présence d'un faisceau de licteur au lieu d'un trophée des arts, et la simplification de son entablement.

269 Emil Kaufmann, *op. cit.*, p. 172.

270 Delafosse, *Cheminée pour embellir les salles les galeries*. Dessin. Berlin, Kunstbibliothek, Réf. Hdz 4409. Encre sur base de crayon, lavis gris, aquarelle rose et vert clair (51 x 34,2).

271 Il est toujours aussi difficile de caractériser les éléments pseudo-architecturaux de Delafosse.



J. C. Delafosse, *Cheminée pour les salles et galeries militaire*.  
Dessin, Plume et encre noire, lavis gris, H. 395 x l. 294mm, NY Met. Mus.



J. C. Delafosse, *Projet de cheminée*.  
Dessin, Plume et encre noire, H. 165 x l. 105mm, Paris MAD.  
© MAD, Paris.

Pour dessiner ensuite la *Cheminée pour les sales [sic] et galeries [sic] militaires*<sup>272</sup>, l'architecte part des deux précédents : les piédroits cannelés sont remplacés par les faisceaux de licteurs – tel celui qui orne le manteau de l'exemple précédent – et le chapiteau/modillon est nu ; le médaillon rond, agrandi, est remonté jusqu'à la tablette et flanqué de casques dont l'un renvoie de nouveau à l'*Europe*, tandis que la guirlande de laurier est allongée afin d'entourer ce médaillon ; la toile peinte du trumeau, évidemment différente des deux précédents – une scène de bataille –, est sommée d'un sculpture de panaches et trompettes.

Un *Projet de cheminée* du Musée des Arts décoratifs conserve la même structure d'ensemble, avec des piédroits cannelés reposant sur des *guttæ* et interrompus par une plaque garnie de deux clous d'où est maintenant suspendue la guirlande ; le manteau est davantage transformé : un tableau central sculpté est cantonné de deux aigles aux ailes éployées ; si la tablette est identique, au-dessus d'elle le médaillon est maintenu par deux petits amours, et la guirlande est fleurie. La *Cheminée Pour une Salle d'Académie*<sup>273</sup> perd son haut trumeau, mais reprend les piédroits cannelés légèrement modifiés ; c'est maintenant le manteau, flanqué d'épaisses consoles d'où sont suspendues les guirlandes, qui est orné d'un tableau sculpté central entre

272 Delafosse, *Cheminée pour les salles et galeries militaires*. Dessin. Metropolitan Museum NY, Inv. Rogers Fund 1967, 67.851. Plume et encre noire, lavis gris (39.5 x 29,4).

273 *Ibid.*, n° 43.



J. C. Delafosse, *Cheminée pour une salle d'Académie*.  
Dessin signé Delafosse, Plume et encre noire, sepia, H. 245 x  
l. 223mm, Paris MAD.  
© MAD, Paris.

des aigles, déplacés depuis les piédroits, et tenant la guirlande de laurier dans leurs becs ; au-dessus de la tablette un cadre de faible hauteur est partiellement masqué par le médaillon rond, agrandi et orné d'un masque d'*Apollon rayonnant* entre des trophées des arts qui se mêlent insensiblement à ceux figurés dans le cadre.

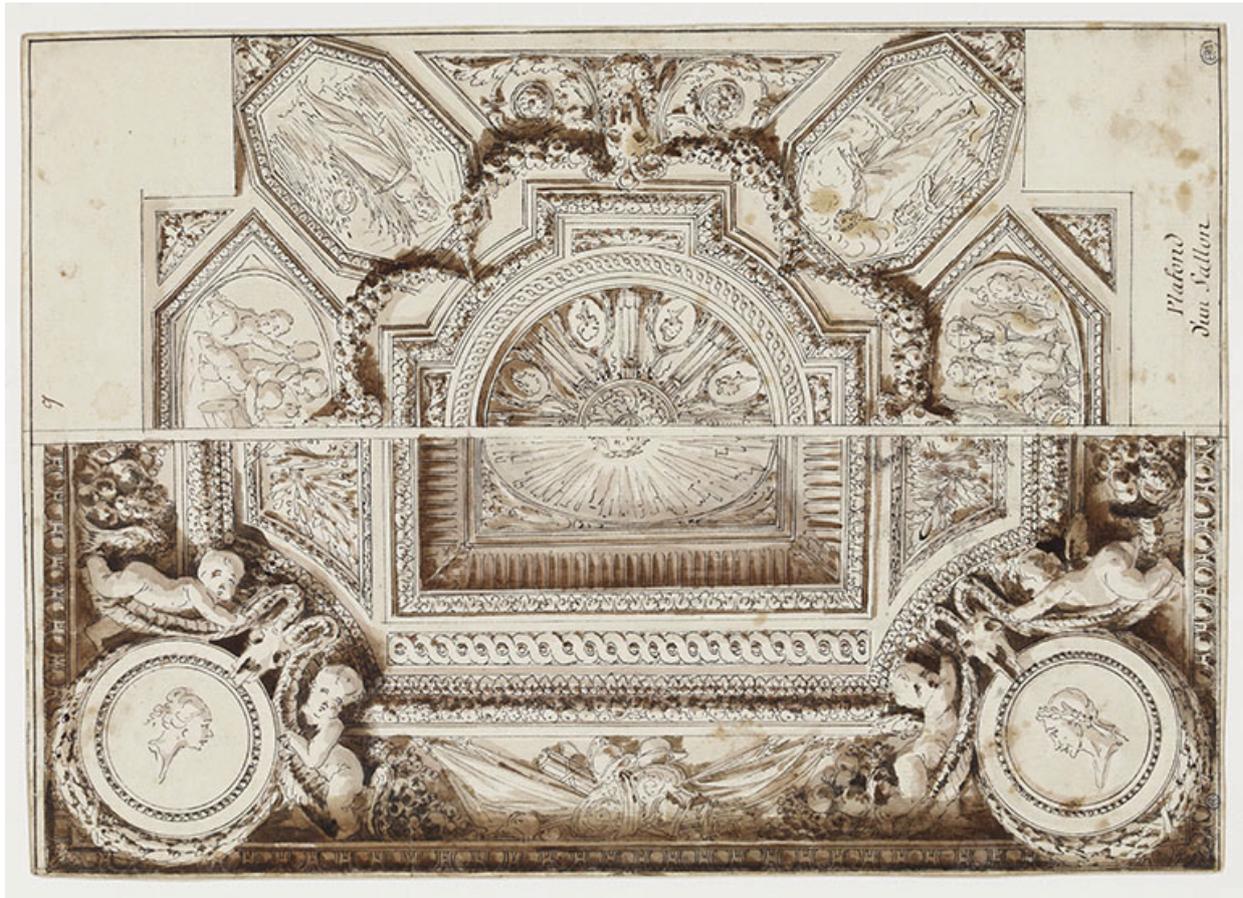
Il est bien sûr inutile de poursuivre l'analyse, qui serait – par glissements successifs – sans aucune fin. Mais les cheminées démontrent bien que Delafosse était parfaitement entré dans les vues de Piranèse, à savoir que « l'architecte était libre 'd'inventer' l'ornement [...] La fantaisie pouvait se donner libre cours – sans avoir recours aux fragments antiques – dans la mesure où la diversité était la finalité de l'ornement »<sup>274</sup>.

Nous devons remarquer que le dessin de *Cheminée pour les sales et galleries [sic] militaires*, conservé à New York et acquis en 1967, ne peut – à l'évidence – qu'avoir été reproduit, car un dessin identique mais de dimensions légèrement inférieures, est passé en vente publique à Paris en avril 2008. L'un des deux était-il destiné à la gravure, ou bien Delafosse dupliquait-il parfois certaines de ses meilleures œuvres, afin peut-être d'en tirer plus de profit ?

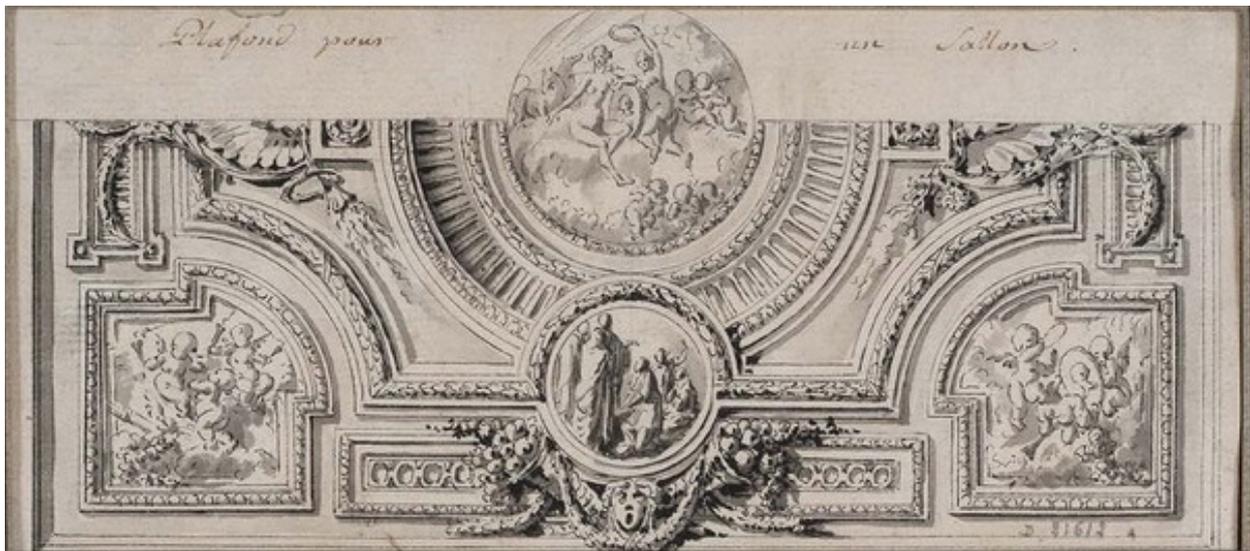
Une semblable méthode était appliquée aux plafonds, démontrant une fois de plus son habileté à se jouer de la géométrie des formes, imbriquant rectangles, ovales, cercles, demi-cercles, carrés, pans coupés en une variété étonnante, tout en diversifiant également les décors. Ils sont toutefois plus proches de ceux de ses contemporains que les cheminées. Gravés ou demeurés à l'état de dessins, quelques-uns présentent une extrême surcharge décorative, tels les deux demi-plafonds conservés à l'ENSBA, ou encore le *Projet de décor pour un plafond* du Musée des Arts décoratifs, qui sont à l'évidence de véritables répertoires de motifs, comme l'étaient ses cheminées. Ainsi rassemblent-ils toute la diversité de frises possible, tresses doubles, fusaroles, oves et dards, rinceaux d'acanthes ...

La plupart des planches gravées représentent des propositions, d'une part de l'ensemble et d'autre part des divers compartiments, assemblés avec ingéniosité en une infinité de variantes, mais directement applicables par les ornemanistes. Il est notable qu'ils sont généralement dénués de ces hyperboles, remarquées à propos des cheminées issues directement de la *Nouvelle Iconologie*. Deux dessins conservés à Berlin, le premier intitulé *Divers plafonds pour*

274 Joseph Rykwert, *On Adam's house in Paradise*, NY, 1972, p. 53.



J. C. Delafosse, (Sans titre) *Deux demi-plafonds*.  
Dessin, Plume et encre noire, lavis brun, H. 315 x l. 225mm, Paris ENSBA.



J. C. Delafosse, *Projet de décor pour un plafond*.  
Dessin, Plume et encre noire, lavis gris, H. 178 x l. 128mm, Paris MAD.  
© MAD, Paris.

*cabinets et chambres*, et le second orné au centre des attributs de l' *Amour*<sup>275</sup>, ne sont pas fondamentalement différents de ceux de Gabriel pour le Garde-meuble, ou de celui réalisé par Vien en 1771 pour la Cour d'appel de Montpellier. Peut-être les dates permettraient-elles de déceler les rapports qui peuvent exister entre eux. Et si nous retrouvons dans certains des assemblages géométriques une certaine parenté avec les plafonds de Bélanger, à l'hôtel Mazarin par exemple, Delafosse semble n'avoir qu'assez rarement adopté les grotesques, qui furent pourtant favoris dans les deux dernières décennies du siècle, et pour lesquelles Bélanger se fit assister par Nicolas-François Lhuillier, ancien élève de Clérisseau. Il est vrai qu'après 1785, année où il publia ses derniers *Cahiers* d'ornements, Delafosse semble n'avoir dessiné que peu de décors.

### **Delafosse et le décor intérieur**

En ce qui concerne le dessin de décor intérieur, Delafosse se montra extrêmement novateur, sans tomber dans les excès de la *Nouvelle Iconologie*, alors même qu'il en intégrait un certain nombre de caractéristiques. Par ailleurs nous verrons que, lorsqu'il eut à créer des décors réels pour ses hôtels du faubourg Poissonnière, il sut remarquablement bien s'adapter aux goûts et aux besoins d'une bourgeoisie qui n'était qu'aisée, tout en démontrant son indéniable originalité. La plupart de ses dessins, jamais gravés, étaient sans aucun doute destinés à enrichir les portefeuilles de collectionneurs, comme en fait foi une *Salle d'un Trône pour un Souverain*. Certains d'entre eux, toutefois, de belle facture et dénués de ce piranésisme qui caractérise ses dessins d'architecture, auraient été parfaitement susceptibles de réalisation.

Le plus somptueux, une *Grande galerie de l'ordre corinthien avec sallons [sic] aux extrémités*. Échelle de 12 *pieds*, J.C. Delafosse Inv. fecit. 1769, semble exceptionnel dans son œuvre, non seulement par le fait qu'il est signé et daté, mais par ses très grandes dimensions, ainsi que le fait remarquer Mary Myers<sup>276</sup>. Représentait-il sa propre réponse à un projet réel ? La demande émanait-elle d'un riche propriétaire, ou bien d'un « curieux » ? La plupart des collectionneurs de ses dessins d'architecture ne faisaient probablement pas partie de cette classe de « Messieurs les Amateurs de l'Académie de Saint-Luc », mais serait-il possible que l'un de ceux-ci eût toutefois été conquis par son talent de décorateur ? Ou encore l'un des architectes, issu par exemple du milieu des Bâtiments<sup>277</sup>, séduit par les planches de la *Nouvelle Iconologie* et par ses innombrables dessins et gravures d'objets de décor, aurait-il souhaité acquérir ce dessin parfaitement original, tel un catalogue d'idées, source de créations personnalisées ? L'extrême recherche de cette vaste galerie illustre bien les propos de Watin affirmant que Delafosse créait « les ameublements les plus à la mode et les plus somptueux » et vantant ses « ornements légers, gracieux, [les] contours sveltes, élégants [de] ses ingénieux dessins »<sup>278</sup>.

275 Delafosse, *Divers plafonds pour cabinets de chambres*. Dessin. Berlin, Kunstbibliothek, Inv. Hdz 2891 et Hdz 2892, Plume et encre sur traces de crayon, lavis gris. (15,9 x 25,3 et 17,8 x 23, 4).

276 Mary Myers, *French Architectural and Ornament Drawings of the Eighteenth Century*, NY, 1991, p. 54-55.

277 Charlotte Guichard, 2008, p. 55.

278 Jean Félix Watin, *op. cit.* p. 353.



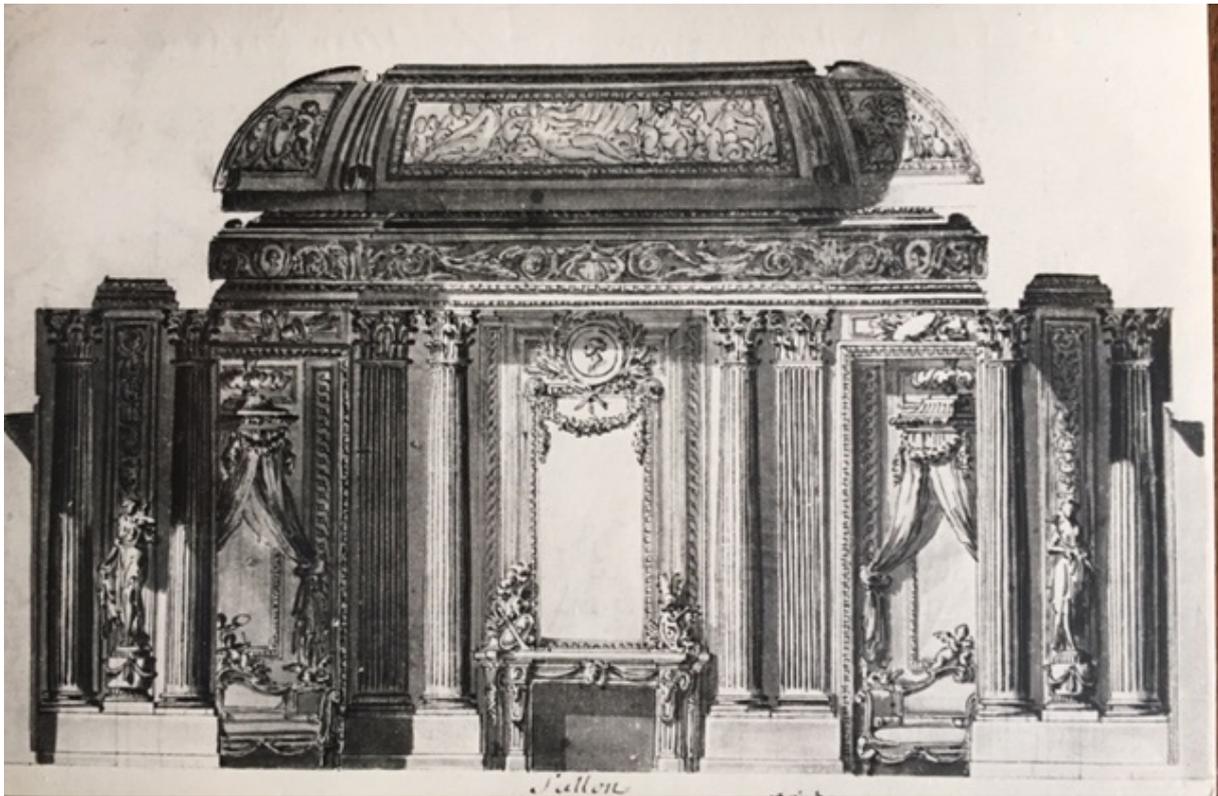
J. C. Delafosse, *Grande galerie de l'ordre corinthien*.

Dessin, Plume et encre noire, lavis gris et brun sur traces de fusain, H. 375 x l. 824mm, Signé à la plume et encre brune « J. C. Delafosse Inv. et fecit 1769 », NY Met. Museum.

Remarquons que ce dernier avait peut-être eu à l'esprit le sujet du prix d'émulation de novembre 1765 à l'Académie : « La décoration intérieure de la galerie de l'hôtel d'un grand seigneur, contenant dans œuvre 10 toises 4 pouces de longueur... »<sup>279</sup>. Le projet de Delafosse, bien représentatif de sa démarche, se révèle à la fois plus innovant, et infiniment plus imposant que celui proposé par Louis-Jean Desprez pour le concours. Et l'on peut sans doute considérer qu'il s'agissait pour lui du décor le plus accompli, le plus abouti, et digne de figurer dans n'importe quelle des demeures aristocratiques de son temps. Proposant le schéma d'ensemble le plus fréquent à l'époque, il adopte évidemment les colonnes plutôt que les pilastres afin de réduire visuellement le déséquilibre entre longueur et largeur. Puis il recherche le meilleur agencement possible pour les éléments structurants : disposition de l'ordre, des ouvertures et des panneaux muraux, afin de créer un ensemble harmonieux.

De vastes toiles peintes – caprices d'architecture ou de ruines – soulignées d'une frise de putti, sont flanquées d'étroites parcloises ornées de trophées et de vases, tandis que de larges niches abritent d'imposants groupes sculptés. Tous les éléments du décor, qui se veut des plus somptueux, proviennent, ou sont adaptés, de son propre répertoire, tels les groupes sculptés, statues plus modestes et vases, disposés sur des socles ornés de bas-reliefs. Les encadrements s'agrémentent de riches hauts reliefs : vases, guirlandes, écussons et branchages sont tirés de cette inépuisable source qu'est la *Nouvelle Iconologie*, mais s'y ajoutent des groupes de putti, des aigles aux ailes éployées et des sphinges. En ce qui concerne les trophées, l'un de ses sujets favoris, le choix est sans fin dans ses innombrables cahiers. Les montants des portes sont marqués de clous, soulignés de rangs de perles et cantonnés d'étroites bandes de candélabres et chutes de fleurons, exemple assez rare d'arabesques dans son œuvre, et ici très discrètes. Au-dessus de l'une de ses propres frises, la voussure est d'une remarquable opulence, conjuguant

279 Jean-Marie Pérouse de Monclos, *op. cit.*, p. 81.



J. C. Delafosse, *Sallon* [sic].  
Dessin. Photo Coll. Allan Braham.

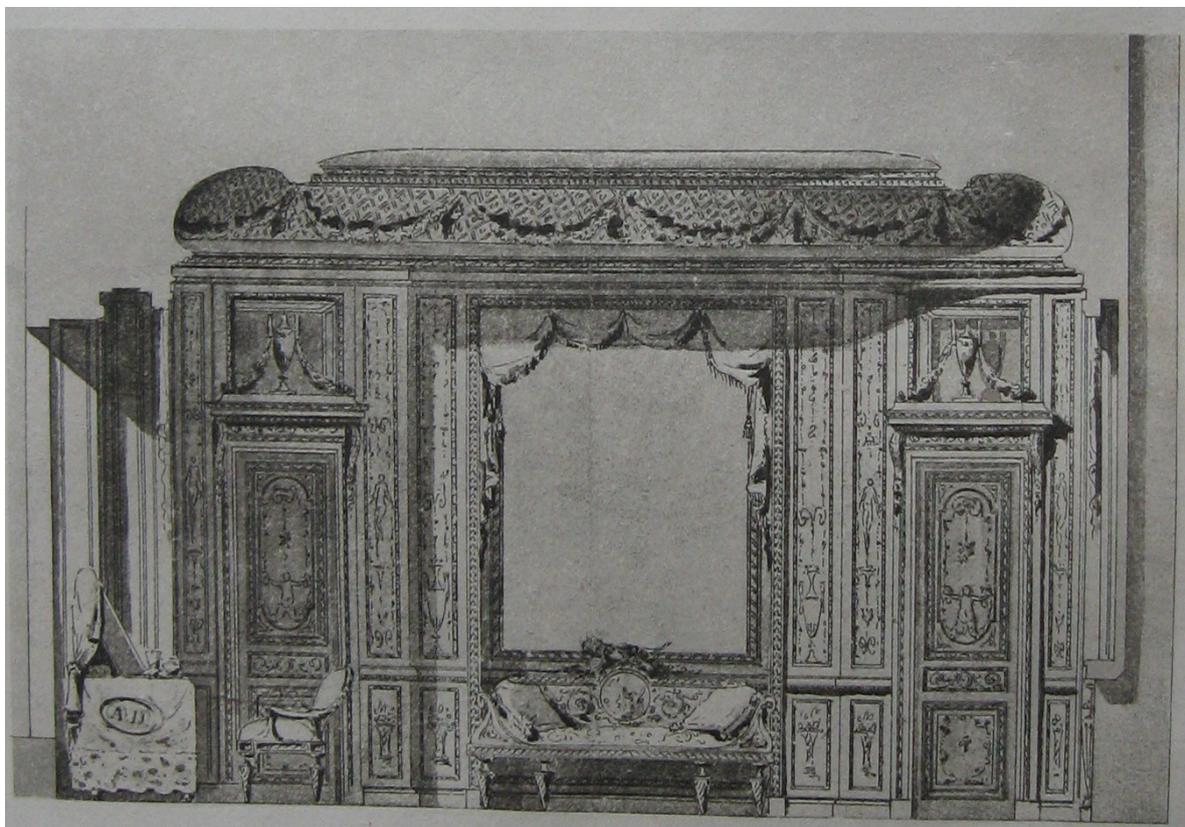
bas-reliefs et motifs peints : scènes historiques, mythologiques ou encore allégoriques, fréquentes dans ses œuvres. D'élégantes consoles sur pied mettent bien en valeur les importantes toiles, soulignées de frises de putti entre agrafes et bucranes.

Sans doute ne connaissons-nous qu'assez peu de ses dessins de décors intérieurs. Toutefois, il est évident qu'il leur appliqua sa caractéristique « méthode », ainsi tout d'abord présentent-ils tous le même schéma (le plus courant à l'époque) : un élément central – cheminée, porte ou lit – flanqué d'un ou deux panneaux muraux, voire de portes. Il lui suffisait alors d'en varier les éléments décoratifs grâce à son catalogue d'idées, et c'est là qu'intervenait sa manière bien personnelle, celle de la *Nouvelle Iconologie*, origine de sa célébrité. Ainsi, un « *Sallon* [sic] » portant la mention « 12 pieds » pourraient représenter l'un des salons aux extrémités de la *Grande galerie* précédente : nous retrouvons en effet un certain nombre de similitudes avec la galerie : colonnes corinthiennes, tresses doubles ou rubans tors délimitant les boiseries, et frise d'un dessin fort voisin au-dessus de l'entablement.

La voussure est, semble-t-il, agrémentée des ébats de femmes nues et de sirènes. Alors que la galerie était constituée d'un vaste volume uniforme, ici nous remarquons plus particulièrement les subtils décrochements biais dans les murs, ménageant des niches dans lesquelles sont logés des canapés. Cette originalité, légers biais des boiseries, se retrouve à plusieurs reprises, de même que dans le décor réalisé à l'hôtel Titon<sup>280</sup>. Les entrecolonnements abritent de gracieuses statues, et une observation attentive permettrait certainement de retrouver le modèle

280 Cf. infra, p. 130.

des canapés et de leurs baldaquins dans ses innombrables planches de meubles. Le dessin est centré sur un trumeau de glace richement décoré sommant une cheminée qui, sans avoir la lourdeur de celles de la *Nouvelle Iconologie*, en adapte bien des éléments : faisceaux de licteurs, têtes de béliers et lourdes guirlandes ; la tablette porte évidemment, de part et d'autre, de symboliques motifs sculptés.



J. C. Delafosse, (Sans titre) *Décor de salon*.  
Photographies de dessins, montées sur carton, Paris BAD.

Un *Salon militaire* lui permet, une fois de plus, d'exprimer ses convictions architecturales grâce à l'ornement, devenu « allégorique ». Ainsi opte-t-il pour l'ordre dorique mâle par excellence, pour les colonnes canons, les faisceaux de piques et les casques. La cheminée fort sobre, les multiples trophées et les dessus de porte sont tous issus de son propre répertoire. Il lui est alors bien facile de créer une « *Salle d'assemblée pour un Arsenal* », et même – pourquoi pas – une « *Salle du Trône pour un Souverain* », que seules différencient les marches conduisant au trône, et l'extrême profusion du décor. Un *Grand salon*<sup>281</sup> affiche ce luxe sans ostentation, alliance de la grâce et de l'élégance. Delafosse y fait preuve d'originalité en remplaçant l'ordre d'architecture par de pseudo pilastres ioniques peints de motifs arabesques, lesquels superposent les motifs favoris de l'architecte : minces porte-torchères en forme de femmes nues, divers vases et fleurons. Nous devons remarquer à ce propos l'apparente rareté des motifs d'ara-

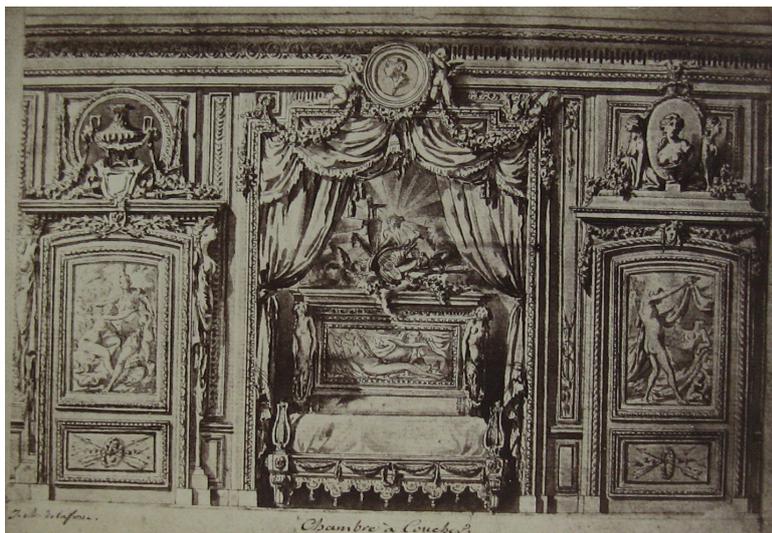
281 Delafosse. Décors. BAD. Huit photographies, XE 33, n°2.

besques dans ses créations. Celles-ci cependant étaient nombreuses dès les années 1750 dans les carnets de dessins des architectes de retour de Rome, qui s’y étaient intéressés au maniérisme<sup>282</sup>. Elles apparaissent vers 1760 dans les décors intérieurs, et se répandent bientôt sur tous les murs : à l’hôtel de Monville, à l’hôtel de Villette, à Bagatelle, à Rambouillet, à l’hôtel du Châtelet, pour ne citer qu’eux. Leur aspect particulièrement gracieux en limitait-il l’usage pour celui qui s’était fait une spécialité des lignes strictement droites ainsi que des ornements massifs et sévères, et les réservait-il aux intérieurs féminins ? Peut-être s’agit-il d’un dessin datant des années postérieures à 1783-1784, alors qu’il se trouvait contraint, à la suite de ses déconvenues de bâtisseur, de s’adapter coûte que coûte à l’évolution du goût.

### **Les Chambres à coucher**

Les dessins de chambres représentent, selon le schéma courant, d’un côté une alcôve abritant le lit et de l’autre une cheminée entre deux lambris. Par ailleurs, deux de ses dessins conservés au Musée des Arts décoratifs indiquent clairement que, sans absolument dupliquer un décor, Delafosse pouvait à l’occasion se contenter d’en modifier de menus détails. Les lits eux-mêmes sont tirés de son répertoire avec les volutes de leurs montants assujettis à l’angle droit, leurs clous massifs et leurs pieds en forme de lyres ou de crosses à mufles de lions. Delafosse ne leur donne jamais aucun titre, mais nul ne peut se méprendre sur la destination de certaines d’entre elles, en cette époque d’extrême libertinage.

Certes, il en a certainement conçu une pour une honorable mère de famille, figurée avec sa progéniture sur l’une des portes, et dont le goût pour les arts est traduit par le trophée de musique ainsi qu’un *Apollon rayonnant* sommant le lit. Toutefois une autre révèle à l’évidence les ébats d’un valeureux militaire : en témoignent le médaillon féminin flanqué de drapeaux enser-



J. C. Delafosse, *Chambre à coucher*.  
Photographie de dessins, montées sur carton, Paris BAD.

rés par des Cupidon, et les deux colombes nichées sur les flambeaux entrecroisés de l’amour. Mais, avec une *Chambre à coucher* nous sommes transportés dans « un lieu situé à l’abri de tous les regards, où le libertin pouvait s’adonner à ses activités licencieuses »<sup>283</sup>. Sous le médaillon d’un buste féminin maintenu par deux petits dieux de l’amour, les lourds rideaux aux multiples festons sont ouverts sur un lit, dont le pied est

282 Janine Barrier, *op. cit.*, p. 74.

283 Claire Ollagnier, *op. cit.*, p. 33.

orné de guirlandes, lambrequins et lyres, tandis que le chevet – flanqué de deux caryatides féminines et sommé d'un trophée centré sur un *Apollon rayonnant* – est orné d'une scène évoquant Vénus endormie surprise par un satyre.

Les deux portes encadrant l'alcôve sont richement décorées : sur la corniche de celle de gauche, au-dessous d'un de ses vases, inséré dans un médaillon circulaire, deux valeureux lions assis enserrant les armes du propriétaire ; au-dessous, la porte elle-même est sommée de lauriers, et flanquée d'engageantes caryatides féminines ; sur son vantail un viril Mars casqué dépose ses armes aux pieds de Vénus tendant les bras pour l'enlacer. Sur celle de droite, un buste de l'aimée en médaillon est cantonné de deux sphinges, tandis que sous une lourde guirlande de fleurs, la svelte silhouette d'une ravissante Psyché tenant sa lampe soulève la lourde tenture, sous laquelle elle découvre Cupidon endormi. On ne saurait être plus explicite<sup>284</sup>.

Mais ce sont sans doute les lits eux-mêmes qui permettent à Delafosse de déployer toute sa verve ornementale. Ainsi en propose-t-il plusieurs qui, par ailleurs, posent la question de leur finalité. Étaient-ils destinés à des collectionneurs ? Leurs caractéristiques sont profondément différentes de celles des nombreux modèles de lits, gravés et publiés dans ses Cahiers de mobilier. Beaux dessins finis, à l'encre et aquarelle, la surabondance de leurs ornements symboliques poussée à l'extrême pourrait peut-être se lire comme un répertoire de motifs. Toutefois ils semblent n'avoir jamais été gravés, et l'on peut certainement en déduire leur statut de pièces de collection.

Deux d'entre eux ne peuvent qu'être destinés à un militaire : la symbolique du premier est toute entière consacrée au métier des armes : montants en faisceaux, profusion de drapeaux, de casques, de médaillons autour desquels s'enroulent de longues guirlandes, clairons, carquois, lourdes chaînes et boulets ; s'y ajoutent des boucliers à têtes de méduses, des épées traversant la couronne du vainqueur, une *léonté* et des mufles de béliers.

Le second pourrait plutôt être celui du repos du guerrier : en effet aux faisceaux de licteurs, drapeaux, casques, lances, chaînes et boulets, s'ajoutent des montants agrémentés de séduisantes sphinges, et d'un bouclier – qui n'a rien d'apotropaïque – orné d'une charmante silhouette féminine ; de plus les flèches dans leurs carquois pourraient bien être elles de Cupidon, et l'un des deux lions étendus pacifiquement au chevet semble très féminin !

Un autre encore, auquel nous donnerons le titre de *Lit pour une courtisane*, rassemble tous les ornements susceptibles de figurer dans la chambre d'une jeune et charmante personne et de son riche protecteur. N'est-ce pas la signification de ces sveltes silhouettes féminines aux jambes en partie caprines, chevauchant des protomés de boucs et enserrant de leurs bras le médaillon d'un personnage casqué, tandis que le long de la traverse de minces cygnes retiennent de leurs becs une guirlande de roses ?

La plupart des symboles de l'amour – depuis les traditionnels petits amours attachant les rideaux – sont rassemblés dans ce décor, et Delafosse s'y inspire en partie de tableaux célèbres, ainsi à Marie-Joseph Vien emprunte-t-il pour le couronnement les panaches de plumes et les

---

284 Pour cette « correspondance entre la peinture et les mœurs » voir Fabrice Moulin, « 'L'amour égalisait tout' : l'unité du décor des intérieurs libertins du roman des Lumières », *Corrélations, op. cit.*, p. 201-220.

rangs de perles de la *Sultane noire*, dessinée en 1748. Peut-être trouve-t-il également chez ce peintre l'athénienne fumante, placée dans l'alcôve, flanquée de têtes de boucs, et évoquant celle sur laquelle se penche l'*Athénienne vertueuse* du Salon de 1763. Toutefois les motifs de trépièdes antiques, rapportés en grand nombre par peintres et architectes de retour de Rome, étaient alors devenus très courants. Les guirlandes de fleurs, les thyrses, le tambourin sont ceux de nombre de bacchantes : on se souvient des toiles de Poussin. Si les carquois et flèches de l'amour présentent une certaine banalité, plus ambigus, voire nettement érotiques, sont les glands des embrasses de rideaux vers lesquels monte en volutes la fumée de la cassolette. Aucun de ces dessins de décors ne semble avoir été gravé. Servirent-ils de répertoire d'ornements symboliques pour certains ornemanistes ? Ou bien enrichirent-ils plutôt les portefeuilles de quelques collectionneurs friands de dessins libertins ? Si Delafosse « ne parvint pas à appliquer son idéal à des bâtiments réels »<sup>285</sup>, idéal qu'il rechercha en vain sa vie durant, il sut réaliser grâce à ce langage hiéroglyphique très tôt élaboré, de véritables « décors parlants », vivement appréciés aussi bien des décorateurs que des collectionneurs de son temps.



J. C. Delafosse, (Sans titre) *Lit pour un militaire*.  
Dessin, Plume et encre noire, aquarelle, H. 180 x  
l. 125mm, Paris MAD.  
© MAD, Paris.



J. C. Delafosse, (Sans titre) *Lit pour une courtisane*.  
Dessin, Plume et encre noire, aquarelle, H. 188 x  
l. 128mm, Paris MAD.  
© MAD, Paris.

285 Monique Mosser, 2004, p. 165.



## **Chapitre VI**

**Estampes d'objets de décor à l'intention  
des ornemanistes et artisans**

En 1757 Delafosse, quittant l'armée, renouait avec sa formation de dessinateur ainsi qu'avec son penchant pour l'architecture. La parution de l'ouvrage de Julien-David Le Roy, *Les plus beaux monuments de la Grèce*, était accueillie dans l'enthousiasme, Soufflot mettait au jour les premiers projets pour l'église Sainte-Geneviève, et Louis-Joseph Le Lorrain, qui avait dessiné des décors intérieurs pour le comte Tessin « d'un goût admirable et tout à fait nouveau »<sup>286</sup>, créait – précisément cette même année – un mobilier fort remarqué pour l'amateur Lalive de Jully. Aussi avons-nous vu que, sans hésiter, Delafosse avait entrepris d'aborder tous les genres à la fois.

Par ailleurs, le renouveau d'intérêt pour l'antiquité grecque et romaine avait excité la curiosité de tous les amateurs, qui suivaient attentivement le résultat des fouilles archéologiques en Italie. Et l'on se souvient que Caylus avait alors entrepris, non seulement de collectionner autant de fragments antiques que ses moyens le lui permettaient, mais surtout d'entreprendre la publication du *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines* à partir de 1752. De leur côté les artistes pensionnaires à Rome avaient consigné dans leurs albums la grande variété d'objets mis au jour quotidiennement, et parmi eux nombre de bases, autels, vases, tripodes, lampes et frises, bientôt portés à la connaissance générale dès leur retour. L'abbé de Saint-Non lui-même avait publié les plus intéressants dans son *Recueil de Griffonis* [*sic*]. Fragments antiques qu'on allait bientôt retrouver sous le pinceau des jeunes peintres, et qui constituaient évidemment une source nouvelle et inépuisable d'inspiration pour les artistes et ornemanistes avides d'innovations. Les trépieds antiques qui peuplaient les carnets de dessins des architectes et sculpteurs de retour de Rome connurent un succès tout particulier, alors même que les théoriciens et amateurs prônaient « le goût simple et noble de l'antique »<sup>287</sup>.

### **Des trépieds et vases à la *Nouvelle Iconologie***

Encouragé par le succès de ses premières planches gravées, Delafosse avait donc entrepris de publier une nouvelle version de l'*Iconologie* de Baudouin, sans pour autant renoncer à satisfaire la demande de modèles décoratifs inédits. C'est ce qui l'avait incité à annoncer en 1767 que les « hiéroglyphes » de la *Nouvelle Iconologie* « sont composés et arrangés de manière qu'ils peuvent servir à toutes sortes de décorations [...] Frontispices, Cartouches, Dessus de portes, Bordures, Médaillons, Trophées, Vases, Frises, Pendules etc. ». Mais sans doute avait-il pris conscience, avant même la parution de l'ouvrage, que celui-ci ne rencontrerait pas le succès espéré. En effet, la souscription était ouverte non seulement chez le libraire Delalain, mais également à son propre domicile où il était possible de « voir les gravures, et une épreuve

---

286 Cité Janine Barrier, *op. cit.*, p. 151.

287 Cité par D. Rabreau, 1997, p. 19-20.

de l'impression »<sup>288</sup>, et il avait pu constater que les acquéreurs potentiels étaient essentiellement des ornemanistes et des artisans, lesquels attachaient infiniment plus d'intérêt aux gravures et à la nouveauté des ornements, qu'au texte dévoilant la signification des « hiéroglyphes ». C'est pourquoi, très vite, il avait pris la décision de re-proposer son ouvrage, éventuellement intégralement, mais également sous la forme de « dix-huit cahiers de six feuilles des décorations du même genre ». Puis, guidé par les choix et les commentaires des acheteurs, et tout en conservant les dessins d'origine dont il fit re-graver certaines planches par Beurlier dans un format légèrement inférieur, il concentra ses travaux sur les motifs les plus recherchés.

Dans les années qui suivirent il multiplia les Livres de trophées, Livres de vases, les Recueils de Fontaines, Frontispices, Pyramides, Cartouches, Dessus de Portes, Bordures, Médallions, Frises, Lutrins, Tombeaux, Pendules etc., les Tables, Girandoles, Chandeliers, sans parler de nombreux meubles. Et s'il fut sans doute le plus prolifique de tous les créateurs d'ornements de son époque – aucun d'entre eux par exemple ne créa jamais une telle profusion de trophées –, nous avons vu comment il avait mis au point une véritable méthode créatrice. Tous ces éléments d'un décor étaient particulièrement recherchés, non seulement par les ornemanistes, mais par les artistes et artisans eux-mêmes : sculptés dans la pierre des frontons et celle des murs, ou bien sur les meubles et les boiseries, en marqueterie, façonnés en bronze pour des pendules, mais également peints dans bien des décors. La demande de motifs inédits allait croissant, et Delafosse sut y répondre. En 1768 il avait proposé cent onze nouvelles estampes, et en 1773 deux cent cinquante-huit. Du reste en 1774 il quittait sa demeure de la rue Poissonnière pour s'établir rue Neuve Saint-Martin<sup>289</sup>. Toutefois nous ignorons si ce changement correspondait à une amélioration de ses conditions financières, ou encore au fait qu'il employait de plus en plus de graveurs. À cette époque en effet il se contentait de dessiner sans relâche de nouveaux modèles.

Les dessins des premiers piranésiens représentèrent pour lui une constante source d'inspiration, aussi bien dans le domaine de l'architecture que dans celui du décor, mais il n'est pas douteux que le mobilier créé par Le Lorrain se révéla déterminant. En l'absence de dates, il n'est malheureusement pas possible de discerner une quelconque évolution dans les formes, toutefois nous constatons que sa manière ne varia que bien peu, tout au moins jusqu'en 1785 – date de la vente de ses ultimes gravures. Mais toujours il innovait, sachant que là était l'assurance de son succès en une époque où « le décor [...] exige une mutation constante des éléments qui le constituent [...] selon les normes d'un goût en perpétuelle évolution. »<sup>290</sup>. En bon piranésien, il savait qu'il se devait de « montrer un génie inventeur »<sup>291</sup>. Pour nous, comme pour ses contemporains, Delafosse était et demeure un extraordinaire créateur d'ornement, véritable ornemaniste avant la lettre.

Durant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, alors que le « goût à la grecque » gagnait tout

---

288 *L'Avantcoureur* 1767, *op. cit.*

289 Actuelle rue Notre-Dame de Nazareth.

290 Christian Michel, « Le système d'ameublement des élites françaises au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Corrélations : Les objets du décor au siècle des Lumières*, Paris, 2015, p. 46.

291 Didier Laroque, *op. cit.*, p. 35.

Paris et qu'étaient recherchés « les ornements et les formes antiques »<sup>292</sup>, la faveur du dessin d'ornement ne se démentait pas<sup>293</sup>. Les académiciens de Saint-Luc, parmi lesquels nombre d'artisans tels qu'ébénistes, orfèvres, graveurs ou joailliers, étaient particulièrement concernés. Plusieurs d'entre eux publièrent leurs créations, non seulement sous forme de planches gravées isolées, mais également de « *Cahiers* », de « *Livres* » ou de « *Suites* », ainsi par exemple Jacques Beauvais dessina et grava trois *Suites de vases*, dont la première parut en 1760<sup>294</sup>, ou encore Nicolas-Joseph Maria, sculpteur sur bois et « ornemaniste »<sup>295</sup> – qui était, il faut le noter, « garde de l'Académie de Saint-Luc » – dont le *Livre de desseins de jouaillerie et bijouterie*<sup>296</sup> (1765) renfermait quelques projets d'ornement comparables à ceux de Delafosse. Et si Jean-Louis Prieur ne publia pas les dessins de sa *Série de Vases et Fontaines* ni de ses *Dessins de Différentes Bordure*, conservés à Varsovie<sup>297</sup>, ceux-ci devaient être connus à l'Académie de Saint-Luc dont il devint maître-sculpteur en 1765. Il est vrai que, selon les mots de Svend Eriksen : « Le dessin de vases ornementaux semble avoir été depuis longtemps une sorte d'à-côté pour les artistes, et ce fut particulièrement le cas au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans la mesure, ajoute l'auteur, où ce sujet offrait des possibilités infinies de compositions<sup>298</sup>. Il est vrai que les vases avaient toujours été un sujet privilégié par les artistes, mais plus particulièrement sans doute durant la Renaissance et le XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>299</sup>, alors que des copies en circulaient largement. À l'époque de Delafosse s'y ajoutèrent les innombrables urnes cinéraires antiques retrouvées par les fouilles archéologiques, les vases provenant des collections romaines, les vases maniéristes, ainsi que les créations contemporaines. Les premiers piranésiens en avaient produit un grand nombre et, bien qu'ils n'aient pas tous été publiés, tels ceux de Louis-Joseph Le Lorrain, ils étaient bien connus dans les milieux artistiques. Le *Recueil de Vases* de Jacques Saly avait paru dès 1746, Neufforge en donna un certain nombre vers 1755-1757, de même que De Wailly en 1760 ; Joseph-Marie Vien et Ennemond-Alexandre Petitot publièrent chacun une *Suite de vases*, le premier en 1760 et le second quatre ans plus tard.

Delafosse était ainsi à la source même d'innovations multiples dans ce domaine, et lui-même publia ses gravures sous forme de *Cahiers*. Or un malentendu s'instaura dès le départ : en effet les créations de ce piranésien convaincu furent considérées, au même titre que celles du Lorrain, comme dans le « goût à la grecque », malgré le soin qu'il prit – en particulier pour les meubles – de les différencier par les qualificatifs « dans le goût antique » ou « dans le goût pictoresque [*sic*] ». Extrêmement prolifique, il dessina, grava et fit graver des centaines de feuilles, abordant tous les genres d'ornements, dont le succès a entraîné une extrême dissé-

292 Baron de Grimm, cité Svend Eriksen, *op. cit.*, p. 264.

293 Werner Oeschlin, *Die Vase Kunstgewerbe Museum der Stadt Zuerich Museum fuer Gestaltung*, Zürich, 1982.

294 Svend Eriksen, *op. cit.*, p. 154, pl. 369-341.

295 Le terme, qui ne fut forgé qu'en 1800, est ici employé par facilité.

296 Svend Eriksen, *op. cit.*, p. 204, pl. 383-384.

297 *Ibid.*, p. 217.

298 *Ibid.*, p. 33.

299 Werner Oeschlin, *op. cit.*, p. 198.

mination. Il serait évidemment vain de vouloir en établir un catalogue complet, sa production n'ayant fait que croître au cours des années.

### **Des ornements, tous les ornements, pour un décor.**

Delafosse construisit peu, mais vingt ans avant la réalisation de ses hôtels du Faubourg Poissonnière, il sut s'adapter au diktat « des élites de la naissance et de la fortune » exigeant le constant renouvellement de leur décor<sup>300</sup>. De plus, « à l'aristocratie traditionnelle s'ajoute une classe de financiers, de fermiers généraux et leur entourage composé de comédiennes, chanteuse ou danseuses [...] nouvelle clientèle [qui] encourage la création artistique »<sup>301</sup>.

En 1757, alors qu'il dessinait ses premières planches gravées, Jean-François de Bastide rédigeait *La petite maison*<sup>302</sup> : le lut-il l'année suivante dans le *Nouveau Spectateur* ? Il est en effet plaisant de choisir, parmi ses planches, une grande partie de l'ameublement qui fit succomber l'héroïne de l'histoire, la jusqu'alors vertueuse Mélite. Ne trouvons-nous pas, pour le salon, tous les modèles de girandoles en porcelaine et de consoles de bronze doré pour les supporter, de même que des ornements de menuiserie et de sculpture ménageant « les finesses les plus imperceptibles » ? Dans la chambre il nous faut décider pour le lit – que l'on peut imaginer en « étoffe de pékin jonquille » – entre « tant de choses capables d'inspirer des idées tendres [même] à un cœur insensible », et savoir placer quelques tables de marbre en consoles. Outre un grand choix d'ottomanes et de paphoses pour le boudoir, Delafosse propose plusieurs bidets, ainsi que des « urnes de porcelaine remplies d'odeurs » – dans lesquelles les artistes de la manufacture de Sèvres puisèrent fréquemment leur inspiration<sup>303</sup>. Les deux niches de l'appartement des bains sont faciles à meubler d'une baignoire et d'un lit puisque Delafosse a, bien entendu, groupé dans un même cahier canapés et baignoires. Pour les douze trophées de la salle à manger, comment faire un choix, il en a dessiné une telle profusion, plus encore que de portetorchères et de girandoles. Pour le cabinet enfin, aucun autre n'a proposé une telle collection d'ottomanes, duchesses, sultanes et bergères à la dernière mode.

Anticipant les *Vasi, Candelabri, Cippi* de Piranèse – qui ne parurent reliés qu'en 1778, année où Delafosse était entièrement absorbé par l'édification des hôtels du Faubourg Poissonnière – ses vases affichent tous sa touche vigoureuse, ainsi que des assemblages d'éléments caractéristiques : profondes cannelures, lourdes guirlandes et courbes fréquemment remplacées par de puissants angles droits. Et fréquemment les volutes prennent sous sa plume un aspect de métal particulièrement épais, typique de sa manière. Par ailleurs le *Recueil de Griffonnis* de l'abbé de Saint-Non – dont les estampes parurent à partir de 1758 – et *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* Bernard de Montfaucon datant du début du siècle, de même que les nom-

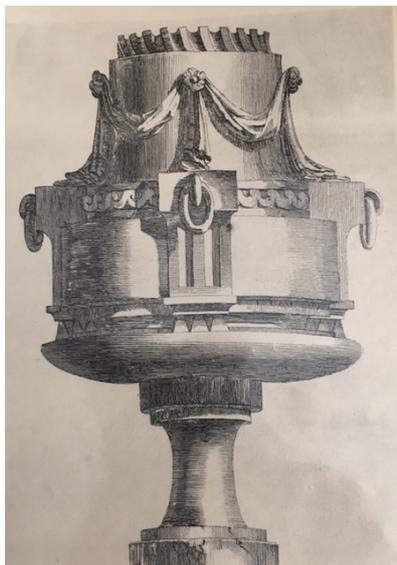
---

300 Christian Michel, op. cit., p. 46.

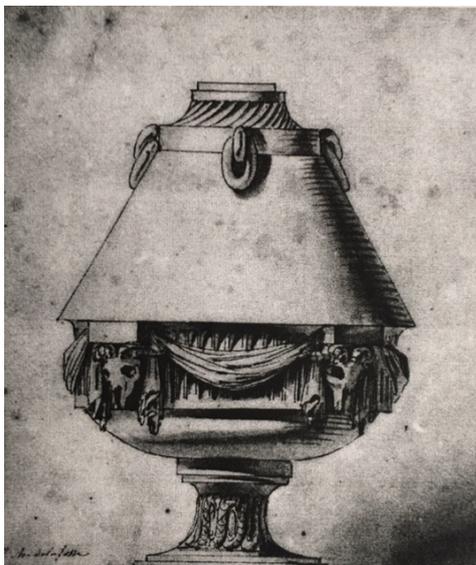
301 Claire Ollagnier, « L'appartement au XVIII<sup>e</sup> siècle : un espace diversifié au service d'une convivialité nouvelle », *Corrélations : Les objets du décor au siècle des Lumières*, éd. Université de Bruxelles, Bruxelles, 2015, p. 63-64.

302 Cf. Jean-François de Bastide, *La petite maison*, éd. Le Promeneur, Paris, 1993.

303 Marcelle Brunet et Tamara Préaud, *Sèvres des origines à nos jours*, Paris, Office du livre, 1978, p. 84, 90 ; Pl. XXXIX et fig. 172.



J. C. Delafosse, *Vase*.  
Estampe, Paris BAD.



J. C. Delafosse, *Vase funéraire*.  
Estampe, Paris BAD.



J. C. Delafosse, *Vase*.  
Estampe, Paris BAD.

breux dessins et estampes des jeunes artistes de retour de Rome, auxquels on peut ajouter son propre vocabulaire lui ouvraient la voie à des compositions infinies. Les vases qui figurent dans les planches de la *Nouvelle Iconologie* étaient remarquables d'inventivité, mais lorsqu'ils furent mieux mis en évidence dans un cahier en 1771, ils attirèrent davantage l'attention. Quelques-uns, ajoutés par le graveur deux ans plus tard – pleine page petit *fol.* – composés entièrement d'éléments architecturaux pesants, hypertrophiés, et dont seul le piédoche permettait de les qualifier de « vases », étonnèrent plus encore.

Ils furent si appréciés que Delafosse en ajouta rapidement plusieurs, à vrai dire assez peu différents les uns des autres, et il est nécessaire de les observer attentivement afin d'en mettre en évidence les subtiles modifications. Du reste, ses contemporains virent essentiellement dans ces assemblages d'éléments massifs, empruntés à l'ordre d'architecture et à ses ornements – tambours, triglyphes, agrafes, frises, lourdes guirlandes de lauriers ou de draperies et puissants godrons – la manifestation d'un « goût à la grecque » exacerbé. Toutefois cette méthode avait bientôt montré ses limites, et non seulement il lui fallut recourir à d'autres modèles telles les urnes cinéraires, mais aussi créer *ab nihilo* des formes auxquelles il imprima sa marque personnelle, et dota d'ornements tout aussi originaux comme d'épaisses anses assujetties à l'angle droit, ou des profonds godrons/cannelures et des lourds anneaux.

Ces formes totalement inhabituelles, essentiellement géométriques sans être architecturales, reprenaient parfois certains des motifs inclassables de la *Nouvelle Iconologie*, mais il sut parfaitement innover. Parmi les vases plus traditionnels, certains trouvent leur source chez les premiers piranésiens tels Jacques Saly, Louis-Joseph Le Lorrain ou encore Simon Challe, à la fois dans leur morphologie et dans quelques éléments de décor déjà remarquables dans ses tripodes, comme les figures féminines ailées, les masques latéraux ou encore les jeux d'enfants sur une ceinture plaquée contre la panse. D'autres encore prennent leur inspiration chez les artistes maniéristes, ainsi ceux des planches *Le Portugal* et *La Suisse* de la *Nouvelle Iconolo-*

gie, et plus originaux encore ceux de deux séries de dessins conservés à l'ENSBA<sup>304</sup>, auxquels s'appliquent les mêmes remarques : morphologie voisine et décor emprunté soit à des œuvres contemporaines soit à ses propres planches. Ainsi la frise de figures féminines nues placée sur la panse tronconique d'un vase se retrouve-t-elle presque à l'identique sur plusieurs autres vases. Par ailleurs le goût de son époque, et sans doute le sien propre, l'incitèrent à dessiner des vases érotiques fort imaginatifs. Signés et de très belle facture ils étaient, à n'en pas douter, destinés aux portefeuilles de nombreux collectionneurs. Plusieurs d'entre eux sont conservés au Metropolitan Museum of Art à New York.

Grâce aux dessins de tripodes et urnes cinéraires, frises, et même autels et bases, extraits du sous-sol romain, Delafosse put satisfaire la demande croissante de nouveauté de tous les amateurs, curieux et collectionneurs. Très vite il imagina comment il pouvait créer d'inédits trépieds – très convoités pour leur grande originalité – et ensuite les transformer en d'innombrables candélabres, flambeaux, et chandeliers, et même en gaines ou en guéridons et veilleuses, puis en boîtes d'horloges. Jamais il ne semble avoir été à court d'imagination, d'autant que les gaines lui permirent par glissements successifs de créer des piédestaux, des consoles, et même des chenets ou des feux de cheminée.

Le but ici n'est évidemment pas de chercher à établir une sorte de catalogue raisonné de tous les objets de décor que Delafosse a proposés durant de nombreuses années, aucun genre ne lui ayant échappé. Tous portent sa marque particulière et, tout en représentant pour la plupart une série de variations sur un thème donné, font montre d'une imagination sans bornes et de traits caractéristiques de sa manière propre. Il lui suffisait, non seulement de demeurer fidèle à sa méthode, processus de fragmentation et recomposition, mais en bon piranésien de combiner des éléments à priori totalement disparates.

Un *Trépied surmonté d'une cassolette* (titre fictif), nous permet de mettre en évidence cette démarche créatrice : il imagine un tripode aux pieds creusées de profondes cannelures rudentées à moitié, et terminées en pattes de boucs, tandis qu'un vase ornée d'une puissante frise de tresses doubles est flanquée de leurs mufles et que les enroulements de leurs cornes retiennent d'épaisses guirlandes. Sur l'épaule de ce vase Delafosse assied trois *putti* soulevant une cassolette de leurs bras potelés ; ses anses, parfaitement typiques de sa manière et que l'on retrouve à maintes reprises sous diverses formes dans la *Nouvelle Iconologie*, sont strictement assujetties à l'angle droit, et affichent l'épaisseur du métal. Si l'on imagine donc facilement sa démarche, se pose inévitablement la question de sa date. En effet, comment ne pas évoquer les détails de deux tableaux de Joseph-Marie Vien, la *Marchande à la toilette* et la *Prêtresse qui brûle de l'encens sur un trépied*, exposés au Salon de 1763<sup>305</sup> : pieds et mufles de boucs du trépied de la *Prêtresse*, panse de la cassolette fumante, et surtout anses à angles droits du vase posé sur une gaine, dans la *Marchande à la toilette* ? En 1763 les planches d'objets

304 Paris, ENSBA, Inv . O. 476. Plume et lavis. (21,4 x 33).

305 Cf. Diderot, *Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, 1984, p. 202.



J. C. Delafosse, *Nouvelle Iconologie*, Pl. 33 *Le Portugal* (détail).  
Estampe, Paris BAD.



J. C. Delafosse, *Vase*.  
Dessin, Plume et encre noire, lavis gris, H. 244 x l. 1.141 mm. Signé : J. C. Delafosse, Inv. 80.3.664, Metropolitan Museum, N. Y.

décoratifs de Delafosse, « Dessins de Vases et de Meubles de toute espèce etc. », connaissaient depuis plusieurs années déjà un succès qui ne se démentait pas. Vien y a-t-il trouvé une inspiration ? On se souvient de l'une des *Fontaines jaillissantes* de Marie-Joseph Peyre, publiée dans ses *Œuvres d'architecture*<sup>306</sup> en 1765, soit avant la *Nouvelle Iconologie*. Fondée essentiellement sur les souvenirs romains du jeune architecte – telles les fontaines de la place de la *Bocca della Verità* ou de la place Barberini – il lui accole un motif architectural hypertrophié, qui ne peut qu'être emprunté aux *Tombeaux antiques* de Delafosse ou encore à son *Entrée d'un Arsenal*.

La superposition d'une base et d'un candélabre conduit aisément Delafosse à un dessin, sans titre, auquel a été donné celui de *Torchère*. Il ne s'agit évidemment pas ici d'un objet, mais d'un modèle de candélabre destiné au décor d'une boiserie, démontrant l'extrême versatilité des inventions delafossiennes. Avec la plus grande facilité, il assemble les éléments les plus improbables : sur un autel à l'antique, il pose une base à mufles de boucs à laquelle il superpose une sorte de torchère – dont le pied est un bulbe d'acanthes s'épanouissant en corolle – portant une cassolette fumante, d'où retombent de lourdes guirlandes.

Ainsi devançait-il les *Candélabres antiques* de Piranèse. Il pouvait du reste tout aussi bien intercaler des tambours ou des fragments de colonnes que des éléments imaginaires.

Pour autant il ne faudrait pas oublier que Delafosse lui-même pouvait s'inspirer de ses prédécesseurs, et plus particulièrement des premiers piranésiens : s'il adopte les formes épaisses et vigoureuses des meubles du Lorrain, il reprend également les silhouettes longilignes de femmes nues des vases et fontaines de Simon Challe, Jacques Saly, et du Lorrain.

Ces dernières constituent en effet l'un des éléments essentiels de tout un groupe de ses trépieds. Généralement pourvues d'ailes et de jambes en grotesques, elles sont associées à des guirlandes, médaillons et cassolettes fumantes dont les anses présentent les typiques angles rigoureusement droits. Ses trépieds figurent fréquemment un support central identique à ceux qui figurent nombreux dans tous les albums de dessins des artistes de retour de Rome, et sur lequel s'enroule un serpent ; ils peuvent être associés à des vases de son propre répertoire, à de massives guir-

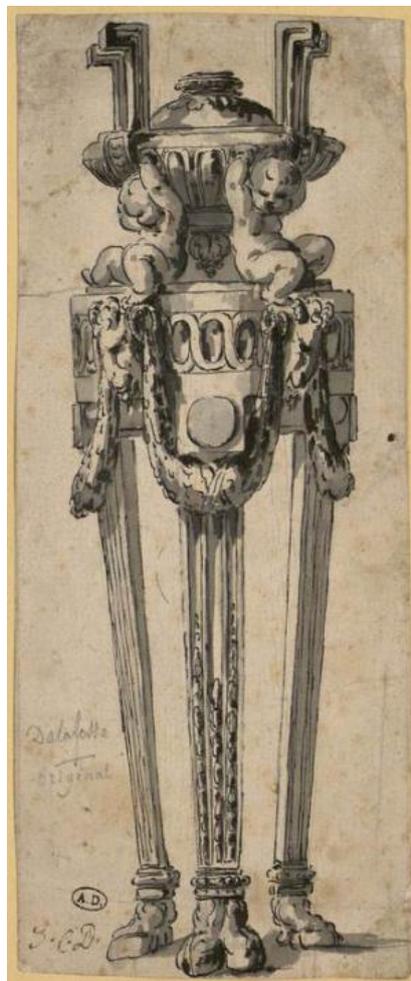
306 Marie-Joseph Peyre, *op. cit.*, pl. 17.



J. C. Delafosse, *Cinq vases*.  
Dessin, Plume, encre et lavis, H. 214 x l. 330mm, Paris ENSBA.



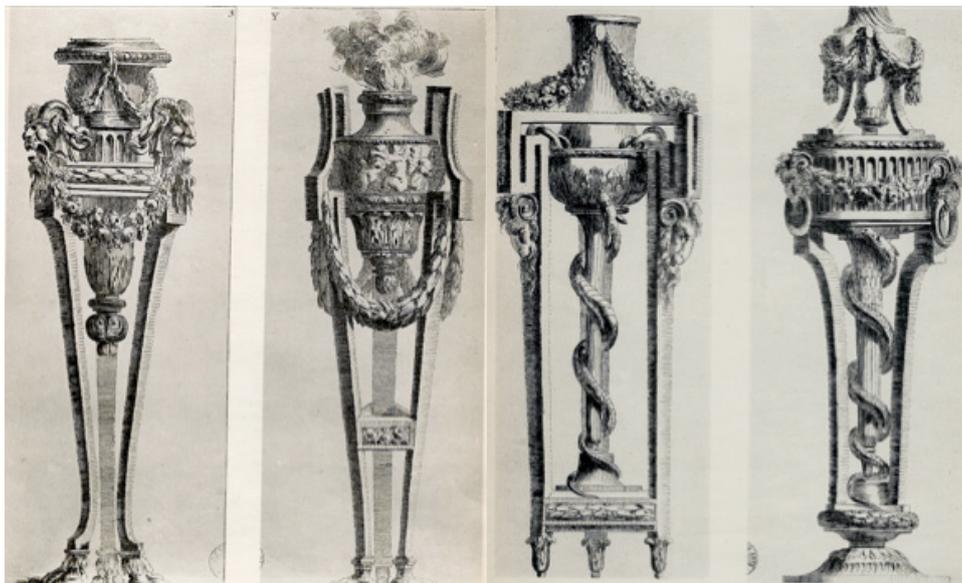
J. C. Delafosse, (Sans titre) *Torchère*.  
Dessin, Plume et encre noire, lavis,  
H. 140 x l. 30mm, Paris MAD.  
© MAD, Paris.



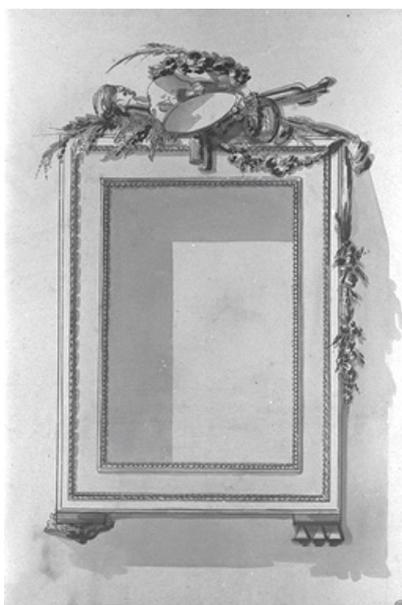
J. C. Delafosse, (Sans titre) *Trépied sommé d'une cassolette*.  
Dessin. Plume et encre noire, lavis gris, H. 253 x l. 102mm, Paris MAD.  
© MAD, Paris.



J. C. Delafosse, *Modèle d'ornement*.  
Dessin, Plume et encre noire, lavis gris, H. 169 x l. 57mm, Paris MAD.  
© MAD, Paris.



J. C. Delafosse, *Modèles de trépieds.*  
Estampes, Paris BAD.



J. C. Delafosse, *Cadre de miroir avec attributs musicaux.*  
Dessin, Plume et lavis, H. 278 x l. 203mm, Paris ENSBA.

landes, à des têtes de boucs – y compris caricaturales têtes de boucs grimaçants – à des anses massives et rigoureusement géométriques, à diverses pattes d’animaux, à des anneaux gravés de joyeux *putti*, ou encore à une base antique adaptée pour la circonstance, voire encore à plusieurs de ces motifs superposés.

La plupart de ces éléments de décor qui inspirèrent décorateurs et ornemanistes, étaient gravés dans ses multiples Cahiers. Il semble par ailleurs que ceux demeurés à l’état de dessins signés de sa main, ne pouvaient avoir d’autre destination que les portefeuilles de collectionneurs. Il les réalisait tous du reste selon sa méthode habituelle de modifications progressives, et l’on observe facilement comment il passait de l’un à l’autre.

Quelques dessins apparaissent d’une facture un peu différente. Ainsi un *Cadre de miroir avec attributs musicaux* (titre fictif) est empreint d’une gracieuse sobriété assez inha-

bituelle chez lui, il ne présente que de discrets encadrements de perles, tandis que sa base offre un petit motif de *guttae*/acanthes. Il est fort possible que Delafosse l’ait composé dans les années 1780-1785, alors qu’après ses déboires de constructeur, il tentait de reprendre une activité d’ornemaniste.

### Des meubles d’une grande originalité

Déjà, dans les années 1757-1767, Delafosse avait gravé des « desseins [...] de Meubles



J. C. Delafosse, *Nouvelle Iconologie*, Pl. 30, *L'Amérique*, détail : Table grecque. Estampe, Paris BAD.

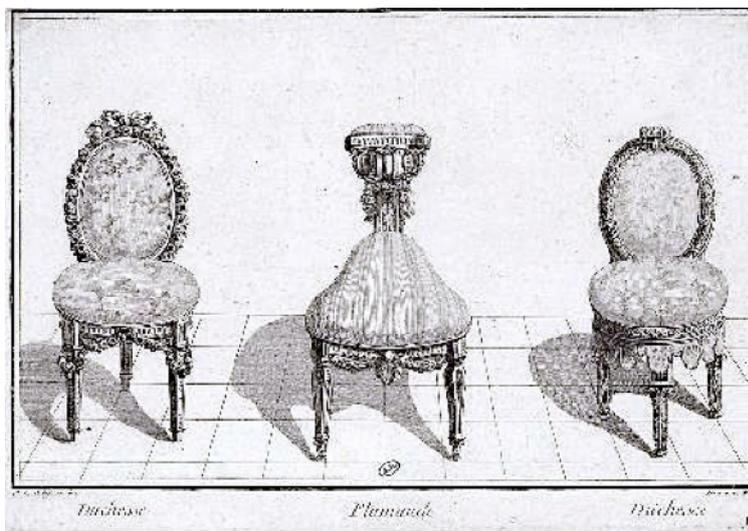
de toute espèce », puis la *Nouvelle Iconologie* avait proposé un certain nombre de *Consoles* et de *Tables grecques* et *Pieds de Biche*, lesquels avaient suscité un très vif intérêt chez les ébénistes, contraints de renouveler sans cesse leurs sources d'inspiration dans le goût nouveau. Du reste le qualificatif « grecques » – peut-être voulu par l'éditeur pour des raisons commerciales – donné aux *Tables* en 1771 ne fit que conforter sa réputation d'ornemaniste dans le goût à la grecque.

Débarassés de leur surcharge décorative et iconographique, tous ces modèles se retrouvent dans les décors de maints intérieurs de cette époque. Il proposa également de multiples tables et secrétaires, ainsi que des sièges en tous genres, reflet de l'extrême sophistication atteinte dans le domaine de l'ameublement. Les gravures de la collection Maciet offrent des modèles de simples chaises, de chaises de cabinet, de chaises duchesses et flamandes, et d'autres « de canne » ; des fauteuils et fauteuils en cabriolet, des duchesses et des duchesses brisées, ou

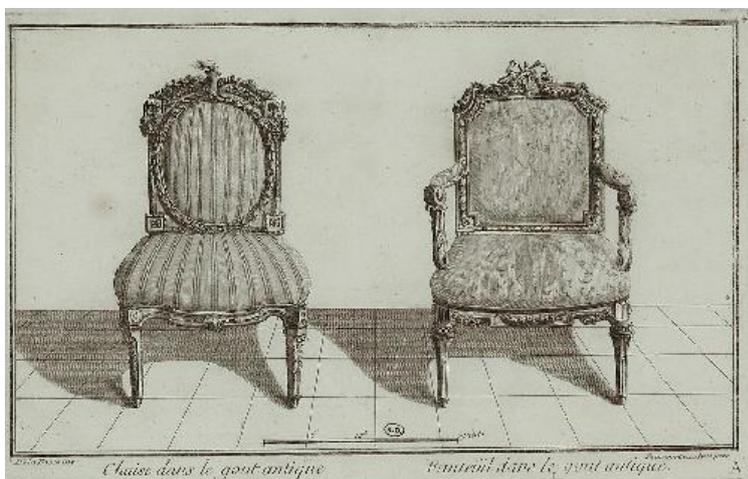
même duchesses brisées en trois, des tabourets et marchepieds, des ployants, des encoignures, des banquettes, des canapés, des sofas, des ottomannes [*sic*] et des ottomannes ceintrées [*sic*], des obligeantes, des veilleuses à la turque et des veilleuses en forme d'ottomane, des turquoises, des gondolles [*sic*], des cabriolets, des lits de repos et lits de repos à deux chevets. Toutes formes aux « noms bizarres pour la plupart, et qui n'ont d'autre étymologie que le caprice ou la



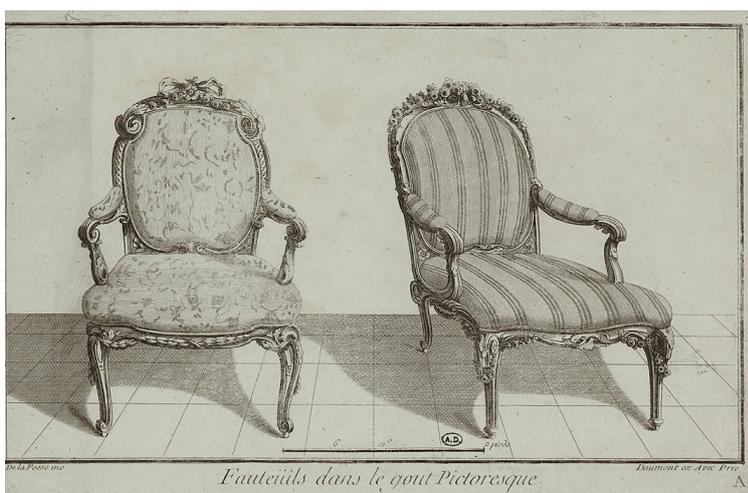
J. C. Delafosse, *Secrétaire*. Estampe, Paris BAD.



J. C. Delafosse, *Duchesses et Flamande*.  
Estampe, Paris BAD.



J. C. Delafosse, *Chaise et Fauteuil dans le goût antique*.  
Estampe, Paris BAD.



J. C. Delafosse, *Fauteuils dans le goût pictoresque* [sic].  
Estampe, Paris BAD.

cupidité des Ouvriers et des Marchands »<sup>307</sup> selon André Jacob Roubo.

Il dessine également des bidets et des baignoires, en un mot tous ces « ameublements les plus à la mode et les plus somptueux »<sup>308</sup>, à même de séduire les clients les plus exigeants. Certains sièges sont qualifiés comme « dans le goût antique » ou encore « dans le goût pictoresque [sic], or il est assez difficile de déterminer précisément les caractères, voire les caractéristiques qui ont permis à Delafosse de les différencier ainsi. Peut-être les premiers sont-ils plus architecturaux, c'est-à-dire présentant davantage de lignes droites, d'angles à 90° et de frises ; les seconds pourraient être considérés comme moins rigides, aux formes plus adoucies et sinueuses, dérivant directement des rinceaux d'acanthes. Toutefois, Delafosse lui-même se soustrait souvent à ces épithètes imprécises, soit en les omettant, soit en ayant recours à des dénominations plus spécifiques, ainsi un « canapé à la turque ».

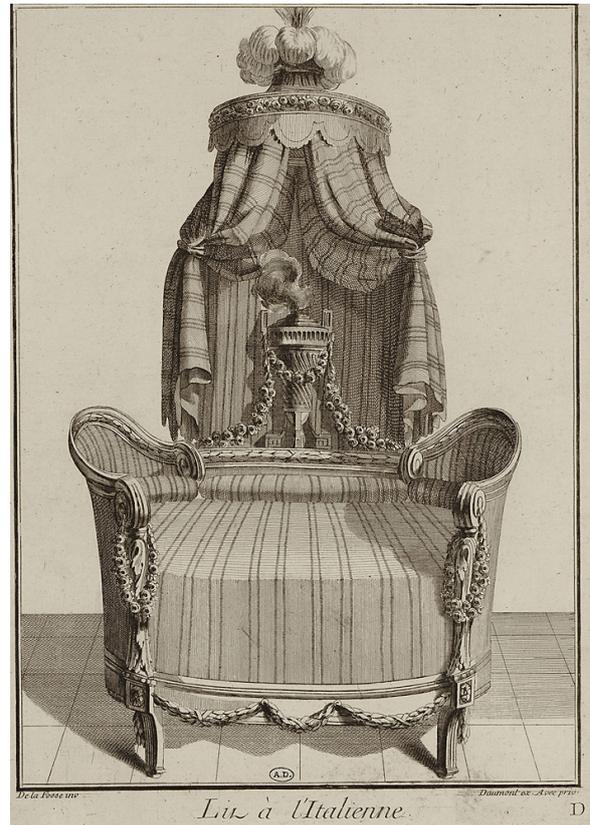
Cette même collection renferme des lits qui peuvent être « à l'Italienne », « à la Chinoise », « à la Française », « à la Turque » ou « à la Polonaise ». Bien que présentant parfois un

307 Christian Michel, *op. cit.*, p. 43.

308 Watin, *op. cit.*, p. 353.



J. C. Delafosse, *Lit à la Chinoise*.  
Estampe, Paris BAD.



J. C. Delafosse, *Lit à l'Italienne*.  
Estampe, Paris BAD.

certain nombre de caractères les rapprochant des sièges dans les « goût antique » ou « pictoresque [*sic*] », jamais l'architecte ne les qualifie ainsi. Or Roubo « affirme que les noms de lits n'ont d'autre justification que de susciter la curiosité et les renvoie à deux types principaux : 'les lits à la française' et 'les lits à la polonaise' »<sup>309</sup>

Avec le *Lit à la Chinoise*<sup>310</sup> il peut se livrer à toutes les fantaisies des chinoiseries qui peuplent encore bien des décors : clochettes, magot et fleurs exotiques. Par contre le titre de *Lit à l'Italienne*<sup>311</sup>, semble parfaitement arbitraire.

### Le mobilier et les ornements d'église

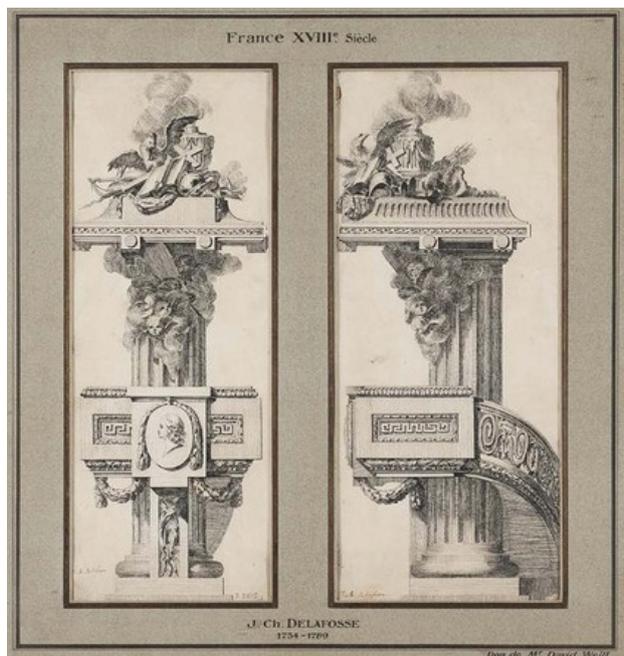
Les architectes furent fréquemment sollicités, tout au long de la seconde moitié du siècle, afin de meubler et décorer les églises récemment édifiées. Par ailleurs, le changement de goût incitait le clergé à renouveler objets de culte et mobilier. En témoignent le maître-autel de la cathédrale d'Amiens (1761), et la chapelle du Reposoir de Versailles (1769) de Charles De Wailly, qui réalisa également la chapelle de la Vierge et la chaire de l'église Saint-Sulpice à partir de 1777<sup>312</sup>. Ou encore le buffet d'orgue de cette même église, dû à Jean-François-Thérèse

309 Christian Michel, *op. cit.*, p. 43.

310 Delafosse, BAD. *Lit à la Chinoise*. Estampe. BAD. Maciet ORN/4/ 77.

311 Delafosse, BAD. *Lit à l'Italienne*. Estampe. BAD. Maciet ORN/4/76.

312 Daniel Rabreau et Michel Gallet, « La chaire de Saint-Sulpice. Sa création par Charles De Wailly et l'exemple du Bernin en France à la fin de l'Ancien Régime », *BHSPIF*, Paris, 1974, p. 115-139.



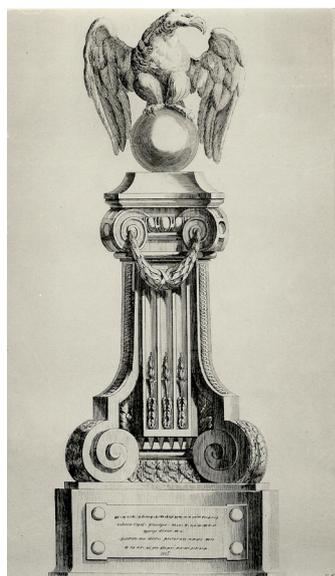
J. C. Delafosse, *Chaire*.  
Dessin, Plume et encre noire, lavis gris, H. 293 x l. 125mm,  
Paris, MAD.  
© MAD, Paris.

Chalgrin.

Aucun des projets de chaires de Delafosse ne peut évidemment rivaliser avec le génie de celle de l'architecte de la Comédie-Française. Généralement d'aspect plutôt pesant, ils sont dénué de ces « effets concertés [...] résultant de l'équilibre réalisé entre les lignes de composition, lignes fixes, ligne mouvante »<sup>313</sup>. Du reste la plupart d'entre eux ne sont que des variantes de celles publiées par Neufforge dans son *Recueil élémentaire d'architecture*, n'en différant que par un aspect plus imposant ainsi qu'un décor plus profus et tiré de son vocabulaire si particulier. Aussi, composées en outre avec la « méthode Delafosse », sont-elles aisément reconnaissables. Par

ailleurs, tout comme les modèles proposés par Neufforge, ceux de Delafosse affichent bien leur allégeance au goût nouveau, se démarquant radicalement des chaires réalisées par Michel-Ange Slodtz et plus particulièrement de celle de l'église Saint-Roch.

L'une des plus originales parmi les propositions de Delafosse est sans doute cette chaire



J. C. Delafosse, *Projet de lutrin*.  
Estampe, Paris BAD.



J. C. Delafosse, *Modèle d'Ostensoir*.  
Estampe, Paris BAD.



J. C. Delafosse, *Ciboire et Burette*.  
Estampe Paris BAD.

toute d'ébénisterie, traitée de façon architecturale : elle est portée par une simple colonne cannelée autour de laquelle s'enroule un escalier orné d'une frise, tandis que l'abat-son est à la fois chapiteau et entablement<sup>314</sup>. Orné de godrons, ce dernier est sommé d'un trophée sculpté qu'il faudrait sans aucun doute « sacrifier », selon l'expression du doreur Watin, ou tout au moins simplifier.

Sans doute quelques-uns de ces modèles de chaires n'étaient-ils pas destinés à être réalisés en totalité, mais avaient pour but de servir d'inspiration pour les décorateurs, ou peut-être de prendre place dans quelque portefeuille de collectionneur, tout comme celui de l'un de ses buffets d'orgue<sup>315</sup>. Ce dernier se révèle infiniment plus élaboré et original que celui proposé par Neufforge, avec son massif dont les panneaux sont richement décorés. La frise de putti ornant la table à *guttæ* du registre supérieur surprend quelque peu, moins toutefois que les caryatides féminines latérales dont un léger voile, loin de masquer la nudité, la rend plus troublante encore. Était-ce pour Delafosse l'expression de son anticléricalisme, que nous le verrons plus loin traduire à plusieurs reprises ? Outre chaires de prêcheurs et buffets d'orgue, celui-ci multiplia les planches de lutrins, qui tous affichent un caractère architectural affirmé : puissantes cannelures, massives volutes et lourdes guirlandes. Remarquons qu'il ne figure toujours que le pied, mais jamais le « lutrin » lui-même.

Une partie non négligeable des gravures de Delafosse concernait également les objets du culte. Si Neufforge lui-même en avait proposé un certain nombre dans son *Recueil d'architecture*, lui-même se montra infiniment plus prolifique. Nous trouvons en effet un très grand nombre de Cahiers de *Calices*, *Ciboires*, *Burettes*, tout autant que de *Lampes*, *Encensoirs* et *Cassolettes*, aussi bien que *Pieds de Croix* et *Soleils*. Et peut-être plus encore de *Trophées d'église*. Tous présentent les mêmes caractéristiques delafossiennes.

Ainsi peut-on souscrire au point de vue du doreur Watin à propos des – fort complexes – gravures d'ornements de Delafosse : « Si on voulait en rendre tous les détails, l'exécution serait sûrement trop chère » mais, ajoutait-il, « On peut cependant conserver à tous ces dessins, leur grâce, leur élégance, leurs formes agréables [...] il ne s'agit pour cela que de sacrifier quelques ornements, qui, souvent, très agréables rendus par le burin du graveur, déplaisent et deviennent lourds sous le ciseau du sculpteur »<sup>316</sup>. Et c'était bien de la sorte qu'ils furent compris, comme des planches d'ornements dans lesquelles artistes et artisans pouvaient sélectionner des éléments à volonté, pour les recomposer eux-mêmes, en un mot appliquer sa propre méthode. Tout comme Piranèse il avait imaginé des ornements parfaitement novateurs – architecturaux et traités avec une extrême vigueur – ouvrant la voie à des compositions entièrement inédites. Ce qui explique bien pourquoi ce fonds quasi inépuisable de motifs originaux, connut un tel succès. Toutefois, dans la mesure où il n'est pas aisé, voire souvent impossible, de faire le lien entre ses dessins et la traduction qu'en donnèrent ornemanistes et artisans, son originalité est

---

314 Delafosse, *Chaire de prédicateur*. Estampe, BAD. ORN/4/36.

315 Delafosse, *Buffet d'orgue*. Estampe. BAD, Maciet ORN/4/37.

316 Jean-Félix Watin, *op. cit.*, p. 354.

demeurée longtemps méconnue. Non seulement ces derniers ne copièrent jamais directement ses modèles, mais se contentèrent d'en adopter quelques éléments, voire un seul, par exemple les anses de vases en angles droits, ou bien les forts godrons, les lourdes guirlandes de lauriers ou encore les motifs architecturaux de colonnes cannelées rudentées, que l'on retrouve dans plusieurs vases de Sèvres et dans un certain nombre de pendules, bras de lumière, chenets ou consoles, tout particulièrement au cours des années 1765-1785.

## **Chapitre VII**

### **Pratique de l'architecture. Projets et réalisations**

### Un projet de « boucherie »

Delafosse avait rédigé et imprimé – sans doute avant l’année 1766 – un *Mémoire pour une Boucherie et Tuerie générale, servant à la consommation de la Ville de Paris, laquelle Tuerie serait placée dans l’Isle des Cignes* [sic]<sup>317</sup>. Celui-ci était accompagné d’un plan et d’une coupe dont la trace est malheureusement perdue. On peut par ailleurs imaginer la plus simple des élévations pour un édifice purement utilitaire. Le texte indique que ce sont les édiles qui avaient envisagé, afin de diminuer le risque d’incendie dans Paris, d’autoriser un « établissement pour la cuisson des abattis dans l’Isle des Cignes [sic] ». Lui-même proposait d’y transférer en outre l’ensemble des opérations de « tuerie » et cuisson.

Proposant ses plans d’abattoir, il rappelait que : « L’abondance de sang corrompu qui séjourne dans les ruisseaux, malgré la vigilance de la Police & le soin des Bouchers, ôte à l’air la salubrité précieuse, & lui communique au contraire une qualité infecte, qui oblige les habitans [sic] voisins des Tueries à tenir leurs croisées fermées, & qui les empêche de respirer l’air lorsque les chaleurs sont excessives. Cette incommodité ne les fait pas souffrir dans l’été seulement, mais ils ont encore celle de la puanteur des fumiers, que les Bouchers sont obligés garder chez eux au moins huit jours en tous tems [sic]», ajoutant que « Les viandes seraient transportées dans chaque Étalle [sic] à trois heures du matin, afin que la chaleur du jour n’altérât pas leur qualité. » Mais aucune mesure ne fut prise, puisqu’au début du *Tableau de Paris*, Sébastien Mercier dénonçait encore que les boucheries « ne sont pas hors de la ville, ni dans ses extrémités : elles sont au milieu. Le sang ruisselle dans les rues : il se caille sous vos pieds »<sup>318</sup>. L’opinion publique, comme Mercier, était alors convaincue que : « Dès que l’air ne contribue plus à la conservation de la santé, il tue » et que « les végétaux tendent à conserver l’atmosphère dans un état de salubrité », aussi le citoyen devait-il impérativement s’éloigner afin de « respirer l’air pur de la campagne ». On avait même constaté que « la vapeur du charbon produit encore [...] des désastres plus fréquents », et que les aliments gâtés sont causes de multiples maladies. Et si Delafosse se préoccupait du danger d’incendie causé par la fonte du suif, Mercier y voyait également un péril pour la santé : « Les exhalaisons qui sortent des fonderies de suif sont épaisses et infectes. Rien n’est plus propre à corrompre l’air, que ces vapeurs grossières »<sup>319</sup>.

---

317 *Mémoire Pour une Boucherie et Tuerie générale...* Projeté et présenté par J. C. Delafosse Architecte. BNF, Manuscrits, Joly de Fleury-584, fol.224. Cet exemplaire est dit : s.l.n.d., mais une mention manuscrite indique « Donné en 1766. Sans date. [sic] ».

318 Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, T. 1, Paris, Mercure de France, 1994, p. 112.

319 *Ibid.*, T. 1, p. 111-114.

Aucune décision ne fut toutefois prise à cette époque. En 1768 encore, l'Académie proposait, comme sujet pour le prix d'émulation de juin, « Une boucherie publique, isolée de trois côtés et le quatrième situé sur le bord du bras d'une rivière »<sup>320</sup>. La situation devait perdurer longtemps. Il est vraisemblable toutefois ce souhait avait été émis à plusieurs reprises par les autorités, comme les mentions « dans l'Île des Cygnes », ou encore « sur le bord du bras d'une rivière » semblent le suggérer. Mais en 1783, Sébastien Mercier pouvait encore écrire « Il s'écoulera encore du temps avant qu'on soit venu à bout de placer les tueries hors de la ville »<sup>321</sup>

### **Bannir la mort**

En 1776, alors même que Delafosse entamait une carrière de bâtisseur, il proposait un plan de cimetière, sans doute préparé depuis plusieurs années. En effet, comme en témoigne le projet d'abattoir, un profond changement s'était opéré dans les mentalités, et tout particulièrement en matière d'hygiène et de santé publiques. L'opinion éclairée avait finalement pris conscience d'un danger omniprésent dans les « gadoues et autres immondices » ; dans les fosses d'aisance polluant les puits, et donc dans l'eau dont se servaient les boulangers, ainsi que dans la pratique des vidangeurs, déversant leur chargement dans la Seine où les porteurs d'eau puisaient la boisson des parisiens. Mais pour tous, le pire fléau menaçant la salubrité publique provenait des cimetières. En cette période d'intense mortalité, les cimetières étaient surpeuplés – et tout particulièrement celui des Saints-Innocents au cœur même de Paris, le plus malsain – n'y déposait-on pas « près trois mille cadavres par année. On y enterrait des morts depuis Philippe le Bel. Dix millions de cadavres au moins se sont dissous dans un étroit espace [...] exhalant un méphitisme reconnu [...] le bouillon, le lait se gâtaient en peu d'heures [...] le vin s'aigrissait [...] les miasmes cadavéreux menaçaient d'empoisonner l'atmosphère »<sup>322</sup>.

Le 21 mai 1765 déjà, le Parlement de Paris avait édicté un arrêt, ordonnant que tous les cimetières fussent éloignés de la capitale<sup>323</sup>, et immédiatement après l'abbé Laugier déclarait dans ses *Observations sur l'architecture* qu'il « est contre toutes les règles de la Police de les laisser subsister au milieu de Paris [...] Pourquoi souffre-t-on que les morts aient leur sépulture au milieu des vivants ? »<sup>324</sup>. Ainsi, parallèlement au danger quant à la santé publique, l'image même de la mort évoluait-elle, devenant un sujet d'horreur dont il fallait bannir la vue. Pour l'abbé Laugier il fallait épargner, autant que possible, aux passants la vue de la procession funèbre : « Après que les Prêtres auraient conduit le corps à la Paroisse, l'un d'eux l'accompagnerait jusques au bord de la rivière, où les fossoyeurs le recevraient dans un bateau et le transporteraient au Cimetière. »<sup>325</sup> Dès l'année suivante, l'Académie d'architecture proposait aux concurrents du prix d'émulation de juin « Le plan, l'élévation et la coupe du projet d'un cimetière », dont

320 Pérouse de Monclos, *op. cit.*, p. 93.

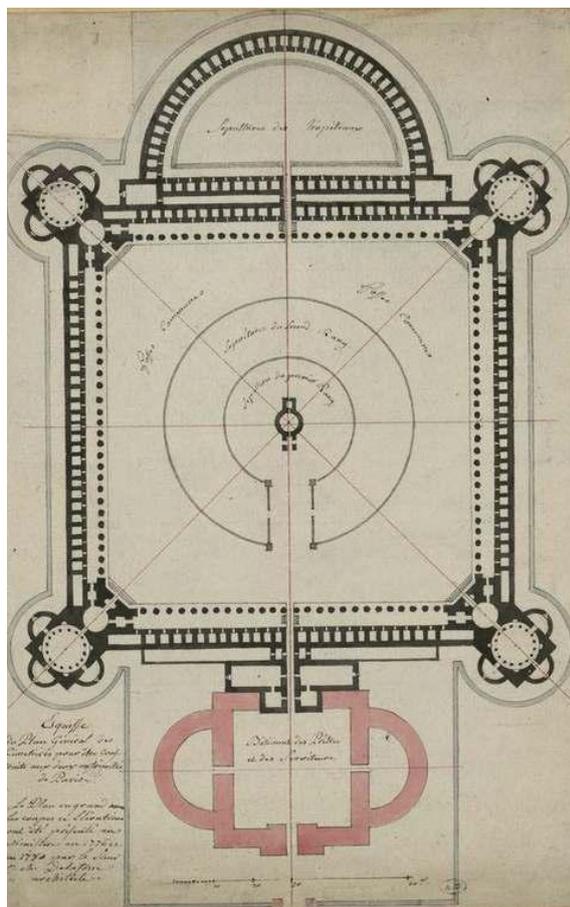
321 Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, T. 2, (1783) 1994, p. 717.

322 *Ibid.*, T. II, p. 732-733.

323 Richard Etlin, *op. cit.*, p. 22.

324 Abbé Laugier, 1765, p. 173.

325 *Ibid.*, p. 174.



J. C. Delafosse, *Plan de cimetière*.

Dessin, Plume et encre noire, lavis gris et rouge, Annotations à l'encre, H. 314 x l. 200mm, Paris MAD.  
© MAD, Paris.

le vainqueur fut Louis-Jean Desprez. La décennie 1770 vit s'amplifier ce mouvement de rejet, ce même Desprez ne publia-t-il pas en 1771 sa terrifiante gravure *La Chimère de Monsieur Desprez* ? En 1776 paraissait l'Édit royal sur les enterrements, imposant que les cimetières soient impérativement éloignés des centres urbains<sup>326</sup>. Delafosse s'empressa de proposer son propre plan au Ministère, plan qu'il soumit de nouveau en 1780 comme en fait foi l'*Esquisse d'un Plan Général de Cimetière pour être construit aux deux extrémités de Paris*, d'un format légèrement supérieur à celui de ses autres projets. Un commentaire précise : « Esquisse d'un Plan général des cimetières pour être construits aux deux extrémités de Paris. Le plan en grand avec les Coupes et Élévations ont été présenté [sic] au Ministère en 1776 et en 1780 par le Sieur J. Ch. Delafosse Architecte ». Ce plan a été longuement étudié par Richard Etlin, qui en voit la source dans les reconstitutions hypothétiques de l'architecture romaine antique des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, et plus particulièrement les thermes de

Titus et ceux d'Alexandre Sévère par Jacob Lauro, *Antiquæ urbis splendor*, 1612-1628<sup>327</sup>.

Il est possible que Delafosse se soit également inspiré du projet de Louis-Jean Desprez pour le prix d'émulation de juin 1766, et ait emprunté la forme des chapelles, placées aux quatre angles, au *Livre des édifices antiques* d'Androuet Du Cerceau (1584)<sup>328</sup>. Par ailleurs, Etlin associe au plan une toute petite vignette, à laquelle a été donnée le titre de *Deux dessins pour une chapelle funéraire*<sup>329</sup>, soit le plan et la coupe d'un même édifice. Il y voit en effet le plan et la coupe de la chapelle que l'architecte situe au centre de son plan de cimetière. Outre l'analogie du plan, on remarque en effet l'usage du même lavis rose, grâce auquel l'architecte souligne dans la coupe la puissante épaisseur des murs.

Les différents arrêts, interdisant l'établissement de cimetières à l'intérieur des villes, ne furent suivis d'aucun effet jusqu'en 1780, quand Sébastien Mercier put enfin écrire : « Je me hâte de le publier ; le cimetière des Innocents vient enfin d'être fermé [...] le premier décembre

326 Richard Etlin, *op. cit.*, p. 32.

327 Richard Etlin, *op. cit.*, p. 70.

328 *Ibid.*, p. 46.

329 Delafosse, *Deux dessins pour une chapelle funéraire*. Dessin. MAD., Inv. 21589 AB, Plume, encre noire, lavis gris, aquarelle. (9,7 x 27,9).

1780. »<sup>330</sup> C'est donc pourquoi Delafosse avait de nouveau soumis son plan, en vain. Sans se décourager, il récidivait en 1782 avec un nouveau projet dans lequel, selon Etlin, il « abandonnait toute prétention à la distinction architecturale [...] Les prototypes romains étaient rejetés en faveur d'un modeste séquence d'espaces concentriques. Le désir d'ordre et de clarté le menait même à substituer aux zones circulaires des zones rectangulaires [...] L'organisation hiérarchique de l'espace dans ce second projet correspond plus exactement encore à la présence dans les enterrements. »<sup>331</sup> Finalement ni sa proposition, ni celle de Neufforge en 1778 ne furent retenues, et il fallut attendre 1804 pour qu'un ultime décret entraîne la réalisation du cimetière du Père-Lachaise par Alexandre-Théodore Brongniart<sup>332</sup>.

### Travaux d'architecture rue Sainte-Apolline et à Pantin

Jusqu'en 1776, Delafosse avait dessiné et enseigné l'architecture, mais jamais il n'avait eu l'occasion de construire. Or en 1776, il se trouva confronté à la pratique. Cette année-là en effet, un Édît royal prononçait la suppression des jurandes et des maîtrises, ce qui signifiait évidemment la fin de l'Académie de Saint-Luc et de son école<sup>333</sup>. Delafosse, comme tous ses confrères, perdait son poste d'adjoint professeur. Libre de son temps, il avait donc eu la possibilité de mettre en pratique ses aptitudes d'architecte, alors que précisément l'occasion s'en présentait. Les documents conservés aux Archives nationales sont bien incomplets, mais permettent toutefois de reconstituer, dans ses grandes lignes, l'historique des réalisations de Delafosse.

Tout d'abord, en 1775, une certaine Madame Marie Anne Thérèse Coulbeau épouse Delbarre, « bourgeoise de Paris », et dite séparée de son mari François Delbarre, venait d'acquérir une maison rue Sainte-Apolline qu'elle souhaitait faire reconstruire. Simultanément, elle bénéficiait de l'usufruit – jusqu'à son décès – d'une propriété à Pantin. Cette dernière avait été acquise le 21 mars 1775 par le comte César Luc Marie de Selle de Garéjade de Castille, trésorier général de la Marine, pour la somme de 52.000 livres (mobilier inclus) : il s'agissait de la petite maison que M<sup>elle</sup> Guimard avait possédée dans cette localité. En 1766, l'acte d'achat de cette dernière l'avait ainsi décrite : « Une maison sise au village de Pantin près de Paris sur la rue qui conduit à Montreuil consistant en deux corps de logis l'un sur la gauche en entrant et l'autre sur la droite, porte cochère, écuries, remises, cour, puits, caves, greniers et autres bâtiments appartenant à la dite maison avec jardin y tenant distribué en parterres, fruitier, potager, bois et bosquets ; dans lequel jardin est un pavillon composé d'un salon, billard, grenier au dessus des lieux d'aisance, le tout clos de murs, contenant environ trois arpents. » Le corps de logis comprenait, au rez-de-chaussée : cuisine, office, salle à manger, vestibule, salon, salle

330 Sébastien Mercier, *op. cit.*, T. I, p. 507.

331 *Ibid.*, p. 75-76.

332 Alexandre-Théodore Brongniart, Catalogue de l'exposition, Paris, 1986, p. 295.

333 Jules Guiffrey, *op. cit.*, p. 92.

de billard. Au 1<sup>er</sup> étage, trois chambres et au 2<sup>ème</sup> étage, quatre chambres<sup>334</sup>. Il s'agit donc d'un pavillon assez modeste. L'actrice y avait fait édifier une aile supplémentaire afin d'y loger un théâtre. On ignore ce qu'était devenu ce dernier en 1775, l'aile le contenant ayant disparu, mais par ailleurs on notait la présence d'une « loge qui donne sur la comédie » à la hauteur du premier étage du bâtiment principal. Il semblerait que Delafosse ait reconstruit cette aile, sans théâtre certes, mais en permettant de porter à une douzaine de chambres le second étage qui n'en comportait que quatre à l'origine.

Il est fort possible que Mme Delbarre, en quête d'un architecte qui pût se charger de tous ces travaux de reconstruction, se soit adressée à Jean-Félix Watin – ami de Delafosse – dont le domicile rue sainte-Apolline était voisin de sa nouvelle demeure<sup>335</sup>. Demeure qui d'ailleurs, contrairement à celle de Watin, était située du « bon » côté de la rue en ce sens qu'elle possédait un jardin donnant sur l'ancien rempart, lequel avait été converti en promenade plus d'un siècle auparavant. Nous ignorons la chronologie exacte des différentes interventions de l'architecte qui n'avait pas eu une entière liberté puisqu'il devait reprendre une construction pré-existante. Celle-ci fut-elle entièrement, ou partiellement, détruite ? Le procès-verbal note en effet, à propos du coût des matériaux, qu'il est nécessaire de faire une déduction de 109 livres 10 sols, correspondant à la valeur de ceux provenant de la démolition des anciens murs<sup>336</sup>. Il ajoute qu'en ce qui concerne les matériaux achetés, Delafosse avait précisé que les murs et dalles étaient en pierre dure d'Arcueil, les marches en pierre de liais et que les briques venaient de Bourgogne. Sa cliente, à l'évidence d'un naturel fort méfiant, avait exigé d'avoir l'avis de deux experts pour fixer la valeur des travaux, et comme on peut facilement l'imaginer, ils étaient en disparité. Il avait fallu maintes négociations, lesquels s'éternisèrent ainsi jusqu'en septembre 1782 pour que l'architecte-expert fixe à 24.007 livres 7 deniers et 5 sols, le montant des ouvrages de maçonnerie. Vingt vacations avaient été nécessaires pour l'établissement de ce rapport final – nombre sans doute inhabituel, puisque l'expert avait reçu en plus une somme de 40 livres en 1785. Or lors d'un litige ultérieur entre la dame Delbarre et Delafosse, celui-ci devait déclarer : « Nous avons vu, lors de notre PV d'estimation des ouvrages faits dans la maison de Pantin et de la rue Sainte-Apolline, toutes les difficultés faites par la D<sup>e</sup> Delbarre pour prolonger les opérations et retarder d'autant le paiement de ce qu'elle doit. »<sup>337</sup> Nous ignorons le montant des honoraires de Delafosse.

### **Le Faubourg Poissonnière**

Au moment même où Delafosse entreprenait les travaux rue Sainte-Apolline, il était

---

334 Archives nationales, MC/ET/XXXVIII/509. (7 septembre 1766).

335 Le domicile de Watin est précisé par Charles Lefeuvre, *Histoire de Paris Rue par rue Maison par maison*, T. V, p. 127. S'il est vrai que les renseignements fournis par Lefeuvre ne sont pas toujours parfaitement fiables, il semble qu'en l'occurrence cette indication corresponde à la réalité. Par ailleurs la rue Sainte-Apolline est proche de la rue Poissonnière « entre la rue de la Lune et la rue de Beauregard ».

336 Ibid., Z/1j/1088.

337 Ibid., Z/1j/1099.

pressenti par Antoine-François Frémin, avocat au Parlement, grâce vraisemblablement à la recommandation de deux de ses condisciples à Saint-Luc. En effet, Frémin venait d'acquérir deux terrains, voisins des leurs, « rue Poissonnière »<sup>338</sup> au nord du boulevard, dans un quartier en plein développement. Vers 1735 avait été entreprise la couverture de cette partie du grand égout qui traversait les propriétés de nombreux couvents, des zones de marais ainsi que des jardins et des vergers, et les travaux s'éternisaient. Or en 1760 le banquier Jean-Joseph de Laborde achetait, pour un prix très raisonnable, des terrains rue Neuve de la Grange-Batelière. La proximité de l'égout, « cloaque puant, large de six pieds et bordé d'un talus surmonté d'un chemin, décourageant les amateurs »<sup>339</sup>, n'incitait pas à la construction, aussi Laborde entreprit-il immédiatement de le faire couvrir à ses frais par Jean-Baptiste Perronet<sup>340</sup>. Son exemple fut rapidement suivi par d'autres investisseurs, et tout particulièrement par François-Benoît de Sainte-Paulle, sans doute un prête-nom du prince de Conti, ainsi que par Claude-Martin Goupy – architecte-entrepreneur de ce prince – qui jouait également le rôle de promoteur en son nom propre<sup>341</sup>. Ce dernier vendit successivement, en 1773-1774, deux terrains rue Poissonnière (actuelle rue du Faubourg Poissonnière) – sur lesquels il fut chargé d'édifier des hôtels – le premier pour le sculpteur Nicolas-Vincent Cardon (actuel n° 50), le second pour le peintre Pierre-Hyacinthe Deleuze<sup>342</sup> (actuel n° 52), tous deux confrères de Delafosse à l'Académie de Saint-Luc. Enfin, en 1776 donc, Frémin se porta acquéreur d'une vaste parcelle (actuels n°s 58 et 60 rue du Faubourg Poissonnière). On peut supposer avec vraisemblance que ce dernier s'adressa à ses nouveaux voisins Cardon et Deleuze pour le choix d'un architecte et que, l'entraide jouant son rôle en cette année où Delafosse était libre de son temps, ils le lui recommandèrent.

Tout en supervisant les travaux de Mme Delbarre à Pantin, l'architecte avait soumis ses plans et dessins à M<sup>e</sup> Frémin. Les deux hôtels qu'il édifia pour lui subsistent encore actuellement, toutefois les façades sur le Faubourg Poissonnière ont été entièrement transformées, et les élévations sur cour et jardin modifiées par l'ajout d'un étage carré. Seules subsistent par ailleurs quelques photographies des décors intérieurs permettant, plus ou moins, d'extrapoler à l'ensemble de la construction. Il est certain que Frémin, pas plus que Delafosse, n'approuvait les édifices qui venaient d'être érigés dans le voisinage, en particulier ceux de Claude-Nicolas Ledoux : ses hôtels n'ont en effet aucun point commun, ni avec la maison de M<sup>elle</sup> de Saint-Germain rue Saint-Lazare, ni avec le tout proche pavillon de M. Tabary. Par contre les façades de Delafosse ne sont pas sans évoquer celles sur jardin des hôtels Alexandre et de Monville, conçus par Étienne-Louis Boullée plus de douze ans auparavant. À l'hôtel dit « Goix » (n° 60 actuel), l'agencement des ouvertures de l'avant-corps central cantonné de refends bien individualisés des deux côtés<sup>343</sup>, est fort proche de celui de l'élévation sur jardin de l'hôtel Alexandre

338 Actuelle rue du Faubourg Poissonnière.

339 François d'Ormesson et Jean-Pierre Thomas, *Jean-Joseph de Laborde*, Paris, 2002, p. 152.

340 *Ibid.*, p. 151-154.

341 Pascal Étienne, *Le Faubourg Poissonnière*, Paris, 1986, p. 92.

342 *Ibid.*, p. 103-106.

343 Michel Gallet, 1963, fig. 3.

– et sans doute pourrait-on également les rapprocher de certaines constructions bordelaises de François Lhote, ce praticien ancien élève de l'Académie royale et protégé de Soufflot. Toutefois, il faut accorder à leur architecte qu'il en traite tous les éléments avec bien plus de vigueur.

Les deux hôtels<sup>344</sup> présentaient un plan traditionnel : sur la rue un corps de bâtiment simple ouvrant sur la cour par une porte cochère. Au fond, la façade de l'hôtel à deux niveaux est encadrée de deux ailes de communs à l'intérieur desquelles s'ouvraient des cours secondaires. À l'hôtel dit Titon (du nom de l'acquéreur ultérieur – actuel n° 58 rue du faubourg Poissonnière) la façade sur cour est cantonnée de puissants refends, bien individualisés, évoquant les soubassements de Neufforge ; une haute guirlande court sous l'entablement du premier niveau, et au-dessus des ouvertures règnent en alternance des frontons sur consoles en fort relief et des tableaux ornés d'une guirlande. À l'hôtel Goix, le plus petit des deux et le moins bien conservé, la partie centrale de la façade sur jardin – qui présente un agréable et discret mouvement, grâce au léger ressaut du corps central marqué par des refends – se distingue par ses linteaux sur des consoles à gouttes sommant deux des ouvertures, et qui possèdent cette vigueur que l'on peut remarquer dans la *Porte pour une Académie* et même dans la *Nouvelle Iconologie*. Ils alternent avec des tableaux sculptés de branchages touffus au milieu desquels émerge un petit masque féminin mutin. Branchages, ou draperies cantonnées de patères, se distinguent par un réel naturalisme. De telle sorte que si Delafosse, avec les toutes premières constructions de sa – courte – carrière de bâtisseur, n'était pas parvenu à vraiment élaborer cette architecture renouvelée qu'il avait souhaité orienter dans la voie initiée par les premiers piranésiens, du moins avait-il traité l'ornement avec une parfaite originalité. Ainsi dans le passage d'entrée de l'hôtel Titon, deux niches latérales accueillent des vases typiques de sa manière, et proches de celui qui orne le frontispice de son *Cinquième Livre de Trophées*.

Le dix octobre 1776, il reçut sur le chantier la visite de l'architecte expert<sup>345</sup>. Les terrassiers étaient occupés aux fouilles, et Delafosse présenta à M. Duboisterf<sup>346</sup> les huit plans<sup>347</sup> – plans au sol des différents niveaux, coupes et élévations – qu'il avait apportés. Pour le premier hôtel : un plan des caves, un du rez-de-chaussée et celui du second niveau, plus une troisième feuille indiquant : l'élévation postérieure et une coupe ; la moitié de l'élévation sur la rue, la moitié de celle du corps de logis dans le fond de la cour et la moitié de la face principale sur le jardin, ainsi que la coupe prise en travers du principal corps de logis entre cour et jardin. Pour le second, un plan des caves, un autre du rez-de-chaussée, un troisième du premier étage ; enfin une autre feuille portant la moitié de l'élévation de la face sur le jardin, la moitié de celle du principal corps de logis, la moitié de celle sur la rue et enfin la coupe prise en travers du principal corps de logis entre cour et jardin. Tous ces plans, au nombre de huit, étaient signés de sa main. Nous remarquons qu'il était fidèle à sa manière de présenter les projets d'architectures :

---

344 Michel Gallet, *Ibid.*, p. 157-164.

345 Archives nationales, Z/1j/1008.

346 Sébastien Duboisterf, architecte-juré. Il a édifié le gros œuvre de l'hôtel Botterel-Quintin, 44 rue de Petites-Écuries à Paris.

347 Actuellement non localisés.

ne proposant que des moitiés d'élévations, et sans doute de petites dimensions puisque élévations et coupes étaient rassemblées sur une seule feuille. Malheureusement aucun de ces dessins n'est actuellement localisé.

Il s'agissait donc d'hôtels entre cour et jardin, fermés sur la rue par un corps de bâtiment simple en profondeur, avec passage en porte cochère et logement de portier. Les ailes devaient abriter, nécessité absolue, les écuries, cour à fumier, remises, cuisines, lavoir, garde-manger et divers dégagements. Au centre du corps de logis double, le grand salon, éclairé par trois croisées ouvrant sur le jardin, communiquait avec la salle à manger dont les fenêtres donnaient sur la cour. D'un côté, la chambre à coucher avec vue sur le jardin, ainsi que bibliothèque, boudoir, cabinet et garde-robe, sans oublier les salons de bains et les lieux à l'anglaise, tandis que de l'autre côté se répartissaient divers cabinets et antichambres. L'étage était consacré aux chambres de domestiques. Le plus petit des deux hôtels n'en différait que par une cour plus étroite et moins de cabinets et dégagements. Dans le plus vaste nous avons vu que, de part et d'autre du passage en porte cochère, de spacieuses niches abritaient des vases de son inspiration. Par ailleurs, Michel Gallet démontre l'adresse de l'architecte en ce qu'il a donné à la cour intérieure une forme légèrement incurvée, afin de mettre en valeur le principal corps de logis<sup>348</sup>.

En ce qui concerne les détails techniques, Delafosse insistait sur la solidité de sa construction, et précisait les multiples emplacements d'assises en pierres dures : à toutes les portes, dans les murs de refend, pour les marches des escaliers et les murs d'échiffre. C'est le marbre qu'il se proposait d'employer pour les cheminées des pièces principales, tandis que pour les autres il utiliserait la pierre de liais aux chambranles, en conservant toutefois le marbre pour les tablettes. Les sols de la salle à manger, du cabinet des bains et des paliers étaient prévus en carreaux de liais et carreaux noirs, tandis que ceux du salon et des chambres devaient être parquetés. Les petits carreaux de terre cuite étant réservés aux chambres de domestiques. Une attention particulière était accordée aux « cabinets d'aisance » dont l'architecte précisait que ceux des maîtres seraient « avec une cuvette de faïence à la mode anglaise » ; et « à côté de la salle de bains seront faits un fourneau pour chauffer l'eau et une réserve au-dessus en plomb laminé avec tuyaux de conduit et de décharge et robinet nécessaire. » Et nous verrons plus loin avec quelle ingéniosité et quel raffinement il avait réalisé les décors intérieurs. Mais il n'eut guère le temps de pleurer la mort de son père, annoncée dans le Journal de Paris 27 février 1777<sup>349</sup> puisque dès le mardi 25 mars, il soumettait à l'architecte-expert ses devis, non estimatifs mais fort détaillés « pour deux hôtels », concernant les ouvrages de maçonnerie, de charpente et de menuiserie<sup>350</sup>.

Puis, le 12 décembre 1778<sup>351</sup> l'avocat suppliait humblement le Lieutenant civil de « faire procéder à la visite, réception, prisée et estimation des ouvrages » par l'expert qu'il lui plairait

---

348 Michel Gallet, 1964, p. 66.

349 Archives de la ville de Paris, État civil reconstitué, Journal de Paris, 23 février 1777, Décès de Delafosse (ancien marchand de vin).

350 Archives Nationales. Z/1j/ 1008. 25 mars 1777. Soumission de Delafosse concernant la maçonnerie, charpente et menuiserie.

351 Archives Nationales. Z/1j/1044. Réception d'ouvrages de toutes natures pour la construction d'une maison rue Poissonnière au-delà du boulevard, propriété de M. Frémin avocat.

de nommer. Les visites commencèrent le 28. À cette date, les travaux de maçonnerie étaient sans doute terminés, puisque l'architecte expert Taboureux fut en mesure de procéder aux vérifications de la construction et de la qualité des matériaux, et faire signer son rapport par le propriétaire, lequel avait déclaré « qu'il avait chargé le Sr. Delafosse, architecte à Paris, de la conduite de tous les ouvrages ». Puis les « visites, prisées et estimations [...] des dits ouvrages » se succédèrent, mois après mois, selon le calendrier précis des interventions des différents artisans : en premier lieu Hilaire-François-René Guyon, maître maçon, puis les autres artisans, lesquels signèrent tous la déclaration (maçonnerie, charpente, menuiserie, serrurerie, carrelage, plomberie, pavé, treillage, peinture, marbrerie, sculpture, dorure, fer fondu, vitrerie, poëlier, jardinage), et ce jusqu'au 13 septembre 1779, date à laquelle l'expert s'intéressa au jardin. La récapitulation générale, dont le total s'élevait à trois cent soixante dix-sept mille quatre cent quatre-vingt dix neuf livres, quinze sols et onze deniers, fut approuvée le 8 octobre 1779. À cette date les travaux étaient donc terminés et approuvés. Mais nous ne savons absolument rien de plus sur le sieur Frémin, ni sur le règlement de ses dettes envers Delafosse et les divers entrepreneurs, aucune pièce d'archives n'ayant été conservée jusqu'en 1783.

### **Les démêlés avec la dame Delbarre**

Une « Estimation d'honoraires dûs au sieur Delafosse architecte, par la veuve Delbarre »<sup>352</sup> est datée du 1<sup>er</sup> mai 1783. Ainsi, à peine les travaux des deux hôtels du faubourg Poissonnière terminés, Frémin les avait-il vendus – apparemment sans régler ni les honoraires de son architecte, ni ses dettes envers les divers artisans – et que l'acquéreur n'était autre que la dame Delbarre. Or la dite dame, d'épouse séparée, était devenue veuve. L'héritage de feu son mari lui avait-il permis de reprendre les hôtels de Frémin ? La transaction précisait-elle que l'acheteuse se chargeait de régler son dû à Delafosse ? Toutefois les documents ultérieurs, bien qu'incomplets, prouvent sans ambiguïté que cette dernière tout comme Frémin, avait pour unique but de réaliser l'opération financière la plus lucrative possible, au mépris de la plus élémentaire honnêteté. En effet, le procès-verbal précise qu'il s'agit « des honoraires dûs au sieur Delafosse par la dame Delbarre en raison des plans, dessins, coupes et élévations, conduite et règlement des ouvrages qui ont été faits pour la construction de la maison et conformément aux sentences des 28 décembre 1780, 17 juillet et 21 décembre 1781, 4 septembre et 25 octobre 1782. » Ainsi l'architecte avait-il été contraint de se pourvoir, sans succès, en justice, jusqu'en mai 1783. Il comparut donc, « assisté de M<sup>e</sup> Louis Gabriel Maugis son procureur au Châtelet » Les deux hommes présentèrent non seulement l'original de la sommation, mais également « trois rouleaux qui font attachement, l'un au nombre de 84 concernant le premier bâtiment et compris sous la lettre G, l'autre concernant le second bâtiment contient 51 dessins, compris sous la lettre H. Et les dessins au nombre de sept sont les plans généraux des deux hôtels, les coupes et élévations » ainsi que deux mémoires soutenant la demande des honoraires à lui dûs pour raison de la conduite, renfermant les plans et autres opérations par lui faites lors de

---

352 Archives nationales, Z/1j/1099.

la construction des hôtels. » Sa débitrice – défailante – ne daignant pas même, la plupart du temps, se présenter, se faisait régulièrement représenter par son procureur, M<sup>e</sup> Louis Robert Dechatonrie. Le texte de la sentence est fort clair : « Vous avez condamné la D<sup>e</sup> V<sup>ve</sup> Delbarre à payer au Sr. Delafosse la somme de 64.339 livres 4 deniers, à raison des plans, coupes et élévations par lui faits pour parvenir à la construction des maisons et bâtiments rue Poissonnière, et de la conduite et direction des dites constructions et règlements sur mémoires des divers entrepreneurs, ouvriers et fournisseurs, le tout contenu dans deux mémoires dont a été auparavant fourni des doubles ou copies, et suivant les pouvoirs donnée au Sr. Delafosse ainsi qu'en justifierait en cas de déni, ensemble les intérêts de la somme suivant l'ordonnance, si mieux n'aime plus la D<sup>e</sup> V<sup>ve</sup> Delbarre payer les plans, dessins et autres opérations suivant l'estimation qui en serait faite par experts dont les parties conviendraient, sinon qui seraient nommés d'office, ce que la D<sup>e</sup> V<sup>ve</sup> Delbarre serait tenue d'opter dans les trois jours de la signification, et le délai passé..... »<sup>353</sup>

Le texte poursuit son réquisitoire : « En conséquence, sans vous arrêter à l'opposition formelle de la D<sup>e</sup> V<sup>ve</sup> Delbarre à la précédente sentence dont vous l'avez déboutée, vous avez dit que notre sentence serait exécutée selon sa forme et teneur [...] En conséquence, vous avez dit que les honoraires, dûs au S<sup>r</sup> Delafosse pour raison des plans, dessins, coupes et élévations et règlement des mémoires qu'il a faits et conduits, et inspections qu'il a eus des bâtiments dont est question, seraient prisés et estimés par experts convenus entre les parties, ou qui seraient nommés d'office... » L'architecte ne pouvait venir à bout de « l'opposition formelle » de sa cliente. Au cours d'une nouvelle comparution, le 26 mai, le procureur explicite cette « opposition formelle » : « La D<sup>e</sup> V<sup>ve</sup> Delbarre n'a eu de cesse d'articuler en fait vrai qu'elle n'a entrepris les bâtisses dont il est question que par la parole positive du Sr. Delafosse que le tout n'excéderait pas 36.000 Livres. Que pour assurer davantage cette assertion, il a été dressé en vertu de l'ordonnance de M. Le Lieutenant civil par le Sr. Duboisterf, l'un de nos confrères, un procès-verbal [...] daté au commencement du 17 octobre 1776 qui contient le détail de tout ce que la D<sup>e</sup> Delbarre était dans l'intention de faire construire. »<sup>354</sup> Il est vrai qu'à défaut d'une quelconque trace de ce procès-verbal de 1776, la récapitulation générale des sommes dues aux entrepreneurs, à la réception des ouvrage en 1779, indiquait un montant de 377.499 livres. En réalité la suite du texte est fort éclairante : d'une part la veuve récalcitrante avait contesté ces sommes, entraînant « appel et arrêt des dépenses », et d'autre part elle prétendait que le Procès verbal devait être déclaré nul. Ce à quoi Delafosse rétorqua que « les observations faites par M<sup>e</sup> Dechatonrie pour la D<sup>e</sup> Delbarre ne le surprennent pas, que nous avons vu, lors de notre PV d'estimation des ouvrages faits dans la maison de Pantin et de la rue Sainte-Apolline, toutes les difficultés faites par la D<sup>e</sup> Delbarre pour prolonger les opérations et retarder d'autant le paiement de ce qu'elle doit. » Les juges n'étant pas dupes, la dame Delbarre fut condamnée aux dépens.

C'était mal la connaître. Avec une parfaite fourberie, elle se reporta à l'estimation d'ori-

---

353 *Ibid.*

354 *Ibid.*

gine. Ne se bornant pas à des manœuvres dilatoires, elle omettait sciemment de mentionner tous les travaux supplémentaires exigés de son architecte : il suffit en effet, pour les évaluer, d'un simple regard sur les deux nouveaux mémoires de Delafosse. Afin, évidemment, de valoriser ses propriétés, elle avait entrepris d'en faire non plus de simples résidences, mais des maisons de commerce. Nous trouvons, dans l'aile à droite en entrant dans la cour « deux pièces à cheminées pour bureaux », dans le bâtiment principal « une pièce à cheminée pour servir de bureau », ici « un grand cabinet aussi à cheminée, et un serre-papier », là une pièce pour un bureau, et ailleurs trois bureaux dont deux à cheminée ». Il n'est bien sûr pas utile de poursuivre cette énumération pour qu'apparaisse avec force la malhonnêteté foncière de la cliente de Delafosse. Le malheureux architecte n'était pas de taille à se défendre devant tant de rouerie. Il était défait d'avance. Le 30 avril 1784 – cinq ans après la fin des travaux – l'estimation finale, au lieu des 64.339 livres de l'année précédente, était devenue 34.957 livres<sup>355</sup> ! Il est certain que cette opération le laissait fort appauvri. Nous ne nous étonnons pas que cette incursion dans le domaine de la construction eût été également la dernière. Et pas davantage qu'après les *Livres et Cahiers* contenant quarante deux dessins et gravures vendus au public en 1776, année où il entamait sa carrière de bâtisseur, il en eût proposé soixante dix-huit en 1785, celle où la dite carrière se terminait définitivement. Ses finances avaient été fortement mises à mal par la ténacité de la veuve, dont la friponnerie apparaît dans toute son étendue lorsque l'on apprend qu'alors même qu'elle avait été condamnée à payer la somme de 64.000 livres, le 28 septembre 1783 elle vendait le grand hôtel à Jean-Baptiste Maximilien Titon, seigneur de Villotran et de La Neuville, conseiller au Parlement, et petit-neveu de Titon du Tillet<sup>356</sup>. Tandis que l'acquéreur du petit hôtel était un certain Nicolas-Lois Goys (ou Goix), négociant à New York<sup>357</sup>, sans doute attiré par les nombreux « bureaux avec cheminée » astucieusement ajoutés par la cupide veuve. Il semble donc que, non seulement elle ne déboursa jamais un seul louis, mais qu'elle finit par réaliser une fort profitable opération. Et seul le patriotisme de Delafosse l'incita, au début de la Révolution, à projeter deux casernes pour la Garde nationale, l'une au faubourg Poissonnière et l'autre près de la Halle à la marée. Projets qui ne furent du reste suivis d'aucune exécution.

### Le décor réalisé

Lorsque Delafosse eut à réaliser le décor de ces hôtels, destinés à une bourgeoisie aisée, il sut ne pas tomber dans l'extravagance. Il parvint à mettre sa riche imagination, et tout autant son extrême talent de dessinateur – « traits fins, délicats, ornements légers, gracieux, contours sveltes, élégants » – au service d'une sobriété qui n'est du reste qu'apparente. Cependant il est fort difficile de tirer des conclusions définitives d'intérieurs entièrement remodelés dans les siècles suivants. Nous avons vu qu'il avait fourni une cinquantaine de dessins pour l'ensemble, architecture et décor<sup>358</sup>, mais aucun d'eux n'est actuellement localisé. Par ailleurs rien ne sub-

---

355 Archives nationales, Z/1j/1099.

356 Pascal Étienne, *op.cit.*, p. 117.

357 *Ibid.*, p. 118.

358 Michel Gallet, 1763, p. 157-164.



J. C. Delafosse, *Hôtel Goix, Décor intérieur d'un Boudoir, détail.*

Photographie, M. A et P. Inv. 78POO687 et 78POO686.



J. C. Delafosse, *Hôtel Goix, Boudoir, miroirs/*

Photographie, M. A. et P. Inv. MH0332538.

siste du décor de l'hôtel dit Titon, 58 Faubourg Poissonnière, sinon les deux vases ornant des niches à l'intérieur du passage vers la cour intérieure : vases adaptés de celui du frontispice de son *Cinquième Livre de Trophées*, immédiatement reconnaissables. Demeurent également, selon Michel Gallet, l'escalier principal et sa belle rampe en fer forgé<sup>359</sup>. Par contre une série de photographies<sup>360</sup> de l'hôtel dit « Goix » permet d'assez bien visualiser le décor d'une antichambre et d'un boudoir, sans qu'il soit possible d'extrapoler au reste de la maison, en particulier aux pièces de réception. Malgré leurs fort modestes dimensions, ils surprennent par l'extrême ingéniosité avec laquelle Delafosse est parvenu, non seulement à agrandir visuellement, mais même à démultiplier, l'espace ovale du boudoir grâce à de savants jeux de miroirs, créant l'ambiguïté de singulières fausses perspectives en jouant sur les subtils biais et arrondis de certaines boiseries. Ce procédé, qui connaissait un succès croissant à cette époque, permettait grâce à la magie de la perspective de créer surprise et désorientation, un véritable monde d'illusions.<sup>361</sup>

En des lieux qui ne pouvaient être surchargé d'ornements, il réussit également cet exploit de conférer une réelle – bien que discrète – somptuosité au décor, grâce à l'extrême recherche du traitement des boiseries, tout d'abord en leur imprimant un fort relief, mais aussi par d'habiles décrochements et enfin par

le traitement élaboré de leurs moulures, ainsi que de la porte. On sait qu'il avait chargé Jean-François Chenu, autre professeur de l'Académie de Saint-Luc, de la réalisation de ce travail<sup>362</sup>.

Les nombreux miroirs avec leur encadrement de fleurons, les roses et acanthes des écoinçons, ainsi que les complexes et savantes moulures accroissent la richesse de l'ensemble.

359 *Ibid.*, p. 161.

360 Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine ; Centre de recherches sur les monuments historiques.

361 Fabrice Molin, *op. cit.*, p. 205.

362 Michel Gallet, 1963, p. 164, n. 14.



J. C. Delafosse, *Hôtel Goix*, *Corniche à hauteur de la cheminée*.  
Photographie, M. A. et P. Cl. MH 332.538. (1990).



J. C. Delafosse, *Hôtel Goix*, *Cheminée du boudoir*.  
Photographie M.A.P. Inv. MH 0332541.

La cheminée, imposante dans son inhabituelle simplicité, est bien mise en valeur au centre du boudoir : ses piédroits cannelés et rudentés sont sommés de dés à roses ; la partie centrale du manteau est ornée de simples cannelures, et la tablette n'offre que de discrètes moulures.

La porte cintrée<sup>363</sup> offre un décor parfaitement original : sa fausse simplicité masque l'extrême raffinement de son traitement. Sa puissante corniche à ressauts, en forte saillie, est ornée de rangs d'oves et dards et de vigoureuses acanthes.

Ses vantaux apparemment sobres, révèlent des moulures d'une savante complexité, tandis que les panneaux dépouillés présentent des angles rentrants occupés par de pseudo clous à tête carrée. Entre eux sont tendues d'épaisses guirlandes, semblables à des câbles. Delafosse parfait ce raffinement en appliquant le même traitement au chambranle qui présente des ressauts parallèles à ceux des vantaux. Le plafond porte en son centre une rose.

On peut penser que les boiseries du boudoir étaient peintes, mais quelle était leur couleur ? Le grand salon donnant sur le jardin était-il rehaussé d'un ordre d'architecture ? Sa cheminée était-elle plus élaborée que celle du boudoir ? Malheureusement toutes ces questions demeurent sans réponse. Quoiqu'il en soit, on peut sans aucun doute penser que Delafosse a traité le décor des pièces de réception avec moins de retenue, mais autant d'originalité.

Une des facettes de son talent, et non la moindre pour cet esprit effervescent, fut de s'adapter à une clientèle bourgeoise, et de suivre lui-même le conseil que prodiguait Jean-Félix Watin : « sacrifier quelques ornements » agréables dans ses planches, et s'alourdissant lorsqu'ils sont sculptés. Il les sacrifia en effet, mais eut le talent de métamorphoser, avec inventivité, les éléments constitutifs des boiseries afin de leur ôter toute banalité. Confirmant sa réputation d'ornemaniste talentueux, il eut la sagesse d'abandonner toute emphase, et de composer un

---

363 *Ibid.*, Inv. 78POO690.

décor sobre, parfaitement original et extrêmement raffiné, atteignant au véritable luxe, l'élégante simplicité.



J. C. Delafosse, *Hôtel Goix, Porte du boudoir*.  
Photographie, M.A.P. Inv. 78POO690.



## **Chapitre VIII**

**Delafosse : une personnalité révélée en « hiéroglyphes »**

Si Delafosse avait été contraint, dans un premier temps, de sacrifier le message hiéroglyphique de la *Nouvelle Iconologie* au profit des arts décoratifs, il n'avait à l'évidence pas renoncé à cette forme de langage. À l'instar de Baudoin il considérait qu'il y a « quelque sorte de ressemblance entre l'Art du Peintre, et celui de l'Orateur »<sup>364</sup>. Du reste, dans l'Europe entière, l'époque était favorable à l'expression allégorique, de telle sorte que M. Mosser a pu écrire : « Les philosophes, les poètes, les peintres du Salon, tous la [l'allégorie] célèbrent à leur manière [...] parce qu'ils devinent toutes ses potentialités. »<sup>365</sup> Or Delafosse, dont la première tentative avait échoué, avait parfaitement « deviné » certaines de ces possibilités. Ainsi s'expliquerait une seconde série d'images, conservée au musée des Arts décoratifs à Paris, et publiée récemment sous le titre de *Fragments énigmatiques*<sup>366</sup>. L'état d'usure – les diverses manipulations auxquelles les dessins ont à l'évidence été soumis – s'explique difficilement. Ont-ils eu un usage pédagogique de la part de celui qui était professeur de dessin<sup>367</sup> ? Le mystère demeure.

Delafosse semble en effet avoir fait sien la certitude que « tout ce qui s'énonce peut figurer visiblement »<sup>368</sup> : si les images de cet excellent dessinateur sont infiniment plus élaborées et séduisantes que celles de Ripa/Baudoin, elles sont également beaucoup plus chargées de sens. Aussi énonce-t-il la possibilité de ne pas se limiter aux figures allégoriques simples, mais de se montrer parfaitement précis à l'aide de véritables scènes allégoriques. Et s'il envisage de reprendre la représentation des métiers à la manière de Nicolas Larmessin, il en propose une version nettement plus « picturale », digne du talent d'un véritable artiste. Enfin, en une époque où la vogue de la caricature s'était répandue à travers toute l'Europe et connaissait un considérable succès en France<sup>369</sup>, il parvint grâce à sa prodigieuse imagination à réaliser de véritables caricatures proprement hiéroglyphiques.

Et sans doute est-il vrai, selon la formule adoptée vers la fin du *Quattrocento*, que « Tout peintre se peint ». Si les dessins de Delafosse manifestaient son savoir et son habileté<sup>370</sup>, par son mode d'expression « hiéroglyphique » il ne pouvait que révéler sa propre personnalité, ses convictions, ses fantasmes. Les dessins eux-mêmes sont d'une remarquable qualité technique et, abstraction faite de leur charge allégorique, sont de petits chefs d'œuvre que l'on pourrait comparer à bien des dessins préparatoires d'excellents sculpteurs. Du reste M. Mosser juge ses figures « séduisantes dans leur élégance presque maniériste », en effet chacune d'elles est

364 Jean Baudoin, *Iconologie*, Paris, (1643) 1989.

365 Monique Mosser, 1994, p. 12-13.

366 Monique Mosser, 1994.

367 *Ibid.*, p. 10.

368 *Ibid.*, p. 12.

369 Charlotte Guichard, 2008, p. 277.

370 Cf. à ce propos Daniel Arasse, *Le sujet dans le tableau*, Paris, Flammarion, (1997) 2006, p. 9-10.



J. C. Delafosse, *Le Flegmatique*.  
Dessin, Plume et encre noire, aquarelle,  
H. 182 x l. 98mm, Paris MAD.  
© MAD, Paris.



J. C. Delafosse, *L'Harmonie*.  
Dessin, Plume et encre noire, aquarelle,  
H. 185 x l. 113mm, Paris MAD.  
© MAD, Paris.

traitée come s'il s'agissait d'un portrait. Ainsi *Le Flegmatique*<sup>371</sup>, dont le *contrapposto* est mis en valeur par les divers drapés du vêtement et par des jeux d'ombre et de lumière, lesquels dénotent une science des plus sûres.

Toutes sont délicatement aquarellées, en de gracieux tons de bleus et de roses sur lesquels tranchent des touches de blanc, et forment un ensemble que l'on n'aurait jamais imaginé émaner de la main de l'auteur de la première version de la *Nouvelle Iconologie*.

Ici ou là quelques attributs proviennent soit de ses propres dessins, comme le tripode de *L'Harmonie*<sup>372</sup>, ou encore de sources plus savantes : ainsi a-t-il trouvé le bassin et l'aiguière de *La Justice*<sup>373</sup> sur la planche illustrant « Des qualités d'un Juge équitable » d'un ouvrage de Jean Baudoin, *l'Iconologie ou la science des emblèmes et devises*<sup>374</sup>. Il modifie légèrement l'aiguière, mais il en conserve le caractère maniériste. Bien souvent, s'il adopte certains des attributs allégoriques de Ripa/Baudoin, il leur donne un tout autre sens. Ainsi la botte de paille

371 Delafosse, *Le Flegmatique*. Dessin. MAD. Inv. 24566.

372 Delafosse, *L'Harmonie*. Dessin. MAD. Inv. 215756 A.

373 Delafosse, *La Justice*. Dessin. MAD. Inv. 21573 A.

374 Jean Baudoin, *L'Iconologie ou la science des emblèmes et des devises...* Par J.B. de l'Académie française T. 1, Amsterdam, 1898, p. 62.

allumée que brandit *La Fourberie*<sup>375</sup> n'est-elle pas simplement le témoignage de son incons-tance, mais plutôt celui de sa malignité puisqu'elle lui sert à détruire une ruche bienfaisante ; et au lieu d'une jambe de bois empêchant « ses actions de marcher droit », le redoutable serpent de ses membres inférieurs s'attaque lui aussi à la ruche. Parfois Delafosse délaisse entièrement la symbolique de Ripa, comme l'indique son *Flegmatique* : ni gras ni replet, sa robe épaisse n'est point fourrée de peau de blaireau ; aucune tortue à ses pieds pour démontrer son inaptitude à l'étude, la lecture d'un livre paraissant précisément indiquer l'inverse. Et l'on pourrait évidem-ment multiplier les exemples.

Par ailleurs, plus troublant encore que le serpent de *La Fourberie*, Delafosse invente « d'étranges êtres hybrides »<sup>376</sup> qui n'ont pratiquement plus rien d'humain, mais dont le corps est un fascinant assemblage de traits empruntés à tous le règnes de la nature, tels *L'Alchimie*<sup>377</sup> ou *L'Astrologie*<sup>378</sup>. Dans ces deux cas, il ne reprend que quelques-uns seulement des éléments de leur représentation symbolique traditionnelle, mais ajoute tous ceux sortant directement de sa débordante imagination. Ainsi le sexe de *L'Astrologie* est-il aisément résolu, il en fait un ty-



J. C. Delafosse, *L'Alchimie*.  
Dessin, Plume et encre noire,  
aquarelle, H. 193 x l. 82mm, Paris  
MAD.  
© MAD, Paris.



J. C. Delafosse, *L'Astrologie*.  
Dessin, Plume, encre noire,  
aquarelle, H. 196 x l. 79mm, Pa-  
ris MAD.  
© MAD, Paris.

375 Delafosse, *La Fourberie*. Dessin, MAD. Inv. 21619 D.

376 Monique Mosser, 1994, p. 13.

377 Delafosse, *L'Alchimie*. Dessin. MAD. Inv. 21620 D.

378 Delafosse, *L'Astrologie*. Dessin. MAD. Inv. 21620 A.

pique hermaphrodite qu'il coiffe d'un volumineux globe céleste. Lion, bélier et autres balances ont disparu au profit d'un seul jumeau intégré à son bras, tandis que des scorpions tiennent lieu de mains et que les jambes elles-mêmes sont métamorphosées en poissons.

Plus composite encore s'avère *L'Alchimie* avec ses jambes en fourneaux dont les flammes chauffent une énorme cornue faisant office de ventre et de pénis, avec sa tête en vasque remplie d'un assemblage mi marin-mi métallique. Et les dragons habituels sont pour leur part réduits à l'état de têtes squelettiques.

Infiniment plus faciles à décrypter sont ses charges violentes envers la religion – *L'Hypocrisie* –, ou la politique – *L'antique financier*, *Le Prothée*<sup>379</sup> ou *l'homme de Cour*. Mais Delafosse a, semble-t-il, toujours voulu pousser plus avant le langage hiéroglyphique. Au vocabulaire que sont les « figures énigmatiques », il ajoute une sorte de grammaire permettant l'émergence d'une véritable morale. Ainsi *La Justice divine et humaine* : la Justice divine a rejeté l'aiguère et le bassin et, n'ayant nul besoin de la balance, se contente d'ouvrir le grand livre retraçant l'entière vie du défunt. Souhaitait-il traduire, en une image, le paragraphe de Cesare Beccaria sur La justice divine et la justice naturelle ?

De même réunit-il *Éloquence* et *Prudence*. En revanche la signification de quelques dessins, qui se veulent évidemment allégoriques mais dont le titre est illisible, nous échappe entièrement.



J. C. Delafosse, *Justice divine et humaine*.

Dessin, Plume et encre noire, lavis gris et brun, H. 90 x l. 117mm, Signé « ch Delafosse », Paris MAD.

© MAD, Paris.

379 Tel qu'orthographié à l'époque.

## Un penchant pour les charmes féminins



J. C. Delafosse, (Sans titre) *La Débauche punie*.  
Dessin, Plume et encre noire, lavis gris et brun, H. 10 x  
l. 11mm, Paris MAD  
© MAD, Paris.



J. M. Moreau le Jeune, *Le Souper fin*.  
Estampe, Paris Musée Carnavalet.

Avec la plupart de ses scènes énigmatiques, Delafosse se rangeait nettement du côté de la morale. Ainsi le dessin intitulé – curieusement – *Scène de sacrifice* (le titre original est effacé) ne serait-il pas plutôt *La débauche punie* ? On peut en effet parfaitement y reconnaître sur la droite, les personnages décrits par Moreau le jeune dans *Le souper fin*, soumis au châtement de redoutables puissances infernales.

Et s'il pouvait fort bien avoir dessiné *Jeunes filles au bain* et *Jeunes gens au bain* afin de complaire à des collectionneurs épris d'une certaine grivoiserie, l'attention est toutefois attirée par quelques autres allusions à son intérêt pour la gent féminine, et en particulier par les trois *Modèle de torchère*, extrêmement soignés. Le premier représente une ravissante créature nue – dont la gracieuse silhouette évoque celle des femmes sur les vases de Simon Challe, de Jacques Saly ou du Lorrain – dotée d'angéliques ailes s'épanouissant pour porter les flammes de l'amour. Mais ne dessine-t-il pas – sans aucune ambiguïté – l'organe tentateur sous lequel, au lieu de jambes, sont représentés deux lubriques serpents enlacés ? Un autre met en évidence deux créatures tout aussi angéliques, se dévisageant sans aucune aménité, tandis que leurs serpentiniformes membres inférieurs semblent enserrer le médaillon de leur misérable victime. D'autres encore sont nettement

plus explicites, tel celui associant le buste provoquant d'un démon femelle aux ailes de chauve-souris exhibant ses appâts, à un grimaçant masque satanique vomissant le long serpent de la



J. C. Delafosse, *Modèle de Torchère.*  
Dessin, Plume et encre noire, lavis gris, H. 137 x l. 36mm, Paris MAD.  
© MAD, Paris.



J. C. Delafosse, *Modèle de torchère.*  
Dessin, Plume et encre noire, lavis gris, H. 153 x l. 43mm, Paris MAD.  
© MAD, Paris.



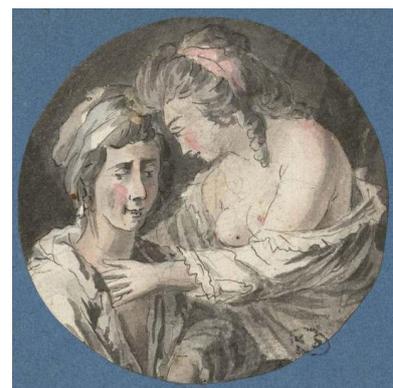
J. C. Delafosse, *Modèle de torchère.*  
Dessin, Plume et encre noire, lavis gris, H. 155 x l. 37mm, Paris MAD.  
© MAD, Paris.



J. C. Delafosse, (Sans titre) *Buste de jeune femme.*  
Dessin, Plume et encre noire, aquarelle, H. 98 x l. 67mm, Paris MAD.  
© MAD, Paris.



J. C. Delafosse, (Sans titre) *Cupidon.*  
Dessin, Plume et encre noire, aquarelle, D. 75mm, Paris MAD.  
© MAD, Paris.



J. C. Delafosse, *Couple.*  
Dessin, Plume et encre noire, aquarelle, D. 80mm, Paris MAD.  
© MAD, Paris.



J. C. Delafosse, *La Coquette*.  
Dessin, Plume et encre noire, aquarelle,  
H. 185 x 88mm, Paris MAD.  
© MAD, Paris.



J. C. Delafosse, *La séduction dangereuse*.  
Dessin, Plume et encre noire, aquarelle,  
H. 197 x l. 105mm, Paris MAD.  
© MAD, Paris.



J. C. Delafosse, (Scène ésothérique), *L'Épouse bafouée*.  
Dessin, Plume et encre noire, lavis brun, H. 100 x l. 118mm, Paris MAD.  
© MAD, Paris.



J. C. Delafosse, *Le mari jaloux*.  
Dessin, Plume et encre noire, aquarelle,  
H. 190 x l. 120mm, Paris MAD.  
© MAD, Paris.



J. C. Delafosse, (Scène allégorique), *Le Cauchemar*.  
Dessin, Plume et encre noire, lavis gris, H. 99 x l. 116mm, Paris MAD.  
© MAD, Paris.



Henri Fuseli, *Nightmare*.  
Huile sur toile © Bridgeman Library.

Visage d'ange masquant celui de la séduction, dont les jambes serpentiformes sont prêtes à solidement et durablement ligoter, tandis que son filet est destiné à vous prendre dans ses rets.

L'issue est alors fatale lorsque le petit *Cupidon* malin et complice allume son flambeau.

Le sort du malheureux est scellé par *La Séduction dangereuse*, il se laisse aller à une douce volupté. Mais bientôt surgissent *L'Épouse bafouée* en proie à la fureur, et *Le mari jaloux* exhalant sa rancœur.

Et c'est ainsi que la conscience, trop tard éveillée, vient torturer le pauvre coupable, à la manière du *Nightmare* de Henry Fuseli, présenté à la *Royal Academy* en 1782 et qui avait connu un retentissant succès. Rapidement populaire, une contrefaçon en avait même été publiée à Paris la même année<sup>380</sup>.

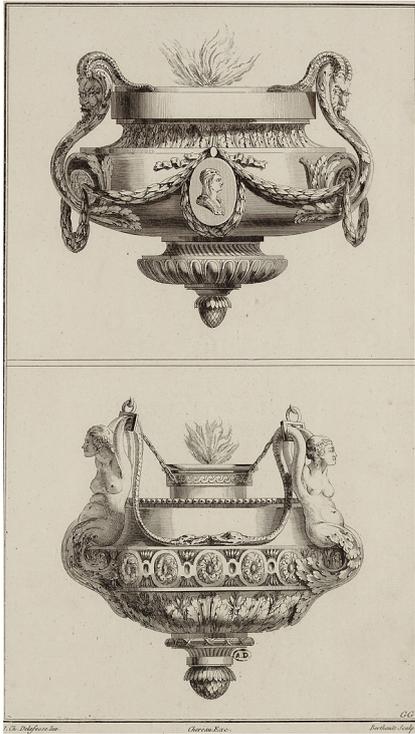
### Un esprit voltairien

Delafosse avait reçu une éducation religieuse des plus solides, dont il donne de multiples témoignages dans sa *Nouvelle Iconologie*. Aurait-il eu, par la suite, quelques démêlés avec le clergé ? Ou bien, comme nombre de ses compatriotes, avait-il été très tôt convaincu par le déisme de Voltaire ? Il semble en effet n'avoir jamais accepté l'athéisme du baron d'Holbach, mais aurait pu écrire que « L'univers m'embarrasse, et que je ne puis songer que cette horloge existe et n'ait point d'horloger »<sup>381</sup>, tout en dénigrant ces « Prêtres idiots et cruels ». Lui aussi, à l'évidence, considérait que « rien n'est plus révoltant que de voir des hommes si riches et si fiers prêcher l'humilité et l'amour de la pauvreté par des gens qui n'ont que cent écus de gages »<sup>382</sup>. L'intransigeance de Mgr. de Beaumont l'avait probablement indigné, alors que dans les milieux de l'architecture chacun se souvenait du malheureux Charles-Louis Clérisseau, expulsé du palais Mancini par le directeur de l'Académie de France à Rome Charles Natoire, pour avoir refusé de produire son billet de confession. Et l'histoire s'était du reste renouvelée

380 *L'Antiquité rêvée*, Catalogue de l'exposition, Paris, 2010, p. 344.

381 Voltaire, *Les Cabales*, 1772, p. 9.

382 Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, (1769), Paris 1994, p. 213.



J.C. Delafosse, *Lampes d'autel*.  
Dessin, Plume et encre noire, lavis,  
H. 362 x l. 223mm, Paris ENSBA.



J. C. Delafosse, *Cassolette fumante*.  
Estampe, Paris BAD.



J. C. Delafosse, *Buffet d'orgue*.  
Estampe, Paris BAD.



Delafosse, *L'Hypocrisie*.  
Dessin, Plume et encre noire, aquarelle,  
H. 185 x l. 120mm, Paris MAD.  
© MAD, Paris.

plus récemment, dans les années 1760, avec un autre pensionnaire, Adrien Mouton.

C'est donc précisément le clergé que Delafosse vilipendait à travers plusieurs de ses dessins d'objets destinés au culte. Ainsi exprime-t-il ouvertement son anticléricalisme dans les ornements de lampes d'autel ou de cassolettes ornées de grimaçantes figures du Malin.

Une *Chaire de prédicateur* ou un important *Buffet d'orgue* mettent en évidence des bustes féminins, grandeur nature, dont un léger voile rend la nudité bien plus troublante encore.

Mais, bien plus que ses modèles d'objets du culte, certains des dessins « allégorico-hiérographiques » de son iconologie renouvelée traduisent littéralement ses sentiments violemment anticléricaux. Ainsi *L'Hypocrisie* affiche-t-elle des traits qui ne laissent aucune part au doute. Ce dessin aurait-il influencé Jean-Jacques Lequeu lorsqu'il réalisa sa *Nonne* ? Toutefois le caractère ouvertement érotique de cette dernière, loin d'être affiché chez Delafosse, n'est que subtilement traduit par des allégories bien parlantes. Il est possible par ailleurs que ces dessins aient été destinés à la satisfaction de quelques collectionneurs, non moins voltairiens et égrillards que lui.

### Delafosse caricaturiste

L'imagination hiérographique sans bornes de Delafosse pouvait évidemment donner toute sa mesure dans la caricature, genre fort prisé en France comme en Italie ou en Angleterre<sup>383</sup>. Il la mit à profit pour tourner en ridicule les travers de son entourage avec infiniment plus d'originalité que ses contemporains.



J. C. Delafosse, *Les graveurs à la grecque*.  
Dessin, Plume et encre noire, lavis gris  
et coloré sur traces de fusain, H. 194 x  
l. 124mm, N.Y. Metropolitan Museum.



J. C. Delafosse, *Le Graveur*.  
Dessin, Plume et encre noire, lavis gris  
et coloré sur traces de fusain, H. 191 x  
l. 118mm, N.Y. Metropolitan Museum.

383 Charlotte Guichard, 2008, p. 277.



J. C. Delafosse, *L'ornemaniste/architecte à la grecque*.

Dessin, Plume et encre noire, aquarelle, H. 198 x l. 97mm, Paris MAD.

© MAD, Paris.

S'il avait dessiné, à ses débuts, quelques projets dans ce « goût à la grecque » alors unanimement apprécié à Paris, il en avait bientôt entièrement rejeté le concept, dès lors que Piranèse lui eût transmis son admiration pour Rome. Il est remarquable en effet que jamais lui-même n'appliquait les qualificatifs « à la grecque » ou « dans le goût à la grecque » à ses productions, tombeaux ou meubles. Nous avons vu que les tombeaux sont des « Tombeaux antiques », et que les fauteuils peuvent être « dans le goût pictoresque [sic] » ou encore « dans le goût antique ». Plus significatif encore, l'adjectif « grec » s'avère prendre une connotation de dérision sous sa plume, en témoignent plusieurs dessins satiriques. Ainsi tout oppose *Les graveurs à la grec* [sic]<sup>384</sup> – plus mécaniques qu'humains, et qui se vantent d'être des « graveurs à la grecque », sans doute afin de satisfaire le goût dominant –, incapables de reproduire autre chose que des mains, des nez, des yeux et surtout des mètres de frises à la grecque, et *Le graveur*<sup>385</sup> digne de ce nom dont tous les éléments renvoient à ses propres gravures symboliques : en effet, le corps s'apparente à plusieurs de ses vases (vase tiré de l'*Allemagne*, frontispice du *Cinquième livre de trophées* et surtout d'une *Boîte de pendule* publiée par Guérinet<sup>386</sup>), tandis que celui figuré sur une plaque de cuivre est une autre de ses créations ; les médaillons de têtes féminines et autres

personnages renvoient à tous ceux qui figurent régulièrement, non seulement dans la *Nouvelle Iconologie*<sup>387</sup>, mais également sur la panse de maints vases des éditions successives de l'ouvrage. On pourrait ajouter à cette liste ses innombrables et typiques draperies et lourdes guirlandes de laurier. Quant à l'énigmatique « face de lune » auréolée de plumes, ne représente-t-elle pas le véritable but de tout véritable graveur : ajouter une valeur symbolique aux ornements, et donner matière à réflexion à ses lecteurs ? Ici cette pleine lune pourrait sans doute représenter une renaissance après les errements de ses contemporains.

De même l'« *Ornemaniste à la grecque* » pourrait tout aussi bien être un « *Architecte à la grecque* », soit précisément ce que le piranésien Delafosse s'interdisait d'incarner : un imbécile avec des oreilles d'âne, orgueilleux de surcroît avec sa coiffure de paon, s'imaginant le créateur d'une architecture noble comme en font foi son épée et ses chaussures à boucle, alors

384 Delafosse, *Les Graveurs à la Grec* [sic]. Dessin. Metropolitan Museum NY. Inv. 60.576.5(5). Plume et encre noire, lavis gris et coloré sur traces de crayon. (19,4 x 2,4).

385 Delafosse, *Le Graveur*. Dessin. Metropolitan Mus. NY. Inv.60.576.5(2). Plume et encre noire, lavis gris et coloré, sur traces de crayon (19,1 x 11,8).

386 *L'œuvre de Delafosse*, Paris, éd. Guérinet, série D, pl. 50.

387 En particulier dans la pl. 36.



J. C. Delafosse, (*Caricatures de médecins*) *Trois caricatures* :  
Un ecclésiastique, H. 198 x l. 93mm ; Un médecin, H. 186 x l. 76mm ; Un juge, H. 19 x l. 95mm.  
Dessin, Plume et encre noire, lavis gris et rehauts d'aquarelle, Vente Paris Artcurial 23 mars 2017, lot 54.

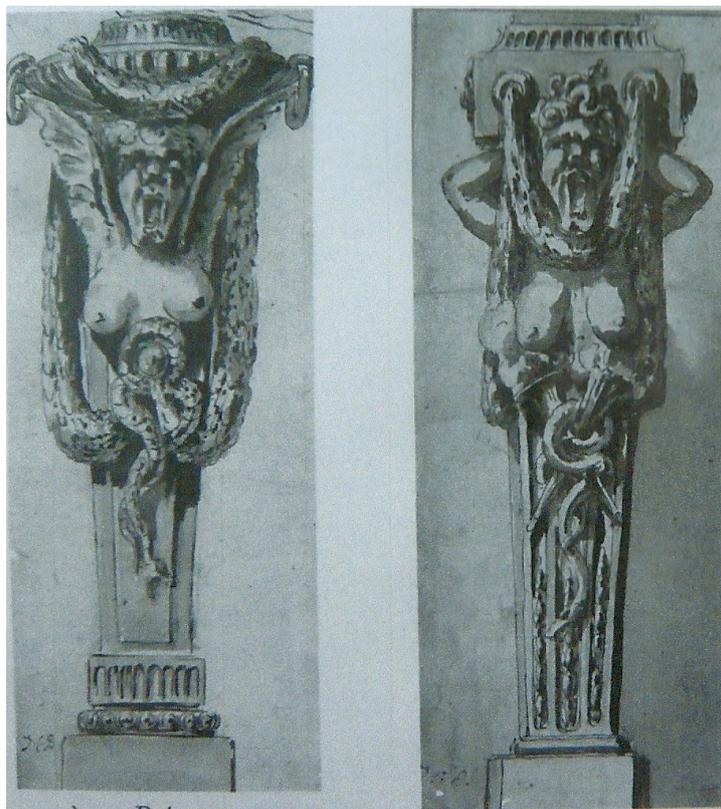
qu'il ne fait que régurgiter des ornements à la grecque.

Plus tard sans doute, dans les années 1780-1785, il sut se montrer d'une férocité absolue envers les médecins, incapables de soigner et encore moins de guérir sa fille unique, envers la Justice qui avait tranché en faveur de celle qui s'était grandement enrichie à ses dépens, et en outre envers ce clergé qu'il honnissait depuis des lustres. Trois caricatures, véhémentes charges allégoriques, en témoignent amplement : le juge, selon les mots de Monique Mosser, « apparaît les yeux bandés, affublé d'une perruque surmontée d'un dindon. Il tient une faux et une hache sanglante, tandis que son corps est constitué d'une urne pleine d'ossements, avec des crânes en guise d'épaules, et des serpents grouillants ceignant sa poitrine »<sup>388</sup>. Quant au médocaste coiffé d'un inutile pot de chambre, incapable de se prononcer malgré cornue et vessie, il ne peut se soutenir qu'à l'aide d'inefficaces et dérisoires clystères. Et le pauvre âne d'ecclésiastique, entravé dans son inutilité, le corps non moins composé d'une urne débordant de têtes de mort, ne peut que procurer aux victimes des deux autres la consolation d'une aspersion d'eau bénite ou de quelques cierges.

La caricature semble pouvoir se présenter sous des formes inattendues, ornant par exemple des piédestaux<sup>389</sup> ou des gaines. Elle est même susceptible parfois d'afficher des traits typés qui, sans doute, permettent à Delafosse de personnaliser ses personnages. Ainsi, que pen-

388 Monique Mosser, 2004, p. 168.

389 Je suis particulièrement reconnaissante à la Galerie P. Prouté de m'avoir signalé ces dessins, et à Anna Zablocki de m'en avoir procuré une reproduction.



J. C. Delafosse, *Piédestaux*.

Dessins, plume et lavis encre de chine, (signé des initiales), chacun H. 265 x l. 105mm, Catalogue Degas, Galerie Paul Prouté, 1971.

ser de ces deux piédestaux chargés de symboles ? Les visages, bien caractérisés, pourraient avec vraisemblance représenter ceux de son irréductible ennemie, la dame Delbarre : sur le premier piédestal les ailes de chauve-souris évoquent celles d'une harpie vociférante, et les serpents de son abdomen « un ventre aussi sale qu'insatiable » selon les termes de Virgile.

Sur le second, la gorgone hurlante aux traits bien similaires, se bouche les oreilles, sourde aux arguments de son contradicteur, tandis que son torse émerge des flambeaux de la discorde, entrelacés de perfides serpents.

### **Le « cerveau noir »<sup>390</sup> de Delafosse**

Mais il est un autre aspect de la personnalité de Delafosse qui nous est dévoilée à travers ses dessins : sa hantise de la mort, ce « cerveau noir » qu'il avait en partage avec Piranèse. Cette hantise s'était semble-t-il assez tôt manifestée chez lui, mais il est vraisemblable que les multiples épreuves qu'il traversait intensifièrent sa prédisposition mélancolique. Il est vrai qu'en ce siècle des Lumières se faisait jour une évolution des mentalités, laquelle se manifestait en particulier dans l'attitude envers la maladie et surtout la mort. Ce nouvel état d'esprit, fort bien traduit par Edmund Burke écrivant : « avant de pénétrer dans les mystères du grand abîme, il

390 Marguerite Yourcenar, *Sous bénéfice d'inventaire*, Éd. Gallimard, Paris, 1978, p. 90 sq.



J. C. Delafosse, *Principale entrée d'un cataphalque.*  
 Dessin, Plume et encre noire, lavis gris, H. 180 x l. 260mm, Paris MAD.  
 © MAD, Paris.

semble être saisi d'une religieuse horreur »<sup>391</sup>, était partagé par Delafosse.

Très profondément affecté par la malhonnêteté de la dame Delbarre, son « imagination en proie à des fantômes très personnels »<sup>392</sup> lui dicta la réalisation d'une véritable profusion macabre. La *Principale entrée d'un cataphalque* [sic], dont nous ignorons la date, est sans doute l'une des œuvres de Delafosse marquant le mieux sa perception du sublime d'Edmund Burke. Dans sa sobriété elle est empreinte de cette magnificence « féconde en idées sublimes »<sup>393</sup> grâce aux imposantes pyramides simplement ornées de portes massives, ainsi qu'aux deux colonnes ioniques placées devant la « grande bouche d'ombre » sous la coupole nue. Elle n'est pas sans évoquer, entre autres, un caprice dessiné par Hubert Robert pendant ses années romaines, un *Catafalque de Benoît XIV*.

Il se dégage des deux dessins une étonnante impression de puissance, cette puissance de la terreur engendrée par l'idée de la mort, traduisant l'affirmation du philosophe que : « L'architecture semble ne pouvoir atteindre le sublime que par la grandeur de dimension », et que « La grandeur de la manière ne saurait compenser avec succès le défaut de dimensions convenables. Il n'est pas à craindre que cette règle entraîne les artistes dans des dessins extravagants [sic] »<sup>394</sup>.

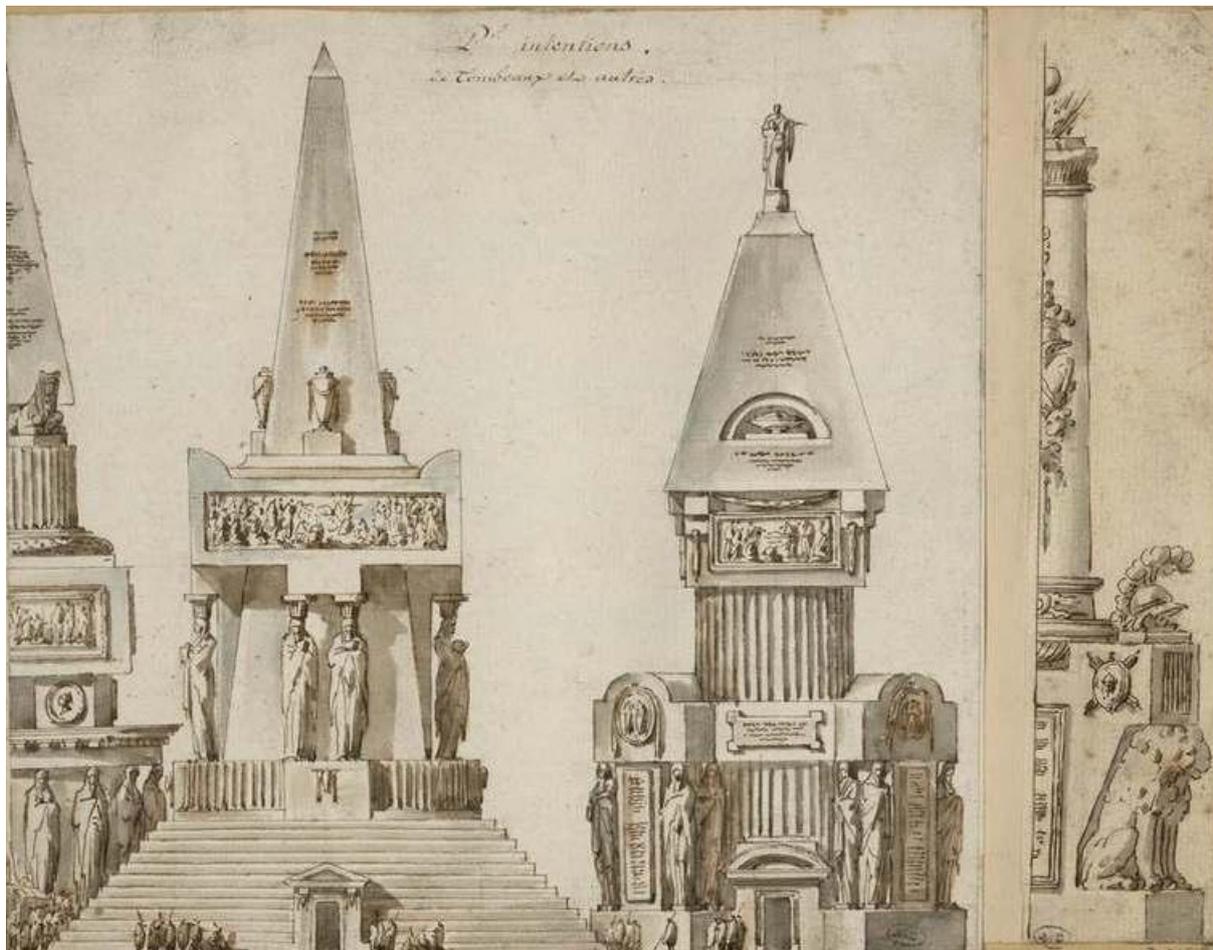
Du reste Delafosse, plus tard sans doute, renouvelait ce concept burkien en dessinant

391 Edmund Burke, *op. cit.*, p. 123.

392 Monique Mosser, 1994, p. 13.

393 Edmund Burke, *op. cit.*, p. 140.

394 Edmund Burke, *op. cit.*, p. 137.



J. C. Delafosse, *Ptes intentions de Tombeaux et autres*.  
Dessin, Plume et encre noire, lavis gris et brun, H. 223 x l. 172mm, Paris MAD.  
© MAD, Paris.

des *Ptes intentions de Tombeaux et autres*, ainsi que quelques autres auxquels il n'a pas donné de titre. Ne traduit-il pas parfaitement, par l'image, le concept du philosophe que la terreur de la mort est invariablement provoquée par une « modification de la puissance », et que « l'émotion que vous éprouvez est la crainte que cette force énorme ne s'exerce à vous dépouiller et à vous détruire ». Ainsi une masse inexorable peut-elle créer ce lieu de désolation du « grand abîme », engendrant « le vide, les ténèbres, la solitude et le silence »<sup>395</sup>.

Plusieurs vignettes et demi vignettes – de petites dimensions –, conservées à Paris au musée des Arts décoratifs, apparaissent comme une recherche des formes architecturales tendant précisément à traduire cette « force énorme [qui] s'exerce à vous détruire<sup>396</sup> », et l'angoisse d'un ensevelissement au plus profond d'une architecture de plus en plus hypertrophiée.

Reprenant et amplifiant la *Colonne funéraire pour la sépulture d'une reine* de Petitot, il superpose jusqu'à des hauteurs proprement vertigineuses des éléments architecturaux considérablement alourdis. La porte des tombeaux disparaît presque à la base d'un escalier démesuré, à peine visible sous la masse d'une pesante colonne sommée d'une volumineuse pyramide. Aussi

395 Edmund Burke, *op. cit.*, p. 127.

396 *Ibid.*, p. 117.

les humains s'agitant à la base deviennent-ils parfaitement dérisoires, participant au sublime par « le dernier degré de la petitesse ». La puissance est intégralement concentrée dans une hauteur gigantesque, représentation métaphorique de l'anéantissement absolu du corps enfoui sous une invraisemblable accumulation.

À la différence de ceux de Legeay dans la *Collection de divers sujets de vases, tombeaux, ruines et fontaines* (1767-1768), envahis d'une végétation hivernale à moitié morte, les tombeaux de Delafosse sont totalement dépouillés, n'offrant rien qui puisse détourner l'attention de leur masse inexorablement pesante. Les corps ensevelis dans leur tréfonds sont condamnés à y demeurer pour l'éternité !

### Les Nuits d'Edward Young

Sans doute le dessin d'innombrables tombeaux ne suffisait-il pas à exprimer l'angoisse de Delafosse, et comme Hamlet était-il tourmenté à l'idée de rêves surgissant dans le sommeil éternel. Delafosse fut-il sollicité, ou bien proposa-t-il lui-même, en 1783, un dessin préparatoire à la gravure d'un frontispice, destiné à la traduction en prose par Pierre Le Tourneur du poème d'Edward Young – *The Complaint : or Night-Thoughts on Life, Death and Immortality* (1742-1746) – intitulé *Les Nuits d'Young*. Dans ce dessin auquel a été donné le titre de *Young composant ses Nuits*, Delafosse se représentait-il lui-même ? Silhouette squelettique à laquelle demeurent encore attachés des lambeaux de chair, drapée dans son linceul. Sinistre évocation des caprices de ruines de Piranèse dans la *Prima parte*, mais dont est éliminée toute végétation, *Vestiggi d'antichi Edifici* et *Ruine di Sepolcro antico* : colonnade en arrière-plan, sarcophage, sombre enchevêtrement de tombeaux dévastés, de fragments d'architecture, de colonnes cannelées mêlés avec les restes humains les plus macabres de l'*Ara antica* – crânes, tibias, cages thoraciques – enveloppés de vapeurs méphitiques ; tombeaux éventrés dans lesquels seuls règnent les serpents se glissant silencieusement parmi les dérisoires ossements épars et les vases cinéraires.

Penché sur un sablier l'artiste ne traduisait-il pas parfaitement les mots du poème : « la cloche a sonné la dernière de mes heures »<sup>397</sup>, alors que lui-même est la proie d'un semblable tourment. Et le vase – un de ses propres vases – ne peut que représenter sa note personnelle, sa signature en quelque sorte. Le projet fut inexorablement refusé, ajoutant peut-être à sa détresse. Il est bien possible que l'éditeur ait jugé qu'une telle image allait immédiatement rebuter les acquéreurs. Il suffit pour s'en convaincre d'observer le frontispice qui fut finalement choisi par Tourneur : un homme, pensif certes, au milieu des ruines d'un cimetière, contemplant un amas de crânes. Son esprit n'est ni égaré d'effroi, ni même en proie au tourment d'un sort implacable.

D'autres artistes cherchèrent à exprimer le sublime – « tout ce qui est terrible », cette crainte, « appréhension de douleur ou de mort »<sup>398</sup> – dont la représentation conservait la faveur du public. Toutefois aucun d'entre eux sans doute n'offre le caractère puissamment dramatique

397 Edward Young, *Les Complaintes ou Les Nuits*, T. 1, Paris, Lejay, 1769. Traduction de: *The Complaint: or night-thoughts on life, death and immortality*, p. 5.

398 Edmund Burke, *op. cit.*, p. 102.



du frontispice des *Nuits*, ni Louis-Jean Desprez, ni l'*Évocation des morts*<sup>399</sup> de Philippe-Jacques de Louterbourg dont pour effrayante qu'elle soit.

J. C. Delafosse, *Young composant ses Nuits*.

Dessin, Plume et encre brune, lavis gris et brun, quelques traits de pierre noire, Signé : « J. Ch./ Delafosse archi.te/1783 » Paris, Musée du Louvre.

---

399 Philippe-Jacques de Louterbourg, *L'Évocation des morts*. Estampe Musée des Beaux-Arts de Strasbourg, Inv. CE XXIII.24.



## **Chapitre IX**

### **L'architecture en devenir**

En proie à bien des vicissitudes, Delafosse avait eu la satisfaction d'être agréé en 1781 à l'Académie de Peinture, Sculpture et Architecture de Bordeaux, et d'y exposer plusieurs dessins l'année suivante. Bien modeste consolation. Deux ans auparavant le sieur Frémin, loin de régler les honoraires de son architecte, pas plus que ses dettes envers les divers entrepreneurs, s'était empressé de vendre ses deux hôtels tout juste achevés. L'entière charge en revenait à l'acquéreur. C'est sans doute pourquoi le pauvre Delafosse n'avait eu d'autre ressource que de reprendre son activité de dessinateur.

Mais tout, autour de lui, avait changé. L'Académie de Saint-Luc, officiellement supprimée en 1776, était parvenue à se rétablir dans les années qui suivirent, mais nous ignorons sous quelle forme et surtout à quelle date. Nous savons seulement, par un tableau des maîtres peintres, sculpteurs, doreurs et marbriers, qu'en 1786 elle comptait à peu près le même nombre d'inscrits qu'en 1774<sup>400</sup>. Par ailleurs, nombre des collectionneurs de dessins de Delafosse l'avaient probablement oublié, ou encore s'étaient convertis au goût nouveau. Une nouvelle génération d'architectes avait en effet vu le jour, dont le regard sur l'antique, considérablement transformé, était devenu déterminant<sup>401</sup>. Au « goût à la grecque » se substituait une symbolique gallo-grecque<sup>402</sup>. Ainsi Alexandre-Théodore Brongniart, après la maison de Melle Dervieux érigeait-il, dans les années 1780-1782, les hôtels du boulevard des Invalides<sup>403</sup> et Claude-Nicolas Ledoux provoquait-il l'étonnement général des Parisiens lorsqu'il édifia l'hôtel de Mme de Thélusson rue de Provence, but de promenade favori de tous les badauds. Simultanément le dessin d'architecture lui-même évoluait au même titre que l'architecture.

Il fallait impérativement suivre cette évolution. Delafosse entreprit alors la réalisation d'un grand dessin digne d'attirer le collectionneur le plus exigeant : *Coupe de profil d'un bâtiment pour être construit entre cour et jardin*, signé et daté, J. Ch. Delafosse 1780<sup>404</sup>. Une coupe dont la présentation n'est pas sans évoquer celles proposées par les concurrents de l'Académie royale en 1779. Et qui n'est pas sans parenté avec la manière de Ledoux. Par ailleurs, l'appellation « bâtiment » manque, volontairement on l'imagine, de précision, l'essentiel étant de lui conférer une certaine splendeur. Et, pour parfaire l'illusion d'un véritable projet, Delafosse avait doté son dessin d'un rabat, permettant deux versions de la coupole. Réalisé à la plume et

---

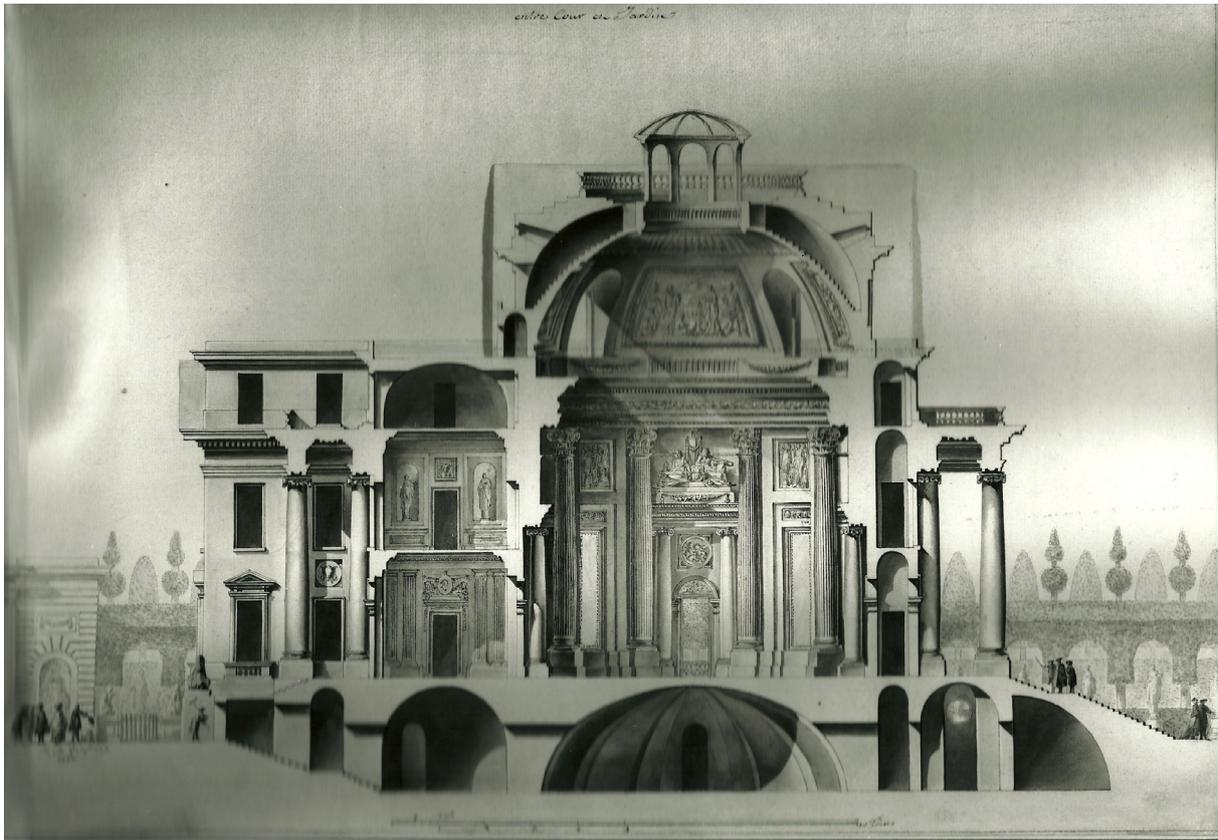
400 Jules Guiffrey, *op. cit.*, p. 19.

401 Christian Michel, « La querelle des Anciens et des Modernes et les Arts en France au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Antiquités imaginaires*, Paris, 1996, p. 55.

402 Daniel Rabreau, « Du 'goût à la grecque sous Louis XV à la perception d'une symbolique gallo-grecque', *Revue de l'art*, n°170, 2010-4, p. 48 sq.

403 *Alexandre-Théodore Brongniart*, Catalogue de l'exposition, Paris, 1983, p. 65 sq.

404 Delafosse, *Coupe et Profil d'un Bâtiment pour être Construit entre Cour et Jardin*. Galerie Talabardon. Dessin. Plume et encre noire, aquarelle. (42 x 57,5 cm). Je suis extrêmement reconnaissante à M. Bertrand Gautier, de la galerie Talabardon-Gautier, de m'avoir aimablement procuré d'excellents clichés de ce dessin.



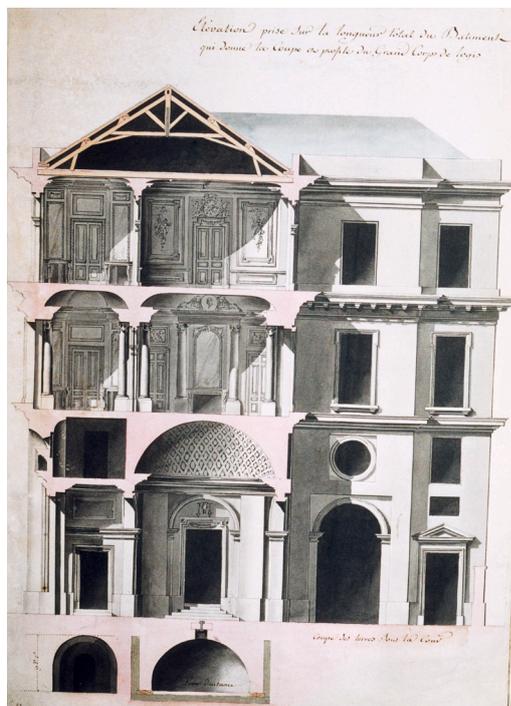
J. C. Delafosse, *Coupe et Profil d'un Bâtiment pour être Construit entre Cour et Jardin.*

Photo d'un dessin.

© Galerie Talabardon Paris.

à l'encre de Chine, celui-ci était rehaussé de lavis, et même d'aquarelle, rose pour l'architecture sans oublier un vert délicat pour le jardin. Toutefois, afin de se bien conformer au goût nouveau, il s'était également tourné vers les récents projets des concours de l'Académie. On retrouve en effet quelques éléments d'« Un château pour un grand seigneur... », sujet du Grand prix de 1776, ainsi que du « Pavillon ... simplement destiné à des fêtes particulières... » trois ans auparavant.

À la coupe du premier, réalisée par Jean Louis Desprez – le lauréat – il emprunte les principaux traits, réduits à l'échelle d'un imposant pavillon. Mais, bien entendu, le décor du salon est issu de sa propre imagination : il s'y montre fort érudit en optant pour une articulation michel-angélesque – associant grand et petit ordre – de sorte qu'il met en évidence la sobriété de l'ensemble, ainsi que la délicatesse élégante des bas-reliefs. De plus, il ouvre de vastes lunettes dans la coupole, dispensant un subtil éclairage semi-direct. Cette coupole présente un simple décor de caissons sous le rabat, tandis que sur ce dernier elle est ornée de bas-reliefs à l'antique, et sommée d'un petit belvédère – emprunté, lui, à Desprez. Proches également du dessin de Desprez sont le décor de l'antichambre, les portiques des deux façades, ainsi qu'ici et là de modestes détails, tels que l'oculus ouvrant sur la végétation, situé sous le portique du jardin. Par contre, l'architecte manifeste son originalité en flanquant le portique côté cour de deux ailes de faible profondeur. Quant au jardin, loin d'adopter comme Ledoux le style anglo-chinois, il trouve l'inspiration de ses palissades dans l'édition de 1747 de *La théorie et la*



J. C. Delafosse, *Élévation prise sur la longueur totale du bâtiment qui donne la Coupe et Profil du grand Corps de logis.*  
Photo de dessin.  
© Galerie Talabardon Paris.

*pratique du jardinage* de Dézallier d'Argenville. Il est vrai que ce dernier eut encore de nombreux partisans au cours de tout le XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>405</sup>. Tout, dans ce dessin laissait entendre qu'il s'agissait d'un lieu de prestige afin, sans doute, d'attirer l'attention de quelque amateur fortuné.

Plusieurs dessins, malheureusement non datés, pourraient correspondre à cette époque de la vie de Delafosse, soit les années des démêlés avec sa débitrice récalcitrante. Si ses constructions du faubourg Poissonnière lui avaient valu d'inimaginables déboires, il en avait peut-être retiré une certaine réputation, dont il devait impérativement tirer parti. Est-ce la raison pour laquelle il avait réalisé une série de dessins proposant un hôtel d'une grande originalité ? Seule nous est parvenue l'*Élévation prise sur la longueur totale du Bâtiment qui donne la Coupe et Profil du grand Corps de logis*<sup>406</sup>, marquée « n° D », ce qui semblerait indiquer qu'il y avait eu au moins quatre dessins. Il est donc bien difficile de

tirer des conclusions certaines d'un seul d'entre eux.

On remarque toutefois que l'architecte se démarque entièrement de ses contemporains dans son traitement des volumes et des surfaces. Était-ce là précisément son objectif ? Comme il l'avait toujours fait lors de ses années à Saint-Luc ? Renouait-il avec l'inspiration piranésienne ? Les retraits successifs de la façade évoquant ceux du *Forum romain antique* de la *Prima parte*, pourraient représenter son propre regard – renouvelé – sur l'antique, mais évidemment sur l'antiquité *romaine*. Une autre caractéristique est notable, la dimension des fenêtres qui ouvrent pratiquement sur toute la hauteur de la pièce : était-ce dans le but de la mieux éclairer ? Le décor intérieur pour sa part allie sobriété et élégante somptuosité – ainsi la cheminée et son trumeau de glace, flanqués d'une paire de colonnes portant un riche entablement. Mais il fait en outre preuve d'un subtil raffinement par la possibilité d'agrandir à volonté un salon du premier niveau, en lui adjoignant son anti-salon grâce à une mince cloison dissimulée dans l'épaisseur du mur, et que l'on tire à volonté. Commodité que n'aurait pas renié Jacques-François Blondel. Enfin nous notons l'importance qu'il accorde aux lieux d'aisance, traités à part.

Toutefois, ces dessins n'auraient certainement pas suffi à remédier à ses difficultés matérielles, alors qu'il n'avait encore rien perçu pour ses constructions. C'est pourquoi en 1783, il avait été contraint de se séparer de ce qu'il considérait certainement comme un véritable trésor,

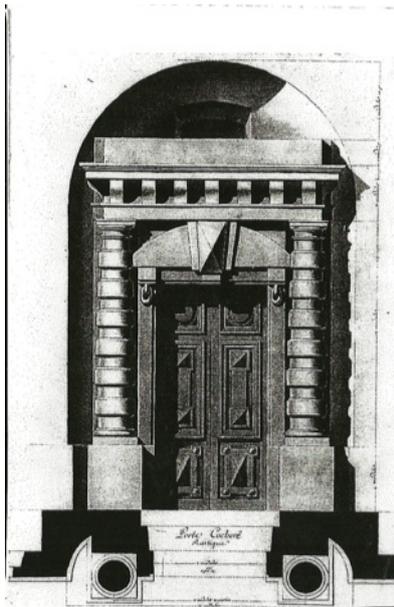
405 Yves-Marie Allain, *Les plantes exotiques*, Paris, 2014, p. 77.

406 Mes remerciements vont de nouveau à M. Gautier de la galerie Talabardon et Gautier. Plume et encre noire, lavis et aquarelle rose.

les œuvres de Piranèse acquises durant ses années d'aisance financière. Il avait en effet fourni « toutes les pièces que le Piranèse a ajoutées depuis 1764 jusqu'à sa mort arrivée en 1779 [...] y compris son dernier ouvrage connu sous le titre de Campo Marzio<sup>407</sup> »<sup>408</sup>, au Garde du Cabinet des estampes du roi, le sieur Hughes-Adrien Joly (l'erreur quant à la date de la mort du Vénitien est probablement le fait de ce dernier). Mais il devait impérativement continuer à offrir de nouveaux modèles aux ornemanistes. C'est pourquoi deux ans plus tard, et malgré la mort de sa fille unique dont l'avis de décès fut publié dans le Journal de Paris du 17 juin<sup>409</sup>, il mettait en vente soixante-dix-huit estampes nouvelles. Les dernières semble-t-il.

L'inexorable évolution de l'architecture se poursuivait, et les étonnantes innovations de la Saline de Ledoux, connues par la gravure, le contraignaient à une totale remise en question. Il n'est pas impossible que ce soit à ce moment-là qu'il ait pris conscience du fait que les bâtiments de Ledoux affichaient une puissance comparable à celle des planches de sa *Nouvelle Iconologie*. Et c'est peut-être ce qui l'incita à créer une *Porte cochère rustique*<sup>410</sup> qui pourrait peut-être représenter sa propre tentative de régénération de l'architecture, à la lumière de l'évolution contemporaine. Ce dessin n'est toutefois pas sans étonner par la présence de marches, indiquées par le plan mais incompatibles avec le terme de porte « cochère ».

Ce fervent adepte du langage hiéroglyphique fut-il en mesure de déchiffrer, dans l'en-



Delafosse, *Porte cochère rustique*.  
Photo d'un dessin.  
© Galerie Talabardon Paris.

trée de la saline, la métaphore architecturale du chaos ? Explicitée bien des années plus tard par le texte de l'*Architecture* on y peut en effet discerner comme un écho des termes du « Discours » de Delafosse commentant la première planche de la *Nouvelle Iconologie*. Ainsi « le fleuve » et « les mers » ; la « voûte azurée » et « l'arc en ciel » ; « l'industrie des habitants du globe » et « l'industrie humaine ». En revanche l'ordre dorique sans base – déjà adopté par Soufflot dans la crypte de sainte-Geneviève – lui était certainement familier dans la mesure où Piranèse lui-même avait publié peu avant sa mort toutes les gravures de Paestum. Ce dernier n'écrivait-il pas dès le Frontispice que, d'après les voyageurs, ces « Temples bâtis dans l'ordre dorique [...] sont supérieurs en beauté à ceux qu'on voit en Sicile et dans la Grèce ». Ainsi plusieurs petites demi-vignettes d'*Église sépulcrale*, d'*Église*

407 Piranèse, *Pianta di Roma e del Campo Marzio*, 1778 ; paru semble-t-il la même année que les *Différentes vues ... de Paestum*, soit l'année même de sa mort.

408 Cité Madeleine Barbin, « Les collectionneurs de Piranèse au XVIII<sup>e</sup> siècle d'après les catalogues de vente et les inventaires », *Piranèse et les Français*, Annales du colloque, Rome-Paris, 1978, p. 44.

409 Le journal lui donne comme prénoms Nicole Suzanne.

410 Vente Tajan, 12 avril 1999. Jean Charles Delafosse, *Porte cochère rustique*, ....Je suis reconnaissante à M. Gautier (Galerie Talabardon Gautier) de m'avoir communiqué ce dessin.

*monastique* et de *Porte de prison*<sup>411</sup>, certainement contemporaines, semblent-elles avoir été réunies précisément parce qu'elle affichent toutes les variations d'un ordre sans base.

La façade principale de l'*Église monastique*, aux formes massives, est dotée d'un portique sans base proche de celui du *Temple de Neptune*. À l'arrière du portique, l'ouverture semi-circulaire basse est sommée d'une frise sculptée, semblable à celles de la plupart de ses projets de monuments publics, et les bas côtés semi-circulaires, couverts en coupoles, évoquent encore ceux de l'*Opéra* ou du *Palais de justice*.



J. C. Delafosse, *Église monastique* ; *Église sépulcrale* ; *Porte de prison*.  
Trois dessins, Plume et encre noire, lavis brun, H. (max.) 100 x l. (ensemble) 285mm, Paris MAD.  
© MAD, Paris.

L'*Église sépulcrale*, plus encore pesante et massive, est également remarquable à plusieurs égards. En effet, son portique trapu est composé d'un ordre toscan sans base dont les colonnes cannelées sont très basses, tandis que l'ouverture semi-circulaire est exagérément surbaissée. Mais le plus surprenant consiste dans le fait que Delafosse semble adopter quelques traits de la complexe géométrie spatiale de Ledoux à l'*Église de Chaux*, en emboîtant le cylindre du tambour – avec sa coupole basse – dans la croisée du transept. De même remarquons-nous la présence de modestes portiques latéraux, mais leur insignifiance en ruine totalement l'effet : nous sommes à l'extrême opposé de l'impressionnante croix grecque ledolcienne flanquée de ses quatre colonnades. La gravure du fameux architecte est datée de 1783 environ, soit une année particulièrement difficile pour Delafosse dont les honoraires n'avaient pas été payés par Frémin. Il n'est donc pas impossible que, fortement contraint d'attirer l'attention des amateurs et collectionneurs, il eût non pas ajouté sa propre proposition, mais cherché à s'en démarquer de façon originale. En outre, alors que Ledoux pour Chaux – comme l'avait fait Soufflot à Sainte-Geneviève – avait relégué le toscan sans base à la crypte, il l'exalte en le plaçant au portique, focalisant ainsi tout particulièrement l'attention.

L'ordre de la *Porte de Prison* enfin, qui n'a plus rien de vitruvien, pourrait dater – ainsi

411 Jean Charles Delafosse, *Trois projets d'architecture : église monastique, église sépulcrale, porte de prison*. Musée des Arts décoratifs. Inv. 21000 ABC.

que les deux églises – des années 1783-1785, celles où ses déboires personnels ne purent que porter à leur comble sa profonde détestation de la justice. Elle pourrait représenter une toute première tentative d'élaboration de cette architecture parlante, traduction de ses seuls sentiments.

Quelques autres dessins, contemporains des précédents, tout en adoptant certaines innovations architecturales, ressortissent encore au dessin pur. Sans aucun doute les vendait-il afin d'assurer sa subsistance, mais on peut penser que, dans son incessante quête de réforme de l'architecture, ils étaient autant de tentatives pour trouver ces formes nouvelles qu'il cherchait vainement depuis les années 1760, lorsqu'il composait sa *Nouvelle Iconologie*. Mais il savait pertinemment qu'en l'état ils ne pouvaient donner naissance à aucune réalisation. Or il s'agit essentiellement de monuments funéraires, il est donc tout à fait possible que, adepte du langage iconique, il ait traduit par cette idée de mort – « vide, ténèbres, solitude, silence »<sup>412</sup> – qui le poursuivait depuis des années, mais jamais sans doute autant qu'au cours des cinq ou six dernières années de sa vie, son désespoir de n'être pas capable de concrétiser par des édifices susceptibles d'exécution, les idées prénantes qu'il avait exprimées dans son *Iconologie*. En effet, la demi-vignette d'*Église sépulcrale* partageant une feuille avec un *Porte de prison*, n'est que l'une parmi bien d'autres. Véritable obsession, plusieurs variantes de chapelles sépulcrales reprennent toutes le thème du sublime et de la mort. Il est vrai par ailleurs que dans les années 1785-1788 les sujets « cénotaphe » ou « monument sépulcral » revinrent à plusieurs reprises pour les prix de l'Académie.

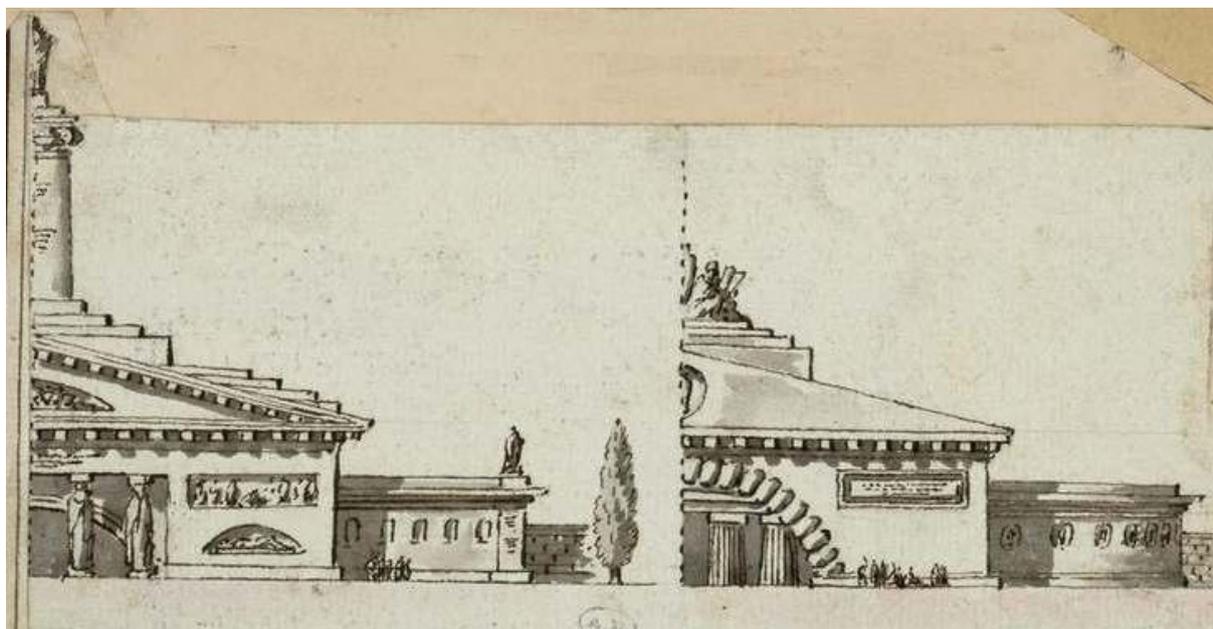
Quelques autres petits dessins semblent participer à cet « idéal de composition différent », sa propre synthèse à un moment donné, entre invention architecturale, ornement et sublime. Ainsi deux demi-vignettes auxquelles ont été donné les titres de *Projets de Mausolées*<sup>413</sup> offrent des variantes sur le thème du tombeau/mausolée. Dans ces œuvres Delafosse tente d'associer aux innovations récentes les siennes propres, tout en conservant les éléments décoratifs de son répertoire funèbre. Dans le premier des deux mausolées, il fait preuve d'une réelle originalité en remplaçant les colonnes du portique par des caryatides, probable évocation du Louvre de Jean Goujon, sur lesquelles en l'absence de tout entablement repose directement le nu du mur. Plus inhabituelle également la présence sur le côté d'un cyprès métaphorique, exemple unique semble-t-il dans ses tombeaux. Le second défie toute description, en effet l'ouverture semi-circulaire de l'exemple précédent, faite de pierres mal équarries, est avancé jusqu'à la façade et s'élève jusqu'à l'entablement. Des colonnes basses et très trapues l'occupent imparfaitement, tandis que de curieuses assises nues tentent de façon assez imprécise de remplir le vide ainsi créé.

Une autre *Projet de Mausolée*<sup>414</sup> reprend les colonnes toscanes sans base de l'*Église*

412 Edmund Burke, *op. cit.*, p. 127.

413 Delafosse, (Sans titre) *Deux projets de mausolées*. Dessins. MAD., Inv. 21592 AB. Plume, encre brune, lavis brun. (10,1x19,6).

414 Delafosse, (Sans titre) *Projet de mausolée*. Dessin. MAD. Inv. 21590 A. Plume, encre noire, lavis gris, aquarelle.



J. C. Delafosse, *Deux Projets de Mausolées*.  
Dessins, Plume et encre bruns, lavis brun, H. 101 x l. 196mm, Paris MAD.  
© MAD, Paris.

*sépulcrale*, précédente réduites à une hauteur dérisoire, soulignant l'effet d'anéantissement que l'architecte pousse à l'extrême. Il en modifie complètement les proportions jusqu'à l'invraisemblance : le niveau supérieur est totalement démesuré par rapport à l'ensemble de l'édifice ; le portique paraît écrasé par une frise sculptée de la même hauteur que les colonnes sans base ;

fronton, modillons et tambour élevé portant une coupole à gradins sont tout autant hypertrophiés. Les bas-côtés sont masqués par des assises massives en grossiers bossages continus adoucis, évoquant une escarpe, et portant un pesant sarcophage, tandis que les urnes cinéraires ceinturant la coupole et le groupe sculpté sommant le fronton alourdissent encore l'ensemble. Tout comme pour les *Prisons* :



J. C. Delafosse, *Projet de Mausolée*.  
Dessin, Plume et encre brune, lavis gris, H. 140 x l. 91mm, Paris MAD.  
© MAD, Paris.

« l'empilement qui tend à renverser l'ordre classique des niveaux pour créer une impression d'écrasement [...] la juxtaposition excluant les transitions et les passages heurtés [...] Ces caractéristiques se retrouvent trait pour trait dans les *Parere* que Piranèse publie en 1765 »<sup>415</sup>.

415 Monique Mosser, *Piranèse et les Français*, Catalogue de l'exposition, *op. cit.*, p. 109.

De sorte que Delafosse, faisant appel au grand principe piranésien que l'ornement est irrationnel et doit se libérer de la conformité des styles<sup>416</sup>, traduisait par une parfaite métonymie la phrase de Burke évoquant « la crainte que cette force énorme ne s'exerce à vous dépouiller ou à vous détruire »<sup>417</sup>.

Un des caractères commun à tous ces dessins est la présence de forts modillons sous la corniche et les rampants du fronton que favorisèrent nombre d'architectes, tels Brongniart à Paris, ou Giacomo Quarenghi en Russie, vers la fin des années 1780. Déjà à cette époque Delafosse « était encore loin du goût moderne pour les formes utilisables, mais déjà il était hanté par des visions de motifs nouveaux. »<sup>418</sup>

### Premières tentatives d'architecture parlante

Avec le modeste dessin de *Porte de Prison* associé à deux églises, Delafosse ne parvenait pas à exprimer toute son aversion pour l'inhumanité de la Justice. En effet, plusieurs autres, infiniment plus élaborés – dont l'un fut même gravé – peuvent être associés à sa caricature d'un juge : ainsi en est-il de deux *Projets de prisons*<sup>419</sup>. Sous sa plume l'architecture devient charge allégorique, mais il ne moralise pas, il dénonce. Si, comme Ledoux, il crée un « équivalent architectural aux procédés picturaux de l'art didactique »<sup>420</sup>, c'est en illustration des phrases percutantes de Cesare Beccaria. Ainsi déjà son *Juge* énonçait-il après l'écrivain qu'avec cette peine de mort, le juge « est plus sévère que la loi »<sup>421</sup>, mais ses prisons sont la parfaite métaphore de cette « terreur » du sublime. Elles font évidemment encore appel à « l'image de la prison »<sup>422</sup> : avec leurs ouvertures grillagées et les prisonniers enchaînés, elles hurlent la « barbarie des peines en usage dans nos tribunaux [...] le hideux aspect des prisons et des cachots »<sup>423</sup>.

Et néanmoins ces rares éléments de « décor parlant » ne sont plus l'essentiel. Son discours s'articule autour de symboles purement architecturaux, tels que des claveaux menaçants, démesurément hypertrophiés, sommant les ouvertures, ou encore une « forme d'expressionnisme architectonique [avec les] deux paires de colonnes jumelées, elles-mêmes prisonnières des tambours qui les reliait, apparaissent comme les sœurs 'ornementales' des captifs en chaînes »<sup>424</sup>. Il s'agit à l'évidence d'une étape importante dans l'évolution de sa pensée créatrice. S'il était, à cette époque « essentiellement hanté par le problème du sens et de l'expression »<sup>425</sup>, il faisait encore appel à la symbolique du décor. Mais il semble alors commencer à percevoir de quelle façon Ledoux, échappant « à l'anecdotique », avait inventé « un équivalent architectural aux

416 Didier Laroque, *op. cit.*, p. 175.

417 Edmund Burke, *op. cit.*, p. 117.

418 Emil Kaufmann, *op. cit.*, p. 172.

419 Delafosse, *Projets de prisons*. Estampe. BNF.

420 Daniel Rabreau, 2000, p. 166.

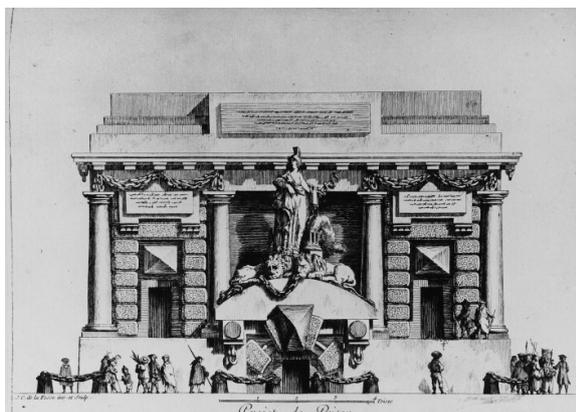
421 Cesare Beccaria, *Des délits et des peines*, Paris, Champs/Flammarion, 1979, p. 51.

422 Daniel Rabreau, 2000, p. 166.

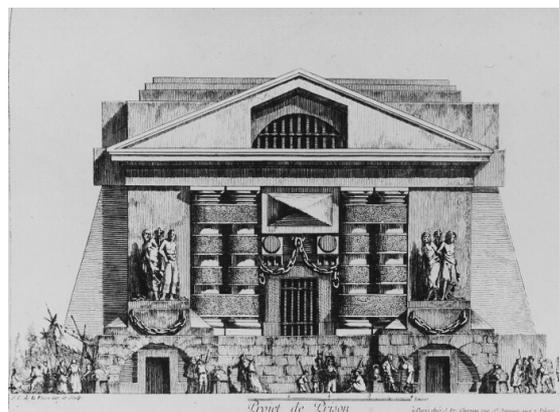
423 *Ibid.*, p. 46-47.

424 Monique Mosser, 2004, p. 168.

425 Monique Mosser, 1994, p. 8.



Delafosse, *Projet de Prison*.  
Estampe. INHA.



J. C. Delafosse, *Projet de Prison*.  
Photo de dessin, Courtauld Institute of Art Londres,  
cliché 489/38 (16).

procédés picturaux de l'art didactique »<sup>426</sup>.

### Académicien à Bordeaux

Nous ignorons quels étaient les rapports de Delafosse avec Bordeaux, et avec son « Académie de Peinture, Sculpture et Architecture civile et navale ». Ce ne fut qu'en 1779 que le projet, longtemps mûri, de créer une telle institution s'était concrétisé par Lettres patentes de Louis XVI, enregistrées au Parlement de Guyenne le 23 février 1780, puis les Statuts et Règlements avaient été approuvés par le comte d'Angiviller le 25 mai<sup>427</sup>. Or, très rapidement en 1781, Delafosse était agréé par cette Académie, et dès l'année suivante lors de l'exposition, le livret annonçait pour M. de Lafosse « Plusieurs dessins de sa composition »<sup>428</sup>. Avait-il apporté lui-même ses œuvres ? La mention d' « Architecte Académicien, non résidant » signifiant uniquement qu'il ne résidait pas à Bordeaux, toutefois cette année-là le litige l'opposant à la dame Delbarre requérant toute son attention, il n'avait certainement pas pu s'éloigner de la capitale. Enfin, en 1786 il fut nommé « associé extérieur ou Correspondant »<sup>429</sup>.

Quelle personnalité bordelaise, liée aux artistes parisiens, avait pu lui valoir cette nomination ? Pourrait-il s'agir de François Lhote<sup>430</sup> ? Cet ancien élève de l'Académie Royale à Paris, brillant sujet, n'avait malheureusement pas été couronné par un Premier prix au concours qui lui eût ouvert la brillante carrière qu'il méritait. Il avait toutefois été remarqué par Soufflot, ce qui donne une idée de sa valeur. En 1768 il s'était installé à Bordeaux – soit au moment même où paraissait la *Nouvelle Iconologie historique* de Delafosse – mais avait conservé ses relations dans le milieu parisien. Peu après, le Gouverneur duc de Richelieu avait entrepris de doter la ville d'un théâtre digne de ce nom. Ses bailleurs de fonds furent chargés du financement, tandis que Lhote préparait les plans, sans omettre évidemment d'en référer à son mentor parisien.

426 Daniel Rabreau, 2000, p. 166.

427 Charles Marionneau, *op. cit.*, p. X.

428 *Ibid.*, p. 79.

429 *Ibid.*, p. 142.

430 *Le port des Lumières, Architecture et art urbain Bordeaux 1780-1815*, Bordeaux, 1989, p. 87.

L'approbation fut générale, mais brusquement le Gouverneur balayait le projet d'un revers de main, annonçant l'arrivée imminente de Victor Louis, lequel apportait tous ses dessins – à l'évidence préparés de longue date. La duplicité de Richelieu, ainsi que celle de Louis qui ne pouvait ignorer les travaux de son collègue, apparaissaient dans toute leur perfidie. Louis se montra immédiatement sous son vrai jour : arrogant, méprisant, jugeant provinciale et dénuée de goût l'architecture de la ville<sup>431</sup>. S'ensuivirent des années d'hostilité, non seulement de la part des architectes, mais également de celle des autorités. Aussi, fort de l'appui de ces dernières, Lhote parvint-il à se faire nommer inspecteur des travaux du théâtre, au grand dam du Parisien, mais nul Bordelais – artiste ou artisan – ne fut employé sur le chantier. Son talent lui valut cependant de nombreuses commandes privées, ainsi les hôtels Basquiat, de Poissac et Dublan, pour ne citer qu'eux. Et l'on peut remarquer que, inspirés de Neufforge, ils révèlent une certaine parenté avec l'architecture de Delafosse, en particulier au faubourg Poissonnière. Son intervention au profit de ce dernier alors qu'il se trouvait dans une situation fort difficile, semble vraisemblable.

Lors de l'exposition de 1787<sup>432</sup>, Delafosse s'était rendu personnellement à Bordeaux, en effet non seulement il avait apporté deux dessins, mais il avait « lu et présenté à l'Assemblée le 21 Avril » son *Précis des réflexions sur la nécessité de l'étude de l'architecture dans Bordeaux proposé à l'Académie de cette ville par un de ses membres Mr. Delafosse, architecte et ancien architecte et dessinateur en chef pour le Roi en l'Isle de Corse*<sup>433</sup>. Tout d'abord, son titre d'« ancien architecte pour le Roi en Corse » peut surprendre. Cependant on peut imaginer qu'ayant perdu sa qualification d'académicien ainsi que son poste de professeur à l'Académie de Saint-Luc, il avait choisi le seul titre avantageux, auquel il avait effectivement eu droit lors de son bref voyage en Corse. Plus étonnant encore est le préambule : après un hommage à ses confrères de l'Académie, ces « artistes éclairés qui en composent les membres » et à leur talent à propos des « découvertes qu'ils font tous les jours », venait un souhait, masquant fort mal ce que les académiciens bordelais ne purent que ressentir que comme une sévère critique. Il proposait en effet d'ouvrir des cours à l'Académie, destinés à « faire renaître l'émulation de nos écoles et concourir avec plus de succès au progrès des Arts dans cette ville ». Ne déplorait-il pas en effet que « nos Écoles sont dévastées, qu'elles semblent se dégrader de Jour en Jour et que l'indifférence pour les arts est prête à l'emporter sur les vues respectables et patriotiques de nos premiers fondateurs ». Sur quoi se basait donc Delafosse pour émettre de tels reproches ? Il n'avait pu rédiger son *Précis* que peu auparavant, à Paris même, ce qui n'avait été possible que grâce à son protecteur bordelais. Mais avait-il mal interprété ses propos, en estimant que le commerce repoussait les beaux-arts, comme en témoignait « la relative faiblesse de cet art [la peinture] à Bordeaux », et le fait que « pour neuf peintres de l'Académie qui restèrent à Bordeaux, onze quittèrent la ville définitivement »<sup>434</sup> Du reste, Pierre Lacour lui-même n'écri-

431 Christian Taillard, *Victor Louis 1731-1800*, Paris, 2009, p. 182.

432 Remarquons que, de l'approbation des Statuts par Angiviller jusqu'à la suppression de l'Académie, il n'y eut que deux expositions, celle de 1782 et celle de 1787.

433 Bordeaux, Archives municipales, Ms. 1232-1234, Fol. 285-290.

434 *Le port des Lumières, La peinture à Bordeaux*, Catalogue de l'exposition, Bordeaux, 1989, p. 14-15.

vit-il pas dans ses *Notes et souvenirs* : « Nous ne considérons comme dignes d'encouragements directs que les artistes qui se sont fait un nom dans cette capitale [Paris] et partout ailleurs que chez nous »<sup>435</sup> ? Toutefois ce reproche, étendu à l'architecture, ne pouvait qu'irriter ses fort compétents confrères.

L'organisation de l'Académie de Bordeaux était calquée sur celle de l'Académie Royale à Paris, la réception en son sein était soumise à la présentation d'un sujet imposé, se rapportant généralement à l'actualité<sup>436</sup>, et depuis 1771 les académiciens dispensaient des cours. Toutefois en 1786 – soit précisément l'année où Delafosse était nommé membre Correspondant – François Lhote avait fait remarquer « qu'il serait à propos que le nombre de professeurs de cette science fût augmenté »<sup>437</sup>.

Delafosse entamait son *Précis* par quelques phrases bien tournées sur la République des lettres, sur l'architecte de Sparte et son rival athénien, avant d'entrer dans le vif du sujet. C'est alors qu'il se montrait fort maladroit :

« Une des sources de cette dégradation que nous éprouvons dans nos Écoles et particulièrement dans celle de l'Architecture, vient comme on le présume par la circulation du Commerce qui est préféré à tout dans cette Ville »

Ce commerce maritime, sujet de légitime fierté pour tous les habitants. Ou encore lorsqu'il soulignait l'utilité des connaissances en Architecture « aux peintres qui se consacrent à l'histoire et à la décoration des Théâtres », et insistait avec emphase sur les illustres peintres parisiens qu'étaient Natoire, Boucher, Pierre, Vien, Lagrenée... Et non moins fâcheuse sa proposition aux « hommes en place » de leur consacrer un cours élémentaire, regardant :

« surtout les personnes qui n'ont besoin d'acquérir les principes de cet art que par induction ; son objet sera de multiplier les connaissances, d'éclairer le goût, de guider le jugement de ceux qui par leur naissance doivent un jour exercer les emplois de l'État, soit à la Cour, soit dans les Provinces, et qui par cette considération ne doivent pas ignorer les principaux éléments d'un art si fort en recommandation chez tous les peuples policés, et sur lequel ils auront souvent des choix à faire, des décisions à donner, et des exemples à laisser à la postérité. »

Or il semblerait qu'en réalité il proposait essentiellement un enseignement destiné aux artisans, c'est-à-dire basé sur celui de l'Académie de Saint-Luc, comme en témoignent certaines de ses critiques, adressées aux maçons :

« L'abus que l'on fait de sa confiance à des hommes destinés à la pratique du bâtiment, dont la plupart ignore l'idée de chaque partie du détail, de l'assemblage et de la réunion

---

435 Pierre Lacour, *Notes et souvenirs d'un artiste octogénaire*, Bordeaux, 1989, p. 51

436 Christian Taillard, *op. cit.*, p. 171.

437 *Ibid.*, p. 171.

des différents genres de matériaux, et ne se doute seulement de la spéculation des principes généraux de l'Architecture. Ils contribuent volontairement à peupler la capitale d'hommes ineptes, dont le grand nombre est toujours un fléau pour les arts et la Société »

Ou encore :

« Le troisième, sous le nom de Cours de pratique, aura pour objet l'exercice du dessin, l'application de la Géométrie pratique aux arts Mécaniques [*sic*], et sera consacré à ceux qui se bornant à la construction des Bâtimens, ont besoin d'une théorie moins transcendante, mais auxquels de simples éléments ne suffiraient cependant pas pour acquérir les connaissances qui leur sont nécessaires dans l'art de bâtir, et qui, faute de principes, ne pourraient jamais faire de grand progrès dans leur profession. »

Il est très possible du reste que ce programme ait représenté celui de son propre cours d'architecture à l'Académie de Saint-Luc avant 1776.

Nous ignorons la réaction des académiciens bordelais. Toutefois quelques mois plus tard, au moment de l'exposition au Salon, on pouvait lire dans le *Journal de Guienne* du 5 septembre sous la rubrique Beaux-Arts, la « Seconde lettre [...] sur le Sallon [*sic*] de Peinture ». L'auteur, anonyme, considérait que « M. La Fosse n'a que deux dessins au Sallon, mais ils annoncent un grand talent. Sa touche est large & vigoureuse, ses compositions sont pleines de verve et de feu. Son imagination en Architecture pourrait être comparée à celle de Milton, en poésie ; il est plus Peintre qu'Architecte »<sup>438</sup>. « Il est plus peintre qu'architecte » : n'était-ce pas là le plus éloquent commentaire de son *Précis sur l'étude de l'architecture* ?

---

438 *Journal de Guienne*, n° 248, Mercredi 5 Septembre 1787, p. 992.



## **Chapitre X**

### **L'Âge de fer**

En 1787, le verdict des Bordelais était cruel, mais évidemment partisan : le critique du *Journal de Guienne* ne jugeait pas tant les deux dessins de Delafosse – reconnaissant du reste le talent de l’auteur, sa touche, son imagination – mais sanctionnait sans aucun doute ses jugements si désobligeants : « cette dégradation que nous éprouvons dans nos Écoles et particulièrement dans celle de l’Architecture, [qui vient] par la circulation du Commerce qui est préféré à tout dans cette Ville » ou encore la « capitale peuplée hommes ineptes dont le grand nombre est toujours un fléau pour les arts et la société ». Comment cette bonne société bordelaise, et plus encore les architectes de valeur tels Bonfin, Lhote et Laclotte ne se seraient-ils pas sentis blessés au plus haut point ? Delafosse dut alors percevoir que son élan réformateur l’avait entraîné trop loin. Qu’avait-il eu besoin d’offenser des confrères qu’il connaissait à peine, et de vanter exagérément les illustres peintres parisiens, dans un propos concernant l’architecture ? Peut-être avait-il eu le secret espoir que l’Académie bordelaise le chargerait d’ouvrir lui-même en son sein une École d’architecture dont l’enseignement aurait été basé sur le sien propre à Saint-Luc, tout en appliquant les excellents principes de l’École des Arts de Blondel, et destiné essentiellement aux artisans. N’insistait-il pas en effet dans le « Développement du Plan proposé », sur le terme « École d’ornement », soucieuse d’inculquer « les principes du dessin concernant l’architecture, et l’ornement relatifs à la décoration intérieure et extérieure », et sur « l’ornement à la portée des menuisiers, serruriers, marbriers, et d’autres ouvriers qui font leur profession des arts mécaniques, et qui tous ont besoin de l’exercice du dessin et de la pratique de l’équerre, de la règle et du Compas », en un mot sur tous ses propres dessins et gravures, acquis par les ornemanistes et artisans depuis ses débuts, et qui avaient bâti sa réputation.

Or l’état de ses finances devenait certainement fort précaire : la situation politique se dégradait de jour en jour, le pain manquait et, bien qu’il fût enfin parvenu à créer sa propre synthèse entre invention, ornement et sublime, il ne restait que bien peu d’acquéreurs pour ses dessins d’architecture. Le chômage faisait déferler sur Paris des hordes désœuvrées et affamées, tandis qu’un mur, ponctué de barrières d’octroi, s’élevait impitoyablement autour de la capitale : « Le mur murant Paris rend Paris murmurant » allaient répétant les habitants excédés. Les feuilles, les brochures pullulaient, dans un fatras de libelles et de caricatures. Elles eurent « une telle importance durant la période révolutionnaire qu’elle ne peuvent être considérées comme une simple visualisation du discours révolutionnaire »<sup>439</sup>. Or l’iconologie avait toujours été le moyen d’expression favori de Delafosse, aussi fut-il peut-être le seul à réaliser des satires de l’architecture de son époque.

---

439 *La Révolution française et l’Europe 1789-1799*, Catalogue de l’exposition, T. II, Paris, RMN, 1989, p. 567.

## La satire architecturale



C. N. Ledoux, *Barrière du Maine*.



J. C. Delafosse, *Prison*.

Photo de dessin, Londres Courtauld Institute of Art, cliché 489/38 (17).



C. N. Ledoux, *Bureau de La Villette*.

À l'exécution du mur il semble avoir joint l'exécution de son architecte. De plus en plus accablé, et ne percevant pas dans les barrières « le jeu incroyablement varié de leurs masses, comme la diversité des formes qui servent les effets pittoresques recherchés par Ledoux »<sup>440</sup>, non plus que « L'iconographie parlante des dessins »<sup>441</sup> – son propre idéal – il paraît avoir opté pour la satire architecturale afin d'exprimer violemment sa condamnation. Et nul besoin sans doute de l'épigramme qui courait tout Paris :

« Pour augmenter son numéraire  
Et raccourcir notre horizon,  
La Ferme a jugé nécessaire  
De mettre Paris en prison. »

pour lui inspirer sa propre traduction de la terrifiante menace planant sur les habitants. Il entreprit donc enfin de délaisser les ornements – à la manière de Piranèse affirmant dans le Frontispice de l'ouvrage sur les temples de Paestum :

« Pour ce qui est de ce temple, soit que ce fut la conduite de la nation soit que ce fut la sagesse dans l'architecte, il est clair que cette entreprise fut conduite et terminée avec dignité par la suppression de la plus grande partie d'ornements pour le rendre solide et grave. »<sup>442</sup>

C'est ainsi que nous trouvons un *Projet de Prison*<sup>443</sup> dont la plupart des traits est empruntée à la Barrière du Maine<sup>444</sup> de Ledoux. Faisant enfin appel à une symbolique purement architec-

440 Daniel Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux*, Paris, 2000, p. 344.

441 *Ibid.*, p. 217.

442 Cité Janine Barrier, *Piranèse*, 1995, p. 135.

443 Delafosse, *Projet de Prison*. Dessin, Courtauld Intitute of Art. Inv.photo 489/38(17). Détails ?

444 Claude-Nicolas Ledoux, *Barrière du Maine*. Photographie de A. Gouviot, v. 1859, BHVP.



J. C. Delafosse, *Observatoire*.  
Dessin, Plume et encre brune, lavis brun, H. 160 x  
l. 128mm, Paris MAD.  
© MAD, Paris.

turale, Delafosse parvient à conférer à sa prison une extrême puissance, à la vue de laquelle il est « impossible d’être parfaitement libre de terreur »<sup>445</sup> : étroite ouverture en demi-cercle écrasée sous une sorte de fronton – pesante structure démesurée, lourds claveaux en pointes de diamants et monstrueux bossages à angles vifs. Éliminant les sculptures de captifs enchaînés, parfaitement redondantes, il adopte uniquement la remarquable symbolique, purement architecturale, des paires de colonnes jumelées prisonnières de leurs agressifs bossages cubiques, plus encore éloquente. Ainsi, à travers la satire finit-il par atteindre une véritable architecture parlante.

De même, ne découvrant probablement dans le *Bureau de La Villette* qu’une rotonde péripète, juchée sur un bâtiment en forme de croix grecque flanqué de péristyles, il se complut à en réaliser une mor-

dante satire : en bon caricaturiste il en hypertrophie ce qu’il considère comme un véritable syncrétisme.

Recherchant parmi ses dessins antérieurs tous les éléments les moins susceptibles d’être associés, il les amplifie afin de créer le plus invraisemblable *Observatoire*.

### Politique en hiéroglyphes

Delafosse n’avait jamais dissimulé ses opinions politiques. En 1757 les planches de la *Nouvelle Iconologie* les avaient déjà exprimées, certes avec discrétion puisqu’en hiéroglyphes. On se souvient que bien des éléments iconiques de la planche *Le Règne de Louis XV* se prêtent à une double lecture, contredisant le discours qui l’accompagne : le sceptre, la couronne et l’épée sont posés, non pas « sur la base d’une colonne », mais sur une colonne tronquée, tandis qu’au sommet d’une autre colonne, le pélican qui se perce le flanc pour nourrir ses petits – censé représenter la tendresse du roi pour ses sujets à Fontenoy – pourrait être le symbole maçonnique fréquent à cette époque. Il ne peut s’agir que de la traduction des réels sentiments politiques de Delafosse : perte de confiance dans la monarchie et intérêt pour les théories maçonniques. Par ailleurs plusieurs autres planches permettent de préciser ses convictions, parfois subtilement sous-entendus dans le texte. Ainsi la « Minerve appuyée sur un faisceau d’armes [...] emblème

445 Edmund Burke, *op. cit.*, p. 116.

de la Paix, mère de l'Abondance », ainsi qu'une grenade, représentent-elles sans aucun doute son aspiration à la *Démocratie*, par opposition aux méfaits de la monarchie et de son cortège de guerres.

Ne mettait-il pas ailleurs en évidence le fait que le fameux homme d'État grec Solon, réputé pour avoir procédé à des réformes accroissant considérablement le rôle de la classe populaire, avait instauré la démocratie ? De même les *Quatre Âges de Rome* sont-ils représentés par des autels, élevés évidemment à leur gloire, et leur connotation politique est parfaitement claire. La relation du premier âge – dont le gouvernement est une monarchie – est purement historique, mais de Brutus à Jules César se fait jour un progrès considérable : une grenade et une main entourée par un serpent « dénotent le gouvernement de Rome entre les mains des consuls », autrement dit une monarchie parlementaire. Quant au troisième âge, s'il est une apologie de César, il est surtout celui d'Auguste, instaurant la République romaine, l'âge d'or augustéen. Plus clairement encore, la *Démocratie* est la forme de « Gouvernement où l'Autorité est entre les mains du peuple », ainsi « le Serpent est l'emblème de la prudence que l'on voit briller dans certains gouvernements démocratiques » et une gerbe de blé « signifie le soin qu'il [un tel gouvernement] prend pour entretenir l'abondance dans son sein ».

La dégradation de la situation, au cours des années qui précédèrent le paroxysme ré-



J. C. Delafosse, *Le Prothée [sic] ou l'homme de cour*.  
Dessin, Plume et encre noire, aquarelle, H. 180 x l. 100mm, Paris MAD.  
© MAD, Paris.



J. C. Delafosse, *L'antique financier*.  
Dessin, Plume et encre noire, aquarelle, H. 183 x l. 83mm, Paris MAD.  
© MAD, Paris.

volutionnaire, n'avait pu que renforcer ses convictions. Ayant définitivement abandonné en cette période troublée l'idée de vendre des projets d'architecture ou de décors, le foisonnement d'images séditeuses l'incita à se borner à proposer à ses fidèles collectionneurs des charges politiques, et même de véritables pamphlets, en hiéroglyphes. Toutefois, alors qu'il avait multiplié les estampes d'ornements par le passé, il semble n'avoir pas souhaité contribuer à la « guerre par l'image »<sup>446</sup>, véritable rage des années révolutionnaires. En effet, ses dessins ne furent pas gravés, destinés seulement à quelques fidèles amateurs, aussi passèrent-ils longtemps inaperçus. Déjà auparavant quelques-unes de ses figures énigmatiques, tenant de la caricature, témoignaient de son engagement politique : n'avait-il pas raillé *Le Prothée [sic] ou l'homme de Cour*, servant son propre intérêt, affichant les meilleurs sentiments alors qu'avec fourberie il échafaude soigneusement les plus sinistres desseins.

Et *l'Antique financier* ? Ce dindon prétentieux richement vêtu, faisant admirer sa bedaine, bouffi tout autant d'orgueil que des sacs d'or emplissant ses poches. Et s'il pisse bien peu c'est uniquement par avarice, mais ne pisse-t-il pas sur les outils de l'architecte, qu'il méprise, tout autant que sur le Livre de la Loi ?



J. C. Delafosse, *L'âge d'airain pendant lequel les hommes se pervertirent de plus en plus*.  
Dessin, Plume et encre noire, lavis brun et gris,  
H. 172 x l. 137mm, Paris MAD.  
© MAD, Paris.

Aussi Delafosse avait-il, peut-être à la suite de ses avanies juridiques et de la crapulerie de la dame Delbarre, décrit *L'Âge d'airain* « pendant lequel les hommes se pervertirent de plus en plus ». Sans doute se voyait-il lui-même, agneau que dévore le féroce loup, ou l'un de ces malheureux submergés par les flots d'un inexorable déluge, tandis que son labeur – des années entières d'efforts – avaient été réduits à néant par perverse malhonnêteté de son irréductible ennemie. Cette fatale montée des eaux lui avait-elle été suggérée par l'incessante pluie de l'automne 1787, annonçant une récolte désastreuse ? Du reste, l'année suivante un épouvantable orage s'était abattu sur la région ; il était en effet tombé, par endroits, des morceaux de glace qui avaient cassé des branches, et tué des lièvres et des perdrix. On rapportait qu'au Raincy les tuiles

et même les chevrons des maisons avaient été cassés, tandis que vers Noisy-le-Sec la campagne présentait une véritable scène d'horreur, pommes de terre arrachées et hachées menu dans les champs<sup>447</sup>. Les faillites s'étaient multipliées, et tous les produits alimentaires avaient régulièrement augmenté.

446 *La Révolution française et l'Europe, op.cit.*, p. 567.

447 Thomas Blaikie, *Journal d'un botaniste-jardinier (1775-1792)*, éd. Klincksieck, Paris, p. 282.



J. C. Delafosse, *L'antique noblesse ou le fantôme de la noblesse*.

Dessin, Paris Musée Carnavalet Collections révolutionnaires Inv. I.E.D. 5906.

Et pendant ce temps le clergé lui aussi se pervertissait de plus en plus. Dans son assemblée il avait refusé tout don gratuit, et exigé le maintien de ses immunités, alors que plusieurs provinces réclamaient la fin des privilèges fiscaux nobiliaires et cléricaux, ainsi que l'admission du peuple à toutes les charges. Finalement Paris avait été gagné par la violence et les manifestations du Pont-Neuf et de la place de Grève avaient tourné à l'incendie et au pillage. La troupe avait tiré. Personne n'ignorait alors que ceux que l'on appelait les « émeutiers » venaient du centre de la capitale, et qu'il s'agissait d'artisans, de commerçants, d'apprentis. Partout on pillait, et le nombre de mendiants s'accroissait de jour en jour. Vers la fin de l'année, après une semaine de débats au Conseil, le Tiers avait obtenu d'être représenté par autant de députés que les deux autres Ordres réunis.

C'est sans doute après cette double victoire symbolique, que Delafosse dessina ses charges féroces contre la noblesse et le clergé, auxquelles il adjoignit *L'Âge de fer*, réalisant ainsi une sorte de triptyque de « colonnes hiéroglyphiques »<sup>448</sup>.

*L'antique noblesse ou le fantôme de la noblesse*, « fait irrésistiblement penser à l'armure vide du *Chevalier inexistant* d'Italo Calvino »<sup>449</sup>, Agilulfe, dont la visière relevée révèle que le heaume est vide, ce « quelqu'un qui est sans y être », et que Monique Mosser dépeint avec son heaume qui « se pare des plumes de paon du vain orgueil, tandis que les bras absents signifient l'impuissance »<sup>450</sup>. Delafosse le drapait des seuls atours de ses insignifiants blasons, son flasque bras incapable de tenir la moindre épée ne pouvait plus manier que la plume du tabellion. Seul le malheureux Tiers-État qu'il pressurait lui avait jusque lors évité de s'effondrer.

Le clergé, que Delafosse honnissait depuis des lustres, n'était pas davantage épargné : *Le Colosse à tête d'or et pieds d'argile ou l'antique momie du Clergé*. « Écrasez l'infâme » avait écrit Voltaire : « d'un bloc d'argile qui se délite sort un fût fasciculé d'où jaillit le buste emmaillotté de bandelettes d'un personnage couronné d'une

tiare (allusion aux pouvoirs du pape). Un groin de porc ou de sanglier orne la plaque pectorale (évoque la luxure ?). Le masque de fourberie de la femme-serpent



J. C. Delafosse, *L'antique momie du clergé*.

Dessin, Paris Musée Carnavalet Collections révolutionnaires Inv. I.E.D. 5907.

448 Monique Mosser, 1986, vol. 73, p. 65-66.

449 *Ibid.*, p. 66.

450 *Ibid.*, p. 66.

ailée de l'hypocrisie fait pendant à la croix »<sup>451</sup>. Colonne dont la base était de mol argile alors qu'on l'avait crue de marbre – ligoté, ficelé, enfin subjugué le clergé n'était pas loin de s'écrouler. Il n'y avait plus que quelques crédules et naïfs Pierrots pour se lamenter de l'impuissance de cette croix dénuée de pouvoir, montrée du doigt par un souriant bourgeois, livre à la main (Delafosse lui-même, fort des écrits de Voltaire ?). Tandis que ses adorateurs n'étaient plus que les membres d'un chœur à l'antique, réduits à l'état d'ombres fantomatiques et silencieuses.

L'année suivante s'ouvrit dans la peur et la faim. L'anarchie régnait. À l'âge de bronze avait irrémédiablement succédé *L'Âge de fer*, non seulement tel que le dépeignait Ovide : « celui qui a la dureté du fer », mais pour Delafosse celui du « Règne de la



fraude, la perfidie, la trahison, la violence et la passion scélérate de la richesse », mais en outre pour Delafosse, accompagné de « la sédition, la désunion, l'erreur, l'ambition, la chicane etc. etc. ». Image terrible que celle de cette monarchie aux multiples masques, ne nourrissant plus de ses flasques mamelles que les serpents du mal, annonceurs de mort ; dont les pattes griffues n'ont plus aucune autre fonction que celle d'agripper à la fois les chaînes de l'asservissement, le flambeau de la discorde et les sacs de l'or provenant du labeur du peuple ; dont la devise est celle du loup dévorant les agneaux. Anéantissant de ses serpentiformes et monstrueux membres inférieurs aussi bien le Livre de la Loi, que l'équerre de l'Architecte, le trépied créé par le Décorateur, le

J. C. Delafosse, *L'Âge de fer*.  
Dessin Paris Musée Carnavalet.  
(Collections révolutionnaires, Inv.  
I.E.D. 5927.

violon de la Musique – la Justice et l'Art.

L'hiver avait été particulièrement rigoureux, chômage et hantise de la famine faisaient « déferler sur Paris des hordes désœuvrées et affamées »<sup>452</sup>. Les compagnons, les apprentis, les ouvriers se virent refuser le droit de participer aux élections : colère et misère se conjuguèrent, des émeutes éclataient partout. Le 28 avril la manufacture de papier peint de Réveillon, ainsi que la maison du fabricant de salpêtre Henriot, voisine, avaient été saccagées. L'excitation générale avait alors provoqué des émeutes qui se soldèrent par des centaines de victimes. Bientôt la réunion des États généraux, le serment du Jeu de paume et la constitution



Jean-Louis Prieur inv., Berthault sc., *Barrière de la Confiance incendiée*.  
Estampe Paris Musée Carnavalet.

451 Monique Mosser, 1986, p. 66.

452 *La Révolution française et l'Europe, op. cit.*, p. 382.

du Tiers en assemblée nationale, conduisirent inexorablement au conflit. Des régiments étrangers convergèrent vers la capitale. Le 12 juillet l'émotion gagna toute la ville, les émeutiers, ivres d'une rage aveugle, brisèrent, cassèrent, brûlèrent tout ce qui leur tomba sous la main, et ce furent les barrières d'octroi, si honnies des Parisiens, qui furent essentiellement la cible de la vindicte populaire. Ainsi Jean-Louis Prieur nous a-t-il laissé un saisissant témoignage de l'incendie de la Barrière de la Conférence<sup>453</sup>, gravé par Pierre-Gabriel Berthault.

Nous ignorons quels furent les sentiments de Delafosse face à ces explosions de violence. Peut-être approuvait-il la disparition du symbole de l'oppression monarchique, mais son âme d'architecte ne pouvait que déplorer la destruction d'un édifice, fût-il de ce Ledoux qu'il jalousait.

Les événements se précipitaient. La Bastille s'écroula. Trois jours plus tard le roi plaçait La Fayette à la tête de ces milices de quartier, qui s'étaient formées spontanément et furent rapidement nommées Garde nationale. Aucun document ne vient étayer l'hypothèse d'un engagement de Delafosse dans cette Garde nationale. Il semble plutôt qu'il se soit mis au service de sa patrie en qualité d'architecte. Ainsi lui confia-t-on le soin de fournir des plans pour une caserne destinée à la cavalerie, et que l'on construirait sur le terrain libéré par la halle à la marée – vétuste celle-ci avait en effet été démolie cinq ans auparavant pour être reconstruite un peu plus loin, à l'endroit de la grande cour des miracles. Mais il était nécessaire d'en créer plusieurs autres afin d'y loger un certain nombre de compagnies, aussi fut-il chargé également de celle du centre, le bataillon de Bonne-Nouvelle, soit dans un quartier qui lui était familier.

Tout en s'attelant à cette tâche considérable, sans doute éprouva-t-il l'impérieux devoir d'exprimer en « hiéroglyphes » ce que devait être à ses yeux cette *Monarchie renouvelée par les Lumières*.

Toutefois, il s'était enfin rendu à cette évidence qu'« On n'apprend rien par une image. L'image sert à rappeler quelque chose, mais si on ne sait pas ce qu'elle dit, on ne l'apprend pas par elle. »<sup>454</sup> Le rejet des Discours de la *Nouvelle Iconologie* le lui avait amplement démontré. Aussi entreprit-il de représenter cette monarchie grâce à des allégories lisibles par tous, dans la mesure où elles faisaient appel à l'actualité immédiate. En outre, tout amateur et collectionneur avait la possibilité de « savoir ce qu'elles disaient » en évoquant la *Neuvième lettre philosophique* de Voltaire : « Sur le Gouvernement ». Le pouvoir et la force de cette monarchie renouvelée doivent être parfaitement circonscrits dans une sphère fermement maintenue par le géryon des trois Ordres, égaux entre eux : « Les nobles reçoivent du roi leur titre, rien de plus [...] Un homme parce qu'il est Noble ou parce qu'il est Prêtre n'est point exempt de payer certaines taxes ; tous les impôts sont réglés par la Chambre des Communes qui est la première par son crédit »<sup>455</sup>. Et sans doute convenait-il de rappeler que c'était le peuple – fier de porter en triomphe le bonnet phrygien au bout d'une pique – qui avait sauvé l'Assemblée et assuré le

453 Jean-Louis Prieur, *La Barrière de la Conférence incendiée*, gravée par Pierre-Gabriel Berthault. Estampe. Musée Carnavalet.

454 Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, 2004, p. 331.

455 Voltaire, *Lettres philosophiques*, Éd. Garnier, Paris, 1964, p. 43.



J. C. Delafosse, (Sans titre) *La Monarchie renouvelée par les Lumières*. Dessin, Plume et encre noire, aquarelle, H. 240 x l. 164mm, Paris MAD. © MAD, Paris.



J. C. Delafosse, (Sans titre) *La Nation guidée par l'Être suprême*. Dessin, Plume et encre noire, aquarelle, H. 268 x l. 175mm, Paris MAD. © MAD, Paris.

triomphe de la Révolution et de la Liberté. La force de la monarchie – épées, faisceaux de piques et de haches – n'était-elle pas détenue, avec la Prudence du serpent, par sa Garde nationale ? Et celle-ci n'était-elle pas l'unique garante de l'Ordre, comme en témoigne l'hydre terrassée ? Certes le clergé était encore demeuré dans l'ombre de l'obscurantisme, avec pour unique rôle de reconforter les faibles. Par ailleurs, cette nouvelle Monarchie devait être établie sur des bases aussi solides qu'un massif de maçonnerie équilibré par une équerre et un fil à plomb. Elle deviendrait alors une source féconde, capable de produire tous ces arts et talents, fierté de la France, littérature, peinture, architecture, musique.

Le 4 août avait été votée par les trois Ordres réunis l'abolition des privilèges puis, les événements se précipitant, le 26 était proclamée la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen, laquelle reconnaissait « sous les auspices de l'Être suprême [...] les droits naturels, inaliénables et sacrés de l'homme ». De nouveau Delafosse s'empressa de traduire symboliquement cette victoire sans précédent : *La Nation guidée par l'Être Suprême* dont le bras droit, sur lequel s'enroule le serpent de la Prudence, tient fermement la balance maintenant en équilibre le pouvoir royal et celui de l'Assemblée des trois corps réunis, équilibre rendu immuable grâce à une équerre. De son bras gauche, elle tient étroitement le Bâton de commandement de l'Armée et le Gouvernail de la Marine. La Lumière de la Raison dissipe les brumes de l'obscurantisme, et éclaire les Arts réunis – Architecture, Peinture, Sculpture, Littérature, Musique ; la Sybille émerge de son temple afin d'annoncer que le Commerce sous les traits de Mercure, et la Prospérité sous la forme d'une corne d'abondance, vont être bientôt touchés par cette même Lumière. Une telle Nation est ancrée sur une solide colonne que ne peuvent attaquer les forces demeurées sous la nuée de l'obscurantisme : pas plus

la Discorde, cette Gorgone brandissant ses vipères, que les féroces hyènes de la Haine. N'anticipait-il pas de la sorte la future déesse Raison ?

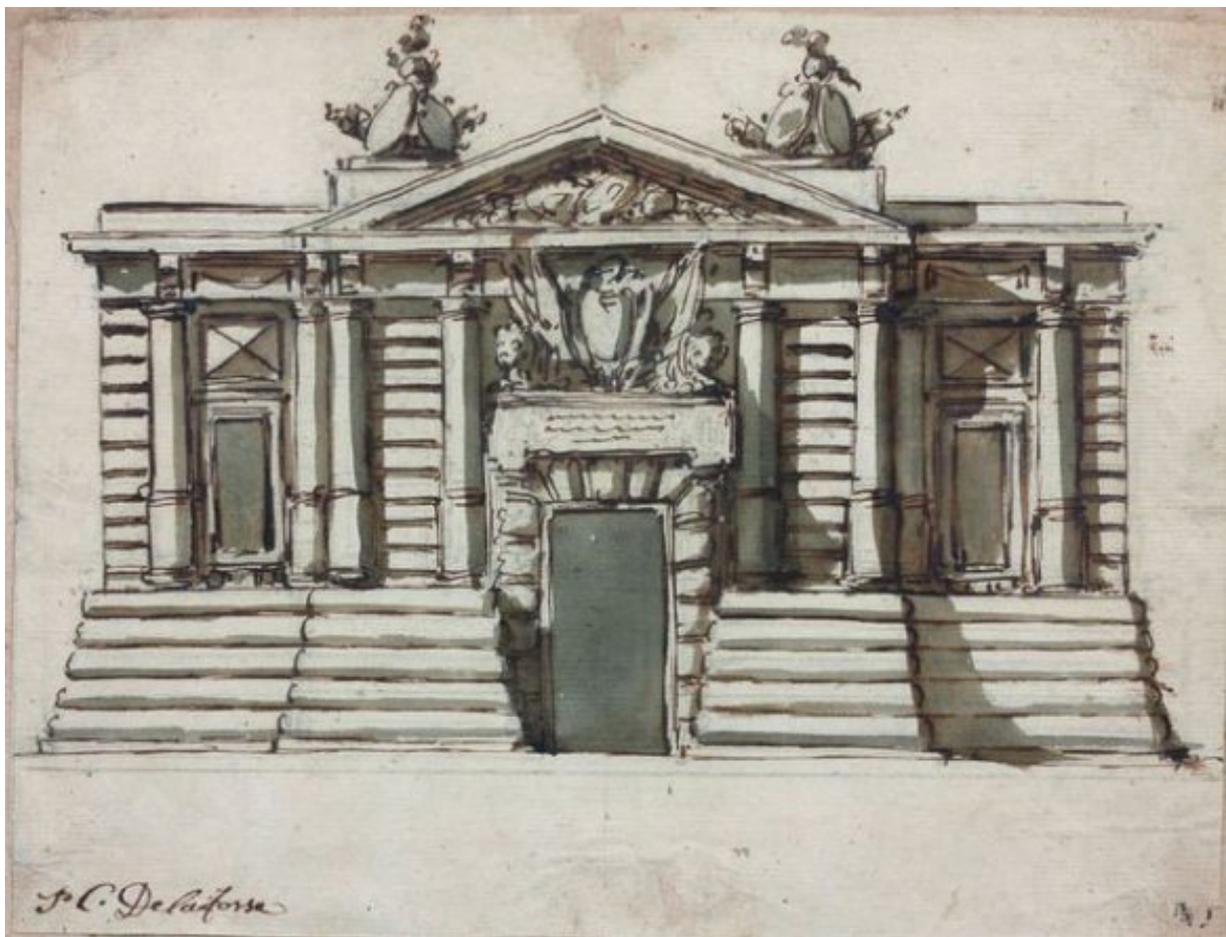
### Un dernier projet

Outre l'illustration de l'actualité politique, Delafosse devait également se consacrer aux projets de la Garde nationale. Il eut le temps d'établir des plans pour la construction d'une caserne à la halle à la marée pour la cavalerie – laquelle ne fut pas réalisée, et de superviser

l'établissement de celle qui était destinée à la compagnie du Centre, Bataillon de Bonne-Nouvelle<sup>456</sup>.

Ces plans, pas davantage que ceux de ses hôtels du faubourg Poissonnière, n'ont pu être localisés. Ont-ils disparu dans la tourmente révolutionnaire ? Toutefois il est permis de se demander si un *Projet d'architecture*, petit dessin récemment apparu en vente publique, pourrait avoir été une esquisse d'un *Bâtiment pour la Garde nationale*<sup>457</sup>.

Il s'agit d'un bâtiment militaire, comme l'indiquent les drapeaux et écusson au-dessus de l'entrée. Son caractère extrêmement massif l'apparente aux dessins de prisons et de satires architecturales réalisés dans les années 1787-1789. Cette esquisse pourrait donc représenter la seule survivante d'un projet complet. Delafosse n'y abandonne pas les principes classiques de proportions d'une composition traditionnelle, tout en adoptant un appareil hypertrophié, formé d'un empilement d'assises de grossiers bossages continus adoucis, lesquels confèrent un aspect



J. C. Delafosse, (Projet d'architecture) *Projet de bâtiment pour la Garde nationale ?*  
Dessin, Plume et encre brune, lavis brun sur traces de crayon noir, H. 170 x l. 220mm, Signé en bas à gauche  
« J. C. Delafosse », Paris Vente Piasa 31 mars 2011, Lot 171.

456 *Actes de la Commune de Paris pendant la Révolution*, 2<sup>ème</sup> série, T. III, (19 mars 1791), p. 206-207.

457 Paris, Vente Piasa, 31 mars 2011 (lot 34). Plume, encre brune et lavis brun, sur traits de crayon noir. (170x220) mm. Signé en bas à gauche. Delafosse n'indique pas de titre. Galerie Martin Moeller & co, Salon du dessin, 2014.

pesant à l'édifice, symbole de sa puissance. La porte, à claveaux irréguliers, monte de fond depuis le niveau de soubassement en forme d'escarpe défensive, et les fenêtres latérales sont sommées de lourds et menaçants claveaux en pointes de diamants. Le décor est réduit à son strict minimum, ainsi les colonnes qui rythment cette façade sont-elles des colonnes canons. Plus encore qu'avec sa série de *Prisons*, c'est sans doute grâce à cet ultime dessin, bien modeste et imparfaite épave, que Delafosse parvenait maladroitement à donner corps à cette architecture qui le hantait depuis ses jeunes années.

Ce fut seulement le 19 mars 1791 que le « Bureau municipal » accorda « à la veuve du sieur Delafosse, architecte, par forme d'indemnité [...] une somme de 300 livres, pour le travail extraordinaire fait par le sieur son mari qui, lors de l'établissement de la caserne de Bonne-Nouvelle, a suivi avec zèle l'établissement de cette caserne, et a aussi fait des plans pour la construction proposée d'une caserne à la halle à la marée pour le service de la cavalerie »<sup>458</sup>.

Alors qu'il s'efforçait d'achever ses plans, l'effervescence continuait, l'Assemblée prétendait qu'elle n'était pas libre à Versailles. Le peuple avait alors formé la résolution d'aller à Versailles et de forcer le roi et les siens à venir à Paris. Le 7 octobre toute la famille royale était installée aux Tuileries, et le 10, jour mémorable entre tous, l'Assemblée Constituante avait changé la titulature du souverain, lequel était devenu « Louis, par la grâce de Dieu et la Loi constitutionnelle de l'État, roi des Français ». Mais Delafosse n'eut pas la dernière satisfaction d'illustrer métaphoriquement cet événement. Dès le lendemain il rendait le dernier soupir.

---

458 *Actes de la commune de Paris pendant la Révolution*, 2<sup>ème</sup> série, T. III, p. 206-207.

## **Conclusion**

La conclusion de ces pages ne peut qu'être un hommage à la perspicacité d'Emil Kaufmann, déjà soulignée par Monique Mosser. En effet Delafosse, tombé dans l'oubli durant des décennies après sa mort, avait joué un rôle essentiel auprès de ses compatriotes, dans le « ressourcement commencé dans les arts appliqués, puis dans la décoration »<sup>459</sup>, ce à quoi on doit sans aucun doute ajouter l'architecture elle-même. Tout comme à son époque, la *Nouvelle Iconologie* redevint au XIX<sup>e</sup> siècle une puissante source d'inspiration pour les ornemanistes et les artisans. C'est alors qu'Émile Bellier de la Chavignerie, historien de l'art au sein de l'Union des Arts décoratifs, en inséra une biographie succincte dans son ouvrage *Les artistes français du XVIII<sup>e</sup> siècle oubliés ou dédaignés* (1862). Par la suite son nom a périodiquement reparu, sans que soit réellement éclairée sa personnalité protéiforme. En général l'accent était mis sur son rôle d'ornemaniste, et ce n'est qu'assez récemment que son influence dans le domaine de l'architecture a été mis en lumière. Emil Kauffman le tout premier perçut le fait que Delafosse, se présentant « d'abord comme architecte puis comme décorateur », effaçait la distinction « entre les arts 'majeurs' et les arts 'mineurs' : les aspirations stylistiques d'une époque apparaissent dans ses dessins décoratifs tout aussi clairement que dans ses édifices.»<sup>460</sup> Propos ratifiés par Monique Mosser<sup>461</sup> prenant acte du glissement du sens d'ornement qui s'était fait jour. Enfin Daniel Rabreau expose comment « la régénération attendue de l'architecture s'est inspirée de deux sources concomitantes et parallèles : le grand genre [ ... ] et le goût à la grecque », goût que « la diffusion des recueils d'estampes de Neufforge ou de Delafosse » a permis de décliner<sup>462</sup>. Et c'est bien là, nous l'avons vu, que par un paradoxe digne de cet homme déconcertant, ce piranésien convaincu, partisan absolu de la supériorité de Rome, refusait d'être assimilé aux défenseurs de la Grèce antique, alors que, s'exprimant par l'image, sa *Nouvelle Iconologie* fut considérée comme le paradigme du goût à la grecque. Toutefois, en dépit de ce contre-sens purement sémantique, Delafosse fut bel et bien à l'origine de « cette forme déstructurée de l'architecture classique [ qui ] accompagne le renouveau savant des maîtres révolutionnaires, les Ledoux, Boullée, De Wailly, Antoine, Chalgrin, Le Camus de Mézières, Gondoin etc. »<sup>463</sup>

### **Delafosse et l'ornement**

Nous avons vu que c'est essentiellement dans le domaine de l'ornement que l'influence de Delafosse semble s'être exercée. Les planches de la *Nouvelle Iconologie*, suivies d'innombrables gravures d'ornements assurèrent du reste son aisance matérielle. Ornemanistes, artisans et architectes préparant des décors y trouvèrent une inspiration. Kaufmann écrit que « Dela-

---

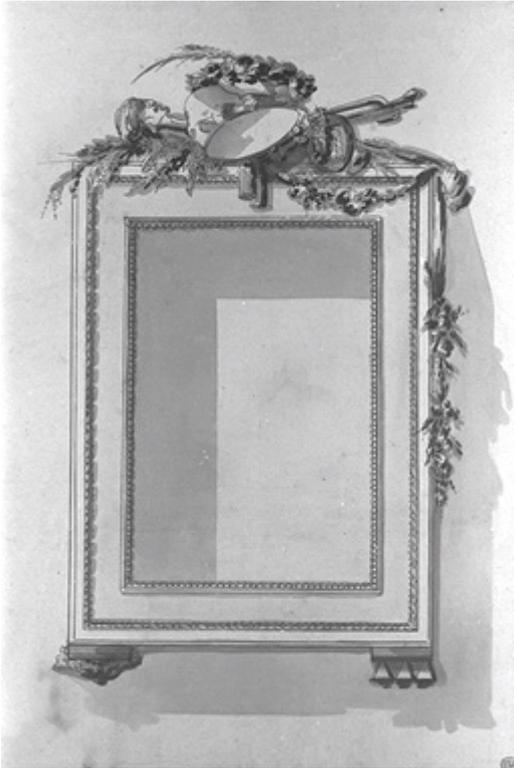
459 Daniel Rabreau, 2010, p. 45.

460 Emil Kauffman, *op. cit.*, p. 170.

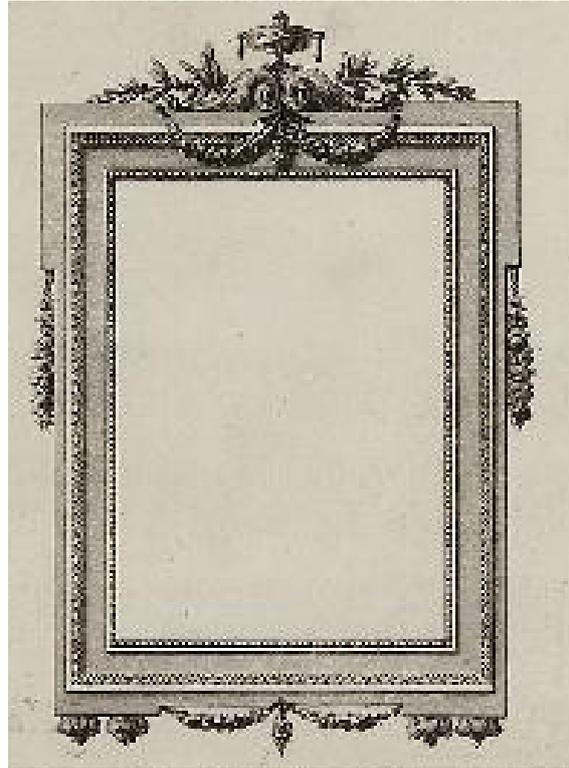
461 Monique Mosser, 2004, p. 156.

462 Daniel Rabreau, 2010, p. 45.

463 *Ibid.*, p. 45.



J. C. Delafosse, *Cadre de miroir avec attributs musicaux*.  
Dessin, Plume et lavis, H. 278 x l. 203mm, Paris  
ENSBA.



R. de Lalonde, *Cadre de miroir*.  
Estampe, Paris BAD.

fosse ne se souciait pas de créer une maquette dont pourrait se servir une ébéniste »<sup>464</sup>, et il est vrai que ses modèles n'étaient que fort rarement copiés. Il ajoute qu'il cherchait seulement à « faire des expériences sur la forme »<sup>465</sup> mais n'avait pas encore pu étudier suffisamment de dessins et gravures pour percevoir que ceux-ci constituaient un gagne-pain. Nous avons dit que les ornemanistes se contentant d'en adopter certains éléments, suivaient eux-mêmes sa propre méthode de défragmentation/recomposition. Il semble que le prolifique ornemaniste Richard de Lalonde fut l'un de ceux qui sut le mieux tirer parti des planches de Delafosse pour des créations malgré tout originales. Par ailleurs, il semble avoir – au moins une fois – réalisé une véritable paraphrase de Delafosse<sup>466</sup>.



Bien des ornemanistes, ébénistes ou ferronniers anonymes surent parfaitement, tout comme lui-même, adapter les éléments massifs de ses planches et créer des objets fort séduisants, en particulier des Consoles.

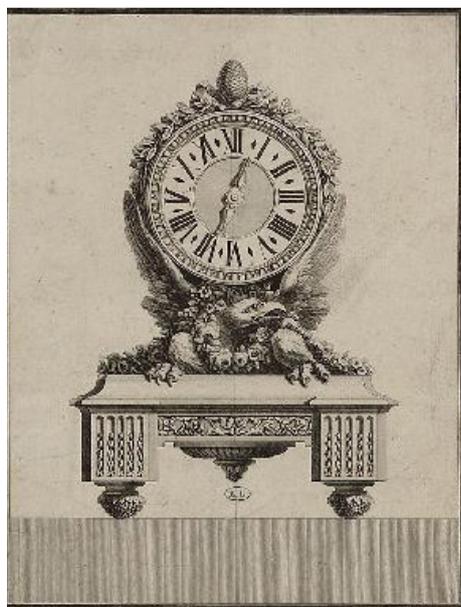
Anonyme, *Console d'applique*.

Bois mouluré, sculpté et laqué gris, H. 65 X l. 42 X P. 33cm, Vente Christie's 19-21 septembre 2011.

464 Emil Kaufmann, *op. cit.*, p. 17.

465 *Ibid.*

466 Delafosse, (Sans titre) *Cadre de miroir avec attributs musicaux*. Dessin. ENSBA Inv.O.459. Et De Lalonde, *Cadre*. Estampe. BAD. Maciet ORN/6/35-2.



J.-F. Forty, *Pendule*.  
Estampe, Paris BAD.

Tandis que Jean-François Forty, pour sa part, sut avec adresse insérer des éléments tirés de ses planches dans des projets nettement moins architecturaux.

En ce qui concerne les architectes, C. Taillard considère qu'un vase du château du Bouilh, de même que la cassolette fumante d'une ferronnerie, dus à Victor Louis, évoquent ses modèles<sup>467</sup>. Il serait du reste intéressant de rechercher les édifices parisiens et provinciaux dont les décors sont inspirés de ses nombreuses planches. En effet cette influence s'étendit très largement en France et quelques exemples en sont parfaitement représentatifs. À Toulouse l'architecte Jacques-Pascal Virebent (1746-1830), formé à l'Académie de Peinture, Sculpture et Architecture de cette ville, en devint membre, puis professeur. Il réalisa un certain nombre de

dessins inspirés aussi bien de Pannini que d'Hubert Robert et de Piranèse, mais ses tombeaux, fontaines, caprices d'architecture, frises ou vases démontrent une excellente connaissance des dessins et gravures de Delafosse. Ainsi ses tombeaux présentent-ils le caractère sublime de ceux de son modèle, par le gigantisme de leurs proportions contrastant avec la très petite taille des personnages. Par ailleurs, son *Invention d'un ordre* est pratiquement une copie du *Chapiteau hydraulique* de ce dernier<sup>468</sup>.

Au Havre, les Archives municipales ont gardé le souvenir de deux fontaines,



*Ancienne fontaine publique*.  
Le Havre. Carte postale.



Fergus Bailiart, *Fontaine*. Dessin.  
Rouen. Archives municipales.  
© Rouen. Archives municipales.

467 Christian Taillard, *op. cit.*, p. 247, 355.

468 Je suis reconnaissante à Jean-Philippe Garric de m'avoir indiqué l'ouvrage *Toulouse Les délices de l'imitation*, éd. Mardaga, Bruxelles, 1986, p. 91-94.



J. Rousseau, Amiens, détail de la façade du théâtre.

© J. L. Leguay.

adossées au mur de la maison Oursel terminée en 1780. Le propriétaire avait aussitôt demandé « de faire jaillir deux fontaines du mur même du nouveau bâtiment avec une décoration appropriée »<sup>469</sup>. Nul ne sait qui les conçut, mais le souvenir en a été conservé par une ancienne carte postale<sup>470</sup>, et surtout le beau dessin d'un jeune sculpteur, Fergus Bailliard (1872-1895)<sup>471</sup>. Toutefois, on peut affirmer que leur auteur de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle avait une excellente connaissance des gravures de Delafosse dont il a parfaitement su recomposer les éléments. Tandis que l'intérêt de Fergus Bailliard pour Delafosse correspondait certainement à la création de l'Union centrale des Arts décoratifs, et peut-être même de la publication de *L'Œuvre de Delafosse* par Armand Guérinet peu avant sa mort prématurée.

À Amiens, lorsque l'ingénieur des Ponts et Chaussées Jacques Rousseau (né en 1733) édifia le théâtre en 1778, il fit orner la façade par le sculpteur Jean-Baptiste Carpentier d'un trophée de musique composé d'éléments extraits de ses planches, en particulier de ses innombrables

*Livres de trophées*, et assemblés avec cette parfaite liberté qui le caractérisait lui-même.

L'influence de Delafosse s'étendit même au-delà des frontières. Ainsi dans les années 1770-1777, François de Cuvilliers le jeune – ancien élève de Jacques-François Blondel au service de l'Électeur Maximilien III de Bavière – s'inspira-t-il nettement de ses *Tombeaux* dans son *Architecture propre à différents usages*. Et parmi ses *Différents dessins de vases selon le caractère rustique, solide, moyen et délicat*, nous reconnaissons facilement, mêlés avec des vases de Legeay, ceux que Delafosse avait publiés dans l'édition de 1771 de la *Nouvelle Iconologie*, édition que Reynolds avait également acquise.

### **Delafosse et « Les architectes de la Révolution française »<sup>472</sup>**

Il est certainement plus difficile de définir quelle fut l'influence de Delafosse sur l'architecture : s'exprimant en hiéroglyphes il semble n'être pas parvenu à échapper à l'anecdotique. Et pourtant... n'était-ce pas sa *Nouvelle Iconologie* qui donnait naissance à l'idée même que « L'iconologie introduit à une systématisation ambiguë dans laquelle tout ce qui s'énonce peut figurer visiblement mais où aussi la mesure du visible esthétique est bien le conceptuel abs-

469 Aujourd'hui détruite, elle était située 99 rue de Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle.

470 Coll.part.

471 AM. Rouen.

Je suis très reconnaissante à Aline Mercier de m'avoir procuré ces clichés.

472 Emil Kaufmann, *op. cit.*, p. 156.

trait »<sup>473</sup>. N'est-ce pas en percevant cette évidence que Ledoux a pu génialement « inventer [...] un équivalent architectural aux procédés picturaux de l'art didactique »<sup>474</sup>. La « rhétorique de l'emphase »<sup>475</sup> était saisissante dans la *Nouvelle Iconologie*, de même qu'un certain « syncrétisme géométrique »<sup>476</sup>. Certes Delafosse n'était pas en mesure d'en dépasser le premier degré, et encore moins de saisir « la géométrisation parlante des masses »<sup>477</sup> de la Saline ou des Propylées. Du reste, un certain nombre de contemporains, et Quatremère de Quincy lui-même, taxèrent ces derniers de « Délire »<sup>478</sup>, expression que nous avons vu Delafosse traduire ironiquement par ses caricatures architecturales. On ne peut toutefois nier le fait que, selon les mots si pertinents de Kaufmann, « déjà il était hanté par des visions de motifs nouveaux »<sup>479</sup>. Malheureusement, talentueux dessinateur et ornemaniste il « ne parvint pas à appliquer son idéal à des bâtiments réels, il dut donc recourir à l'ornementalisme »<sup>480</sup>.

Sa *Nouvelle Iconologie* lui permit de figurer – *nolens volens* – parmi les initiateurs du goût à la grecque, tout autant que Jean-François de Neufforge. Et sans doute fut-elle véritablement ce « moment d'une importance cruciale pour l'évolution de l'architecture »<sup>481</sup>. N'a-t-elle pas constitué, par « la géométrisation et la monumentalisation des formes, et l'invention de motifs dont les parties isolées se correspondaient entre elles grâce à l'emploi de d'élément de tailles et de formes contrastées »<sup>482</sup>, ce puissant ferment que le génie de Ledoux sut déceler et concrétiser, et qui permit à Boullée d'atteindre l'audace avec laquelle il a manipulé les formes traditionnelles et en a créé d'entièrement neuves.

Aussi le mot de la fin revient-il à Monique Mosser, affirmant que « Dans le registre de 'l'architecture parlante', Delafosse mérite de figurer aux côtés de Boullée et de Ledoux »<sup>483</sup>.

---

473 Cité Monique Mosser, 1994, p. 12.

474 Daniel Rabreau, 2000, p. 166.

475 Daniel Rabreau, 2010, p. 45.

476 Daniel Rabreau, 2000, p. 279.

477 *Ibid.*, p. 281.

478 *Ibid.*, p. 292.

479 Kaufmann, op. cit, p. 172.

480 *Ibid.*, p. 172.

481 *Ibid.*, p. 172.

482 *Ibid.*, p. 171.

483 Monique Mosser, 1994, p. 8.





## Bibliographie

### Manuscrits

#### Paris Archives nationales

*Minutier central*

MC/ET/XXXVIII/509 (7 sept.1766).

*Bâtiments publics locaux. Chambre et greffiers des Bâtiments. Série Z/1j : PV d'expertises.*

Z/1j/1008, Octobre 1776-mars 1777.

Z/1j/1044, Décembre 1778.

Z/1j/1088, 17 juin 1782.

Z/1j/1099, Mai 1783-avril 1784.

#### Paris BNF Manuscrits

Joly de Fleury 584, fol.224. *Mémoire pour une Boucherie et Tuerie générale.*

#### Bordeaux Bibliothèque municipale

Ms. 1233-1234, Documents relatifs à l'Académie Royale de peinture, sculpture et architecture civile et militaire (1759-1793).

Fol. 285-290.

*Précis des réflexions sur la nécessité de l'étude de l'architecture dans Bordeaux proposé à l'Académie de cette ville par un de ses membres Mr. Delafosse, architecte et ancien architecte et dessinateur en chef pour le Roi en l'Isle de Corse*

---

### Textes imprimés.

**Actes de la Commune pendant la Révolution**, 2<sup>ème</sup> série, T. III.

**Allain Yves-Marie**, *Les plantes exotiques*, éd. Petit génie, 2014.

**Alexandre-Théodore Brongniart**. Catalogue de l'exposition, Paris, Musée Carnavalet, 1986.

**Arasse Daniel**, *Histoire de peintures*, Paris, Gallimard, 2004.

**Badinter Elisabeth**, *Les passions intellectuelles*, T. I, Paris, Fayard, 1999.

**Barbin Madeleine**, « Les collectionneurs de Piranèse en France au XVIII<sup>e</sup> siècle d'après les catalogues de ventes et les inventaires », *Piranèse et les Français*, Actes du colloque Piranèse et les

Français, Rome, Ed. dell'Elefante, 1976.

**Barrier Janine**, *Architectes européens à Rome 1740-1765*, Paris, éd. du Patrimoine, 2005.

**Bastide Jean-François de**, *La petite maison*, Paris (1753), Le Promeneur, 1993.

**Baudoin Jean**, *Recueil d'emblèmes divers avec des Discours moraux, philosophiques et politiques*, Paris, 1638.

‘ ‘ ‘ ‘ , *L'Iconologie ou la science des emblèmes et des devises*, T. 1, Amsterdam, 1898.

‘ ‘ ‘ ‘ , *Iconologie*, Paris, 1643 ; *Fac simile*, Bibliothèque de Lille, 1989.

**Beauvallot Yves**, « À propos de documents inédits, la construction du château de Montmusard à Dijon », *BSHAF*, Paris, 1985.

**Beccaria Cesare**, *Dei delitti e delle pene*, (1770), *Des délits et des peines*, Paris, Flammarion, 1979.

**Bellier de la Chavignerie Émile**, *Dictionnaire général des artistes de l'École française*, Paris, 1868-1872.

**Blondel Jacques-François**, *L'homme du monde éclairé par les arts*, Paris, 1774.

**Bonnot de Condillac Étienne**, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Paris, 1746.

**Brunet Marcelle et Préaud Tamara**, *Sèvres des origines à nos jours*, Paris, Office du Livre, 1978.

**Burke Edmund**, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, (1757), Paris, Vrin, 1973.

**Casanova Antoine et Rovere Ange**, *Peuple corse Révolutions et nation française*, Paris, Éditions sociales, 1979.

*Catalogue historique du Cabinet de M. de Lalive*, Paris, 1764.

**Chanteloup Un moment de grâce autour du duc de Choiseul**, éd. Somogy, Paris, 2007.

*Corrélations : Les objets du décor au siècle des Lumières*, Éd. de l'Université libre de Bruxelles, Bruxelles, 2015.

**Delafosse Jean-Charles**, *Mémoire pour une Boucherie et Tuerie générale*, s.l.n.d. (1766), Ms Joly de Fleury-584, fol. 224.

‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ , *Nouvelle Iconologie historique*, Paris, 1768.

‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ , *Principes d'architecture*, s.l.n.d.

**Descat Sophie**, « À la rencontre du public : l'hôtel de Chavane de Pierre-Louis Moreau (1759) »,

Université de Quimper...

**Diderot Denis**, *Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann, 1984.

‘ ‘ ‘ ‘ , *Ruines et paysages Salon de 1767*, Paris, Hermann, 1995.

**Documents relatifs à l'Académie Royale de peinture, sculpture et architecture civile et navale à Bordeaux (1759-1793)**, Bordeaux, Bibliothèque municipale, Ms. 1233-1234.

**Dumont Pierre-Gabriel**, *Recueil de plusieurs parties d'architecture de différents maîtres tant d'Italie que de France*, Paris, 1765.

**Duquenne Xavier**, « La pompe funèbre de l'empereur François I<sup>er</sup> à Bruxelles en 1765, avec la collaboration de l'architecte Guymard », *Études sur le XVIII<sup>e</sup> siècle*, T. 22, Bruxelles, 20004.

**Eriksen Svend**, *Early Neo-classicism in France*, London, Faber & Faber, 1974.

Érouard **Gibert**, *L'architecture au pinceau Jean-Laurent Legeay*, Paris, Electa Moniteur, 1982.

Étienne Pascal, *Le Faubourg Poissonnière*, Paris, DAAVP, 1986.

**Etlin Richard**, *The Architecture of Death*, Cambridge (USA), MIT, 1984.

**Fichet Françoise**, *La théorie architecturale à l'âge classique*, Paris, Mardaga, 1979.

**Fischer Von Erlach Johann Bernhard**, *Entwurff einer historischen Architektur*, Vienne, 1721.

**Fogelmark Stig**, *Carl Frederick Adelkrantz Arkitekt*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1757.

**Foucault Michel**, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

**Furcy-Raynaud Marc**, « Inventaire des statues exécutées au XVIII<sup>e</sup> siècle pour la direction générale des Bâtiments du roi », *AAF*, T. 14, Paris, 1927.

**Gallet Michel**, « Jean-Charles Delafosse, architecte », *GBA*, Paris, 1963.

‘ ‘ ‘ ‘ , *Demeures parisiennes*, Paris, Le Temps, 1964.

‘ ‘ ‘ ‘ , *Paris Domestic Architecture in the 18th Century*, Londres, Barrie & Jenkins, 1972.

‘ ‘ ‘ ‘ , *Claude-Nicolas Ledoux*, Paris, Picard, 1980.

‘ ‘ ‘ ‘ ‘ , *Les architectes parisiens du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Mengès, 1995.

**Guichard Charlotte**, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champ Vallon, 2008.

‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ , « L'amateur dans la polémique sur la critique d'art au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Rome, Académie de France à Rome, 2013.

**Guiffrey Jules**, *Histoire de l'Académie de Saint-Luc*, Paris, Champion, 1915.

**Hauteœur Louis**, *Histoire de l'architecture classique en France*, T. IV, 1952.

**Hubert Robert et Saint-Petersbourg**, Catalogue de l'exposition, Valence, RMN, 1999.



**Michel Olivier**, « Petitot da Lione a Roma, da Roma a Parma », *Petitot Un artista del Settecento a Parma*, Parma, Casa si Risparmio di Parma, 1997.

**Morellet abbé**, *Traité des délits et des peines*, Lausanne, 1766.

**Morin Christophe**, *Au service du château*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008.

**Mosser Monique**, *Piranèse et les Français*, Cat. de l'exposition, Paris-Rome, Rome, 1976 .  
' ' ' ' ' ' ' ' , « Trois colonnes hiéroglyphiques de J.-C. Delafosse », *Revue de l'Art*, n° 73, 1986.  
' ' ' ' ' ' ' ' , *Fragments énigmatiques*, Paris, Musées des Arts décoratifs, 1994.  
' ' ' ' ' ' ' ' , « Retour sur le goût à la grecque : J.-C. Delafosse et le langage universel de l'ornement », *Architektur, Werner Oechslin zum 60 Geburtstag*, Zürich, 2004.

**Myers Mary**, *French architectural and Ornament Drawings of the Eighteenth Century*, NY, The Metropolitan museum of Arts, 1991.

**Neufforge Jean-François de**, *Recueil d'architecture*, Paris, 1757-1768.

**Ormesson François d' et Thomas Jean-Pierre**, *Jean-Joseph de Laborde*, Paris, Perrin, 2002.

**Oeschlin Werner**, *Die Vase Kunstgewerbe*, Zürich, Museum der Stadt Zuerich Museum fuer Gestaltung, 1982.

**Ollagnier Claire**, *Petites maisons Du refuge libertin au pavillon d'habitation*, Bruxelles, Mardaga, 2016.

**Pérouse de Monclos Jean-Marie**, *Concours de l'Académie royale d'architecture au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, ENSBA, 1984.

*Petitot un artista del settecento europeo a Parma*, Cat. De l'exposition, Parme, Ugo Guanda, 1997.

**Peyre Marie-Joseph**, *Œuvres d'architecture*, Paris, 1765.

**Pinault Sørensen Madeleine**, « Les dessinateurs français en Corse à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle », *Mesure de l'Isle, le plan terrier de la Corse 1770-1795*, Ajaccio, 1997.

**Piranèse et les Français**, Cat. De l'exposition, Rome-Paris, Rome, éd. Dell'Elefante, 1776.  
' ' ' ' ' ' ' ' , Actes du colloque, Rome, éd. Dell'Elefante, 1976.

**Pressouyre Sylvia**, « La poétique ornementale chez Piranèse et Delafosse », *Piranèse et les Français*, Actes du colloque, Rome, Ed. dell'Elefante, 1976.

**Rabreau Daniel**, « Les arts régénérés en leur capitale ou la monarchie face au public », *Paris, capitale des arts sous Louis XV*, (Annales du Centre Ledoux), Bordeaux, William Blake & co, 1997.

' ' ' ' ' ' ' ' , *Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806)*, (Annales du centre Ledoux), Bordeaux, William Blake & co, 2000  
' ' ' ' ' ' ' ' , *Les dessins d'architecture au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Bibliothèque de l'Image, 2001.

‘ ‘ ‘ ‘ , *Le théâtre de l’Odéon*, Paris, Belin, 2007.

‘ ‘ ‘ ‘ , *Apollon dans la ville*, Paris, éd. du Patrimoine, 2008.

‘ ‘ ‘ ‘ , « Du ‘goût à la grecque’ sous Louis XV à la perception d’une symbolique gallo-grecque », *Revue de l’Art*, n° 170, 2010-4.

**Rabreau Daniel et Gallet Michel**, « La chaire de Saint-Sulpice. Sa création par Charles De Wailly et l’exemple du Bernin en France à la fin de l’Ancien Régime » *Bull. de la Société d’Histoire de Paris et de l’Île de France*, 1974.

**Riou Stephen**, *Album de dessins romains*, Londres, V & A Museum, Inv. E ; 184-1996.

**Ripa Cesare**, *Iconologia overo Descrittione Dell’imagini Universali cavate dall’Antichità et da altri luoghi*, Rome 1593.

**Rykvert Joseph**, *On Adam’s house in Paradise*, NY, Museum of Modern Art, 1972.

**Saint Girons Baldine**, *Esthétiques du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, éd. Philippe Sers, 1990.

*Souvenirs d’Italie*, Catalogue de l’exposition, Paris, Paris Musées, 2009.

**Taillard Christian**, *Victor Louis 1731-1800*, Paris, PUPS, 2009.

**Vidler Anthony**, *L’espace des Lumières*, Paris, Picard, 1995.

**Viel de Saint-Maux Jean-Louis**, *Lettres sur l’architecture des Anciens et des Modernes*, Paris, 1787.

**Voltaire**, *Dictionnaire philosophique*, Paris (1769), Paris, Actes Sud, 1994.

‘ ‘ , *Les Cabales*, Paris, 1772.

**Watin Jean-Félix**, *L’art du peintre, doreur, vernisseur*, Paris, 1773.

**Young Edward**, *The Complaint, or Night thoughts on Life, Death and Immortality*, Londres, 1742.

‘ ‘ ‘ ‘ , *Nuits, Plaintes ou Pensées nocturnes sur la vie, la mort et l’immortalité*, Traduction française de Pierre Le Tourneur, Paris, 1783.

**Yourcenar Marguerite**, *Sous bénéfice d’inventaire*, Paris, Gallimard, 1978.

GHAMU (Groupe Histoire Architecture Mentalités Urbaines)  
Janine Barrier, Jean-Charles Delafosse (1734-1789), un artiste à facettes au miroir du XVIII<sup>e</sup> siècle  
ISBN 978-2-491086-01-5  
[www.ghamu.org](http://www.ghamu.org)  
[contact@ghamu.org](mailto:contact@ghamu.org)

