

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

PIERRE CONTANT D'IVRY
(1698-1777)
et les architectes de son temps



Textes réunis par Anaïs Bornet et Francesco Guidoboni

2024

GHAMU (Groupe Histoire Architecture et Mentalités Urbaines)

n°5 (2024)

ISBN 978-2-491086-04-6

Directrice de publication :

Claire OLLAGNIER, présidente du GHAMU

Coordinateur du numéro :

Anaïs BORNET, docteur en histoire de l'art
Francesco GUIDOBONI, docteur en histoire de l'art

Équipe éditoriale :

Anaïs BORNET, secrétaire générale
Pierre GEOFFROY, membre du conseil d'administration
Francesco GUIDOBONI, membre du conseil d'administration
Léonore LOSSERAND, membre du conseil d'administration

Mise en page éditoriale :

Pierre GEOFFROY, membre du conseil d'administration

Membres du comité scientifique :

Robert CARVAIS, directeur de recherches au CNRS (STAD, Université de Paris Nanterre)
Emmanuel CHATEAU-DUTIER, professeur adjoint (Université de Montréal)
Dominique MASSOUNIE, maître de conférences en histoire de l'art moderne (Université de Paris-Nanterre)
Claire OLLAGNIER, docteur en histoire de l'art moderne (Université Panthéon-Sorbonne)
Marie-Luce PUJALTE-FRAYSSÉ, maître de conférences en histoire de l'art moderne (Université de Poitiers)
Daniel RABREAU, professeur honoraire en histoire de l'art moderne (Université de Paris Panthéon-Sorbonne)

Illustration de la couverture :

Portrait de Pierre Contant d'Ivry, gravure de Vincenzo Vangelisti d'après J. P. Houel

SOMMAIRE

Anaïs BORNET, Francesco GUIDOBONI

Avant-propos.....5

Daniel RABREAU

L'architecte Pierre Contant d'Ivry. De l'esthétique du plaisir au monument
emblématique..... 7

Emmanuelle BORDURE-AUFFRET

Contant d'Ivry et l'église de la Madeleine (1761-1777).....25

Marion ROUET

Pierre Contant d'Ivry et la prise en compte de l'esthétique au sein des jardins potagers...43

Vincent DROGUET

Pierre Contant d'Ivry et les architectes de sa génération : des collectionneurs ?.....55

Claudia DE FREITAS

Contant d'Ivry – François Nicolas Lancret.....75

Claire OLLAGNIER

Petites maisons au temps de Contant d'Ivry.....93

Laurence BAUDOUX-ROUSSEAU

Architectes parisiens en Artois, en Flandre et en Hainaut au XVIII^e siècle. Projets et
réalisations.....105

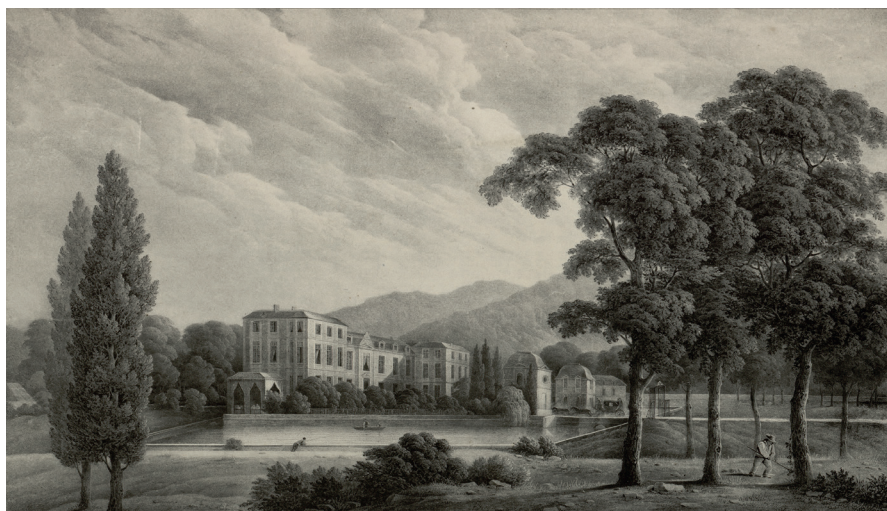
AVANT-PROPOS

L'équipe éditoriale de l'association du GHAMU a formé un projet de publication en ligne autour de l'architecte Pierre Contant d'Ivry (1698-1777). Ce projet, qui compose le 5e volume de notre collection numérique *Les Publications en ligne du GHAMU. Annales du Centre Ledoux (Nlle série)*, est issu des journées d'étude « Pierre Contant d'Ivry : architecture, jardins et ornement, du rocaille au renouveau classique du XVIII^e siècle ». Ces journées se sont tenues en 2006 au domaine départemental de Chamarande et au domaine national de Saint-Cloud, organisées par le Centre Ledoux de l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne, avec le concours du GHAMU, sous la direction scientifique de Monique Mosser, Daniel Rabreau et Isabelle Jourden. Cet événement a eu lieu à l'occasion de l'exposition du domaine de Chamarande, « Pierre Contant d'Ivry à Chamarande, œuvres d'architecture et art des jardins au XVIII^e siècle ».

Le présent volume regroupe les textes inédits de sept auteurs, parmi lesquels des intervenants des journées d'études de 2006, ainsi que d'autres chercheurs travaillant sur les œuvres de Contant d'Ivry.

Né à Ivry-sur-Seine le 11 mai 1698, Pierre Contant d'Ivry est l'une des figures majeures de l'architecture française du XVIII^e siècle. Elève de l'architecte Nicolas Dullin, il est admis en 1728 dans la seconde classe de l'Académie royale d'architecture. Fertile en idées originales, habile dessinateur et sublime décorateur, son œuvre fut louée par ses contemporains. Parmi ses réalisations majeures on peut compter entre autres l'église de la Madeleine et les embellissements du Palais Royal pour le duc d'Orléans à Paris, la cathédrale Saint-Vaast d'Arras, le château de Bizy dans l'Eure, le château d'Arnouville dans le Val d'Oise, ou encore, dans l'Essonne, l'agrandissement du château de Chamarande et la création de son parc. En 1769, il publie chez Dumont son œuvre sous le titre de *Les œuvres d'architecture de Pierre Contant d'Ivry, architecte du roi*.

Malgré sa renommée et l'intérêt que sa carrière suscite auprès des chercheurs, Contant d'Ivry n'a pas fait l'objet de monographie, contrairement à d'autres architectes de ses contemporains. Nous citons tout de même les principales publications le concernant : la thèse de Franck Joachim Kretschmar, *Pierre Contant d'Ivry, Ein Beitrag zur französischen Architektur des 18. Jahrhunderts* (1981) ; le chapitre de Gabrielle Joudiou, « Pierre Contant d'Ivry », *Un cabinet d'architectes au siècle des Lumières*, ouvrage publié sous la direction de J.-L. Baritou et D. Foussard (1987) ; l'article de Michel Gallet, « Pierre Contant d'Ivry (1698-1777) », *Les architectes parisiens du XVIII^e siècle, dictionnaire biographique et critique* (1995).



Château de Chamarande, lithographie de H. d'Orschwiller, XIX^e siècle
(CD92/ Musée du Domaine départemental de Sceaux, inv. 81.15.3)

DANIEL RABREAU

L'architecte Pierre Contant d'Ivry

de l'esthétique du plaisir au monument emblématique

Avertissement. Ce texte, à l'origine destiné au livre collectif qui devait accompagner la grande exposition *Contant d'Ivry*, réalisée en 2006 par le Conseil départemental de l'Essonne au château de Chamarande est resté inédit, la publication du livre ayant été annulée. La même année eut lieu, à Chamarande et à Saint-Cloud, un colloque organisé par l'association GHAMU en collaboration avec le Centre des Monuments nationaux. Je remercie Monique Mosser et Isabelle Jourden de m'avoir associé à cette aventure. Je rends également hommage à Gabrielle Joudiou qui a publié, dans le tome 2 des *Annales du centre Ledoux*, un article de référence sur les jardins conçus par Pierre Contant d'Ivry.

Il me paraît pertinent aujourd'hui de présenter l'œuvre de Pierre Contant d'Ivry (1698-1777) de cette manière *très contrastée* qui caractérise son architecture, admirée ou critiquée comme telle par ses contemporains et les trop rares historiens de l'art qui s'y sont consacrés. Or l'histoire stylistique de l'art que nous a léguée la fin du XIX^e siècle s'accommode justement mal de l'exposé des contrastes dans son système de classement qui, selon les règnes et les régimes politiques, laisse apparaître une hiérarchie de temps forts et de temps faibles où apparaissent de prétendues périodes de transition. En fait cette conception de l'histoire de l'art, dont Contant d'Ivry a longtemps été une victime, assimile les changements contrastés chez un même architecte à des contradictions dans la norme qu'elle a cru établir pour mieux identifier des groupes d'artistes qui



fig. 1 : Portrait de Pierre Contant d'Ivry, grav. de Vincenzo Vangelisti d'après J. P. Houel (Cl. Centre Ledoux)

respectent, avec constance, les mêmes critères formels ou une source d'inspiration dominante. L'histoire du goût se superpose peut-être à celle des modes qu'il peut susciter, mais les notions ne sauraient être confondues. Le goût est un sentiment du beau, individuel et collectif ; la mode demeure l'adhésion passagère à un système de produits formellement représentatifs d'une société à un moment donné. La jeunesse de Contant s'est bercée des fêtes galantes de Watteau et ses premiers jardins pouvaient en prolonger l'ambiance paysagère ponctuée d'élégantes sculptures et de fabriques légères. L'architecte est âgé de soixante-cinq ans, à l'époque où le peintre Joseph-Marie Vien célèbre de jeunes Athéniennes, idéalisées dans des gestes rituels, quand Hubert Robert prépare le succès fulgurant de ses paysages de ruines et de caprices de monuments antiques – réels ou imaginés. Mais dès 1750, son confrère et bientôt rival, Jacques-Germain Soufflot, avait rapporté d'Italie du sud ses dessins de relevés des

temples grecs doriques de Paestum.

Pour raconter les évolutions stylistiques du XVIII^e siècle, l'histoire de l'art a mis en œuvre une dramaturgie appropriée, peu nuancée selon la chronologie exacte et les fortes individualités, mettant en valeur de grandes ruptures formelles : du Rocaille au Néo-classicisme, par exemple. Ces prétendues ruptures, comme par une fatalité de la vie des formes, auraient poussé les artistes du temps à s'adapter à tel courant de mode irrigué par quelques créateurs inspirés et meneurs de jeu. Contant d'Ivry n'a pas eu cette réputation. Mais se demandera-t-on : de quel vécu social, identitaire ou politique – ou hédoniste – de l'art toutes tendances confondues, de l'ornement à varier jusqu'au monumental à synthétiser, relève donc la pertinence des changements formels et symboliques ?

Rares sont les architectes du XVIII^e siècle qui ont échappé aux classements arbitraires fondés sur une de leurs tendances dominantes (on croit les observer telles) et dont les œuvres contrastées, simultanément ou chronologiquement, n'ont pas été blâmées. On connaît des exceptions, avec Germain Boffrand (1667-1754) et, dans une moindre mesure, avec Ange-Jacques Gabriel (1698-1782), deux génies de l'expression rocaille dont certaines œuvres, tout autant emblématiques de leur art, répondent également au plus haut degré du classicisme universel (ou « goût pour l'antique » réapproprié). Beaucoup plus inventif que Gabriel dans l'idée d'une esthétique à l'antique moderne, chargée de symboles, Boffrand se montra soucieux de théorie en publiant ses œuvres dans un recueil de gravures accompagnées d'un texte pénétrant sur l'art poétique d'Horace inspirateur de son esthétique architecturale pour le moins contrastée¹ ! Pour les autres architectes, dans le sillage de l'Académie royale d'architecture, ils se voient tantôt confrontés à



fig. 2 : Pavillon du Palais-Royal à Paris, façade sur la rue de Valois (Cl. Centre Ledoux)

l'exigence des *Modernes*, c'est-à-dire d'une mise en œuvre de l'héritage de la grande tradition des Mansart et de Perrault au XVII^e siècle, ou à la pression des *Anciens* pour qui l'architecture de l'Antiquité demeure la pierre de touche de toute attitude innovante soumise au double principe de l'imitation de la nature et de l'émulation que suscite l'exemple gréco-romain.

Soupçonnerait-on le goût rocaille, résolument moderne et né sous la Régence dans un climat de décontraction des mœurs, d'avoir perverti l'héritage du Grand Siècle ? Le débat concerne la génération de Pierre Contant d'Ivry qui meurt, à soixante-dix-neuf ans, en 1777, juste un an avant Voltaire, Rousseau et...Piranèse. Or, la triple thématique inspiratrice des tendances globales de l'art de son temps – l'affirmation du grand genre national, la jouissance libertaire du Rocaille et l'émulation avec l'antique que l'archéologie réanime –, à laquelle s'ajoute, on le verra, un pré-historicisme gothique et renaissant, toutes ces thématiques concernent la plupart des domaines dans lesquels Contant s'est exprimé. Osons cette remarque : tout l'œuvre de Contant d'Ivry reste à réévaluer aujourd'hui. Si l'on soupçonne son rôle essentiel, timidement reconnu à l'époque, dans l'évolution de l'art du jardin en Europe, doit-on se satisfaire pour apprécier son architecture d'un jugement à l'emporte-pièce comme celui-ci : « Ce petit maître avait été hissé par ses admirateurs au sommet de sa profession. Au tournant des années 1760, l'approche d'un retour au classicisme l'avait surpris et décontenancé. Contant souffrait d'une carence profonde [...] ; c'était une inaptitude à opter pour des partis simples et à consentir des sacrifices »² ?

Historiographie

« Quelques progrès qu'ait fait l'architecture sous le règne précédent [LouisXIV], elle était, ce semble, demeurée imparfaite quant à la construction des Temples ; il était réservé au siècle de Louis le Bien-Aimé, de transmettre à la postérité de grands édifices en ce genre. Les nouvelles églises de Sainte-Geneviève par M. Soufflot, et la Madeleine par M. Contant, suffiront pour immortaliser notre architecture », écrit Jacques-François Blondel en 1771³. Ce jugement du professeur et théoricien d'architecture le plus influent du milieu du XVIII^e siècle, publié du vivant de ses confrères académiciens, Soufflot et Contant, s'est pérennisé jusqu'à nos jours, même si la suite des événements (la réalisation de l'église de Soufflot et l'abandon du chantier de celle de Contant qui ne sera achevée qu'au XIX^e siècle dans une conception totalement différente⁴) n'apporte qu'un constat d'échec dont le vieil artiste ne se remettra pas. Toutefois, dans sa volonté de participer activement, durant près de vingt ans, à la régénération de l'architecture religieuse comment peut-on affirmer qu'il put être « surpris et décontenancé » par « l'approche du retour au classicisme »⁵ ? On a pu mettre en doute également la sincérité de Blondel à l'encontre de Contant qu'il « ménageait ». Quelque sens que l'on donne à ce sous-entendu non justifié⁶, on constate que Blondel avait programmé la publication d'œuvres de Contant dans un volume annoncé de son *Architecture française*⁷, et qu'il fit insérer des gravures d'une partie du décor intérieur du Palais-Royal dans l'*Encyclopédie* (1762). Avec l'église de l'abbaye de

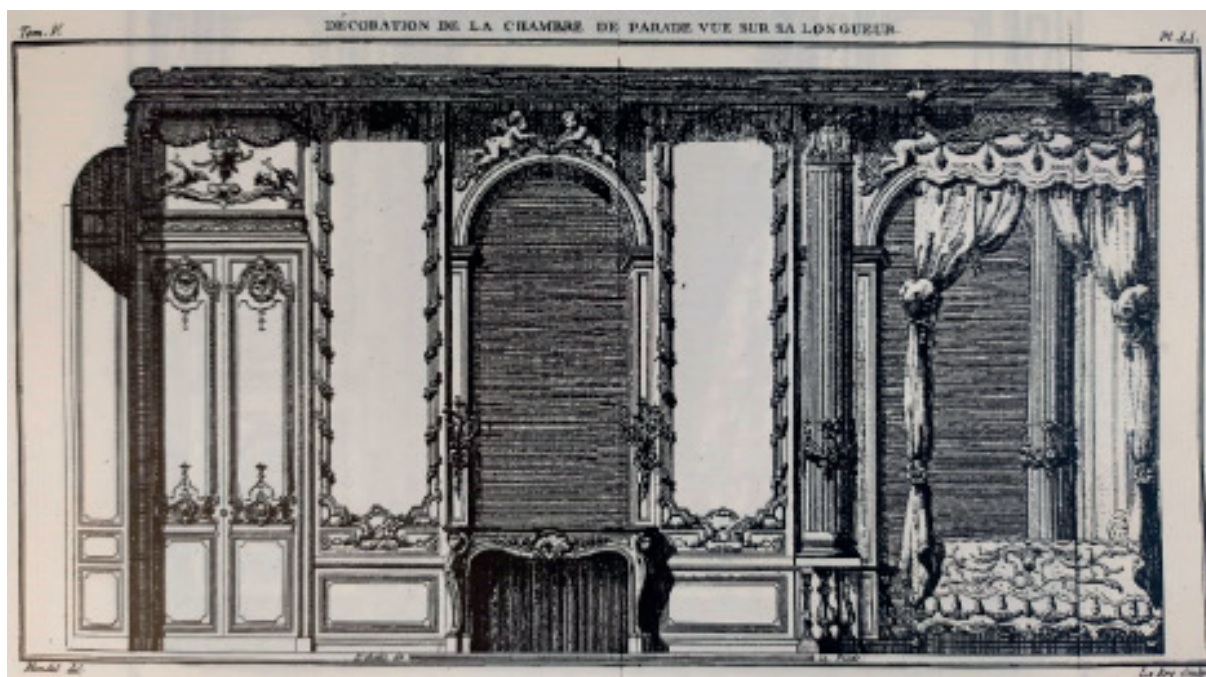


fig. 3 : Contant d'Ivry, Chambre de parade de la duchesse d'Orléans au Palais-Royal à Paris, grav. publiée par J. F. Blondel, *L'Architecture française...*, volume V, pl. LI. (Cl. Centre Ledoux)

Penthemont (1^{re} pierre posée par le Dauphin en 1753), dont les guides parisiens de Dézaillier d'Argenville et de Pigagnol de La Force donnent des appréciations très nuancées, c'est avant tout au sujet de l'architecte-décorateur d'hôtels et de jardins que l'on recueille les avis les plus élogieux de ses contemporains. Mais Gabrielle Joudiou, à qui l'on doit la monographie⁸ la plus complète consacrée à Contant d'Ivry, et Michel Gallet n'ont guère plus d'une douzaine de témoignages de première main à citer ! Témoignages le plus souvent lapidaires qu'il s'agit de surcroît d'interpréter. « L'art de Contant, écrit G. Joudiou, élégante alliance de la tradition à la nouveauté, de la grandeur à la commodité, est vite perçu par ses contemporains. Son client et ami, le prince de Croÿ, le nomme « le fameux Contant ». L. de Bachaumont le recommande, Dézaillier d'Argenville fait remarquer « la construction singulière de ses escaliers et la coupole de l'église de Penthemont ». L'Académie royale cite en exemple la voûte « à la roussillonne » de Bizy. Les moines de Saint-Vaast d'Arras préfèrent la « sainte antiquité » à l'église classique. La ville de Clermont le consulte pour le projet de voûte du nouveau théâtre. Mais le marquis d'Argenson le traite de « charlatan »⁹. Retenons donc l'artiste admiré pour ses tracés et constructions de jardins (fontaines, pavillons, écuries), ses décors d'intérieur, ses escaliers et ses voûtes légères qui attestent la science et la curiosité d'un constructeur apprécié. Tous les autres témoignages, rapportés par G. Joudiou et M. Gallet, concernent à nouveau le débat suscité par le parallèle entre les projets de l'église Sainte-Geneviève et de la Madeleine. C'est finalement bien peu pour établir une fortune critique consistante. Quant au personnage lui-même, il semble qu'il nous échappe, dans son caractère comme dans ses idéaux, sauf à constater que son succès et sa constance auprès de commanditaires très fortunés, avec son activité régulière à l'Académie royale et l'approbation par Louis XV de son projet pour la Madeleine, le désignent

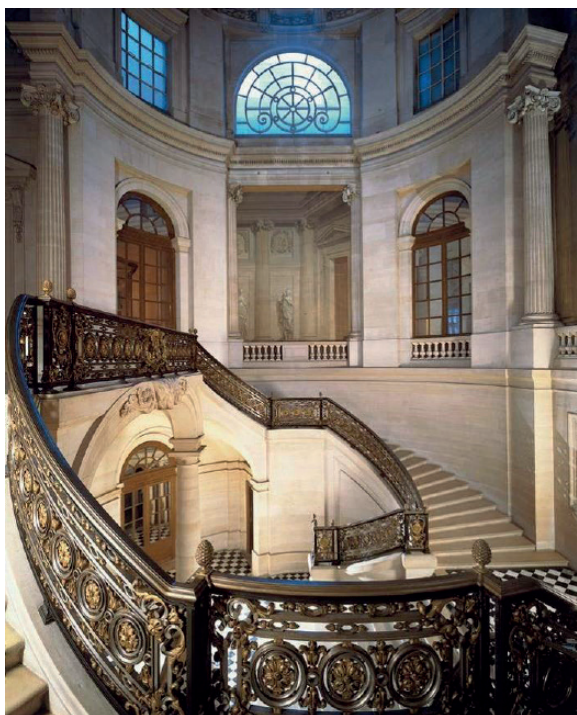


fig. 4 : L'escalier d'honneur du Palais-Royal à Paris (Cl. Centre Ledoux)



fig. 5 : L'escalier de l'hôtel d'Evreux, place Vendôme à Paris (Cl. Conseil régional de l'Essonne)

comme un artiste qui sut exploiter un réel talent jusqu'à la notoriété, sans anticiper toutefois, à la fin de sa fructueuse carrière, les dangers d'une tentation de s'engager dans la théorie – en 1769 (il est âgé de 71 ans) la publication de ses *Œuvres*, dans un livre de gravures de projets inexécutés, sans le moindre texte, n'eut aucun retentissement et l'archaïsme des modèles qu'il diffuse demeure patent ! A quoi bon enfin moraliser l'homme et sa carrière, comme on l'a fait imprudemment ? Rebondissant sur le jugement peu amène d'Argenson à l'encontre de Contant (architecte du prince de Conti que le ministre détestait) : « originairement architecte de jardins, homme d'un goût à la mode, intéressé et charlatant »¹⁰, M. Gallet invente ce portrait d'artiste : « Contant, esprit tourmenté, cherche de nouveaux effets, abonde en inventions singulières. Certains amateurs le jugeaient inégal et frivole »¹¹ ; le caractère imaginaire coïncide trop bien avec les adjectifs que l'historien s'autorise ensuite pour évoquer le « goût à la mode » de Contant, son « architecture *contaminée* [je souligne] par la rocaille, mais du moins pimpante et spirituelle » Qui s'étonnera alors de l'échec du passage du « temps des colifichets » à celui de « l'inspiration grave »¹² – toujours la chute avec l'échec de la Madeleine ! Quelles que soient les réserves que l'on peut émettre sur l'appréciation stylistique portée par les deux auteurs cités ci-dessus, l'apport considérable de leurs recherches est à saluer dans l'historiographie de Contant d'Ivry, notamment grâce aux découvertes d'archives qui, seules, permettent de reconstituer une carrière dans le domaine de l'architecture privée. Depuis un demi-siècle, d'autres auteurs ont toutefois évoqué avec plus ou moins de précision l'œuvre de Contant d'Ivry. Louis Hautecoeur, qui le nomme souvent¹³ – plus à titre d'exemples et de comparaisons que dans de longs développements spécifiques – s'est surtout attaché à présenter son œuvre contextualisé, d'abord dans le mouvement général du Rocaille, puis en suivant la controverse suscitée par les moyens

de mise en œuvre d'une nouvelle architecture sacrée dans le dernier tiers du règne de Louis XV.



fig. 6 : P. A. De Machy, Vue de l'intérieur de l'église de La Madeleine (en projet) à Paris, musée Carnavalet (Cl. Centre Ledoux)

Pour Hautecoeur, Contant d'Ivry sert de faire valoir à la génération d'architectes, très actifs entre les années 1730/40 et 1770/80, « qui continuent l'architecture classique du XVII^e siècle et modifient plus ou moins leur style après 1760 ».¹⁴ A.-J. Gabriel apparaît comme chef de file, aux côtés de J.-F. Blondel, J.-G. Soufflot, Lassurance fils, P. Patte et Contant. Ces architectes, dit Hautecoeur, « sont les auteurs de cette *réaction* » [je souligne] classique « aux modes dénoncées » par les théoriciens, c'est-à-dire le Rocaille brillamment illustré

auparavant par « Aubry, les Beausire, Chevotet, Hazon, Mollet, Tannevot, Vigny et même [sic] Contant d'Ivry ».¹⁵

Non sans erreurs de dates ou d'attributions¹⁶, Hautecoeur mentionne le plus souvent globalement les réalisations de Contant parmi les plus connues (décor intérieur des hôtels de la place Vendôme et du Palais-Royal, écuries de Bizy, pavillon de la Gaieté à Saint-Cloud, églises abbatiales de Penthemont et de Saint-Vaast, projet pour La Madeleine). Parfois, il détaille un



fig. 7 : Le Temple de Penthemont, rue de Grenelle à Paris : vue de la coupole et des voûtes (Cl. Pierre-Louis Laget)

sujet d'admiration ou une spécificité reconnue de l'art de Contant par ses contemporains : l'usage des voûtes plates en brique, la virtuosité plastique des escaliers de l'hôtel d'Evreux et du Palais-Royal, l'association à ses décors de la grande peinture en trompe-l'œil (Palais-Royal et salon de la rue d'Anjou)... L'église de Condé-sur-l'Escaut, Saint-Vaast d'Arras et le projet de la Madeleine alimentent l'exposé sur le renouveau de l'église-halle¹⁷ à colonnades intérieures et sur le parallèle avec Soufflot dans la mise en œuvre d'un « gothique retrouvé »¹⁸, combiné à l'harmonie plastique grecque, pour fonder la régénération de l'architecture sacrée moderne.¹⁹ Evoquant la « sobriété » et la « simplicité » recommandées par le milieu académique, Hauteceur conclut le vaste panorama qu'il a tracé de la réaction stylistique et du retour « aux règles »²⁰, en mentionnant le Petit Trianon et le château de Compiègne d'A.-J. Gabriel, les premiers hôtels parisiens de Chalgrin et... la Madeleine de Contant d'Ivry. Aucune vue synthétique de l'œuvre rocaille de Contant n'aura été tentée.

Dans un esprit différent de celui d'Hauteceur, car il situe le courant français dans le champ de l'évolution de la culture architecturale et artistique européenne, un ouvrage de Joseph Rykwert²¹ se limite à évoquer Contant d'Ivry dans le parallèle avec la Sainte-Geneviève de Soufflot. Allan Braham²² a donné lui aussi une utile synthèse de l'évolution de l'architecture française, de Soufflot à Ledoux. Le propos exclut donc la première période de l'activité de Contant, tandis que l'architecte et ses œuvres les plus tardives sont appréciées avec un certain dédain (s'en échappe toutefois l'escalier du Palais-Royal dont la beauté « est due en grande partie à sa forme complexe et au dessin de sa balustrade » [...], « effets élaborés de la décoration rococo la plus vivante »²³). Mais pour atteindre une notoriété comparable à celle d'A.-J. Gabriel, A. Braham juge que Contant n'avait ni l'expérience ni la culture du Premier architecte du roi ; « on peut même dire, à mieux le connaître [sic], qu'il apparaît comme un excentrique de talent. Un certain manque de franchise émane même du portrait gravé publié par Contant en frontispice »²⁴ de ses *Œuvres d'architecture*. À l'évidence, on peut interpréter différemment le spirituel portrait de l'artiste : ici, l'historien s'égaré dangereusement.

Il appartient à Emil Kaufmann d'avoir trouvé dans tout l'œuvre de Contant d'Ivry les marques d'une évolution constante qui met en valeur l'originalité de son architecture : l'usage d'« éléments discordants » et d'« éléments indépendants », les oppositions d'échelle et les « contrastes »²⁵ sont synonymes pour Kaufmann de critères extrêmement *modernes*, et qui interviennent dans l'esthétique de Contant indépendamment de ses options stylistiques. Remarquant que les « ornements du vestibule et de l'escalier du Palais-Royal [...] sont découpés nettement et ressortent du mur », l'auteur conclut : « Contant fut, sans doute, un précurseur des différentes tendances qui devaient naître à la fin du XVIII^e siècle »²⁶, c'est-à-dire l'architecture qu'il nomme *révolutionnaire*. Certes la distance est grande entre l'art de Contant et celui du jeune Ledoux (1736-1806)²⁷, qui travailla dans son agence, mais la méthode d'*analyse typologique* de Kaufmann permet des rapprochements de thèmes compositionnels et formels beaucoup plus stimulants – et signifiants – que la description stylistique fondée sur des rejets ou de prétendues ruptures... Observant une indiscutable difficulté de Contant à

traiter avec aisance, dans le registre monumental, le système des proportions classiques des ordres, Kaufmann formule cette intéressante conclusion : « Ce manque peut sembler choquant aux yeux habitués à l'harmonie traditionnelle, mais il témoigne, et c'est plus important pour nous, du changement fondamental des principes de composition »²⁸. Curieusement et non sans intuition, Hautecoeur, qui remarque le même attrait que Germain Boffrand porte au procédé du « contraste »²⁹ dans ses grands décors rocaille, n'en tire aucune perspective pour l'avenir. Comment tenter une nouvelle approche de l'art de Contant d'Ivry ?

Des mises en scène de l'ornement et du décor, à la tentation de l'ordre

Nous ne réglerons pas cette question en quelques lignes ; mais il est possible, en conclusion, de suggérer plusieurs pistes méthodologiques qu'offre l'observation rigoureuse des rapports qu'entretiennent l'ornement et le décor avec les structures architecturales, constructives et spatiales. La méthode d'analyse comparée, appuyée par une relecture critique des textes théoriques ou appréciatifs de l'époque, pourrait alors permettre de mieux comprendre et de nuancer les succès ou les échecs de Contant d'Ivry. Indûment jugé versatile, coureur de mode, novateur, suiveur, précurseur, auteur de quelques chefs-d'œuvre et autant d'œuvres banales ou ratées, s'il y a un tri nécessaire à faire dans ces appréciations (peut-être plus chez lui, en effet, que chez les bons architectes et les grands maîtres), il faut qu'il soit fondé, historiquement et esthétiquement.



fig. 8 : Nef de l'ancienne abbatale Saint-Vaast à Arras (Cl. Conseil général de l'Essonne)



fig. 9 : Chevet de l'ancienne abbatale Saint-Vaast à Arras (Cl. Conseil général de l'Essonne)

Tout bon architecte se doit de mettre en scène l'espace qu'il construit, quelque soit le degré d'invention ou de tradition qui distingue l'architecture savante qui inspire ses dessins, la composition, la distribution et la mise en œuvre des matériaux de ses édifices. Or l'*ornement*, qui sera la marque de son style, et le *décor*, qui exprime et la destination et le caractère de la commande, relèvent d'une écriture à la fois symbolique et plastique où tous les *effets* doivent être maîtrisés. La tendance la plus moderne (le Rocaille), en récusant le système stable et harmonieux de l'ordre antique, très codifié, a donné à l'ornement « libre » un rôle dynamique dans l'expression globale des effets architectoniques, d'abord dans le décor intérieur, puis dans le caractère des façades elles-mêmes. La libération du mouvement, avec le jeu flexible des courbes et des contre-courbes, l'aspect graphique des compositions figurées (ornement végétal au naturel, cartouches dissymétriques, compartiments fortement individualisés, ponctuation de sculptures en médaillons ou cartouches, mascarons ou agrafes, etc.), cette apparence graphique, que renforce l'omniprésence des balcons ou des rampes en fer forgé, fonde une esthétique du plaisir où le mouvement de l'œil, qui ne s'attarde pas, virevolte sur les détails *pittoresques*, les combinaisons de masses variées à l'extrême et la transparence du mouvement dans l'espace (après les grilles, à l'extérieur et dans les cages d'escalier, l'image des grandes glaces transfigure l'intérieur des appartements). Certes, ces caractéristiques générales s'observent dans tout usage de l'ornement rocaille – et dans son extension au *style rococo* européen³⁰.

En France, les maîtres étaient issus de l'agence de Jules Hardouin-Mansart, relayés par des ornemanistes qui diffusèrent réalisations et modèles : les Robert de Cotte, Oppenord, Meissonnier, Pineau, Jacques V Gabriel et son fils Ange-Jacques (à ses débuts), Boffrand, Aubert, Vigny, Lassurance et bien d'autres, parmi lesquels figure Contant d'Ivry. Ce dernier, semble-t-il, ne se recommande ni par l'invention, la virtuosité ou la richesse plastique dans un domaine qui fait la renommée de ses plus célèbres confrères et devanciers. En revanche, un de ses atouts, une fois qu'il eût illustré le Rocaille comme architecte non conformiste (avant 1750, si l'on excepte son projet grandiose pour la place Louis XV) fut de tourner le dos au monumental et au grand genre prônés par J.-F. Blondel, tout en réintroduisant l'inspiration du décor classique dans son système d'ornementation (notamment symétrique, parfois référencé aux ordres, comme dans les appartements du Palais-Royal et le trompe-l'œil de sa cage d'escalier, 1753-1770). Mieux, ses œuvres les plus remarquables relèvent d'un agencement spatial impulsé par l'organisation plastique des ornements. Hautecoeur a eu l'intuition de cette originalité chez Contant (elle fonde également la démarche de Boffrand) en faisant du pavillon de la Gaieté à Saint-Cloud (1744) le « symbole de ce temps ; sur un soubassement que gravit un escalier en éventail, cette sorte de folie dresse ses faces incurvées »³¹. De ce pavillon détruit, nous pouvons observer une gravure et un dessin³² ; sur la gravure, l'élévation du pavillon ne sollicite pas d'effets de courbes, tandis que sur le dessin la vue en perspective (un peu maladroite, mais *per angolo*³³) accentue au contraire l'étonnant mouvement curviligne des escaliers et du soubassement – avec grilles et balustres. Voilà, dans sa perfection, cette mise-en-scène de l'espace à base de structuration ornementale, ici harmonieusement unie aux points de vue des jardins, et dont on retrouve

les mêmes qualités dans des intérieurs superbes, par exemple : gracieuse et enlevée, la cage d'escalier de l'hôtel d'Evreux, et, dynamique et majestueuse, celle du Palais-Royal. Cette mise en scène des rapports entre l'architecture et la progression de l'espace, noués par la présence d'une singularité décorative, se retrouve dans d'autres chefs-d'œuvre de Contant, comme l'effet produit par l'*archivolte* des écuries de Bizy, transparente entre le pédiluve et la fontaine du jardin, à l'arrière. Or ce motif d'archivolte, ou cet autre motif qu'est l'arcade dominante ornée d'une grande baie circulaire, qui sont des poncifs chez Contant, sont loin d'offrir des effets aussi harmonieux dans d'autres édifices, notamment plus monumentaux : c'est aux écuries de Chantilly avec Aubert que l'archivolte colossale impressionne favorablement et beaucoup moins dans la façade de la Manufacture des Tabacs de Contant³⁴ ou dans certains projets gravés dans son livre d'architecture.

D'autres réussites majeures de Contant d'Ivry résident dans l'agencement de façades, soit très ornementées soit, au contraire, complètement nues, qui se structurent sur des rythmes de formes ornementales ou de pure inspiration graphique. Le premier cas est la façade en pavillon du Palais-Royal sur la rue de Valois, d'une extrême originalité dans le traitement du rapport entre les baies et leur décor. Au-dessus de la porte cochère, l'esquisse d'une *serlienne* se limite à une sorte d'épure de structure en surface de l'ensemble, tandis que les sculptures et les moulurations qui ornent individuellement chaque baie se déploient hiérarchiquement depuis les biseaux latéraux du mur et animent sur trois travées centrales l'étage noble entre un balcon



fig. 10 : Immeuble Gouffier à l'angle des rues Hérold et Etienne Marcel, à Paris (Cl. Conseil départemental de l'Essonne)



fig. 11 : Détail de la fig. 10.

continu en fer forgé et un fronton triangulaire, digne, mais sans ostentation. Vraiment, un des chefs-d'œuvre de l'époque, stylistiquement difficile à classer ! Le second cas, des plus austères, est la maison Gouffier (1738-1741) à Paris, dont les façades, avec un pan coupé d'une travée, s'élèvent à l'angle des rues Hérold et Etienne Marcel. Un seul ornement, une guirlande discrète qui déborde de l'agrafe sculptée qui relie l'oculus ovale et le balconnet d'angle – au niveau de l'entresol –, anime l'ensemble imposant des dix-sept travées de trois étages s'élevant au-dessus de très larges arcades en anse de panier (boutiques au rez-de-chaussée et entresol) où alternent trois travées de portes piétonnes formant un ressaut indépendant avec la fenêtre qui les surmonte. Le jeu d'autonomie de ces baies mises en valeur par la seule modénature, associé à des chaînages en ligne de refend et à des clés plates ou des linteaux arqués, provoque un rythme qui densifie la surface plate, à la fois dissymétrique et dynamique, extrêmement raffinée. Dans le registre de l'architecture domestique, non ostentatoire, Contant illustre ici une magistrale expression de la dialectique du mur et de la baie, dans toute sa vérité constructive. D'autres immeubles parisiens d'une conception décorative analogue, proche de l'épure, mériteraient d'être attribués et étudiés comme de la très grande architecture !

Des enchaînements de surface à l'articulation des espaces gradués, avec un sens de l'élégance appropriée aux convenances – on vient de le voir dans le registre de la simplicité –, l'art de l'architecte-décorateur s'est trouvé parfaitement approuvé par J.-F. Blondel. Le professeur-théoricien, non seulement lui fait l'honneur de publier dans l'*Encyclopédie* (1762) les gravures de l'appartement qu'il a réalisé pour la duchesse d'Orléans au Palais-Royal, mais les commentaires très élogieux qu'il en donne, servent de leçon magistrale de savoir-faire et d'exemple à suivre dans son *Cours* où certaines gravures sont republiées³⁵. Trois qualités sont mises en avant par Blondel : la dignité de l'ordonnance antique, à la moderne (grand genre), qui monumentalise la pièce d'apparat, les ornements « d'un excellent genre » [...] « qui produisent beaucoup d'effets et de vérité en exécution »³⁶ et, enfin, l'habileté de Contant à régulariser l'espace aménagé par la présence des colonnes portantes et des glaces. Il s'agit d'un décor grave et élégant, riche sans frivolités (comparé à ceux des hôtels de Soubise et de Rohan et du Palais-Bourbon) et dépourvu de cette pesanteur qui s'observe dans les maisons royales du XVII^e siècle (Louvre, Tuileries, Versailles et Vincennes). Dans une sorte de résolution moyenne des *genres*, où le Rocaille s'apaise, la *convenance* du nouveau style de Contant appelle cet éloge de Blondel : « Aussi M. Contant en a-t-il usé avec cette discrétion qui décide l'homme de génie et l'homme instruit de la convenance de son art et des grands principes de sa profession »³⁷.

A l'évidence, la tentation devait être très forte pour un architecte du roi (académicien) d'entrer en compétition avec ses confrères dans l'attribution de chantiers monumentaux. La double obligation de se mesurer à la renaissance du grand genre du XVII^e siècle et au renouveau classique antique – à l'époque de l'émergence du « goût à la grecque » qu'il n'ignore pas ! – conduit la démarche de Contant d'Ivry dans ses projets pour la place Louis XV (par deux fois, en 1748 et 1753³⁸). L'élévation, centrée sur un vaste projet d'hôtel de ville, manque de cette unité de conception des rapports entre l'ordonnance et les masses hiérarchisées, et elle



fig. 12 : Pierre Contant d'Ivry, *Les œuvres d'architecture*, Paris, 1769 (Cl. Centre ledoux)

la dernière génération d'architectes novateurs du XVIII^e siècle (les Ledoux, Peyre, De Wailly, Moreau, Desprez, etc.) ? A vouloir trop pousser les contrastes, Contant s'expose à une dérive de rigueur, sans ouverture vers l'imaginaire et les transgressions qu'illustreront avec force Soufflot et les *piranésiens* français⁴⁰.

L'économie de cet article ne permet pas d'aborder ici l'histoire des projets et réalisations d'églises de Contant, avec notamment le grand débat sur l'adaptation de la structure et des effets du *Gothique* dans l'architecture classique moderne. Dès l'abbé Laugier⁴¹, théoricien sensible de l'architecture moderne et sectateur de Soufflot, les analyses comparées des églises de la Madeleine et de Sainte-Geneviève s'effectuent en défaveur de Contant. L'histoire de ce parallèle, qui n'a jamais fait démentir le sentiment du XVIII^e siècle sur les insuffisances imaginatives de Contant dans l'ambition de créer un monument syncrétique (la question est analogue quand on observe l'imposante église Saint-Vaast à Arras), a donc été abondamment développée par nos prédécesseurs dont les ouvrages ont été cités. Mais nous voulions montrer qu'il n'y a pas de malédiction pesant sur la carrière de Contant ; l'échec final d'un vieil artiste touché par la gravité du thème de la régénération des arts de son temps, qu'illustre placidement mais avec distinction A.-J. Gabriel, ou que traduisent avec force Soufflot et ses nombreux émules de la génération des architectes nés autour des années 1730-40, ne doit pas masquer la pertinence de la démarche ultime de Contant et, encore moins, l'attrait du bonheur que traduisent ses plus belles œuvres de la période du Rocaille, quand l'art des jardins, auquel il contribua, prolongeait loin dans le siècle la nostalgie des fêtes galantes.

Bibliographie complémentaire (Wikipedia).

Frank Joachim Kretschmar, *Pierre Contant d'Ivry - Ein Beitrag zur französischen Architektur des 18. Jahrhunderts*, Dissertation, Université de Cologne, 1981.

Jean-Louis Baritou, *Chevotet, Contant, Chaussard*, Paris, Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris, La Manufacture, 1987)

Frédéric Dassas, « Les Résidences du Prince de Conti », mémoire de maîtrise d'histoire de l'art sous la direction d'Antoine Schnapper, Paris IV-Sorbonne, 1995.

Gabrielle Joudiou, « L'Architecte Contant d'Ivry à L'Isle-Adam et à Stors », in *Les Trésors des Princes de Bourbon Conti*, Éditions Somogy, mai 2000, p. 107-111.

Gabrielle Joudiou, « L'art des jardins chez Contant d'Ivry » in *Annales du Centre Ledoux*, t. II, 1998.

Gabrielle Joudiou, « Contant d'Ivry et les jardins classiques au XVIII^e siècle » in *Jardins du Val-d'Oise*, 1993.

Gabrielle Joudiou, « Pierre Contant d'Ivry » in *Un cabinet d'architectes au siècle des Lumières*, sous la direction de J. L. Baritou et D. Foussard, La Martinière, Paris, 1987, p. 86-181.

Elyne Olivier-Valengin, « Le château des princes de Bourbon Conti à L'Isle-Adam », in *Les Trésors des Princes de Bourbon Conti*, Paris, Éditions Somogy, 2000, p. 112-123.



fig. 13 : Ecuries du château de Bizy à Vernon (Cl. Centre Ledoux)

Notes

- 1 G. Boffrand, *Livre d'architecture*, Paris, 1745 (Cf. G. Garms et M. Gallet (sous la dir.), *Germain Boffrand, 1667-1754. L'aventure d'un architecte indépendant*, Paris, AAVP, 1986).
- 2 Michel Gallet, *Les architectes parisiens du XVIII^e siècle*, Paris, 1995, article « Contant-d'Ivry », p. 145
- 3 J.-F. Blondel, *Cours d'Architecture*, Paris, 1771-1777, t. I, pp. 107-108
- 4 Cf. M. Gallet, « Maquette de Pierre Contant d'Ivry pour l'église de la Madeleine », *Bulletin du musée Carnavalet*, 1965 (bibliographie) ; Couture donne des plans concurrents du vivant de Contant ; Vignon donne les dernier plans de l'œuvre que nous connaissons, achevée au milieu du XIX^e siècle.
- 5 M. Gallet, *op. cit. supra* note 2.
- 6 M. Gallet, *ibid.*, p. 138 ; est-ce à cause de sa position auprès de certains grands seigneurs influents, comme le duc d'Orléans dont il était le premier architecte? L'auteur ne se prononce pas.
- 7 M. Gallet, introduction à l'ouvrage collectif, *Chevotet, Contant, Chaussard. Un cabinet d'architectes au siècle des Lumières*, sous la dir. de J.-L. Baritou et D. Foussard, Paris, AAVP, 1987, pp. 15-25.
- 8 G. Joudiou, « Pierre Contant d'Ivry », dans *Chevotet, Contant, Chaussard [...] op. cit. supra* note 7, pp. 86-182. Il s'agit de la monographie la plus complète sur Contant – je n'ai pas consulté la thèse de F.-J. Kretzschmar, *Pierre Contant d'Ivry, Ein Beitrag zur französischen Architektur des 18. Jahrhunderts*, Cologne, 1981.
- 9 G. Joudiou, *op. cit. supra*, note 8, p. 91.
- 10 M. Gallet, *op. cit. supra* note 2, p. 138.
- 11 M. Gallet, *op. cit. supra* note 7, pp. 20-21 (sans références).
- 12 *Ibid.*
- 13 L. Hauteceur, *Histoire de l'architecture classique en France*, Paris, t. III, 1950 et t. IV, 1952 : une soixantaine de mentions.
- 14 *Ibid.*, t. IV, p. 185.
- 15 *Ibid.*, t. IV, p. 57.
- 16 *Ibid.*, Hauteceur se trompe de date de publication du recueil de Contant (1769 et non 1758), t. III, p. 588 ; il confond un arc de triomphe de Contant avec un décor de fête dessiné par Couture, t. IV, fig. 266 et, évoquant l'église Saint-Vaast, il indique que des arcs reposent sur les colonnes de la nef, alors qu'il s'agit d'un entablement, t. III, p. 385, notes 8 et 10.
- 17 Cf. Pierre Sesmat *Réflexions sur l'espace dans l'architecture religieuse : la place des églises-halles*, dossier présenté pour l'HDR à l'Université de Besançon, 2004.
- 18 Sauf erreur, la Madeleine n'est pas évoquée dans le catalogue de l'exposition, *Le « gothique » retrouvé avant Viollet-le-Duc*, Hôtel de Sully, Paris, CNMHS, Paris, 1979.
- 19 Sur le débat *gallo-grec* autour des projets de la Madeleine et de Sainte-Geneviève (Panthéon de Paris actuel), cf. la bibliographie dans *Le Panthéon, symbole des révolutions*, sous la dir. de B. Bergdoll, Paris-Montréal, CNMHS-CCA, 1989.
- 20 L. Hauteceur, *op. cit. supra* note , t. III, p. 529.
- 21 J. Rykwert, *Les premiers modernes. Les architectes du XVIII^e siècle*, Paris, 1991 (1^{ère} éd. en anglais, MIT Press, 1980). L'auteur se trompe dans la chronologie quand il affirme que les travaux de Saint-Vaast d'Arras (entrepris en 1774) sont contemporains de la création de la place Louis XV (1753-1757) et des plans de la Madeleine (1761), pp. 357-358.
- 22 A. Braham, *L'Architecture des Lumières, de Soufflot à Ledoux*, Paris, 1982 (1^{ère} éd. en anglais, Londres, 1980), pp. 49-50.
- 23 *Ibid.*, p. 50.
- 24 *Ibid.*, p. 50.
- 25 E. Kaufmann, *L'architecture du siècle des Lumières*, Paris, 1963 (1^{ère} éd. en anglais, Harvard, 1955), p. 152.
- 26 *Ibid.*, p. 153.
- 27 *Ibid.*, p. 153 (à propos de Contant d'Ivry, E. Kaufmann, comme J. Rykwert se réfèrent souvent à une publication anglo-saxonne précoce, peu connue en France, et que je n'ai pas consultée : Sir Reginald Blomfield, *A History of French Architecture from the Death of Mazarin till the Death of Louis XV*, Londres, 1921).
- 28 *Ibid.*, p. 152.
- 29 L. Hauteceur, *op. cit.*, t. III, p. 242 : « Boffrand emploie un autre procédé : le « contraste » [...] ; « il n'opère plus comme certains décorateurs qui introduisent des thèmes dans une ordonnance ; chez lui la ligne impose le motif ».
- 30 P. Minguet, *Esthétique du rococo*, Paris, éd. Vrin, 1979.

31 L. Hautecoeur, *op. cit.*, t. III, p. 230.

32 Cf. G. Joudiou, *op. cit. supra*, note 8, fig. pp. 1 et 135.

33 Cf. D. Rabreau, « Mises en scènes à l'antique dans l'architecture figurée en France. De la scène rocaille au goût à la grecque (1730-1780) », actes du colloque *I Bibiena, una famiglia da Bologna all'Europa* (Bologne, septembre 2000), sous la direction de D. Galligani, Florence, éd. Alinea, 2002, pp. 51-66

34 Œuvre détruite de Contant d'Ivry. Cf. G. Joudiou, *op. cit. supra*, note 8, fig. p. 167.

35 J.-F. Blondel, *Cours d'architecture*, t. V, Paris, 1777 (éd. posthume due à Pierre Patte).

36 *Ibid.*, pp. 107-108.

37 Cette citation concerne l'utilisation mesurée des glaces dans les lambris : J.-F. Blondel, commentaire de l'illustration de l'article « Architecture », *Encyclopédie*, t. XVIII, Paris, 1762, p. 13 (fig. XXXII).

38 Le premier projet est publié dans P. Patte, *Les monuments érigés en France par Louis XV*, Paris, 1765 ; les plans manuscrits du second sont conservés au musée Carnavalet, cf. J. Garms, *Recueil Marigny. Projets pour la place de la Concorde*, 1753.

39 Cf. J.-F. De Neufforge,

40 Cf. *Piranèse et les Français*, cat. d'expo., sous la dir. de G. Brunel, Rome-Paris-Dijon (1976-1977), Rome, 1976.

41 M.-A. Laugier, *Observations sur l'architecture*, Paris, 1765.

Contant d'Ivry et l'église de la Madeleine (1761-1777)

La Madeleine disparue de Pierre Contant d'Ivry est considérée comme un monument-clé du renouveau de l'architecture religieuse en France autour de 1760 et comme l'un des symboles de la politique des monuments publics menée par Louis XV. Il est difficile aujourd'hui de saisir la matérialité de l'église imaginée dès le milieu des années 1750 et dont une partie des murs seulement était élevée à la disparition de Contant d'Ivry en 1777. Guillaume-Martin Couture, son successeur sur le chantier, pensa un tout autre projet, en se basant partiellement sur les fondations et les murs existants. Stoppé à la Révolution, le nouveau projet de Couture ne fut pas mené à terme. Il fallut attendre le XIX^e siècle pour voir la concrétisation de la Madeleine, lorsque l'édifice inachevé de Contant d'Ivry et de Couture fut démoli pour laisser place à celui de Pierre-Alexandre Vignon.

Jamais terminée et noyée dans l'édifice actuel, la Madeleine de Contant d'Ivry apparaît néanmoins comme une application majeure à Paris des recherches menées sur l'architecture religieuse dans les années 1750-1760. Le présent article, qui fait écho à celui publié en 2018¹, revient sur les projets consécutifs donnés par Contant d'Ivry entre 1761, date à laquelle les premiers plans furent approuvés par le roi, et 1777, année du décès de l'architecte. La description et l'analyse des différents projets, basées sur une importante historiographie² et les recherches menées dans le cadre de la thèse soutenue en 2021³, ont été au cœur de l'étude de 2018. L'objectif du présent travail est de replacer l'église de la Madeleine dans la production

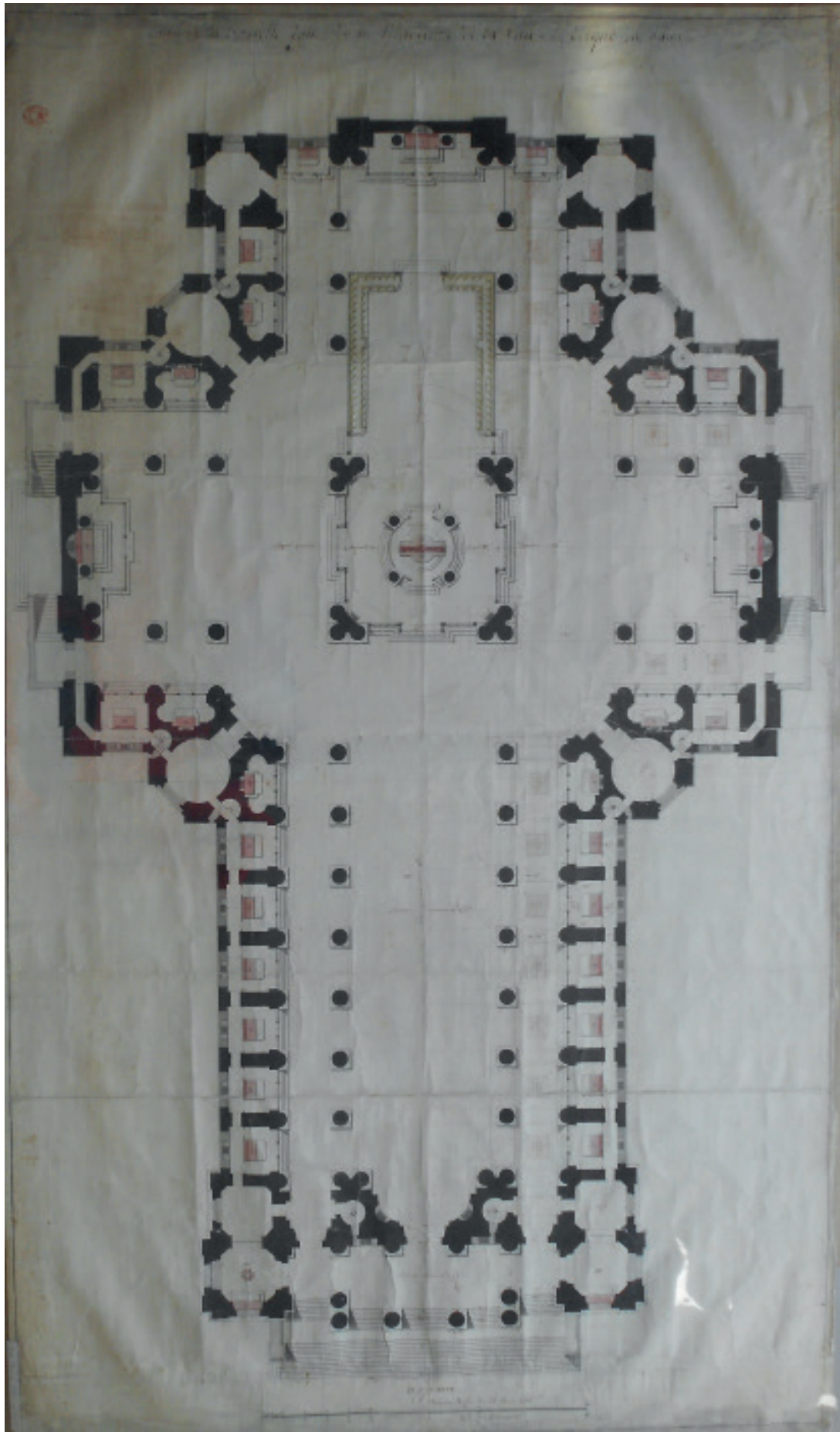


fig. 1 : Pierre Contant d'Ivry, Plan de la nouvelle église de la Madeleine de la Ville-l'Évêque à Paris, 1761, dessin, Archives nationales, N II Seine 100.

religieuse de Contant d’Ivry et de comprendre ce qui fit la modernité de ce monument parisien mort-né.

Compléter la place Louis XV

Depuis le XVII^e siècle, il était question de construire une nouvelle église paroissiale de la Madeleine de la Ville-l’Évêque. Le projet ne se concrétisa qu’à partir des années 1750, sous l’impulsion du curé Louis-Charles Cathelin. Comme la plupart des grands travaux religieux de la seconde moitié du XVIII^e siècle, le chantier de l’église de la Madeleine fut financé sur le fonds des loteries royales⁴. La question de l’emplacement du nouvel édifice fut étudiée dès 1753, au moment du second concours pour la place Louis XV⁵. En effet, la future église de la Madeleine se trouva pleinement associée à cet important projet urbain. En 1757, il fut décidé de la construire à l’extrémité de la rue Royale : son portail aurait fait point de vue depuis la place et aurait complété la composition de l’ensemble. Louis XV manifestait ainsi son intention d’associer une église à l’ensemble architectural consacré à sa glorification.

Pierre Contant d’Ivry faisait partie des candidats dont le projet de place Louis XV intégrait une église de la Madeleine et avait été retenu à l’issue du concours de 1753. Quelques années plus tard, alors au sommet de sa carrière, il donna des plans pour la nouvelle église⁶ (*fig. 1 à 3*), et ces derniers furent présentés au roi par le marquis de Marigny le 24 février 1761, accompagnés d’un devis estimatif s’élevant à 2 234 000 livres⁷. Louis XV approuva les plans et le devis, fit supprimer la loterie créée pour l’achèvement de Saint-Sulpice et en établit une nouvelle pour la construction de la future Madeleine. Le 3 avril 1764, cinq mois avant la pose de la première pierre de l’église Sainte-Geneviève, les fondements de l’édifice imaginé par Contant d’Ivry furent bénis par l’archevêque de Paris, Christophe de Beaumont.



fig. 2 : Pierre Contant d’Ivry, Coupe sur la longueur de la nouvelle église de la Madeleine de la Ville-l’Évêque à Paris, 1761, dessin, Archives nationales, N II Seine 100.

Plusieurs projets successifs



fig. 3 : Pierre Contant d'Ivry, Élévation du portail de la nouvelle église de la Madeleine de la Ville-Évêque à Paris, 1761, dessin, Archives nationales, N II Seine 100.



fig. 4 : Georges-Louis Le Rouge, Profil sur la ligne cd et élévation de la nouvelle Madeleine dont les fondations ont été commencées en mars 1764 sur l'allignement de la statue de Louis XV, 1764, estampe, Archives nationales, O¹ 1688-301.

Le plan du projet de 1761 est une croix latine avec une nef à sept travées (fig. 1). Des colonnes portent un entablement continu dans la nef, le transept et le chœur (fig. 2). Les bas-côtés sont entièrement dégagés, offrant ainsi un point de vue traversant, partant de l'entrée et aboutissant au chevet de l'église. Dans les angles de la croisée sont aménagées des sacristies auxquelles on accède par des passages dans le fond des chapelles, facilitant la circulation des prêtres pendant les cérémonies. À la croisée s'élève une vaste coupole reposant sur quatre groupes de trois colonnes. Un large espace s'étend entre ces quatre piliers et les colonnes les plus proches. Ce premier projet de Contant d'Ivry fut largement diffusé, notamment par les gravures de Georges-Louis Le Rouge⁸ (fig. 4) et le pinceau de Pierre-Antoine Demachy, dont le tableau représentant une vue intérieure de l'église imaginée en 1761 fut exposé au Salon de 1763⁹ (fig. 5).

Entre 1761 et 1764, le projet présenté au roi connut quelques modifications, repérables sur les coupes et élévations publiées par Patte en 1765¹⁰. Les changements concernèrent aussi bien l'extérieur que l'intérieur de l'édifice : le dôme s'éleva désormais au-dessus de quatre frontons triangulaires, des clochetons furent placés de part et d'autre de l'attique de la façade principale, des colonnes adossées furent ajoutées au portail, et, pour des raisons à la fois esthétiques et structurelles, l'architecte fit ressauter l'entablement de la nef au droit de chaque colonne. Le musée Carnavalet conserve une maquette en plâtre du portail de ce projet modifié¹¹ (fig. 6).

Rapidement, des problèmes d'acquisition de terrains et de nombreuses difficultés matérielles conduisirent à transformer le parti initial de manière plus radicale. Entre 1765 et 1769, le



fig. 5 : Pierre-Antoine Demachy, Intérieur de l'église de la Madeleine d'après le projet de Contant d'Ivry, vers 1763, huile sur toile, 54 x 65,5 cm, musée Carnavalet, P85.



fig. 6 : Méraud, Portail de l'église de la Madeleine, vers 1764, modèle en plâtre, musée Carnavalet, PM29.

premier plan en croix latine à sept travées fut progressivement abandonné. Contant supprima tout d'abord deux travées de la nef, car le porche et le perron de l'église s'avançaient trop sur l'ancien cours correspondant approximativement à l'actuel boulevard de la Madeleine. Pour les mêmes raisons de difficultés foncières, l'architecte fut ensuite forcé de réduire finalement le nombre de travées à trois. Le plan en croix latine se transforma alors en un plan proche de la croix grecque (fig. 7). Contant apporta des modifications importantes à la composition du plan initial : la chapelle de Communion fut placée en débordement du chevet, les trois colonnes des quatre groupes formant les piliers de la coupole furent détachées et la forme du perron retravaillée. Ce nouveau plan à trois travées, apparaissant partiellement sur le frontispice des

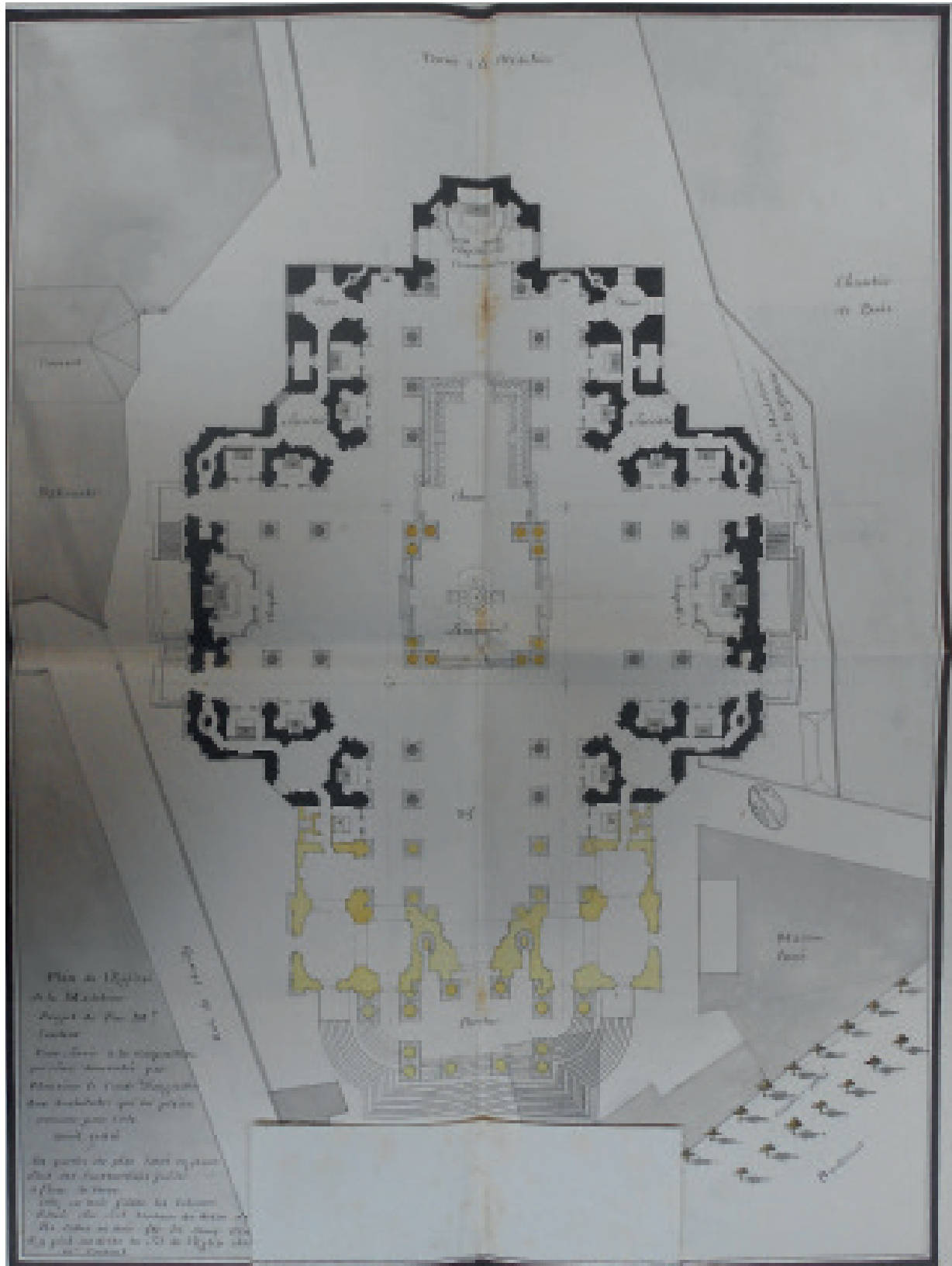


fig. 7 : Guillaume-Martin Couture, *Plan de l'église de la Madeleine. Projet de feu Mr Contant, pour servir à la composition qui sera demandée par monsieur le Comte Dangiviller aux architectes qui lui plaira nommer pour cela*, avril 1786, dessin, Archives nationales, O¹ 1688-221.

qu'il avait déjà utilisée en 1742 pour les écuries du maréchal de Belle-Isle au château de Bizy, afin de diminuer le poids de la voûte de la nef sur les plates-bandes reposant sur les colonnes. À la même époque, Contant d'Ivry mena également cette réflexion sur la légèreté du voûtement et des supports à la chapelle de Penthémont, édifice parisien dont la première pierre fut posée en 1753.

Le projet non réalisé de 1761 : agrandir, alléger et homogénéiser l'espace sacré

La voûte « en baldaquin » de la croisée

La réalisation de la Madeleine fut l'occasion pour Contant d'Ivry d'appliquer à une échelle monumentale ses conceptions techniques et esthétiques de l'espace sacré, mises au point lors de ses différents chantiers religieux. Il était avant tout à la recherche d'une certaine forme de légèreté, qu'offrait l'architecture gothique¹⁵, et à laquelle il se référa ouvertement pour la conception de l'église de la Madeleine :

« Dans la composition de la nouvelle église, l'architecte [...] a tâché de concilier dans une construction noble et commode, la légèreté des beaux monumens gothiques avec le stile et l'élégance de la bonne architecture. Ces deux objets ne sont point incompatibles ainsy qu'on se l'est toujours imaginé »¹⁶.

Dans son projet de 1761, une vaste coupole reposant sur quatre groupes de trois colonnes s'élève à la croisée. Ces quatre groupes sont chacun très éloignés des colonnes de la nef, du chœur et du transept, créant ainsi autour de la croisée, un vaste espace couvert de voûtes d'arêtes tournantes. L'originalité et la force de cette composition fut reconnue par Pierre Patte :

« Ce qu'il y a à remarquer de préférence dans ce plan, est une distance de 28 pieds qui se trouve entre les plus proches colonnes des différentes branches de la croix, et celles qui environnent le milieu. Cet arrangement est absolument neuf, et rendra cet endroit, qui a coutume d'être si resserré dans nos églises, vaste, spacieux et capable de contenir un peuple immense. [...] La voûte de la nef, qui doit tourner autour des pendentifs, contribuera à donner à cet ensemble une légèreté et une élégance qu'il n'est pas ordinaire de rencontrer dans l'intérieur des églises modernes »¹⁷.

Au contraire, Marc-Antoine Laugier ne fut pas convaincu par l'aménagement de la croisée de transept, et de manière plus générale, par le plan de l'église :

« Le plan de la nouvelle église de la Magdelaine est bien inférieur à celui de Sainte-Geneviève. C'est avec quelques changemens, l'ancienne forme de la croix latine, avec nef, chœur, croisée et bas-côtés. Il n'y a de particulier que l'espèce de baldaquin construit pour l'autel, au centre de la croisée. Ce sont quatre groupes

de colonnes dont l'entablement extérieur recevra la retombée des voûtes de la croisée. C'est-à-dire que dans ce centre où devrait être la plus grande élévation des voûtes, elles paraitroient se rabaisser, fondre de toutes parts pour écraser le milieu, et pour n'appuyer qu'un diminutif de dôme au-dessus de l'autel. Je doute que cette disposition antipyramidale fasse de l'effet, et j'avoue que je ne l'aurois jamais conseillé »¹⁸.

Une dizaine d'années plus tôt, Laugier avait pourtant lui-même proposé ce type de voûtement « en baldaquin » dans son *Essai sur l'architecture*¹⁹.

Un voûtement en briques

Comme à la chapelle de Penthémont, la réalisation de cette composition audacieuse à la croisée, ainsi que celle des voûtes en berceau reposant sur des entablements continus portés par des colonnes, auraient été rendues possibles par l'emploi de la technique de voûtement « à la Roussillon ». Ce système trouve son origine en Catalogne espagnole et consiste à éviter l'emploi du bois en mettant en œuvre des voûtes légères et résistantes, composées de briques posées à plat. Dans les années 1750, cette technique fut au cœur de nombreux débats entre architectes et amateurs d'architecture. En 1754, le comte d'Espie publia une brochure intitulée *Manière de rendre toutes sortes d'édifices incombustibles ou Traité sur la construction des voûtes faites avec des briques et du plâtre*²⁰, traitant du système de voûtement « à la Roussillon », que le comte tentait de populariser depuis quelques années. La même année, Laugier voyait la « voûte à la Roussillon » comme une solution idéale pour régler les problèmes inhérents à la mise en œuvre d'une voûte de taille imposante portées par des supports fins :

« Voici un moyen beaucoup plus efficace de trancher toutes ces difficultés. L'invention des nouvelles voûtes de briques, dont M. d'Espies nous a donné le détail dans sa manière de rendre les bâtimens incombustibles, nous fournit des facilités que nous n'aurions jamais espérées [...]. Me voilà délivré de l'embarras, de la dépense et de la maussaderie des contreforts ; toute ma nef de haut en bas est en colonnes isolées [...] Mon église devient l'ouvrage le plus noble et le plus délicat »²¹.

Dans la description de son projet pour la Madeleine, Contant explique que la charpente des couvertures et du dôme aurait pu ainsi être supprimée :

« Pour réunir icy la légèreté à la plus solide batisse entre autres moyens, on a substitué les voûtes de brique aux voûtes de pierre qu'on employe ordinairement dans ces sortes d'ouvrages. L'exemple et l'usage de ces voûtes de briques a déjà été pratiquée avec tout le succès possible dans le bâtiment de la nouvelle église de l'abbaye royale de Panthémont, la première église moderne batie suivant le mécanisme de la construction gothique, et où la charpente des couvertures et du

dôme est totalement supprimée »²².

Le voûtement en briques, tout en étant beaucoup plus économique que des voûtes en pierre, aurait donc permis d'agrandir l'espace intérieur de l'église et d'alléger les supports des vaisseaux.

La colonne comme support

Allégées, les voûtes auraient pu reposer sur des files de colonnes sous entablements, un procédé déjà employé à Condé-sur-l'Escaut. Les contemporains furent impatients de juger de l'effet que donneraient, à l'intérieur d'un édifice religieux, les impressionnantes colonnades visibles en façade au Louvre et à Saint-Sulpice. Dans son ouvrage sur les formes architecturales, publié en 1764, l'architecte Julien-David Leroy a exprimé cette attente :

« Ce tableau [le portique de Saint-Sulpice] n'est que l'image faible de celui que nous offrira l'intérieur des deux églises dont nous parlons [Sainte-Geneviève et la Madeleine]. On voit sur leurs plans, que le spectateur découvrira tout leur intérieur à la fois, dans quelque lieu qu'on suppose qu'il soit situé, et que les colonnes, à chaque pas qu'il fera, couvriront successivement différents espaces de la décoration de l'église. Ce changement de tableau se fera non seulement par rapport aux colonnes qui seront très près du spectateur, mais même par rapport à toutes celles qu'il appercevra ; et si la lumière anime la décoration intérieure de ces édifices, j'ose dire qu'il en résultera un spectacle enchanteur, dont nous ne pouvons nous former que de faibles idées »²³.

Cet effet était alors d'autant plus attendu à la Madeleine, où la nef très allongée de la croix latine imaginée par Contant d'Ivry aurait rendu le « spectacle » plus impressionnant encore qu'à Sainte-Geneviève.

Un décor principalement sculpté

Dans les espaces imaginés à l'aube des années 1760, la couleur se retrouva reléguée au second plan. C'est principalement au décor sculpté que revint la charge d'accompagner l'architecture. La minéralité du décor des églises n'était pas une totale nouveauté, car l'architecture paroissiale parisienne avait depuis longtemps montré sa préférence pour le décor sculpté par rapport à la couleur et de nombreux édifices du XVII^e siècle, tel Saint-Jacques-du-Haut-Pas, témoignent de la grande sobriété avec laquelle il a souvent été mis en œuvre.

Dans le projet de Contant pour la Madeleine, à l'instar de celui de Soufflot pour Sainte-Geneviève, la couleur était uniquement présente sous la forme d'une coupole peinte au-dessus de la croisée de transept. Aucun tableau d'autel n'était prévu, ni pour les chapelles secondaires, ni pour le chœur. En 1765, dans son ouvrage intitulé *Monumens érigés en France à la gloire de Louis XV*, Pierre Patte approuva et recommanda le décor intérieur de la Madeleine imaginé par

Contant d'Ivry :

« On ne sçauroit trop applaudir à la convenance de cette décoration. Des niches, des statues, des bas-reliefs devroient toujours faire le principal ornement des Temples, car les tableaux y paroissent toujours postiches ; ils n'ont aucune liaison avec l'architecture, ils tranchent trop, et ôtent cette unité et cet accord qui sont le charme de cet art »²⁴.

Ainsi, l'homogénéité du décor, principalement sculpté, aurait accentué la régularité et l'unité architecturale de l'intérieur. Un détail du décor projeté par Contant d'Ivry pour l'intérieur de l'église à trois travées est donné par un dessin d'exécution, arrêté le 20 août 1771, et représentant une coupe longitudinale de la dernière travée du chœur avant le chevet²⁵ (fig. 10).

Un projet entre tradition et modernité



fig. 10 : Pierre Contant d'Ivry, Coupe longitudinale de la dernière travée du chœur, 1771, dessin, 61 x 37 cm, Londres, The Courtauld Institute of Art, NH 2000.

À travers la configuration générale du plan et la mise en œuvre de solutions techniques modernes, le projet de 1761 pour la Madeleine répond donc en partie à la question de la régénération de l'architecture religieuse, auxquelles on réfléchissait depuis la fin du XVII^e siècle. Cependant, certains choix formels révèlent un attachement encore fort à une tradition mansardienne. En témoignent notamment le dôme et certaines caractéristiques du plan, comme les sacristies circulaires placées dans les angles de la croisée et reliées entre elles par un passage, et qui sont une référence directe aux projets de François Mansart pour la chapelle des Bourbons et pour l'église du Val-de-Grâce, et donc pour le dôme des Invalides. La composition de la façade principale (fig. 3), avec son portique à entrecolonnement irrégulier, fait quant à elle référence à Saint-Pierre de Rome. Contant d'Ivry s'est ici dégagé de ses habituels

repères mansardiens, selon lesquels les nombreuses façades d'églises à ailerons et archivoltes publiées dans ses Œuvres de 1769 furent composées²⁶.

Avec son projet pour la Madeleine, plus qu'être dans une quête de modernité formelle, comme a pu l'être Soufflot avec Sainte-Geneviève, Contant d'Ivry a avant tout cherché à développer de manière monumentale des concepts techniques qu'il expérimentait depuis plusieurs années. Ce sont donc surtout des solutions techniques que l'architecte a voulu apporter à la problématique de la régénération de l'architecture sacrée.

L'abandon du projet de Contant d'Ivry

Jusque dans les années 1770, hormis quelques rares détracteurs, le projet pour la future église de la Madeleine faisait l'unanimité. À partir de 1769, les critiques se firent plus nombreuses et plus ciblées. Ainsi, dans ses *Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture*, publiés en 1769, Pierre Patte, jusqu'alors enthousiaste, attaqua Contant sur la solidité des piles de la croisée, selon lui insuffisamment fondées. Il constatait que les fondations des quatre piliers du dôme n'étaient pas liées, ni entre elles, ni avec les colonnes de la nef. Patte était également sceptique quant à l'exécution des deux colonnes de la nef à l'entrée la croisée, qu'il considérait comme les clefs de la construction de l'édifice²⁷. Ses doutes portaient sur la résistance des tirants de fer, seuls éléments assurant la stabilité dans les plates-bandes des colonnades de la nef. Il prit pour contre-exemple la colonnade du Louvre, les bâtiments de la place Louis XV et le portail de Saint-Sulpice, qui eux devaient leur solidité à la présence de puissants massifs latéraux.

On perçoit ici les signes avant-coureurs de l'abandon du projet de Contant d'Ivry. Plusieurs éléments précipitèrent la situation. La réduction de la taille de la nef déclencha la polémique. En effet, le nouveau projet à trois travées n'était pas du goût du curé de la Madeleine qui protesta contre l'importante diminution des dimensions de son église. Les travaux furent suspendus dès 1771²⁸ et le marquis de Marigny demanda alors l'avis de l'Académie royale d'architecture. Cette dernière conclut que le dernier projet de Contant était trop modeste et elle conseilla de réaliser un nouveau plan à cinq travées, « pour ne pas s'écarter des règles de l'Art qui doivent être observées dans la construction d'un monument de cette importance »²⁹.

En 1774, l'arrivée du comte d'Angiviller à la charge de Directeur général des Bâtiments scella le sort de l'édifice. Le mécontentement du curé, l'évolution du goût, faisant paraître le style de Contant comme démodé, les hésitations autour du parti à suivre enfin, conduisirent d'Angiviller à abandonner le projet de Contant. « Tout ce qui pouvoit arriver de plus facheux c'est que cette église fut continuée sur les mêmes erremens, car le modèle est une preuve du mauvais goût de l'auteur qui a su avec des moyens grecs faire une espèce d'église gothique du moins pour l'intérieur »³⁰, écrit-il en 1777 en marge d'une lettre.

La même année, Contant d'Ivry décédait et la Direction des Bâtiments dut lui trouver un

successeur. L'architecte pensait protéger l'avenir de son projet en laissant la direction du chantier à son gendre, André-Philippe Dulin de la Pommeraye, qui avait travaillé pendant longtemps avec lui comme contrôleur des travaux à l'église de la Madeleine. C'est finalement un de ses élèves, Guillaume-Martin Couture, qui fut choisi pour le remplacer.

Afin d'éviter de trop grandes dépenses, Couture fut chargé de conserver les ouvrages commencés suivant le plan à trois travées, mais il lui fallut également donner des dimensions suffisantes à son édifice, ainsi que le souhaitait le curé de la Madeleine. Il donna donc de nouveaux plans, et revint à une nef à cinq travées, tout en conservant les ouvrages commencés du projet à trois travées. Couture proposa un plan en croix grecque dont l'un des bras s'inscrivait dans un vaste péristyle. Dans l'ensemble, ce plan était plus régulier, moins complexe et plus aéré que celui de Contant (*fig. 11*). Par la suite, Couture modifia plusieurs fois son projet, en tendant vers toujours plus de régularité et de fonctionnalisme.

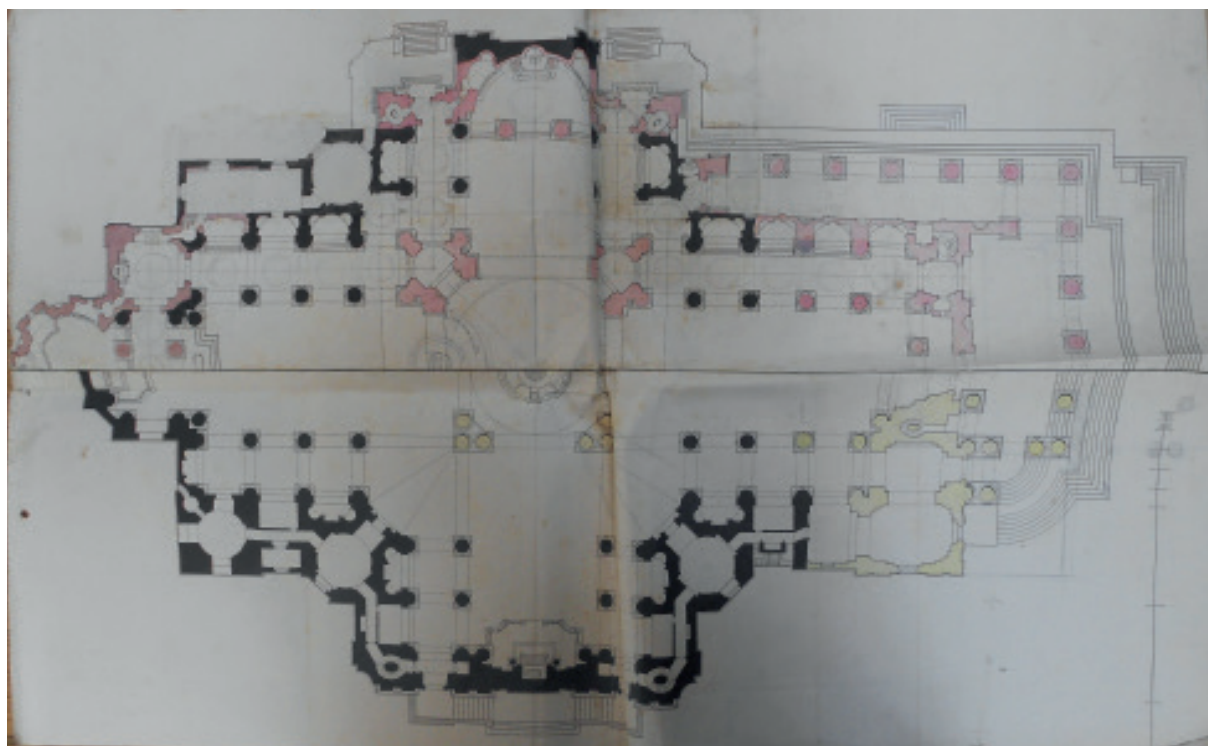


fig. 11 : Demi-plans du projet à trois travées de Contant d'Ivry et du projet de Couture, s.d. [après 1786], dessin, Archives nationales, O¹ 1688. Les parties noires sont les parties du projet de Contant d'Ivry que Couture a conservées.

Un plan du projet à trois travées de Contant, dessiné par Couture en 1786, reflète l'état des constructions lorsque ce dernier fut mis à la tête du chantier en 1777 (*fig. 7*). Le portail et la première travée de la nef sortaient à peine de terre, les colonnes dans l'église étaient élevées à la hauteur d'un tambour et le reste des murs était élevé à presque 3 mètres au-dessus du sol de l'église. Des parties de l'église imaginée par Contant d'Ivry et reprises par Couture, il ne reste aujourd'hui que des blocs noyés dans l'édifice actuel de Vignon, qui fit déposer chaque pierre de l'église de ces prédécesseurs, pour ensuite les réutiliser dans les nouvelles constructions.

Rivaliser avec Londres et Rome

Véritable écho au projet de Sainte-Geneviève, celui de la nouvelle Madeleine de la Ville-l'Évêque, en mettant une paroissiale sur le même piédestal qu'une église de vœu royal dédiée à la patronne de Paris, allait donner à ce type d'édifice une nouvelle dimension architecturale dans la cité. Servandoni avait ouvert le chemin avec la réalisation du portail de Saint-Sulpice, mais tout restait encore à faire alors.

À l'instar de Sainte-Geneviève, la Madeleine fut pensée dans un contexte d'émulation européenne autour de la possibilité de proposer un édifice capable de rivaliser avec Saint-Pierre de Rome et Saint-Paul de Londres, et de les dépasser³¹. C'est ainsi que Leroy présenta les deux églises parisiennes dans l'ouvrage qu'il publia en 1764, année de la pose de leur première pierre. Dans ces 90 pages, l'auteur a souhaité démontrer en quoi ces deux édifices français surpasseraient tout ce qui avait pu être fait jusqu'alors en termes d'architecture religieuse :

« Si le système qu'on y suit d'employer les colonnes de la manière la plus générale dans les églises, réussit, comme tout semble le faire présumer, elles [les églises de Sainte-Geneviève et de la Madeleine] pourroient donner à notre Nation un rang assez considérable entre celles qui ont excellé dans l'architecture. En effet, aucun Prince vraisemblablement n'entreprendra de faire une église qui surpasse par son immensité celle de Saint-Pierre de Rome ; mais il n'est peut-être pas impossible d'en imaginer quelques-unes qui lui soient supérieures par leur disposition, ou par le genre de leur décoration »³².

Abandonné dès 1777, le projet de Contant d'Ivry pour la Madeleine n'a pas su répondre aux attentes du programme d'église monumentale et à l'évolution rapide du goût dans la création architecturale française, contrairement à celui de Soufflot pour l'abbatiale parisienne. En revanche, il contribua largement au développement d'une réflexion sur la place de l'église paroissiale dans la ville, sur les rapports entre voûtement et supports, et sur les alternatives à la voûte en pierre.

Bibliographie

Le Panthéon : symbole des révolutions. De l'église de la nation au temple des grands hommes, cat. expo. (1989 : Paris, Hôtel de Sully et Montréal, Centre canadien d'architecture), 1989.

Soufflot et son temps : 1780-1980, cat. expo. (1980 : Paris, C.N.M.H.S.), Paris, 1980.

BORDURE-AUFFRET Emmanuelle :

- « Les projets pour la première église de la Madeleine à Paris (1753-1791) », *Bulletin monumental*, 2018-2, p. 1-29.
- *Formes, espaces et décor de l'architecture religieuse entre 1760 et 1848 : le cas des églises paroissiales à Paris et en Ile-de-France*, sous la direction d'Alexandre Gady, Sorbonne Université, 2021.

BRUCK Robert, « Der Platz Louis XV und Contants Projekt für die Madeleine-Kirche zu Paris », *Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, Heft 9, 1907-1908, p. 223-232.

ENGBRING-STRYSCH Angelika, *Die Madeleine-Kirche in Paris*, Essen, 1986.

GALLET Michel, « Un modèle pour la Madeleine d'après le projet de Contant d'Ivry », *Bulletin du Musée Carnavalet*, juin 1965, p. 14-19.

GRUEL Léon :

- « L'église de la Madeleine : le monument de Contant d'Ivry et de Couture », *Bulletin de la Société historique et archéologique du VIII^e arrondissement de Paris*, 1903, p. 20-35.
- *La Madeleine depuis son établissement à la Ville-l'Évêque*, Paris, 1910.

JOUDIYOU Gabrielle :

- « Constructions et projets de Contant d'Ivry à Paris », *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, 1984-1986, p. 73-114.
- « Pierre Contant d'Ivry », *Chevotet-Contant-Chaussard, un cabinet d'architecte au siècle des Lumières*, Lyon, 1987, p. 168-182.

KRETZSCHMAR Frank Joachim, *Pierre Contant d'Ivry. Ein Betrag zur französischen Architektur des 18. Jahrhunderts*, thèse de doctorat, Université de Cologne, 1981

KRIÉGER Antoine, *La Madeleine. Histoire de la paroisse, de ses curés et de la construction de l'église avec la description de ses œuvres d'art*, Paris, 1937.

LOURS Mathieu, « Sainte-Marie-Madeleine (dite La Madeleine) », *Paris et ses églises du Grand Siècle aux Lumières*, Paris, 2016, p. 166-173.

PETZET Michael Petzet, *Soufflots Sainte-Geneviève und der französische Kirchenbau des 18. Jahrhunderts*, Berlin, 1961.

Notes

1 Emmanuelle Bordure, « Les projets pour la première église de la Madeleine à Paris (1753-1791) », *Bulletin monumental*, 2018-2, p. 1-29.

2 Léon Gruel, « L'église de la Madeleine : le monument de Contant d'Ivry et de Couture », *Bulletin de la Société historique et archéologique du VIII^e arrondissement de Paris*, 1903, p. 20-35 ; Id., *La Madeleine depuis son établissement à la Ville-l'Évêque*, Paris, 1910 ; Robert Bruck, « Der Platz Louis XV und Contants Projekt für die Madeleine-Kirche zu Paris », *Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, Heft 9, 1907-1908, p. 223-232 ; Antoine Krieger, *La Madeleine. Histoire de la paroisse, de ses curés et de la construction de l'église avec la description de ses œuvres d'art*, Paris, 1937 ; Michael Petzet, *Soufflots Sainte-Geneviève und der französische Kirchenbau des 18. Jahrhunderts*, Berlin, 1961 ; Michel Gallet, « Un modèle pour la Madeleine d'après le projet de Contant d'Ivry », *Bulletin du Musée Carnavalet*, juin 1965, p. 14-19 ; *Soufflot et son temps : 1780-1980*, cat. expo. (1980 : Paris, C.N.M.H.S.), Paris, 1980 ; Frank Joachim Kretschmar, *Pierre Contant d'Ivry. Ein Beitrag zur französischen Architektur des 18. Jahrhunderts*, thèse de doctorat, Université de Cologne, 1981 ; Angelika Engbring-Strych, *Die Madeleine-Kirche in Paris*, Essen, 1986 ; Gabrielle Joudiou, « Constructions et projets de Contant d'Ivry à Paris », *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, 1984-1986, p. 73-114 ; Id., « Pierre Contant d'Ivry », *Chevetot-Contant-Chaussard, un cabinet d'architecte au siècle des Lumières*, Lyon, 1987, p. 168-182 ; *Le Panthéon : symbole des révolutions. De l'église de la nation au temple des grands hommes*, cat. expo. (1989 : Paris, Hôtel de Sully et Montréal, Centre canadien d'architecture), 1989 ; Mathieu Lours, « Sainte-Marie-Madeleine (dite La Madeleine) », *Paris et ses églises du Grand Siècle aux Lumières*, Paris, 2016, p. 166-173.

3 Emmanuelle Bordure-Auffret, *Formes, espaces et décor de l'architecture religieuse entre 1760 et 1848 : le cas des églises paroissiales à Paris et en Ile-de-France*, sous la direction d'Alexandre Gady, Sorbonne Université, 2021.

4 Marie-Laure Legay, *Les loteries royales dans l'Europe des Lumières, 1680-1815*, Villeneuve d'Ascq, 2014.

5 Solange Granet, « Évolution de la pensée de Gabriel pour l'élaboration du plan de la place Louis XV », *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1962, p. 233-240 ; Id., *Images de Paris. Place de la Concorde, La re-*

vue géographique et industrielle de France, hors-série, 1963 ; *De la place Louis XV à la place de la Concorde*, cat. expo. (1982 : Paris, musée Carnavalet), 1982 ; Jörg Garms (éd.), *Recueil Marigny. Projets pour la place de la Concorde, 1753*, Paris, 2002.

6 Archives nationales, N II Seine 100.

7 Pierre Contant d'Ivry, devis présenté au roi le 24 février 1761, Archives nationales, O¹ 1688-5.

8 Les gravures de Georges-Louis Le Rouge sont conservées aux Archives nationales (O¹ 1688-301) et au musée Carnavalet.

9 Pierre-Antoine Demachy, *Intérieur de l'église de la Madeleine d'après le projet de Contant d'Ivry*, vers 1763, huile sur toile, 54 x 65,5 cm, musée Carnavalet, P85.

10 Pierre Patte, *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV*, Paris, 1765.

11 Méraud, *Portail de l'église de la Madeleine*, vue de profil, vers 1764, modèle en plâtre, musée Carnavalet, PM29 ; Michel Gallet, « Un modèle pour la Madeleine d'après le projet de Contant d'Ivry », *Bulletin du Musée Carnavalet*, juin 1965, p. 14-19.

12 Henri Platelle, *La construction de l'église de Condé-sur-Escaut (1751-1755)*, Lille, 1951 ; Gabrielle Joudiou, « Saint-Wasnon et Saint-Vaast : deux remarquables églises de Contant d'Ivry », *Revue du Nord*, t. 68, n^o 271, octobre-décembre 1986, p. 835-858 ; Anita Oger-Leurent, « L'église Saint-Wasnon de Condé-sur-Escaut (1750-1770) », *Monuments du Nord, Lille et Tournai* (actes du Congrès archéologique de France, 169^{ème} session, 2011), Paris, 2013, p. 59-66.

13 Gabrielle Joudiou, « Constructions et projets de Contant d'Ivry à Paris », *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, 1984-1986, p. 73-114.

14 Philippe Araguan, « Voûte à la Roussillon », *Bulletin de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XIII, 1999, p. 173-185.

15 Robin Middleton, « The Abbé de Cordemoy and the Greco-Gothic Ideal : a prelude to romantic classicism », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXV, 1962, p. 278-320 et XXVI, 1963, p. 90-123.

16 Pierre Contant d'Ivry, devis présenté au roi le 24 février 1761, Archives nationales, O¹ 1688-5.

17 Pierre Patte, *op. cit.*, note 16, p. 126.

18 Marc-Antoine Laugier, *Observations sur l'architecture*, La Haye, 1765, p. 185.

19 Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architec-*

ture, Paris, 1753, p. 219-220.

20 Félix-François d’Espie, *Manière de rendre toutes sortes d’édifices incombustibles, ou Traité sur la construction des voûtes, faites avec des briques et du plâtre, dites voûtes plates, et d’un toit de brique, sans charpente, appelé comble briqueté, de l’invention de M. le comte d’Espie*, Paris, 1754.

21 Marc-Antoine Laugier, Marc-Antoine Laugier, « Réponse du père Laugier, Jésuite, aux remarques de M. Frézier, insérées dans le Mercure de juillet 1754 », *Mercure de France*, octobre 1754, p. 49.

22 Pierre Contant d’Ivry, devis présenté au roi le 24 février 1761, Archives nationales, O¹ 1688-5.

23 Julien-David Leroy, *Histoire de la disposition et des formes différentes que les chrétiens ont données à leurs temples, depuis le règne de Constantin le Grand, jusqu’à nous*, Paris, 1764, p. 85.

24 Pierre Patte, *op. cit.* note 16, p. 127.

25 Pierre Contant d’Ivry, *Coupe longitudinale de la dernière travée du chœur*, 1771, dessin, 61 x 37 cm, Londres, The Courtauld Institute of Art, NH 2000.

26 Pierre Contant d’Ivry, *Les œuvres d’architecture de Pierre Contant d’Ivry*, Paris, 1769.

27 Pierre Patte, *Mémoires sur les objets les plus importants de l’architecture*, Paris, chez Rozet, 1769, p. 201.

28 « Les fondations sont cependant faites ; mais les travaux sont absolument suspendus ; on ignore s’ils seront jamais continués », Francesco Milizia, *Vies des architectes anciens et modernes qui se sont rendus célèbres chez les différentes nations*, traduction française enrichie de notes historiques et critiques par Jean-Claude Pingeron, Paris, 1771, p. 424.

29 Archives nationales, O¹ 1688-16.

30 Archives nationales, O¹ 1688-15.

31 Francesco Guidoboni, « L’église monumentale mise en question : élaboration et diffusion d’un modèle entre Rome et Paris (XVII^e-XVIII^e siècles) », *Livraisons de l’histoire de l’architecture*, 37 | 2019, 11-22 [en ligne].

32 Julien-David Leroy, *op. cit.* note 15, p. 88.

Pierre Contant d’Ivry et la prise en compte de l’esthétique au sein des jardins potagers

Pierre Contant d’Ivry (1698-1777), reçu architecte du roi en 1728, est sollicité par les plus grands tels que le duc d’Orléans, le prince de Soubise ou Louis XV afin de dessiner et réaliser décors, jardins, hôtels, domaines ou projets d’urbanisme. A travers l’exemple du domaine de Chamarande (Essonne) et de celui de L’Isle Adam (Val d’Oise), nous souhaitons revenir sur le rôle qu’il a pu jouer auprès d’un type de jardin particulier : le potager. En effet, le marquis de Talaru, comte de Chamarande, confie le réaménagement du château (appartements et décors du salon blanc) et des jardins (création de l’orangerie, du jeu de l’oie et du belvédère) à Pierre Contant d’Ivry de 1739 à 1763 tandis qu’il a transformé le parc et les jardins du château de L’Isle Adam à la demande du prince de Conti.

Le domaine de Chamarande se situe à 35 kilomètres au sud de Paris, entre Arpajon et Etampes, et tire profit de son emprise au cœur de la vallée de la Juine sur le plateau de Beauce. La construction du château de Bonnes est entreprise en 1654 par l’architecte Nicolas de l’Espine pour Pierre Méréault, secrétaire conseiller du roi.

D’après un plan de 1689 levé sur les lieux par le sieur de La Pointe¹, le potager est alors situé en limite de propriété du côté du village, à proximité de la maison et de ses bâtiments de service. Il est composé de planches de légumes dessinées approximativement sous la forme de carrés

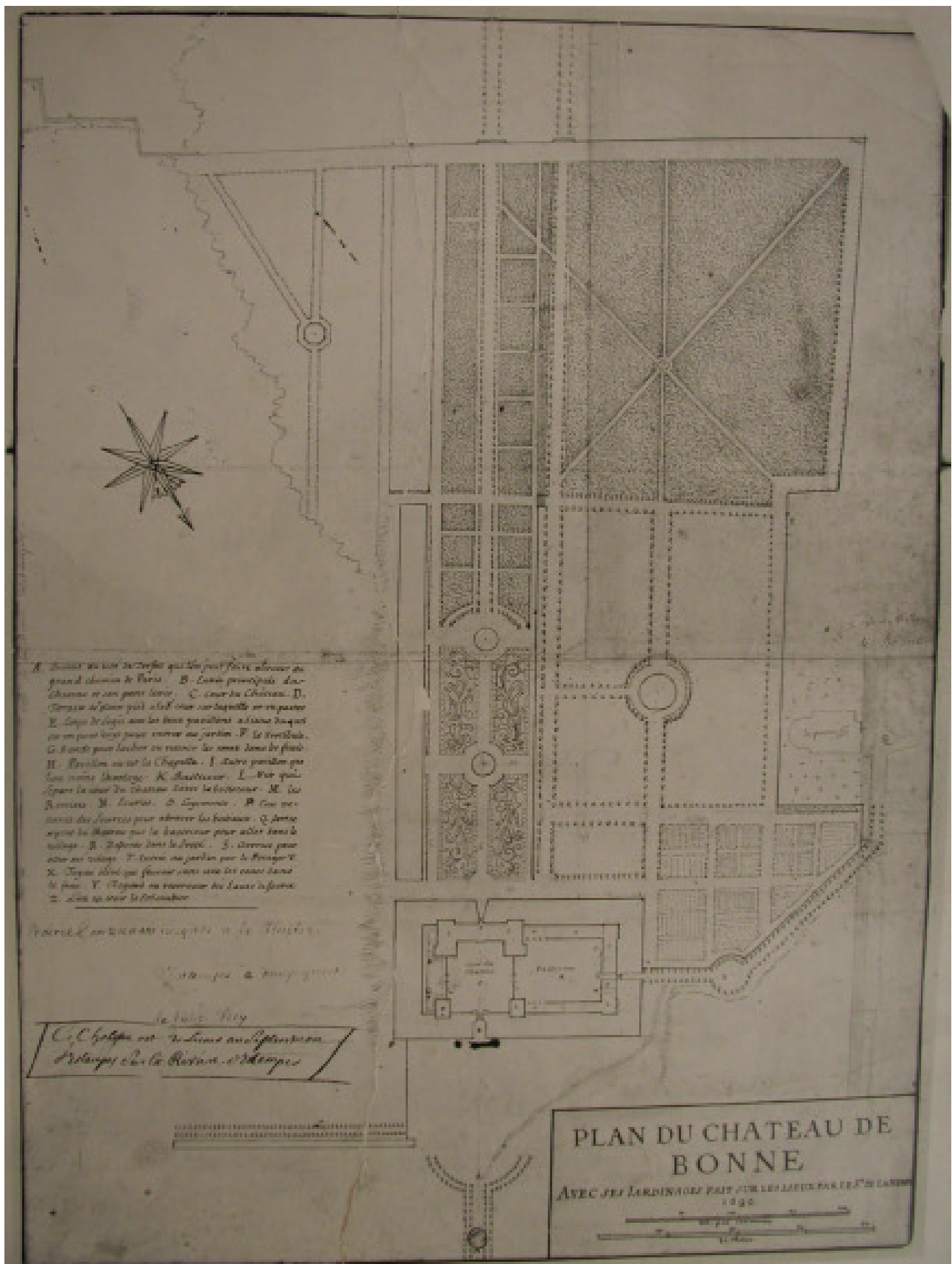


fig. 1 : Plan du domaine de Bonne (Chamarande, 1689)
 BnF, Cabinet des estampes

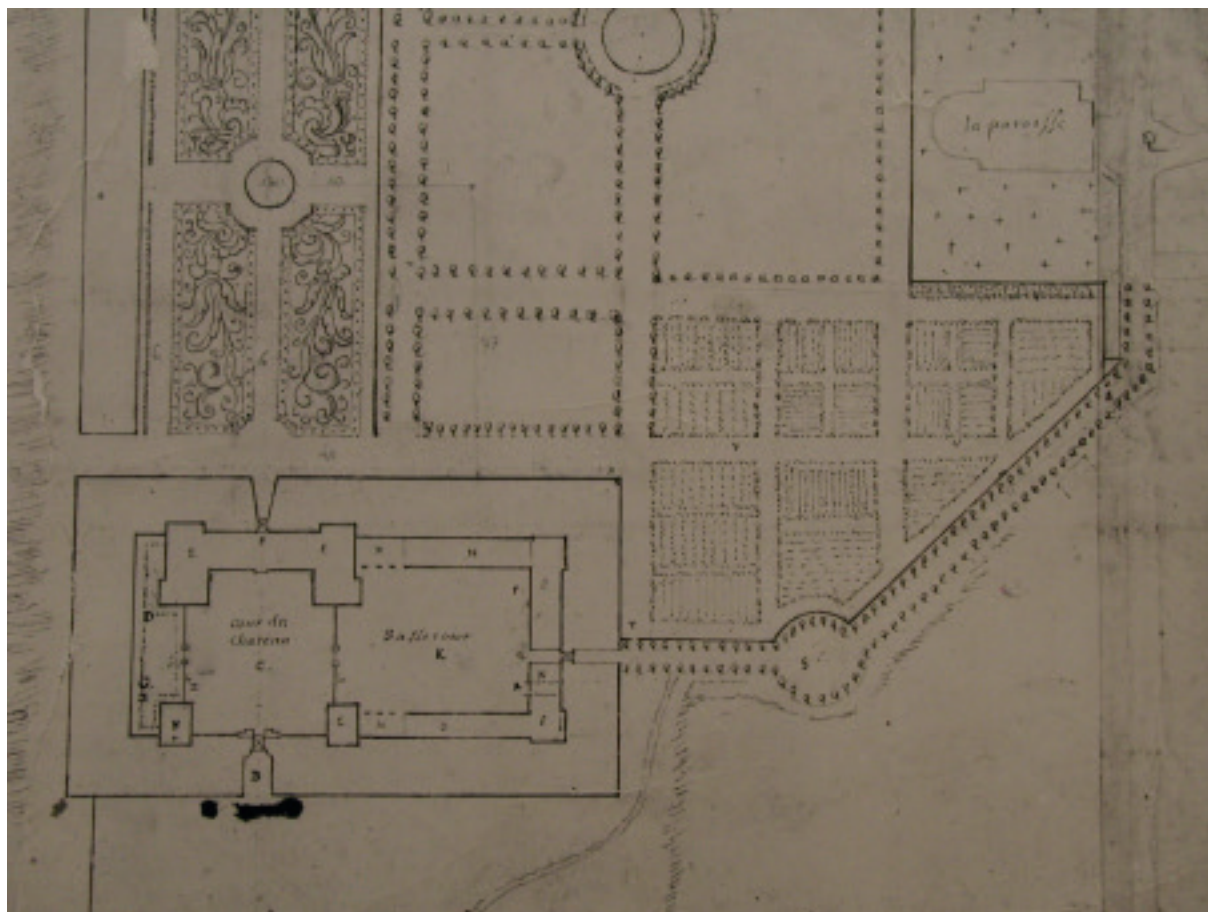


fig. 2 : Plan du domaine de Bonne, détail (Chamarande, 1689)
BnF, Cabinet des estampes

ou de rectangles et sa forme générale est liée à l'implantation des murs de clôture du domaine.

Les travaux concernant le « nouveau potager » débutent vraisemblablement au début de l'année 1740 car le plan-projet remis par Pierre Contant d'Ivry² est daté du 26 novembre 1739. Le marquis de Talaru procède aux derniers achats de terrains nécessaires à « l'agrandissement de son potager » en décembre 1739. Dès cette date, les comptes du domaine révèlent les premières dépenses faites pour le potager : un charretier est chargé de rapporter les arbres choisis pour le jardin dans de prestigieuses pépinières de Vitry et de Paris.

Le plan de Pierre Contant d'Ivry induit une nouvelle dynamique concernant le jardin potager. En effet, celui-ci s'enrichit d'une dimension esthétique qui repose sur trois points : le plan du jardin, le dessin des bassins et une terrasse-belvédère. Cette nouvelle composition se distingue complètement du modèle du potager du roi de Versailles hérité du XVII^e siècle. Le nouveau potager se compose de 2 carrés et de 12 triangles, dont les finitions attestent le souci d'élégance par un traitement en arc de cercle. Les contours de ces figures géométriques sont délimités par des plates-bandes, plantées d'arbres fruitiers, tandis que l'intérieur est consacré aux cultures potagères. Pierre Contant d'Ivry précise sur le plan de 1739 que ces arbres doivent être de haute-tige³ et répartis en différentes espèces : cerisier, bigarotier, prunier, poirier, pommier et amandier. Rappelons ici l'importance de la dimension esthétique des arbres fruitiers dans un potager grâce à leurs formes, leurs floraisons et la beauté de leurs fruits. L'architecte prévoyait

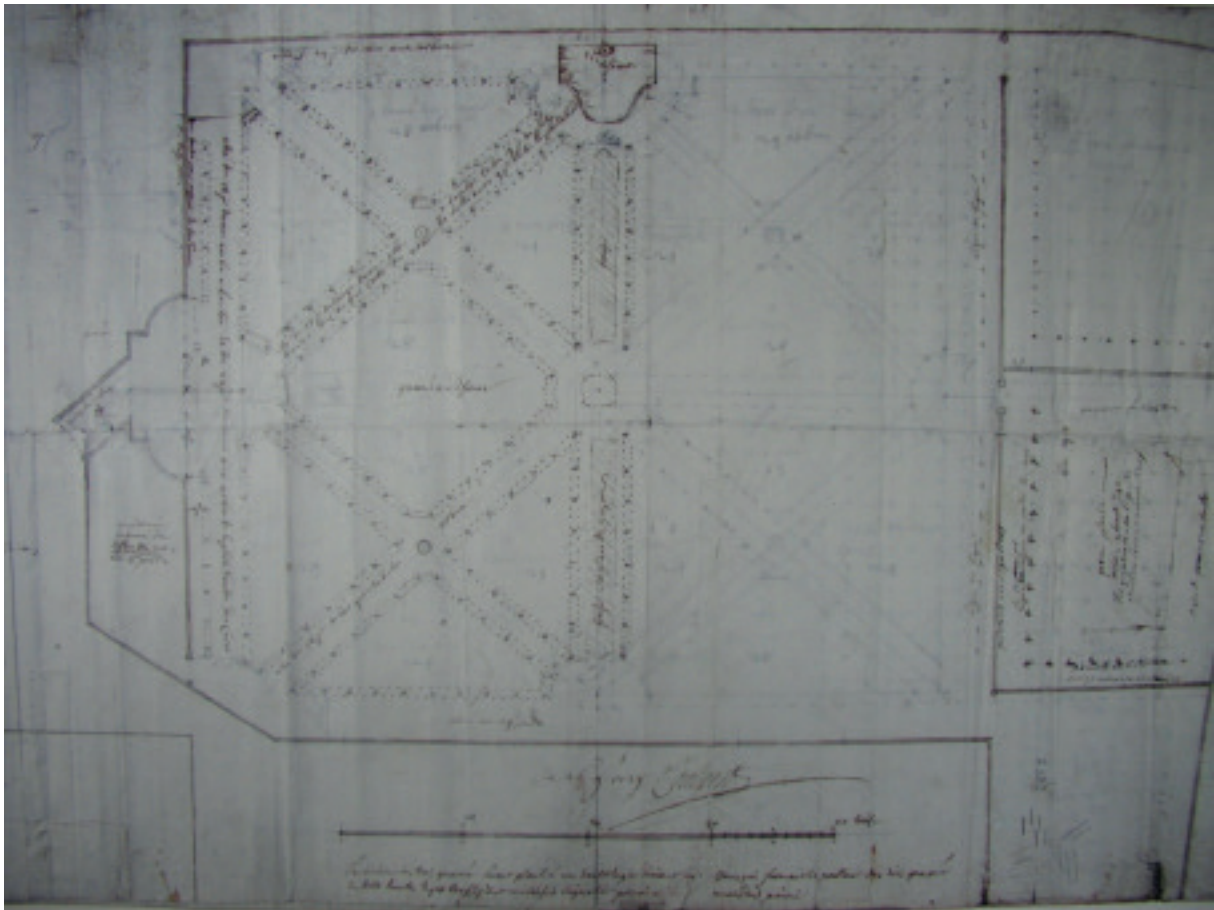


fig. 3 : Plan projet de Pierre Contant d'Ivry pour le nouveau potager
(Chamarande, 26 novembre 1739)
Archives départementales de l'Essonne

l'établissement d'une melonnière dans un petit jardin annexe au potager afin de conserver au maximum la chaleur. Pierre Contant d'Ivry pensait pouvoir disposer des figuiers le long du mur nord du corps principal du potager mais également palisser des pruniers.

Le plan du potager de Chamarande introduit une certaine nouveauté en jouant avec les figures géométriques utilisées dans les jardins. Le carré est ainsi détourné bien qu'il demeure au centre de la composition. De plus, l'utilisation du triangle complète l'ensemble et participe à l'illusion recherchée autour du carré ! De même, Pierre Contant d'Ivry souligne la régularité du jardin en plaçant au cœur de sa réalisation un tapis de fraisiers⁴, en référence au tapis vert qui est une pièce de gazon rectangulaire. Il se joue donc du vocabulaire et des codes du jardin en introduisant dans le potager des éléments esthétiques appartenant au registre des jardins de «propreté».

Ces variations géométriques ne se voient vraisemblablement que dans les potagers des plus nobles car les auteurs qui recherchent avant tout le caractère productif du jardin limitent l'ornement à la présence de treillages. Pour ces derniers, le maître mot est la simplicité :

« les Potagers demandent dans leur distribution une simplicité qui plaise, point de colifichets, sous l'idée de les rendre agréables à la vûë : comme, par exemple, il y en a qui s'imaginent faire des plates-bandes bordées de buis, & dans le milieu des ifs de distances en distances, & qui y ordonnent du gazon. [...] tout ce qu'on peut

dire contre les amateurs de colifichets en fait de Potagers, est qu'il faut bannir au-dedans les figures de découpez, de diagonales, de ronds, d'ovales, de triangles, de pentagones & autres. »⁵

Cependant, tandis que son potager contenait des pièces triangulaires dès 1717, le marquis d'Argenson écrivait à Segrez (Essonne) :

« J'ai été visité hier un courtisan qui possède un grand château dans mon voisinage. Quel peu de mérite accompagne, cause et suit la fortune ! Que de ressources on trouve dans la cour pour satisfaire le goût de luxe ! Le beau est que l'on recherche de bonne foi l'utile dans les dépenses ruineuses : un potager se construit à grands frais pour l'utile, et chaque légume d'un sou à la halle doit revenir à plus d'un écu dans un potager construit à grands frais. »⁶

L'implantation du jardin de Chamarande est déterminante : si elle reste proche du château et des communs, elle offre au potager la possibilité d'être un jardin propice à la promenade grâce à son élévation. En effet, le mur Est du jardin est conçu comme un mur-terrace, ce qui permet au potager d'être ouvert sur le parc et donc de servir de belvédère. Une fois encore, l'architecte Pierre Contant d'Ivry joue avec les codes du jardin établis à la fin du XVII^e siècle. L'idée de promouvoir le potager en point de vue révolte le jardinier écossais, Thomas Blaikie, lors de ses séjours en France dans la seconde moitié du XVIII^e siècle :

« On a fait du potager ce qu'on appelle un point de vue, ce qui ne serait pas beaucoup admiré en Angleterre ni raisonnablement nulle part ailleurs, car un potager devrait être fait pour la commodité et placé aussi près des écuries que possible, car un tel jardin ne peut jamais être très propre. Mais il est bien difficile de changer les idées des gens. »⁷

Pierre Contant d'Ivry accorde également une place importante à l'eau dans le jardin de Chamarande. Quatre bassins circulaires concourent à une apparence soignée du potager et participent à l'illusion de la composition autour du carré. D'autre part, il crée un réservoir auquel il donne une forme de lyre ce qui révèle un souci du détail

Le potager de Chamarande a été l'objet de fouilles archéologiques réalisées par Stéphanie Hurtin et Arnaud Desfonds en 1999 (AFAN) pour le compte du conseil général de l'Essonne. Une restauration des tracés d'après le plan de Pierre Contant d'Ivry et des murs a eu lieu en 2006 d'après le projet de l'agence Composantes urbaines. De plus, la réhabilitation des bassins cherche à répondre à l'enjeu actuel de la dépollution de l'eau par phytoremédiation, c'est-à-dire une dépollution naturelle par filtrage de l'eau à travers des roches volcaniques et des plantes dont les racines fixent les nitrates.

La seigneurie de L'Isle Adam était détenue par le prince de Conti, prince de sang. Ce n'est qu'au XVIII^e siècle que le domaine de L'Isle Adam est véritablement mis en valeur du fait de

l'action des deux derniers princes de la maison Bourbon-Conti.

Le château de L'Isle Adam est construit au XVII^e siècle au bord de l'Oise sur une île tandis que, sur la rive opposée, le “nouveau potager” de 14 arpents et 29 perches et dont l'avant-clos mesure 30 arpents du château de L'Isle Adam est implanté avec certitude après 1721. Cela coïncide avec les aménagements réalisés par Louis-François, prince de Conti, qui hérite du domaine en 1727. En effet, la mise en place du potager nécessite des moyens humains et financiers importants puisque des travaux de terrassement mettant hors d'eau le jardin sont nécessaires. Le potager du château de L'Isle Adam ne semble pas victime d'inondation au cours du XVIII^e siècle. Cette politique de grands travaux de terrassement se solde par une réussite : la terrasse qui permet de surélever le potager par rapport au niveau de l'eau présente en outre l'intérêt d'assurer l'assainissement et le drainage du jardin grâce aux remblais.

La difficulté, d'un point de vue iconographique, réside dans le fait que le potager dépend du territoire communal de Jouy-le-Comte et non pas de celui de L'Isle Adam, comme le château ou les nouvelles écuries. Il est donc rare que le domaine de L'Isle Adam soit représenté dans son ensemble ou de manière complète : ainsi, le lien entre les deux rives de l'Oise est difficile à percevoir puisque le potager et le parc ne sont mis en relation qu'avec l'île du prieuré, où se situe le nouveau château. Cependant, les reproductions du potager que nous connaissons sont consignées sur le plan terrier de Parmain⁸, daté des environs de 1750, et sur le plan d'intendance⁹ à l'instigation de l'intendant de la généralité de Paris, Bertier de Sauvigny, entre 1776 et 1791. En effet, le plan, réalisé par Pierre Contant d'Ivry, lors du réaménagement du parc et du jardin de l'île du prieuré ne reprend pas le potager. De plus, le plan est un état projeté des jardins puisqu'il comporte plusieurs propositions ainsi que la mention “pour estre executée”¹⁰ bien qu'aucune date ne soit précisée.

Grâce à une description des biens dont Louis-François-Joseph Bourbon, prince de Conti, a

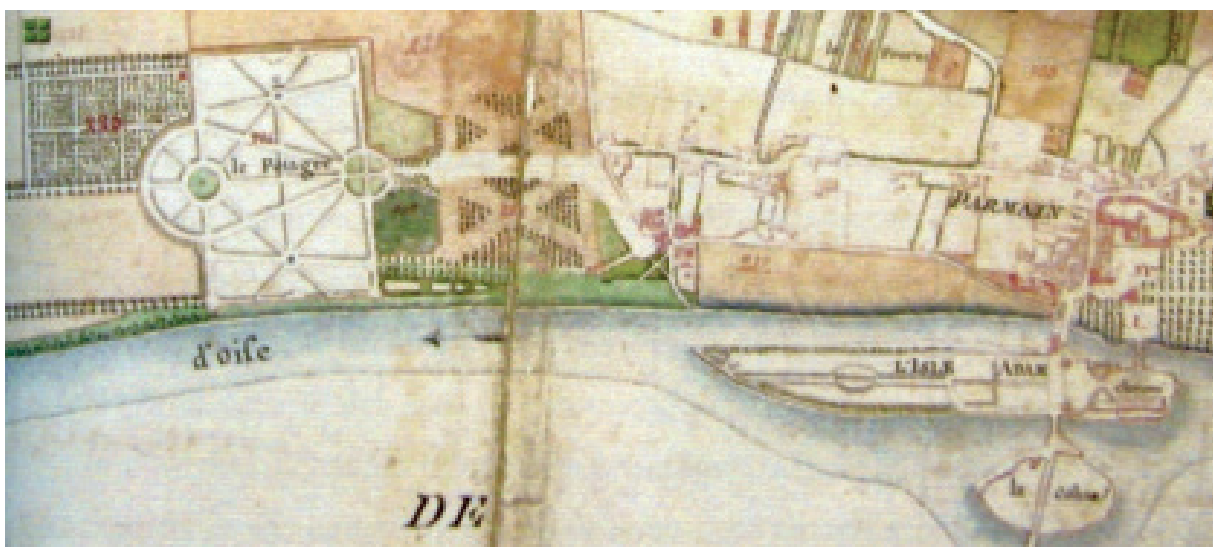


fig. 4 : Plan terrier de Parmain (potager de L'Isle Adam entre 1750 et 1760)
ADVO, 51 FI 132/2



fig. 5 : Plan d'intendance de L'Isle Adam
ADVO, 25FI 90

conservé la jouissance après la vente du domaine de L'Isle Adam, le 7 octobre 1783, à Louis-Stanislas-Xavier, Monsieur, frère du roi, nous connaissons la manière dont étaient agencés les murs du potager.

« Le potager qui borde la rivière et clos du nord par des murs formant espaliers, au couchant par un autre mur de terrasse et un second mur sur la terrasse formant tous deux espaliers, et du nord par un fossé du mur de terrasse contient en superficie 14 arpents 29 perches.

Il est coupé par nombre d'allées qui forment de petites sortes de terrain actuellement au labour, Puteau qui eut jardinier prit à son compte des carrés à la charge d'entretenir les arbres en espaliers, sans autre appointemens que de lui fournir quelques journées d'hommes pour cultiver les plattes bandes pour les arbres.

L'avant clos du potager qui ceinture du côté couchant le potager et clos de ce côté d'un mur garni d'un superbe espalier jusqu'au bâtiment cy-après du jardinier.

Règne encore le long de la rivière depuis le potager qui le borne dans cette partie au midy jusqu'en finissant près le pont du moulin. Au nord, cet enclos communique à la place des orangers par une arche sous le pont dit du moulin.

Il s'y trouve plusieurs corps de batimens l'un dans le milieu des terres pas loin

du potager se trouve composé d'une grange et plusieurs pieces au rez de chaussée et deux chambres le tout servant de reserre au potager. Un autre sert de logement au jardinier du potager et se touve composé de deux pieces par bas et deux chambres au dessus couverte en chaume.

Note dans la marge : c'est ledit Puteau qui l'habite, ce logement lui avoit été conservé à cause de l'entretien des arbres du potager. »¹¹

Nous remarquons l'exploitation relativement intensive qui est faite des murs : les espaliers représentent la richesse du potager du point de vue de la production mais aussi de l'esthétique.

Il est important de souligner l'utilisation qui est faite du triangle dans le dessin du plan du potager. Nous ne pouvons qu'esquisser un rapprochement avec la réalisation par Pierre Contant d'Ivry du parc du château en 1737. Nous ne possédons pas la preuve matérielle quant à la paternité du tracé du potager bien que ce dessin soit propre à l'architecte puisqu'il l'a envisagé à Heilly (Somme) tandis qu'il l'exploite à Bizy¹² (Eure), à Chamarande en 1739 (Essonne) puis à Parme en 1755. Pierre Contant d'Ivry bénéficie d'une rente perpétuelle de 905 livres par an, sujette à imposition, délivrée par le prince de Conti à compter de sa constitution datant du 6 août 1756. La permanence de la distribution en triangles du potager est attestée à la fin du XVIII^e siècle dans les archives. En effet, en mai 1784, le prince de Conti jouit de terrains compris au nord et au couchant du potager ainsi que dans la cour des nouvelles écuries, dont « 1 arpent 46

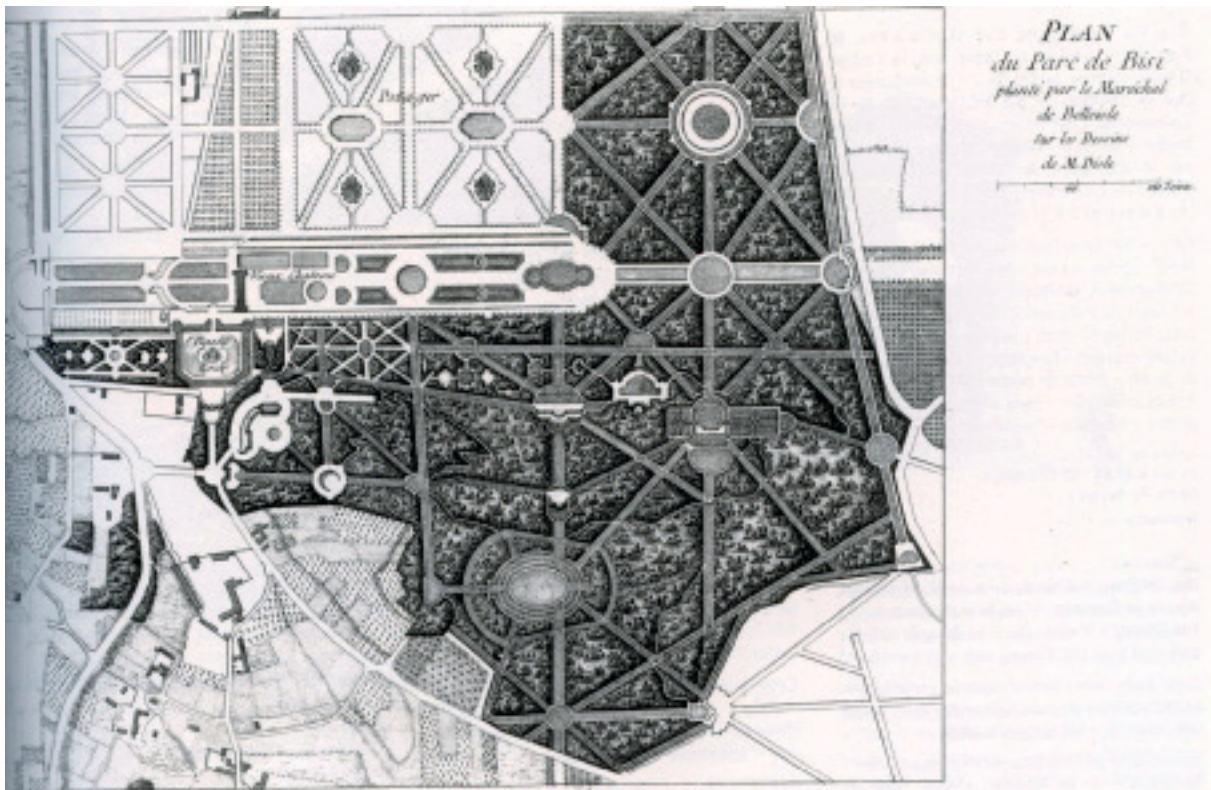


fig. 6 : Le domaine de Bizy (gravé par Le Rouge, 1781)
BnF, Cabinet des estampes, Hd-89a-Pet. fol.

perches ou sont plantés des arbres fruitiers en 6 parties triangulaires, plus une autre partie en triangle plantée aussi d'arbres fruitiers contenant 26 perches et qui dépendoient du fermage du sieur Puteau [le jardinier du potager] »¹³.

En conclusion, cet article met en évidence comment Pierre Contant d'Ivry a tiré profit des indispensables travaux de terrassement liés à l'implantation de nouveaux potagers mais aussi de ceux dus au réseau hydraulique. Bien que l'utilisation du triangle ainsi que le concept de terrasse-belvédère soient établis dans d'autres sites franciliens à cette même période, Pierre Contant d'Ivry est le seul architecte avéré dont les plans-projets nous sont parvenus et qui offre au potager un nouveau statut tourné indéniablement vers l'esthétique. Il se joue des codes du jardin et permet au potager d'acquérir des signes manifestes de reconnaissance et de promotion sociale.

Bibliographie

Benetière M-H., *Jardin, vocabulaire typologique et technique*, Centre des monuments nationaux, Editions du patrimoine, Paris, 2000

Blaikie T., *Sur les terres d'un jardinier : journal de voyages 1775-1792*, Editions de l'Imprimeur, Besançon, 1997

Joudiou G., « Deux réalisations de Pierre Contant d'Ivry à Paris et en Ile-de-France : les hôtels Crozat, place Vendôme (1743-1747) ; le château de Chamarande et son parc (1739-1742) », *Bulletin de la société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, 1987

Joudiou G., « L'architecte Contant d'Ivry à L'Isle Adam et à Stors », *Les trésors des princes de Bourbon-Conti*, Somogy Editions d'art, Paris, 2000, pages 107 à 111

Liger L., *Culture parfaite des jardins fruitiers et potagers*, chez Paulus-du-Mesnil, Paris, 1743

Marquis d'Argenson, *Journal et mémoires*, E.J.H. Rathery, Paris, 1866

Présentation de l'auteur :

Enseignante depuis 2006, Marion Rouet a soutenu, sous la direction de Marie-José Michel, sa thèse en histoire « Les potagers aristocratiques et royaux en Ile-de-France (fin XVII^e - fin XVIII^e siècle) en 2011.

Notes

1 Archives départementales de l'Essonne, Plan du domaine de Bonnes.

2 Archives départementales de l'Essonne, Plan projet de Pierre Contant d'Ivry pour le nouveau potager.

3 Arbre de haute-tige : feuillu dont le tronc est suffisamment élevé pour qu'un homme puisse passer sous son feuillage sans être gêné (Benetière M-H., *Jardin, vocabulaire typologique et technique*, Centre des monuments nationaux, Editions du patrimoine, Paris, 2000, page 380).

4 Plan du potager de Chamarande par Pierre Contant d'Ivry.

5 Liger L., *Culture parfaite des jardins fruitiers et potagers*, chez Paulus-du-Mesnil, Paris, 1743, pages 11-13.

6 Marquis d'Argenson, *Journal et mémoires*, E.J.H. Rathery, Paris, 1866, tome VI, 26 octobre 1749.

7 Blaikie T., *Sur les terres d'un jardinier : journal de voyages 1775-1792*, Editions de l'Imprimeur, Besançon, 1997. Il fait ici référence en 1780 au domaine de Maupertuis du marquis de Montesquiou, grand écuyer de Monsieur.

8 Archives départementales du Val d'Oise, 51 FI 132/2, Plan terrier de Parmain.

9 Archives départementales du Val d'Oise, 25FI 90, Plan d'intendance de L'Isle Adam.

10 Archives nationales, N III Seine-et-Oise 575.

11 Archives départementales du Val d'Oise, 5Q 462, inventaire réalisé en janvier ou février 1794.

12 Plan du domaine de Bizy gravé par Le Rouge.

13 Archives nationales, R³ 652.

Pierre Contant d'Ivry et les architectes de sa génération : des collectionneurs ?

Au cours de l'histoire, les architectes ont parfois entretenu avec les œuvres d'art des rapports allant au-delà de la simple fréquentation proche ou lointaine. Certains mêmes ont pu agir en véritables connaisseurs, voire en professionnels de ce que l'on appellerait aujourd'hui le marché de l'art. C'est ainsi par exemple que l'envoyé de la cour de Rome auprès du roi Charles I^{er} d'Angleterre, Gregorio Panzani, a pu dresser en 1636, dans une lettre adressée au cardinal Francesco Barberini, un portrait sur le vif d'Inigo Jones qu'il qualifie lui-même d'architecte « molto intendente di Pitture », et qu'il décrit en compagnie du roi, penché sur des tableaux qui viennent d'arriver d'Italie, muni de ses lunettes et d'une chandelle afin de pouvoir donner un avis autorisé sur des toiles offertes au souverain par le cardinal Barberini¹.

Beaucoup plus proche de nous, au XX^e siècle, l'intrépide Fernand Pouillon, connu notamment pour sa remarquable bibliothèque, se lança un moment donné dans le commerce des antiquités, ainsi qu'il le raconte lui-même dans ses mémoires : « [En 1940] Quelques transactions immobilières me rapportèrent de quoi me lancer dans le commerce des meubles et des objets d'art. Je réussis rapidement à faire vivre ma famille dans de bonnes conditions. En 1942, mon nouveau métier me laissant des loisirs, je présentai mon diplôme de fin d'études négligé jusque là, faute de temps et d'argent »².

On ne repère pas vraiment de cas semblables, tout au moins à ma connaissance, au cours du XVIII^e siècle. Tout au plus pourrait-on citer le cas de Pierre-Louis-Philippe de La Guêpière qui

servit d'agent et d'intermédiaire dans les ventes parisiennes pour le compte de la margravine de Bade, alors qu'il se trouvait lui-même au service de son mari, le margrave Charles-Frédéric, en tant qu'architecte³. Mais dans ce cas, les interventions de La Guépière s'expliquent certainement bien plus par les contacts qu'il avait conservés à Paris que par une véritable compétence spécifique de *connoisseurship*.



fig. 1 : Vase, serpentine verte et bronze doré, v. 1780, Paris, Mobilier national. Ce vase, appartenant à une paire, provient de l'ancienne collection de Richard Mique (1727-1794).



fig. 2 : Bellone, par Rembrandt, huile sur toile, 1633, New York, Metropolitan Museum.

En revanche, on peut identifier durant cette période un très grand nombre d'architectes qui réunirent des collections d'œuvres d'art, d'ampleur et de qualité très diverses, à l'instar de Richard Mique, dont les biens furent séquestrés sous la Révolution en tant que condamné. C'est ainsi que proviennent de la collection de l'architecte de Louis XVI deux superbes paires de vases, l'une en serpentine verte des Vosges (fig. 1) et l'autre en porphyre cendré, montées avec la plus grande richesse, qui furent jugées dignes d'intégrer les collections nationales et dont une est visible de nos jours dans les salles du département des Objets d'art du musée du Louvre⁴.

De ce point de vue, les architectes français ne constituent certainement pas des exceptions puisqu'on peut identifier, en dehors de l'hexagone, nombre d'architectes de renom qui furent également collectionneurs. En Prusse par exemple, Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff, l'architecte du Grand Frédéric, rassembla une collection prestigieuse de peintures contenant essentiellement des portraits et des paysages, et incluant des œuvres aussi remarquables que la *Halte de chasseurs*, chef-d'œuvre de Philippe Wouwermans qui fait partie des collections de la Gemäldegalerie de Berlin, ou encore peut-être la *Bellone* de Rembrandt, aujourd'hui conservée au Metropolitan Museum de New York (fig. 2)⁵. En Italie, on pourrait citer, parmi d'autres, pour une période légèrement antérieure à celle que nous envisageons, le cas de Francesco Borromini qui avait réuni une belle collection de cent quarante-deux tableaux, en majorité des paysages et des scènes religieuses, mais aussi des portraits de personnalités qui avaient joué un rôle important dans sa carrière comme le pape Innocent X Pamphili ou le cardinal Bernardino Spada. Son contemporain, Martino Longhi le Jeune, l'architecte de la façade de l'église des Santi Vincenzo

e Anastasio, avait quant à lui hérité d'une collection familiale qu'il s'appliqua à augmenter sensiblement⁶ et dont une des pièces, un vase antique orné d'une bacchanale, fut suffisamment fameux pour avoir les honneurs de la publication dans le *Receuil de divers vases antiques par Charles Errard Peintre du Roy*, paru en 1651.

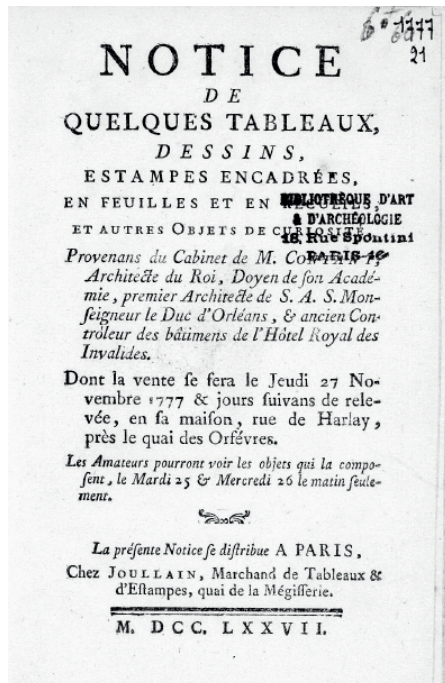


fig. 3 : Frontispice du catalogue de vente de la collection de Pierre Contant d'Ivry, intitulé *Notice de quelques tableaux, dessins, estampes encadrées : en feuilles et en recueils, et autres objets de curiosité, provenans du cabinet de M. Contant, architecte du Roi [...]*, publié à Paris chez Joullain, 1777.

Les architectes français eux aussi eurent la tentation de rassembler des collections plutôt modestes dès le XVII^e siècle⁷. Mais en réalité, il semble bien que le phénomène de la collection ne soit devenu vraiment significatif chez les architectes parisiens qu'à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle seulement, sans doute un peu plus tard que pour les peintres et pour les sculpteurs⁸. A cet égard, on peut constater que les catalogues de vente des collections d'architectes apparaissent et se multiplient durant les années 1770-1780. Mais il est vrai que cette inflation des catalogues de vente constitue en réalité un phénomène global à partir du milieu du XVIII^e siècle, et qu'il ne saurait donc être question de tirer des conséquences trop hâtives de ce constat : les collections d'architectes existaient naturellement avant les années 1750, mais leur dispersion ne faisait pas l'objet d'une publication détaillée. Toutefois, l'existence de ces catalogues autorise à esquisser un corpus restreint, resserré sur une dizaine d'années, qui permet à son tour de mettre en perspective, de contextualiser, la petite collection réunie par Pierre Contant d'Ivry. On pourra citer ainsi les catalogues

imprimés qui accompagnèrent la vente des collections de Pierre Vigné de Vigny⁹ et de Jean-Michel Chevotet¹⁰ en 1773, celle d'Antoine-Mathieu Le Carpentier¹¹ en 1774, celle de Pierre Contant d'Ivry¹² en 1777 (fig. 3), de Louis-François Trouard¹³ en 1779, de Jacques-Germain Soufflot¹⁴ en 1780, ou encore de Pierre Boscry¹⁵ en 1781. Toutefois, la dispersion des collections ne faisant pas toujours l'objet d'une vente publique, certains ensembles pourtant remarquables, ne sont connus qu'au travers de l'inventaire après décès de leur possesseur. C'est le cas par exemple pour la collection non négligeable du Premier architecte du roi, Ange-Jacques Gabriel¹⁶, qu'on peut aussi appréhender à travers un *Etat des Tableaux qui appartiennent à M. Gabriel dans le Logement de Versailles*, conservé dans le fonds des Archives des musées nationaux¹⁷. C'est également l'inventaire après décès qui dévoile la collection et surtout l'extraordinaire bibliothèque réunies par Pierre-Noël Rousset, l'architecte de l'hôtel de Tessé et de la chapelle du palais épiscopal de Chartres, qui décéda très tard, en pleine Révolution, mais dont la collection avait certainement été formée pour l'essentiel durant le troisième quart du XVIII^e siècle¹⁸.

Le cadre de vie de Pierre Contant

Au sein de ces collections d'architectes parisiens et contemporains, celle de Pierre Contant d'Ivry est peut-être la plus modeste, à peu près à égalité numériquement avec celle de Jean-Michel Chevotet. A peine ose-t-on d'ailleurs parler de collection dans ces deux cas : onze tableaux, un dessin encadré et une trentaine d'estampes sous cadre chez Contant ; une vingtaine de tableaux et au moins trois dessins encadrés chez Chevotet, contre plus d'une trentaine de tableaux et plus d'une quinzaine d'estampes encadrées - sans compter les sculptures - chez Vigné de Vigny ; soixante-six tableaux, plus de soixante dessins encadrés et autant d'estampes encadrées chez Rousset ; quatre-vingt-seize tableaux chez Soufflot ; cent six tableaux, vingt-sept pastels et dessins sous verre et sept estampes encadrées chez Le Carpentier, pour culminer avec les cent quatre-vingt-cinq tableaux rassemblés par le prodigue Louis-François Trouard, dont il dut se séparer lorsque sa carrière connut des difficultés¹⁹.

Faut-il voir dans la modestie du rassemblement d'œuvres d'art opéré par Contant d'Ivry le résultat d'une relative gêne financière de l'architecte à la fin de sa vie, possiblement due aux difficultés du chantier de la Madeleine ? Il est bien sûr délicat de l'affirmer, mais on notera qu'au moment de son décès, l'architecte réside dans un appartement qu'il loue, au second étage d'une maison située rue de Harlay, dans l'île de la Cité, ayant vue sur le quai des Orfèvres²⁰, un logement qui frappe par sa simplicité ainsi qu'on peut l'observer à travers l'inventaire après décès de sa deuxième épouse, Madeleine Henriette Bergeron, dressé en 1772²¹, et à travers le sien propre en 1777²².

L'appartement occupé par Contant se composait d'une cuisine, d'un office, d'une antichambre, d'une « pièce de compagnie » donnant sur le quai des Orfèvres, d'une chambre à laquelle était annexée un petit cabinet de garde-robe, d'un cabinet de travail et d'un autre cabinet à la suite dont la description du mobilier en 1772 - « un grand bureau de bois de chesne, deux tabourets foncés de paille, deux tableaux représentant architecture » - laisse penser qu'il pourrait s'agir de l'endroit où travaillaient les dessinateurs collaborateurs de l'architecte.

Le mobilier meublant l'appartement est d'apparence médiocre : seuls une console de bois doré à dessus de marbre et un tric-trac décrit en ébène trahissent une certaine recherche dans l'ameublement de la pièce de compagnie qui devait, selon toute vraisemblance, servir également de salle à manger. Un clavecin dans sa boîte peinte à fleurs et une harpe, que l'on inventorie dans l'appartement après le décès de Madeleine Henriette Bergeron, ont disparu au moment de la mort de Contant, signe que les talents musicaux étaient exercés par sa seconde épouse, fille d'un musicien du roi, et non par lui-même. La chambre tendue de damas vert, quant à elle, ne recèle guère d'autres objets précieux qu'une pendule de l'horloger Lenoir, prisée 200 livres.

L'argenterie, habituellement révélatrice d'une relative aisance et d'un certain train de vie, est prisée pour un total de 5400 livres, somme non négligeable mais relativement modeste si on la compare aux 14 000 livres de l'argenterie dont disposait Ange-Jacques Gabriel au moment de

son décès, dans ses différents logements.

Les tableaux et les dessins encadrés, au nombre d'une douzaine, ainsi que la trentaine d'estampes sous verre se trouvaient répartis dans les trois pièces principales de l'appartement : la pièce de compagnie, la chambre et le cabinet de travail de Pierre Contant. C'est dans cette dernière salle que se trouvaient également conservés, assez logiquement, la bibliothèque conséquente de l'architecte ainsi que ses portefeuilles d'estampes et de dessins. Aussi cette pièce prend-elle de fait un peu l'allure d'un cabinet d'amateur quoiqu'on n'y recense guère que quatre tableaux, une douzaine d'estampes et quelques vases et figures de plâtre.

La disposition des quelques œuvres d'art qui ornent cet appartement ne présente donc rien de l'agencement maniaque qu'il pouvait revêtir chez Pierre-Noël Rousset, soucieux, dans son testament, d'indiquer la situation précise de tous les objets qu'il lègue, non plus que de l'organisation parfaite de la véritable galerie de collectionneur qu'Antoine-Mathieu Le Carpentier avait aménagée à son propre usage dans sa maison de la rue de Bondy.

Les peintures

Malheureusement, peu de tableaux de la collection de Contant sont susceptibles d'être identifiés. Il est évidemment difficile, voire impossible, de retrouver la *Proserpine cueillant une grenade dans les enfers*, [...] dans la manière d'Annibal Carrache, premier tableau cité dans le catalogue de la vente (n° 1), ou encore la minuscule - à peine vingt centimètres de large sur douze centimètres de haut - *Vue des Enfers* sur cuivre où l'On voit sur le devant des Diables qui tourmentent les Ames ... tableau qui est peint avec finesse par Breughel, surnommé d'Enfer (n° 2). La même remarque s'impose également pour les deux petites marines sur bois, données au peintre Bonaventure Peeters, intitulées *Vues d'Afrique* (n° 3), ce qui n'est pas totalement incohérent par rapport à l'attribution puisque Peeters peignit en effet des représentations, il est vrai très peu réalistes, des côtes de l'Afrique.

Le *Berger et sa bergère* assis, tenant chacun un verre de vin (n° 7), attribué dans le catalogue au pinceau de Louis Vigée - le père d'Elisabeth Vigée-Lebrun - était peut-être un portrait de couple, sous couvert d'un sujet pastoral, puisque le peintre semble avoir été uniquement connu comme portraitiste. Pouvait-il s'agir d'un double portrait de l'architecte et de l'une de ses deux épouses, non reconnu comme « portrait de famille » dans l'inventaire après décès ? Sachant que Louis Vigée peignit de nombreux artistes contemporains et parmi eux plusieurs personnages du monde du bâtiment (Jacques-François Blondel, Mansart de Lévy), on ne peut qu'être sensible à une telle attribution figurant dans le catalogue, à cette réserve près que l'œuvre y est mentionnée comme une peinture sur toile alors que Vigée est connu pour avoir travaillé presque exclusivement au pastel²³.

L'inventaire de Contant d'Ivry signale de manière assez attendue plusieurs tableaux d'architecture, sans plus de précision. Cependant, le catalogue de la vente ne retient quant à lui

qu'une seule composition de ce genre, *Un tableau d'architecture, représentant l'intérieur d'une salle à manger enrichie de colonnes et de statues ... tableau peint par N. le Maire le père* (n° 9). On serait donc tenté de rendre ce tableau, au demeurant non identifié, sur la foi du catalogue, à ce Lemaire, peintre d'architecture et de perspective que Contant avait fait intervenir en 1734 dans le jardin de l'hôtel de Blondel de Gagny, de manière beaucoup plus vraisemblable qu'à Pierre ou à Jean Lemaire qui réalisèrent, au XVII^e siècle, de très célèbres vues d'architecture²⁴. Cette composition, très certainement due à un artiste qui avait été un collaborateur de Contant, pouvait prendre place dans la pièce de compagnie ou encore plus logiquement dans le cabinet de travail de l'architecte.

Pierre Contant avait également accroché dans son cabinet de travail un assez grand tableau d'Henri de Favanne - en réalité la plus grande peinture de sa collection – qui mesurait environ quatre-vingts centimètres de haut sur un peu plus d'un mètre de largeur (n° 4). Cette toile, représentant *Diane et ses nymphes au bain*, est seulement mentionnée dans l'inventaire d'Henriette Bergeron et dans celui de l'architecte comme « un tableau représentant des baigneuses ». On se souvient qu'Henri de Favanne est un artiste surtout connu pour avoir eu en charge la conception et la réalisation du décor du château de Chanteloup, pour le compte de Jean Bouteroue d'Aubigny au début du XVIII^e siècle²⁵. L'œuvre de Favanne en lien avec les commandes de Bouteroue d'Aubigny a fait l'objet d'une étude qui recense deux tableaux, en



fig. 4 : Henri de Favanne, *Diane et ses nymphes au bain*

dessus-de-porte, représentant des nymphes au bain, dans l'hôtel parisien du commanditaire, et un autre dessus-de-porte figurant « Dianne dans le bain », appartenant au décor de la « chambre des trois croisées » au château de Chanteloup²⁶. Un dessin, conservé en collection particulière²⁷, représentant ce sujet et signé de Favanne (*fig. 4*), peut sans doute être mis en relation avec l'un de ces dessus-de-porte et également avec le tableau qui appartenait à Contant, celui-ci correspondant peut-être à une réplique autographe de l'une des compositions inventées par Favanne pour Bouteroue d'Aubigny. Quoi qu'il en soit, Favanne est un peintre relativement « rare », dont peu de tableaux de chevalet circulaient au XVIII^e siècle, et il n'est donc pas indifférent de signaler la présence de l'une de ses œuvres dans la collection de Pierre Contant.

Toutefois, les pièces majeures de ce petit rassemblement d'œuvres d'art étaient sans aucun doute deux tableaux de François Boucher : *Vénus couchée tenant l'Amour dans ses bras, dans un paysage à fabriques*. Ce tableau d'une composition aimable et d'une touche savante est peint par François Boucher à son retour de Rome (n° 5), et *Une femme assise sur un canapé ; elle tient un chat, elle est accompagnée d'une petite fille, et d'un homme qui lève un rideau pour la regarder*. Ce tableau par le même est peint vers le même temps (n° 6). Le premier de ces tableaux était exposé dans le cabinet de l'architecte, à côté de la *Diane au bain* de Favanne. Toutefois, en dépit - ou en raison - de l'abondance des œuvres peintes par Boucher sur ce thème de Vénus et l'Amour, il ne nous a pas été possible de repérer un tableau susceptible d'être rapproché, de manière plausible, de la description du catalogue. La composition dut pourtant être fameuse et appréciée car l'un des confrères de Contant, l'architecte Le Carpentier, possédait dans sa collection une œuvre, identifiée comme copie d'après Boucher, répondant à la même description²⁸.

En revanche, la seconde composition, la *femme assise sur un canapé avec un chat* correspond à un tableau bien connu de François Boucher, sous le titre *La Surprise*, conservé au New Orleans Museum of Art²⁹. Il s'agit d'une œuvre de belle facture, très précieuse et très originale au sein de la production de Boucher qui révèle bien des traits issus directement de la manière de François Lemoine, dans l'atelier duquel Boucher fit un bref passage. Il faut donc y voir, comme le précise d'ailleurs le catalogue de la vente Contant, une œuvre de jeunesse du maître, sans doute peinte vers 1723-25, et qui trahit également l'influence des scènes de genre que Jean-François De Troy exposait précisément durant ces années. Le tableau a fait l'objet de plusieurs répliques et il n'est pas absolument certain que la version de New Orléans soit véritablement celle qui appartenait à Contant. Une autre version de cette composition, de très belle qualité et de dimensions identiques, se trouvait ainsi sur le marché de l'art en 2020³⁰ (*fig.5*). Curieusement, le tableau n'est pas précisément repérable dans l'inventaire de l'architecte, mais il devait être accroché soit dans la pièce de compagnie où figure un « tableau de fantaisie », soit dans la chambre où le notaire vit « deux tableaux peints sur toile représentant différents sujets ». Plus curieux encore, un tableau sur le même sujet, de mêmes dimensions et attribué à Boucher était passé en vente en 1776 à Paris, soit un an avant la mort de Contant. Faut-il alors penser qu'en dépit de ses difficultés financières, l'architecte ait encore acquis un an avant sa mort une toile



fig. 5 : *La femme au chat : la surprise*, par François Boucher, huile sur toile, XVIII^e siècle, vente de Robert Simon Fine Art à New-York

d'une œuvre du peintre Nicolas-Jacques Julliard qui fut un de ses élèves et collaborateur. Cet artiste peignit toute sa vie des paysages peuplés de figures, un peu dans la manière de Locatelli et de Jan Frans van Bloemen³². Le tableau de Julliard qui appartenait à Contant est ainsi décrit dans le catalogue : *Un paysage où se voient sur le devant des Pêcheurs à la ligne et au filet* (n° 8). Nous n'avons pas pu retrouver, au sein de l'œuvre de ce peintre, une composition qui corresponde exactement à cette description, mais un tableau passé en vente à Londres en 1990, chez Sotheby's, peut donner une idée, en raison de son sujet et de ses petites dimensions (L. : 46 cm ; H. : 37 cm), de la peinture qui se trouvait en possession de Contant et que celui-ci avait sans doute placée dans sa chambre³³.

Les dessins

Si l'on s'intéresse maintenant aux dessins qui garnissaient les portefeuilles de l'architecte, outre les compositions de Contant lui-même qui constituaient logiquement une partie de son fonds d'atelier - on dénombre ainsi « plusieurs portefeuilles remplis de dessins par feu M. Contant, pour le Palais Royal, l'Hôtel de Longueville, de M. Crozat, place Vendôme, de M. Crozat baron de Thiers, Bissi à Vernon, Garge, etc ... » - il n'est pas indifférent de souligner la présence de « cent cinq décorations de théâtre et figures de caractère par Berain, Le Pautre et autres » qui s'ajoutent à un lot de « vingt sept dessins décorations de théâtre », trahissant le vif intérêt de Contant pour le monde des spectacles.

Mais on sera surtout frappé, dans ce chapitre des dessins, par l'abondance des œuvres de Gilles-Marie Oppenord qui se trouvaient en sa possession, puisque ce ne sont pas moins de

qui avait été adjugée pour la somme il est vrai assez modique de sept cents livres ? Ou bien s'agissait-il d'une autre version de la même composition et Contant était-il en possession de son tableau depuis beaucoup plus longtemps ? On pourrait envisager un contact direct entre le peintre et l'architecte par l'intermédiaire du président Crozat de Tugny qui fit travailler Boucher pour son hôtel particulier de la place Vendôme, justement réaménagé sous la conduite de Contant entre 1744 et 1746³¹. Une collaboration entre les deux artistes dans les années 1740 aurait-elle facilité l'acquisition du tableau par Contant ? On ne peut pas en dire plus dans l'état actuel de la recherche.

Dans le sillage des deux toiles de Boucher, il convient également de signaler la mention

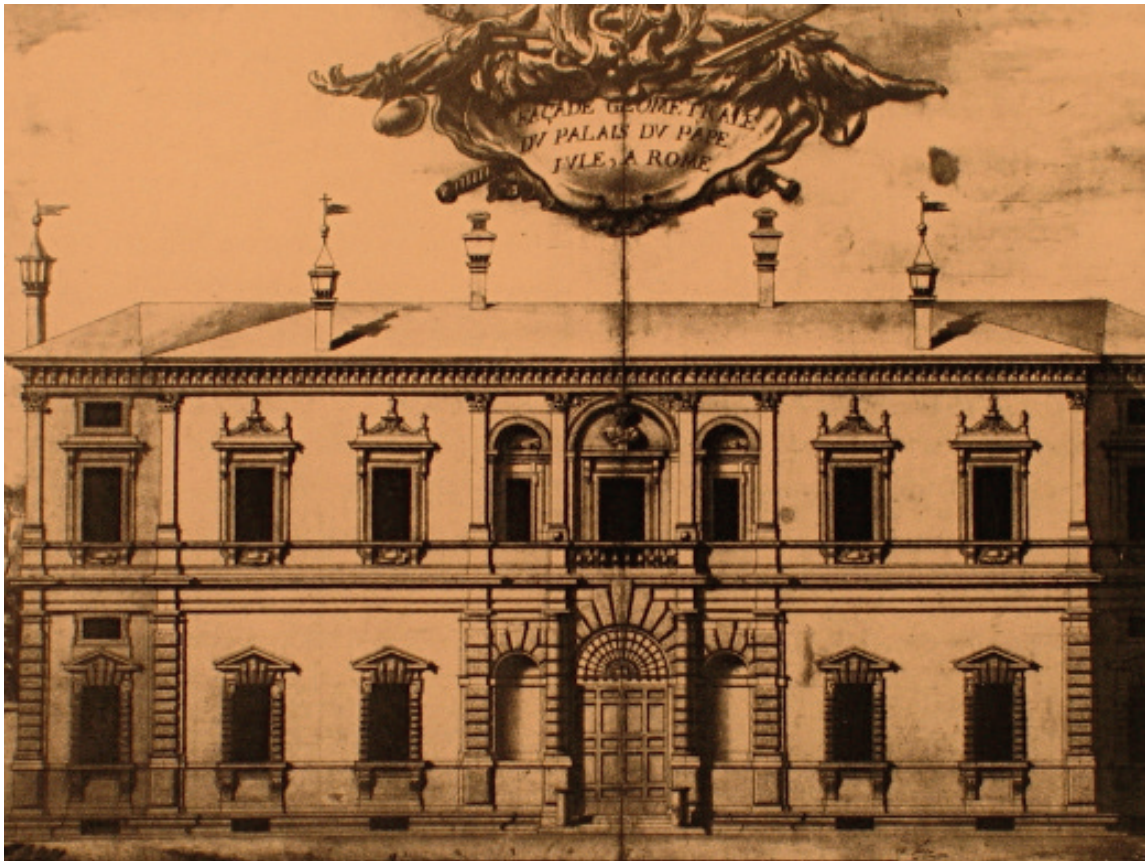


fig. 6 : Relevé de la villa Giulia à Rome (élévation), par Gilles Marie Oppenord, dessin, 1696-1697, Rome, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.



fig. 7 : Relevé de la villa Giulia à Rome (coupe), par Gilles Marie Oppenord, dessin, 1696-1697, Rome, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.

soixante-dix feuilles du maître ornemaniste qui étaient à la fois dessins d'architecture et d'ornements³⁴. Si l'on peut comprendre la curiosité de Contant envers l'œuvre de l'un de ses illustres prédécesseurs sur le chantier du Palais-Royal, le nombre et la qualité des dessins figurant dans sa collection - qualité qui transparaît à travers les mentions louangeuses du catalogue de la vente - attestent de la véritable admiration que l'architecte vouait manifestement à Oppenord. Cette admiration en dit sans doute assez long sur le positionnement stylistique de Contant, mais on doit tout de même souligner que cet intérêt pour l'œuvre d'Oppenord ne se limitait pas aux dessins d'invention du maître puisque Contant possédait également quatre feuilles *représentant les plans, coupes et élévation du Palais du Pape Jules à Rome, à la plume et lavés* (n° 15). Par bonheur, nous pensons pouvoir faire correspondre cette mention du catalogue avec des dessins encore existants qui sont une coupe, un plan et une élévation de la villa du pape Jules III à Rome, conservés au Museo Nazionale di Villa Giulia. Ces dessins, connus au moins depuis le début du XX^e siècle, ont été publiés en 1994 avec une attribution à Oppenord par Elisabeth Blair MacDougall³⁵ (fig. 6 et 7), celle-ci se basant à la fois sur le style des dessins et sur un mémoire de Monsieur de La Teulière, alors directeur de l'Académie de France à Rome, dressé en 1697, signalant qu'à cette date Gilles-Marie Oppenord avait notamment exécuté des relevés du « petit palais de la vigne de Jules 3. De tous ces Bâtimens, il a tiré le plan, l'élévation et la coupe et presque tous d'une grandeur qui n'est pas ordinaire ... »³⁶. Comment Pierre Contant s'était-il procuré ces dessins ? C'est pour l'instant impossible à dire, mais il est intéressant de noter ici, de sa part, une admiration assumée pour un dessinateur qui pouvait incarner au milieu du XVIII^e siècle toutes les perversions du « borrominisme » que les critiques ne manquaient pas de fustiger. Cette admiration de la part de Contant, jointe à une curiosité pour l'architecture italienne de la seconde moitié du XVI^e siècle, à travers l'une de ses créations les moins canoniques, trahit au fond une part des orientations esthétiques qui furent celles de l'architecte jusqu'à la fin de sa vie.

Objets d'art

La dernière pièce qui nous arrêtera au sein de cette modeste collection est d'un tout autre genre puisqu'il s'agit d'une petite sculpture en plâtre de Jean-Baptiste Defernex d'après François Boucher, représentant un petit tailleur de pierre, que Contant conservait dans son cabinet de travail, soigneusement placée sous une cage de verre (n° 50). Ce plâtre était certainement une épreuve d'atelier réalisée d'après le modèle en terre cuite que Defernex avait fourni à la manufacture de Sèvres en 1754 afin de servir à la réalisation d'un biscuit³⁷ (fig. 8). Le sujet convenait parfaitement au cabinet d'un architecte et l'on n'est pas étonné de voir que le biscuit de Sèvres, qui connut un assez grand succès, se trouvait aussi dans la précieuse collection de Le Carpentier, accompagné de son pendant, *La petite Ecaillière*, également d'après un modèle de Defernex³⁸. Toutefois, Contant avait sans doute une raison bien particulière de posséder ce petit sujet puisqu'il eut l'occasion de faire travailler Defernex au Palais-Royal et notamment



fig. 8 : *Le Petit tailleur de pierre*, par Jean-Baptiste Defernex (d'après François Boucher), biscuit de porcelaine tendre, v. 1762, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon (photographie C. Fouin).

pour la réalisation des enfants porte-luminaire qui ornaient le grand escalier terminé en 1765³⁹. Faut-il voir ici un présent du sculpteur à Contant et l'exemplaire qui se trouvait précieusement abrité de la poussière dans le bureau de l'architecte était-il celui que Defernex présenta au Salon de l'Académie de Saint-Luc en 1762 ? Rien ne l'atteste, mais un tel scénario ne serait certainement pas étranger aux échanges de bons procédés entre artistes et notamment entre architectes et « plasticiens » qui expliquent bien souvent la présence d'œuvres de tel ou tel peintre ou sculpteur dans les collections des architectes⁴⁰.

La collection et l'habitus des architectes

Cette dernière remarque amène naturellement à s'interroger sur l'éventuelle spécificité des collections d'architectes, par rapport aux rassemblements d'œuvres d'art opérés par les autres artistes, notamment les peintres ou les sculpteurs⁴¹. Sans prétendre tirer des conclusions hâtives à partir des quelques collections citées plus haut, on peut tout de même y déceler d'emblée un goût évident - et aisément compréhensible - pour les tableaux à sujets d'architecture, qui sont souvent des sujets identifiés, mais aussi parfois des compositions où le caprice architectural constitue le seul motif de l'œuvre et qui ne peuvent donc pas être décrites dans les catalogues autrement que comme « tableau représentant une architecture ».

Ainsi, on ne sera donc pas étonné de voir cité régulièrement dans ces collections les noms d'Hubert Robert (pas moins de douze tableaux de cet artiste chez Trouard, plusieurs aquarelles chez Soufflot, trois tableaux chez Le Carpentier dont *Une vue du dessous du quai de Gesvres* qui figura au Salon de 1769, deux toiles chez Pierre-Adrien Pâris), de Jean-Baptiste Nicolas Ragenet (*Deux vues de Paris du côté du Pont de la Tournelle* dans la collection de Chevotet), de Jacques de Lajoue (*Deux tableaux d'architecture et paysage, avec figures* dans la collection de Vigné de Vigny, *Deux tableaux représentant des cascades, paysages et figures* dans celle de Le Carpentier), ou de Pierre-Antoine Demachy (*Deux tableaux de M. Machie, peints sur toile à l'huile représentant les vues du péristyle du Louvre* dans la collection de Le Carpentier, des gouaches dans la collection de Soufflot).

Outre ces vues essentiellement parisiennes, dues à des peintres contemporains, on relève éga-

lement dans ces mêmes collections la présence de nombreux caprices architecturaux, parfois sans que l'auteur en soit identifié. Dans la collection de Chevotet figuraient par exemple *Quatre morceaux d'architecture dont deux par le Chevalier Selvandony* ; dans celle de Vigné de Vigny, *Deux Tableaux d'Architecture et Paysages* ; un *grand tableau de Perspective d'architecture, de M. Meunier*, dans la collection d'Ange-Jacques Gabriel ; du même Meunier, *De l'Architecture et la Vue d'une pièce d'eau dans un jardin* ainsi que *Deux autres Tableaux d'Architecture* dans la collection de Pierre Boscry ; un *tableau peint sur toile dans sa Bordure dorée représentant une architecture avec figure* dans la collection de Rousset.

Les collections des architectes parisiens de la seconde moitié du XVIII^e siècle contiennent également des compositions plus anciennes, à sujet d'architecture, appartenant à l'Ecole nordique et qui pouvaient dater du XVII^e siècle, voire même parfois du XVI^e siècle. Dans cette catégorie, on remarquera notamment la fréquence des intérieurs d'églises : *L'intérieur de la Cathédrale d'Anvers* de Peter Neef chez Trouard ; un *tableau peint sur Cuivre dans sa Bordure dorée représentant une église et orné de plusieurs figures dans le manière de peternef* [sic], dans la collection de Rousset ; *l'autre grand [tableau], l'intérieur d'une Eglise, de M. Petreney* [sic] dans la collection de Gabriel ; *Un intérieur d'église, éclairé du jour, enrichi de figures par Van Thulden* également attribué à Pierre Néeffs chez Vigné de Vigny ; *Deux pendans, repré-*

sentans des intérieurs d'Eglise qui paroissent d'une grandeur immense, par l'effet clair et piquant qui s'y trouve ; on y voit de plus une quantité de figures dans la collection de Debias-Aubry.

En outre, une représentation de la tour de Babel, dont les artistes flamands s'étaient fait une spécialité, et dont le sujet renvoie aux origines mythiques de l'architecture autant qu'à la vocation « prométhéenne » de l'architecte, apparaît dans la collection de Le Carpentier décrite comme *un tableau peint sur cuivre à l'huile de vingt-un pouces de large sur quinze de haut par M. Defrankque, représentant la Tour de Babylonne, enrichie de beaucoup de figures.*



fig. 9 : Charles Louis Auguste Fouquet de Belle-Isle, par Johann Georg Wille (d'après Hyacinthe Rigaud), estampe, 1743, Bordeaux, Bibliothèque municipale.

Si la présence récurrente de tableaux d'architecture dans ces collections apparaît comme une sorte d'illustration et

même de célébration de l'activité de l'architecte, on ne sera pas surpris de constater qu'elles contiennent également des œuvres en rapport avec les commanditaires et les collaborateurs des architectes. Ainsi les portraits de leurs plus illustres clients ou de leurs protecteurs apparaissent-ils régulièrement : la collection de Contant recelait par exemple un portrait gravé par Jean Georges Wille, d'après Rigaud, du maréchal de Belle-Isle qui l'avait fait travailler à Bizy (fig. 9). Chez Soufflot, les portraits gravés du marquis de Marigny et du contrôleur des finances Bertin, deux clients et protecteurs de l'architecte, étaient présentés encadrés et sous verre. Quant à Rousset, son appartement ne contenait pas moins de deux portraits de Jean Pâris de Montmartel, pour lequel il œuvra à Brunoy, l'un sur toile et l'autre gravé qui devait correspondre à la fameuse estampe de Cathelin d'après Cochin.



fig. 10 : Portrait du peintre Joseph Aved (1702-1766), ami de l'artiste, ou *Le Souffleur*, par Jean-Baptiste Siméon Chardin, huile sur toile, 1734, Paris, Musée du Louvre.

On pourrait enfin s'arrêter un instant sur les artistes « fétiches » des architectes. François Boucher naturellement figure parmi ceux-ci : il est présent chez Contant, comme nous l'avons vu, avec deux tableaux, chez Chevotet avec trois dessins sous verre, chez Soufflot avec au moins deux dessins, chez Trouard avec quatre esquisses et plusieurs fois chez Le Carpentier, notamment avec *La Petite fermière*, tableau réapparu sur le marché de l'art en 1994⁴². Mais c'est surtout Jean-Baptiste Siméon Chardin, présent dans la collection de Le Carpentier avec deux tableaux, dans celle de Pierre Boscry avec rien moins que dix tableaux, dont le fameux *Portrait de Joseph Aved dit Le Souffleur*, conservé au Louvre (fig. 10), de

Louis-François Trouard avec six tableaux dont *Les Bulles de savon*, conservé au Metropolitan Museum de New York, de Pierre-Noël Rousset avec *deux têtes de marbre en relief un tableau sur toile par Chardin prisé quarante deux livres*, qui paraît avoir eu la faveur de ses collègues architectes. Est-ce suffisant pour faire apparaître Chardin comme un « artiste pour artistes » ? La présence insistante d'œuvres de sa main dans la collection du peintre Joseph Aved, dans celle de Louis-Joseph Le Lorrain, dans celle de l'orfèvre Jacques Roettiers, du sculpteur Jean-Baptiste Lemoyne, du ciseleur Jacques Cafféri, dans celles de Michel-François Dandré-Bardon, de Jean-François de Troy, d'Edme Bouchardon, etc..., semble bien devoir confirmer cette impression⁴³.

Resterait à s'interroger enfin sur la place que tenaient ces collections dans les intérieurs des architectes et sur la manière dont elles pouvaient être ou non mises en scène. Cette dimension, importante pour percevoir le rôle social que leurs possesseurs entendaient ou non leur faire endosser, n'apparaît pas dans les catalogues de vente et se révèle bien souvent délicate à restituer à partir des seuls inventaires après décès. Chez Contant d'Ivry, le petit nombre d'œuvres d'art qu'il avait pu rassembler était disposé, ainsi que nous l'avons vu, soit dans le salon de compagnie, soit dans la chambre, soit encore dans le cabinet de travail de l'architecte. Il est bien difficile de tirer quelques conclusions de cette répartition. On notera seulement que les deux tableaux les plus suggestifs que possédait Contant, c'est-à-dire la composition de Favanne et la toile de Boucher représentant Vénus couchée, étaient accrochés dans son cabinet de travail, qui constituait véritablement son « domaine » et qui abritait également sa bibliothèque. Le portrait du maréchal de Belle-Isle, son client, les instruments scientifiques ainsi que les vases et les figures de plâtre, dont *Le petit tailleur de pierre* de Defernex, étaient également conservés dans cette pièce. Toutefois, en dehors de ce constat assez sommaire, il serait hasardeux d'attribuer un quelconque rôle de représentation sociale à la collection de Pierre Contant d'Ivry, trop modeste d'ailleurs pour pouvoir y prétendre. Quoique la collection rassemblée par Pierre-Noël Rousset ait été nettement plus importante sur le plan numérique, sa disposition dans la demeure de l'architecte, malgré le soin maniaque de son propriétaire qui transparait dans son testament, ne semble pas non plus avoir été destinée à assumer un quelconque rôle de légitimation sociale. On y décèle plutôt le résultat d'une fièvre accumulatrice que l'inventaire de l'extraordinaire bibliothèque vient encore confirmer.

En revanche, chez des confrères de Contant et de Rousset, comme Antoine-Mathieu Le Carpentier ou Louis-François Trouard, à la même époque, la collection d'œuvres d'art a pu être investie d'un rôle beaucoup plus significatif. Dans la maison qu'il avait bâtie pour lui-même, rue de Bondy, Le Carpentier avait pris soin de ménager une véritable galerie où étaient accrochés sur une tenture verte plus d'une centaine de tableaux, placés au-dessus d'un bas de bibliothèque de bois peint en noir simulant l'ébène, sur lequel étaient disposés nombre de figures et de vases en marbre, bronze, terre cuite ou plâtre bronzé. La volonté de singer les riches galeries des financiers qui constituaient l'essentiel de la clientèle de l'architecte était ici manifeste. Trouard, de son côté, devait pousser encore plus loin sa tentative d'assimilation à l'élite sociale parisienne. La richesse de sa collection, contenant des œuvres provenant des plus grands cabinets d'amateurs du monde de la finance, mais aussi sa variété, incluant des vases « étrusques », des sculptures de marbre et de bronze, ainsi que des coquilles en nombre impressionnant indiquent clairement que Trouard revendiquait par là-même un statut social d'architecte-gentilhomme, cultivé et savant, se démarquant délibérément du milieu d'entrepreneurs aisés dont il était issu. A cet égard, sans doute rien ne trahit-il plus clairement le chimérique projet de l'architecte de s'intégrer, grâce à sa collection et plus généralement grâce à son mode de vie, au monde de la haute aristocratie et de la finance que les meubles de Boulle que nous voyons figurer dans sa

vente en 1779, parmi lesquels figure d'ailleurs une « riche table » provenant de la fameuse collection de Randon de Boisset, et qui apparaissent ici comme un véritable « marqueur social ». En fin de compte, sans être représentative des collections de ses confrères architectes, celle qu'avait réunie Louis-François Trouard était-elle sans doute révélatrice d'une part de leurs aspirations plus ou moins avouées.



fig. 11 : Frontispice de *Les Œuvres d'architecture de Pierre Contant d'Ivry, architecte du Roi*, par Pierre Contant d'Ivry, Pierre André Barabe et Louis Gustave Taraval, publié à Paris chez Dumont, Huquier et Joullain, 1769.

Par contraste, la modestie de la collection de Pierre Contant d'Ivry empêche d'y voir le témoignage d'une telle démarche. Limitée à quelques œuvres, rassemblées sans doute au gré des rencontres ou des collaborations, elle apparaît plutôt comme un objet de délectation situé dans la sphère privée et dans une certaine mesure comme une prolongation de l'activité de l'architecte. Conforme en cela à l'image qu'il a donnée de lui-même dans son portrait gravé, qui le représente comme un « artisan » de l'architecture (fig. 11), bien loin de la posture d'architecte-gentilhomme qu'ont pu adopter Robert de Cotte ou les Gabriel, Pierre Contant d'Ivry n'avait pas investi sa collection d'une quelconque valeur de légitimation sociale. Qu'il en ait été empêché pour des raisons financières ou qu'il n'en ait tout simplement pas ressenti le besoin, le modeste rassemblement d'œuvres d'art qui embellissait son cadre de vie quotidien ne tenait en rien aux collections parfois impressionnantes par leur composition et leur mise en scène que certains de ses confrères avaient réunies. Mal-

gré cela - ou peut-être plus exactement à cause de cela - la collection de Pierre Contant d'Ivry contribue à éclairer à sa manière la personnalité de l'architecte.

Notes

1 « Subito venuto il Rè avvisato dalla Regina, che haveva havuti li Quadri corse a vederli, e chiamo il Gions Architetto molto intendente di Pitture [...] Il Gions subito che li vidde approvandoli molto, per meglio considerarli butto giù il suo Feraiuolo, si accomodo gli Occhiali, e prese una Candela in mano e volse a considerarli tutti minutamente insieme col Rè e li approvarono straordinariamente ». Extrait d'une lettre de Gregorio Panzani au cardinal Francesco Barberini, datée du 11 juillet 1636, publié dans Rudolf Wittkower, *Palladio and English Palladianism*, Londres, Thames and Hudson, 1983, p. 211, note 9.

2 Fernand Pouillon, *Mémoires d'un architecte*, Paris, Seuil, 1968, p. 32.

3 Pierre du Colombier, *L'architecture française en Allemagne au XVIIIe siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1956, t. I, p. 20, 94, 190.

4 C'est Madame Müntz de Raissac qui a mis en rapport ces vases conservés au Louvre et au Mobilier national avec ceux qui se trouvaient dans la collection de Mique. Muriel Müntz de Raissac « Quatre vases en porphyre de la collection de Richard Mique », *La Revue du Louvre et des musées de France*, n° 5, 1990, p. 386-390.

5 Voir Martin Engel, « Die Knobelsdorffsche Kunstsammlung », dans « *Zum Maler und zum grossen Architekten geboren* ». Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff. 1699-1753. Ausstellung zum 300. Geburtstag, Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, 1999, p. 150-163.

6 Concernant la collection de la famille Longhi, formée sur trois générations, voir l'article de Patrizia Cavazzini, « Quadri per vendere o per nobilitare : le raccolte dei pittori a Roma nella prima metà del Seicento e la collezione di Onorio Longhi », dans Francesco Parilla e Matteo Borchia (a cura di), *Le collezioni degli artisti in Italia. Trasformazioni e continuità di un fenomeno sociale dal Cinquecento al Settecento*, Roma, Artemide, 2019, p. 31-42. Je remercie Patrizia Cavazzini et Claudia Conforti pour leur aide précieuse dans ma recherche de précisions sur la collection de Martino Longhi.

7 Claude Mignot, « Cabinets d'architectes du Grand Siècle », dans Olivier Bonfait, Véronique Gérard-Powell et Philippe Sénéchal (dir.), *Curiosité. Etudes d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, Paris, Flammarion, 1998, p. 317-326.

8 Voir à ce sujet, Martine Vasselin, « Les collections des artistes parisiens dans les deux derniers tiers du XVIII^e siècle », in *Mécènes et collectionneurs -*

Les variantes d'une passion, Editions du CTHS, 1999, vol. 1, pp. 109-121 ; et surtout Patrick Michel, « Entre utilité et plaisirs : les collections d'architectes en France au XVIIIe siècle », dans Christian Taillard (dir.), « Victor Louis et son temps. Actes du colloque international tenu au Palais Soubise organisé par la Société Victor Louis du 14 au 16 décembre 2000 dans le cadre des Célébrations nationales », Bordeaux, *Les Cahiers du Centre François-Georges Pariset*, 2004, p. 239-277.

9 La collection de Vigné de Vigny fit l'objet d'une première vente dédiée tandis que quelques œuvres supplémentaires passèrent dans une seconde vente, avec des lots d'autres provenances : *Notice des Tableaux, Estampes, Madrépores, Coquilles et autres objets curieux, après le décès de M. de Vigny, Architecte du Roi, dont la vente se fera les 29, 30 et 31 Mars de Relevée. Dans les appartements dudit Défunt, rue Montorgueil, Paris, 1773, et Catalogue de tableaux de maîtres très renommés des différentes écoles d'Italie, des Pays Bas, & de France, figures de bronze & de marbre par Remy, la vente se fera dans une salle des RR. PP. Augustins du Grand Couvent, le jeudi 1er avril 1773, & jours suivans de relevée*, Paris, 1773.

10 *Vente après le décès de M. Chevotet architecte du Roi ; consistante en Tableaux de différents Maîtres, Dessains, Livres et Ustensiles d'Architecture, ainsi qu'en diverses Estampes encadrées, et en Portefeuilles : Laquelle se fera le Jeudi 18 mars et jours suivans de relevée, en sa maison, rue Bétizy, Paris, 1773.*

11 *Catalogue des tableaux, dessins, bronzes, plâtres bronzés et porcelaines du cabinet de feu M. Carpentier, architecte du roi et de ses académies, membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres de Rouen. Par J.B. Feuillet, sculpteur, directeur de l'Académie de St Luc. Dont la vente commencera Lundi 14 Mars 1774, et jours suivans, trois heures de relevée, Maison de Mr Carpentier, rue de Bondy près le Boulevard, Paris, 1774.*

12 *Notice de quelques tableaux, dessins, estampes encadrées, en feuilles et en recueils, et autres objets de curiosité. Provenans du Cabinet de M. CONTANT, Architecte du Roi, Doyen de son Académie, premier Architecte de S.A.S. Monseigneur le Duc d'Orléans, et ancien Contrôleur des bâtimens de l'Hôtel Royal des Invalides. Dont la vente se fera le Jeudi 27 Novembre 1777 et jours suivans de relevée, en sa maison, rue de Harlay, près le quai des Orfèvres, Paris, 1777.*

13 *Catalogue d'une belle collection de tableaux originaux ... qui composaient le Cabinet de M*** Dont la vente se fera le lundi 22 février 1779, et jours suivans, de relevée, rue Saint Honoré, à l'Hôtel d'Aligre, sous la direction de A. Paillet Peintre, Paris, 1779. Une autre*

vente eut lieu après le décès de Trouard, qui fit également l'objet d'un catalogue : *Notice des objets d'art et de curiosité, livres d'architecture, et autres, après le décès de M. Trouard ancien architecte de l'Académie ; Dont la Vente s'en fera au plus offrant et dernier enchérisseur, le Lundi 14 avril 1806, et jours suivans, 5 heures de relevée*, Paris, 1806.

14 *Catalogue de tableaux, pastels, gouaches, aquarelles, dessins d'architecture & autres, sous verre & en feuilles, estampes sous verre & en feuilles, volumes d'architecture, & autres, terres cuites, marbres, bronzes, petits modeles de monumens, & objets de curiosité ; Qui composent le Cabinet de feu M. SOUFFLOT, architecte ordinaire du Roi, chevalier de l'ordre de Saint Michel, & intendant général des bâtimens de Sa Majesté, par J. B. P. Lebrun*, Paris, 1780.

15 *Notice des tableaux, bronzes et estampes sous verre, après le décès de Monsieur BOSCRY, rue d'Enfer, presque vis-à-vis celle de Saint-Thomas, dont la vente se fera le lundi 19 mars 1781, de relevée*, [Paris], 1781.

16 Archives nationales, Minutier central, Et. LVI, 270, 15 janvier 1782 - Inventaire après le décès de M. Ange Jacques Gabriel Premier Architecte de Sa Majesté.

17 Le document a été exploité par le comte de Fels dans son ouvrage, *Ange-Jacques Gabriel, Premier architecte du roi d'après des documents inédits*, Paris, Henri Laurens, 1924, p. 60-61, malheureusement sans indiquer de référence précise. Nous avons pu le retrouver aux Archives des musées nationaux sous la cote P4 1799 15 novembre.

18 Archives nationales, Minutier central, Et. XCI, 1325, 11 germinal an III (31 mars 1795) – Inventaire après le décès du citoyen Rousset.

19 Dans la vente qui eut lieu plusieurs mois après son décès en 1806, on ne trouve plus qu'une douzaine de tableaux dont huit sont des toiles sans cadre, destinées à être incluses dans des boiseries.

20 La maison appartenait à Jean-Baptiste-François Durey de Mesnières, président au parlement de Paris et collaborateur des *Mémoires secrets* de Bachaumont qui vantaient, vers 1740, les mérites de Contant.

21 Archives nationales, Minutier central, Et. XXIII, 719, 28 mars 1772 – Inventaire après le décès de Madeleine Henriette Bergeron, femme du S. Contant.

22 Archives nationales, Minutier central, Et. LXIV, 448, 8 octobre 1777 - Inventaire de M. Pierre Contant d'Ivry architecte du Roy. Pierre Contant avait rédigé son testament le 9 août 1776, instituant comme héritière sa fille unique Angélique, épouse de l'architecte Philippe Dullin de La Ponneraye, testament qu'il modifia par un codicille, le 2 avril 1777 (Archives nationales, Minutier

central, Et. XXIII, 748 – Testament. M^r Contant d'Ivry).

23 L'inventaire après décès de l'architecte mentionne bien dans la pièce de compagnie « un grand tableau représentant le S^r Contant d'Ivry et la Dame sa première épouse dans son cadre de bois doré » qui n'est pas prisé en sa qualité de portrait de famille, mais la précision d'un « grand tableau » correspond assez mal à la peinture attribuée dans le catalogue à Louis Vigée qui mesurait seulement 58 cm de haut sur 70 cm de large. A propos de Louis Vigée, voir notamment Neil Jeffares, *Dictionary of Pastellists before 1800*, On line edition (<http://www.pastellists.com>), *ad vocem* Vigée, Louis. On se reportera également à l'étude de David Beaurain, « Louis Vigée (1715-1767), maître-peintre de l'Académie de Saint-Luc », *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, 2003, n° 24, p. 109-134.

24 A propos des interventions du peintre Lemaire à l'hôtel Blondel de Gagny, rue d'Anjou, voir Gabrielle Joudiou, « Pierre Contant d'Ivry », in Jean-Louis Baritou et Dominique Foussard (dir.), *Chevetot - Contant - Chaussard. Un cabinet d'architectes au siècle des Lumières*, Paris, La Manufacture, 1987, p. 93-94.

25 A propos de Chanteloup et des décors de Favanne, on se reportera au catalogue de l'exposition du musée des Beaux-Arts de Tours, Véronique Moreau (dir.), *Chanteloup. Un moment de grâce autour du duc de Choiseul*, Paris, Somogy, 2007, notamment p. 117-141.

26 Geneviève Allain-Bernard, « Nouveaux documents sur Henri de Favanne », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1996 (1997), p. 79-93, voir plus particulièrement p. 93, note 22.

27 Ce dessin est reproduit par Antoine Schnapper, « Musée des Beaux-Arts d'Auxerre. Deux tableaux de Henri de Favanne », *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1972, n° 4-5, p. 364, fig. 9.

28 On remarque en effet dans la collection de Le Carpentier, sous le n° 25, « deux tableaux peints à l'huile sur toile, faisant pendans, dont un de M. Boucher et l'autre copie d'après lui, le tableau de M. Boucher représentant une femme couchée vue par le dos et la copie représente Vénus qui dort et l'amour reposant sur elle de dix-neuf pouces de haut sur deux pieds de large encadrés dans leurs bordures, prisés à juste valeur et sans crue la So[mm]e de cent livres cy 100 L. »

29 Concernant ce tableau, voir notamment le catalogue de l'exposition *François Boucher 1703-1770*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 18 septembre 1986 - 5 janvier 1987, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1986, catal. n° 2, p. 98-100. La provenance Contant est mentionnée dans la notice.

30 Robert Simon Fine Art, New York.

31 Le 18 mai 1740, François Boucher avait signé un reçu de six cents livres au « président de thunis », « pour un tableau de paysage et un petit plafond que je dois luy faire dans la bibliothec ». Document cité dans le catalogue de l'exposition *François Boucher* de 1986, p. 214.

32 A propos de Julliard, voir Noah Simmons, « Le paysagiste Nicolas-Jacques Julliard (1719-1790), catalogue sommaire de son œuvre », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1993, pp. 164-167.

33 Vente Sotheby's Londres, 12 décembre 1990, n° 198.

34 Par comparaison, Pierre-Noël Rousset, dont la collection était très riche en dessins d'architecture et d'ornement, ne possédait que cinq feuilles d'Oppenord.

35 Elisabeth Blair MacDougall, *Fountains, Statues and Flowers. Studies in Italian Gardens of the Sixteenth and Seventeenth centuries*, Washington, Harvard University Press, 1994, p. 75. Les dessins sont reproduits notamment dans Richard Tuttle (dir.), *Jacopo Barozzi da Vignola. La vita e le opere*, Milano, Electa, 2002, p. 190-191.

36 Henri Lapauze, *Histoire de l'Académie de France à Rome*, t. 1 (1666-1801), Paris, Plon-Nourrit, 1924, p. 115. A l'appui de l'attribution de E. Blair MacDougall, on constate effectivement que les dessins conservés à la Villa Giulia sont de grandes dimensions, la longueur du plan excédant un mètre soixante et celle de la coupe de l'ensemble des bâtiments dépassant deux mètres vingt. D'après la correspondance de La Teulière, Oppenord s'était lui-même soucié des conditions de rapatriement de ses dessins en France. Leur histoire ensuite nous échappe.

37 A propos de Jean-Baptiste Defernex, voir Louis Réau, « Jean-Baptiste Defernex, sculpteur du duc d'Orléans (1729-1783) », *Gazette des Beaux-Arts*, juin 1931, p. 349-365. Concernant le biscuit en porcelaine de Sèvres, voir la notice que Marie-Laure de Rochebrune a consacré à l'exemplaire conservé dans les collections du château de Versailles, dans *Versalia, Revue de la Société des Amis de Versailles*, n° 21, 2018, p. 8-9.

38 Catalogue de la vente de Le Carpentier, n°25 des « Porcelaines, Bronzes, marbres et Plastres ».

39 Ces groupes d'enfants en plomb bronzé, installés sur des consoles en surplomb au niveau des repos des rampes, apportaient une touche baroque

au décor de cet escalier, contrastant avec le dessin néoclassique de la rampe. Il est regrettable que ces grands groupes aient été déposés et les consoles supprimées, leur présence dans l'architecture française du XVIII^e siècle constituant une rareté alors qu'on en repèrerait bien des exemples dans le monde germanique (palais Kinsky et palais du Belvédère à Vienne, château Mirabell à Salzburg, château Weissenstein à Pommersfelden, etc...). Les groupes d'enfants de l'escalier du Palais-Royal ont été déposés en 1935 au château de Darney (Vosges) et sont a priori toujours conservés dans les jardins de ce château (Marc Sanson, *Le Conseil d'Etat au Palais-Royal. Architecture. Décors intérieurs*, éditions du Patrimoine, 2006, p. 76-77).

40 A titre d'exemples de ces pratiques, remarquées également par Patrick Michel (*art. cit.*, p. 276), on pourrait citer les esquisses de Noël Hallé représentant les *Quatre heures du jour*, présentes dans la collection d'Antoine-Mathieu Le Carpentier (catal. n° 60 des « Tableaux »), qui correspondent aux compositions peintes pour le pavillon de La Bouëxière, édifié par Le Carpentier en 1750, ou encore les modèles en terre cuite des huit anges de François-Nicolas Delaistre, destinés au couronnement des tours de la cathédrale d'Orléans, qui se trouvaient dans la collection de Pierre-Adrien Pâris (actuellement au musée des Beaux-Arts de Besançon), ce dernier ayant été en charge du chantier de la cathédrale à la fin de l'Ancien régime.

41 Dans son étude consacrée aux collections des artistes parisiens dans les deux derniers tiers du XVIII^e siècle, Martine Vasselin cite le cas de plusieurs collections d'architectes, dont celle de Contant d'Ivry, mais sans leur accorder une réelle spécificité. Pour une analyse de ces caractéristiques, voir Patrick Michel, *art. cit.*, p. 274-277.

42 Sotheby's New York, 19 mai 1994, n° 79.

43 Voir à ce propos, « Principaux collectionneurs de Chardin », dans Pierre Rosenberg, *Chardin. 1699-1779*, catalogue de l'exposition du Grand Palais, 29 janvier - 30 avril 1979, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1979, p. 73-78.

Contant d'Ivry – François Nicolas Lancret

Selon la définition de Jacques-François Blondel, dans le *Dictionnaire raisonné des sciences et des arts* en date de 1751, l'architecture se distingue en « trois espèces : architecture civile, militaire et navale¹ ». Les architectes les plus célèbres du siècle des Lumières réalisent davantage de monuments appartenant à l'architecture civile. Blondel la définit en ces termes : « l'architecture civile est l'art de composer et de construire des bâtiments pour la commodité et les différents usages de la vie, tels que sont les édifices sacrés, les palais des rois, et les maisons des particuliers ; aussi bien que les ponts, places publiques, théâtres, arcs de triomphes [...] pour parler de l'architecture civile, qui est notre objet, nous dirons en général que son origine est aussi ancienne que le monde [...] ». Cet art de bâtir se transmet au sein d'une même famille de maître d'œuvre, de gens du métier (couvreur, charpentier, entrepreneur, etc.), ou bien s'acquiert avec une formation. L'apprentissage peut se parfaire auprès un maître d'œuvre expérimenté ou en intégrant l'Académie royale d'Architecture. En effet, Blondel ouvrit sa propre École des arts, concurrente directe de l'Académie royale d'Architecture afin d'y former de futurs maîtres d'œuvre².

Académie royale d'Architecture

L'institution, structure ayant une réglementation plus stricte et émanant du pouvoir en place,

est créée en 1671 par Colbert et Louis XIV. Son but est de réunir les meilleurs architectes de son temps. Au sein de cette école, l'enseignement est donné deux fois par semaine. Le premier cours est dédié à l'apprentissage de l'architecture et le second aux matières annexes nécessaires à la pratique de celle-ci (arithmétique, géométrie, force mécanique, hydraulique, stéréotomie).

Les lettres patentes de 1717 modifient l'organisation de l'Académie. Les élèves ayant droit de s'inscrire sont sélectionnés selon les critères suivants : « il faut avoir seize ans, être de bonnes mœurs et catholique, savoir lire et écrire, connaître les premières règles de l'arithmétique, avoir les rudiments du dessin et être patronné par un académicien³ ». Les académiciens sont des architectes expérimentés et appartenant à la classe du roi. Leur patronage est une disposition essentielle aux statuts privilégiés desquels dépendent les élèves⁴.

Plusieurs académiciens interviennent à l'Académie royale d'Architecture dont Pierre Contant



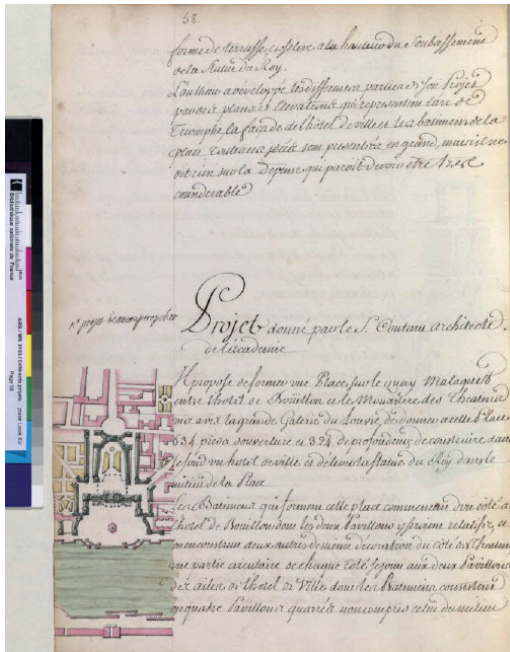
fig. 1 : LANCRET François-Nicolas, Projet de la porte de ville pour le Grand Prix, lavis gris et rose, encre de chine, rehauts d'aquarelle, 1738, Paris, École nationale des Beaux-Arts, PRA 18.

d'Ivry qui y délivre un enseignement. Associé à Jean-Michel Chevotet, architecte de première classe, ce dernier assure la tutelle des élèves⁵, notamment celle de François-Nicolas Lancret⁶, élève à l'Académie royale d'Architecture depuis 1735, Contant n'en est pas directement l'académicien de référence⁷. Les sources, lacunaires, ne permettent pas d'établir un véritable lien, au sein de l'Académie, entre Contant d'Ivry et Lancret. Toutefois, il est possible que Contant d'Ivry assure une tutelle indirecte auprès de François-Nicolas Lancret. Son parrain, peintre du roi, Nicolas Lancret étudia dans l'atelier de Pierre Dullin où il put côtoyer l'architecte Contant d'Ivry⁸.

Lancret est le neveu du peintre (du roi jusqu'en 1741)⁹, ainsi, son entrée à l'Académie put en être facilitée. Sa formation est peu connue. Il est présent à l'Académie royale d'architecture entre 1735¹⁰ et 1741, mais participe au Grand prix¹¹, pour la une première fois à partir de 1738 et y reçut le deuxième prix pour le projet d'une porte de ville (fig. 1)¹². En 1739 et 1741, il tenta à nouveau d'obtenir le premier prix mais ces participations se soldèrent par des échecs¹³.

L'Agence Chevotet-Contant d'Ivry

En 1751, nommé architecte de première classe à l'Académie royale d'Architecture, Pierre Contant d'Ivry peut prendre des élèves sous sa tutelle directe. Toutefois, afin de parfaire



leur formation, les élèves avaient la
 fig. 2 : CONTANT D'IVRY Pierre, Projet de place Malaquais, lavis gris et rose, encre de chine, rehauts d'aquarelle, 1740 ?, Paris, Bibliothèque de l' Arsenal

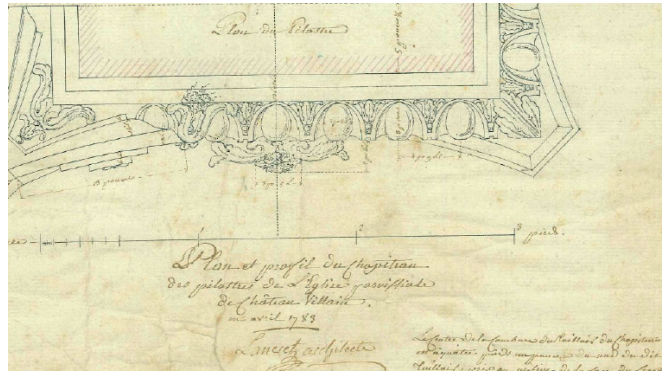


fig. 2 : LANCRET François-Nicolas, Plan et profil du chapiteau des pilastres de l'église de Chateaufvillain, encre, lavis, avril 1783, Chateaufvillain, Hôtel de ville.

possibilité d'intégrer des agences d'architecture. Dès lors, ils devenaient dessinateurs auprès d'un maître d'œuvre qui avait un devoir de pédagogie.

Michel Gallet¹⁴ et Gabrielle Joudiou¹⁵ affirment que Lancret fut dessinateur dans l'agence de Contant d'Ivry, place Dauphine. Aucune source n'a permis de le vérifier¹⁶. Cette hypothèse peut se renforcer avec un projet de place quai Malaquais, conservé à la Bibliothèque de l' Arsenal¹⁷, attribué à Pierre Contant d'Ivry, mais dont l'écriture s'apparente davantage à celle de Lancret (fig. 2). Le dessinateur avait donc pour rôle d'établir les relevés (plans, élévations, croquis) de certains projets réalisés par le maître d'œuvre. En outre, Lancret avait certainement des prédispositions pour le dessin en assistant son père ou son oncle dans leur création. Par exemple, le peintre du roi travailla à l'hôtel de Boullongne, place Vendôme à Paris, vers 1730¹⁸, où l'apprenti architecte put l'accompagner afin d'y exécuter des dessins des boiseries.

Les dessinateurs engagés au sein de l'agence participaient aux chantiers. Lancret confectionna les jardins du château de Quincy-sous-Sénart¹⁹ appartenant à Claude Billard Du Monceaux²⁰. Il est fortement probable qu'il s'agisse d'une commande passée auprès de Contant d'Ivry qui la déclina afin de favoriser l'un de ses élèves, en l'occurrence Lancret. En effet, le maître est reconnu pour ses talents d'architecte de jardin exécutant de nombreux projets : pour le parc de Chamarande de 1739 à 1742, celui de Bizy en 1740, de l'Isle-Adam en 1742, et de Saint-Cloud en 1745, ou le projet pour les jardins du palais de l'infant-duc de Parme.

Parme

En 1739, Louise Elisabeth de France, fille de Louis XV, épouse Don Philippe d'Espagne. Par le traité d'Aix-la-Chapelle, signé en 1748, le duché de Parme revient aux Bourbon d'Espagne, permettant à Louise Elisabeth d'en devenir la duchesse. De nombreux ressortissants du Royaume de France vivent à Parme, dont Guillaume Du Tillot. En 1749, ce dernier devint secrétaire de la maison de l'Infant-duc par le biais de Madame l'Infante qui l'envoya à Parme, comme observateur et conseiller. Il fut nommé Intendant général de sa maison le 26 juin 1749. Dès 1751, Du Tillot souhaite engager un nouvel architecte et un nouveau professeur afin d'assurer la succession de François-Antoine Carlier, reparti en Espagne. Du Tillot demanda au banquier Claude Bonnet de mener les investigations²¹. D'après Fiorana Cioccolo, le premier à être pris en considération est l'architecte Jean-Baptiste Franque, qui avait une « réputation médiocre ». Dans sa lettre adressée au secrétaire de l'Infant-duc de Parme, Bonnet dit « Je verrai encore au sujet de M. Franque, on m'assure qu'il n'a pas été avec M. de Vandières²² ».

Bonnet proposa ensuite Pierre Contant d'Ivry, qui travailla pour un projet des jardins du palais de Parme. En 1752, Contant d'Ivry²³ refusa le poste et proposa un de ses dessinateurs : Lancret, qu'il qualifia être « un très bon sujet ». En effet, Lancret était réputé avoir une personnalité plus construite et subtile. Toutefois, Chevotet jugea son élève ayant une « langue trop épaisse²⁴, ce qui ferait de lui un mauvais professeur²⁵ ». Selon Bedarida, Chevotet conseilla en outre, à son élève de ne pas s'expatrier, dans la mesure où le jeune architecte avait concentré ses ambitions de carrière à Paris.

Le banquier aurait également demandé à son beau-frère, Claude Billard Du Monceaux un avis sur le jeune Lancret. L'architecte aurait construit un attique sur le château que possédait Du Monceaux, et a réorganisé le potager situé dans le parc²⁶. Ce dernier « louait son talent sans le considérer comme un génie », et regardait Lancret comme un architecte soucieux.

Finalement, Ennemond-Alexandre Petitot, élève de Soufflot, fut préféré à Lancret pour s'établir à Parme grâce au soutien du comte de Caylus et désigné comme « un garçon de mérite [...] parlant bien et ayant les façons d'un homme de la bonne compagnie²⁷ » par Du Tillot dans une lettre adressée à Claude Bonnet, datant du 20 janvier 1753.

Le château de La Motte-Tilly



Après l'échec de Parme, aucune archive ne mentionne Lancret. En 1755, il vise le plan conservé au château de La Motte-Tilly (*fig.3*), dont le dessin lui fut confié puisqu'il le signe

fig. 3 : Château de La Motte-Tilly, vue de la façade sud, sur cour, 1755, état actuel.



fig. 4 : LANCRET François-Nicolas, *Plan au rez-de-chaussée du château de la Motte-Tilly qui se construit près de Nogent-Sur-Seine*, détail de l'écriture située en bas à gauche, « signé F.N. Lancret Arch. Inve. », dessin à la plume avec rehauts d'aquarelle, 1755, Troyes, Archives départementales de l'Aube, 144 J 1469.

« inventit » ; « a inventé » et intitulé « Plan au rez-de-chaussée du château de La Motte-Tilly qui se construit près Nogent-sur-Seine » (fig.4). Nous pouvons nous questionner sur le choix du maître d'ouvrage préférant Lancret comme maître d'œuvre. En effet, pour cet aménagement, l'abbé Terray²⁸, maître d'ouvrage, a à l'évidence souhaité un architecte dont le projet pouvait porter son ambition. Plusieurs hypothèses peuvent être émises quant au choix du maître d'œuvre. En 1754-1755, Lancret n'a effectué aucuns grands travaux. Il est pressenti pour partir à la cour du duc-infant de Parme, et a seulement collaboré à des restaurations au château de Quincy-

Sénart. Alors, pour quelles raisons l'abbé Terray choisirait-il un architecte méconnu alors qu'il souhaite une construction prestigieuse ? Le choix de l'abbé ne s'était-il pas davantage orienté sur des architectes plus expérimentés comme l'étaient les maîtres de Lancret : Pierre Contant d'Ivry et Jean-Michel Chevotet, tous deux à cette date, architectes du roi ? Ces derniers sont présents dans la région champenoise. Chevotet construit le château de Donjeux, en actuelle Haute-Marne. Ce château fut achevé en 1755²⁹ pour le marquis Charles Jean Henri de Gestas sur l'emplacement du château médiéval. De même, nous pouvons nous demander si à proximité immédiate avec le château de La Motte-Tilly, il existait une clientèle de parlementaires souhaitant réhabiliter leurs récentes acquisitions. En effet, dans la région champenoise, une permanence des formes architecturale montre des œuvres confectionnées par un même architecte, Jean-Baptiste Chaussard, gendre de Chevotet et élève dans son agence aux côtés de François-Nicolas Lancret. D'après Michel Gallet, au sein de l'agence de Contant d'Ivry se sont succédé plusieurs dessinateurs dont Lancret, Ledoux, Bélanger et Chaussard³⁰. Ce dernier prend la tête de l'agence en 1772, au décès de son beau-père, Chevotet. Il est connu en région champenoise pour les réfections des châteaux de La Chapelle-Godefroy³¹ et de Pont-sur-Seine³². Pour le château de La Chapelle-Godefroy, Chaussard indique avoir transformé les basses cours, « bâti à neuf une salle de comédie et une ménagerie³³ ». Pour le château de Pont-sur-Seine, Chaussard affirme avoir effectué « des changements de distribution et décoration intérieure, reconstruction des ponts sur les chaussées et fossés, rétablissement des eaux et jardins³⁴ » en 1766. À une trentaine de kilomètres de La Motte-Tilly, Chaussard entreprit des travaux au château de la Mothe à Villeneuve-L'Archevêque.

Nous pouvons également citer le domaine de Courtavant qui subit des modifications au milieu du XVIII^e siècle à travers la réfection de ses jardins (*fig. 5*). Le plan des jardins s'apparente à celui de La Motte-Tilly avec de grandes lignes géométriques, droites, et son arrivée clôt par des sauts de loup. Au XIX^e siècle, le domaine est rattaché à celui de La Motte-Tilly par le mariage de Claude-Hippolyte Terray avec Claire Marie Gilbert Morel de Vindé.

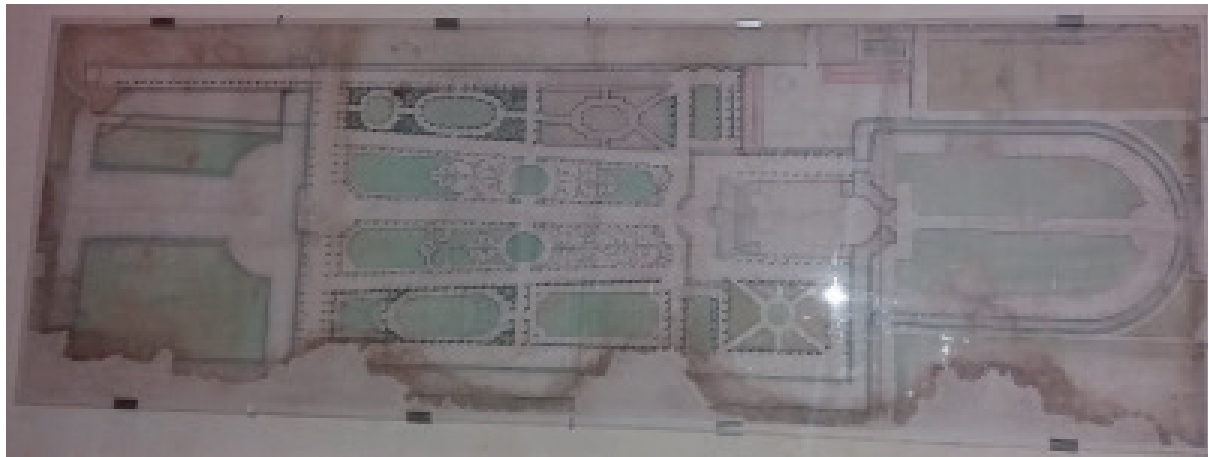


fig. 5 : Anonyme, Plan du parc et du château de Courtavant, dessin à la plume avec rehauts d'aquarelle, XVIII^e siècle, La Motte-Tilly, château.

Dans son inventaire après décès³⁵ aucun paiement n'apparaît pour la période entre 1750 et 1764, ainsi la chronologie de son œuvre, faute d'archives suffisantes à ce jour, demeure méconnue. Lancret n'est pas mentionné sur les chantiers de ses maîtres, que ce soit Jean-Michel Chevotet ou Pierre Contant d'Ivry. Il est de ce fait possible de s'interroger sur sa carrière : n'a-t-il eu aucune opportunité avec la clientèle de l'agence où il fut dessinateur entre 1740 et 1750 ? Exerce-t-il uniquement dans les alentours de la capitale ? Quelle est son activité après l'Académie royale d'Architecture ? Lancret est à nouveau présent en 1764 avec le chantier de la « maison de Tellès d'Acosta³⁶ ».

Hôtel de Savourny

Dans son mémoire d'honoraire, l'architecte précise qu'il a accompagné Dominique-Antoine Tellès d'Acosta³⁷ à l'examen de la maison sise rue des Trois-Pavillons³⁸ à Paris (*fig. 6*), qui lui demande de « lever les plans, et faire les projets de distributions [que Monsieur Telles



fig. 6 : BRETEZ Louis, détail du Plan Turgot de la rue des Trois-Pavillons dans *Plan de Paris en vingt planches au XVIII^e siècle sous les ordres de Michel-Etienne Turgot, prévôt des marchands, 1734-1739*, gravure, planche 14, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Cartes et plans, GESH18PF37DI-V3P56, numérisé.

d'Acosta] désirois y faire ». Le maître d'ouvrage possède plusieurs propriétés dont une maison à Versailles, un château à Aubergenville, et un château à Villeneuve-l'Étang³⁹. Une nouvelle fois, il est possible de s'interroger sur le choix de Tellès d'Acosta engageant Lancret comme maître d'œuvre. Est-ce une commande passée à Contant d'Ivry, qui a exercé au parc de Saint-Cloud, et au château de la Brosse et la Montagne, situés à l'extrémité du domaine entre Ville-d'Avray, Marnes et Villeneuve-l'Étang⁴⁰ ? Et de ce fait, Tellès d'Acosta appartenait-il à la clientèle de Contant d'Ivry ou entretenait-il des liens avec l'agence d'architecture ? Finalement Lancret gagna le soutien du maître des Eaux et Forêts pour lequel il devint l'architecte patenté au département des Eaux et Forêts de Champagne.

Architecte juré-expert

Un rôle moins connu de l'architecte au XVIII^e siècle est celui de juré-expert. Bien qu'il ne fut pas nommé à ce poste, Contant d'Ivry joua un rôle de conseiller et d'arbitre lors de certains différends, que ce soit pour l'Académie, ou pour obliger ses confrères. Cet aspect du métier put inspirer son élève, Lancret.

À partir de 1766, ce dernier partit pour la maîtrise particulière des Eaux et Forêts de Chaumont où il fut nommé comme architecte-expert (*fig. 7*). Tellès d'Acosta missionne François-Nicolas Lancret à l'inspection des devis et des chantiers des autres architectes de la maîtrise. Cette activité est davantage présente au début de la carrière de l'architecte en Champagne. Il est alors consultant pour la maîtrise. Au fil des années, il perd de plus en plus son rôle. Serait-ce



fig. 7 : Anonyme, Carte de la Champagne dans ses limites au XVIII^e siècle avec les communes et les départements actuels, Partie septentrionale du gouvernement général de Champagne où se trouvent le Retelois, le Rhemois, la Champagne propre, partie de la Brie et du Perthois, etc. et Partie méridionale du gouvernement général de Champagne qui comprend la Champagne propre, la Vallage, le Bassigny, le Senonois, et une partie de la Brie et du Perthois. Site wikipediacommons.



fig. 7 : Anonyme, Carte des seize départements des Grands Maîtres des Eaux et Forêts avec les Provinces et les Maitrises particulières qu'il y a en chaque Département et selon l'Edit donné par le Roi en Novembre 1689, 1699, Bibliothèque nationale de France, département Cartes et plans, GE BB 565 (7, 32), numérisé.

dû à un manque de temps de l'architecte principal de la maîtrise ou au changement de grand maître ? Tellès d'Acosta lui accorde ce titre, qu'il est l'un des seuls à porter en tant qu'architecte de maîtrises des Eaux et Forêts⁴¹. Philippe Bonnet précise que généralement ces architectes sont qualifiés « d'architecte-juré expert des bâtiments⁴² » mais qu'il s'agit pour Lancret d'une spécialisation. Serait-ce parce que le terme d'« expert » ne convenait pas à l'architecte parisien, qu'il omet ce terme dans ces documents ?

Dans son *Cours d'architecture*, Jacques-François Blondel précise que la qualité d'architecte-juré expert » sert à tempérer plusieurs parties lors de contentieux. Dans son chapitre XIV, le théoricien détaille les lois et coutumes de Paris concernant ces experts en précisant qu'elle n'est pas valable dans tout le Royaume de France : « c'est pourquoi un architecte, avant d'y bâtir, doit s'en instruire⁴³ ». Le terme de « juré » n'apparaît jamais quand il est question de Lancret. Nommé expert par le grand maître, selon une procédure particulière, Lancret doit vérifier l'exécution des devis par les entrepreneurs ainsi que les devis des autres maîtres d'œuvre.

De même, son titre d'« inspecteur architecte et expert de tous les batimens de gens de mainmorte » indique que son travail put avoir trait à la construction d'autres édifices communaux et notamment des presbytères, ponts, lavoirs, fontaines, et autres. Il remplit ainsi un double rôle : maître d'œuvre et inspecteur-expert. Par conséquent, il conçut plusieurs devis et plans pour l'administration des Eaux et Forêts. Entre 1770 et 1789, son œuvre évolue et paraît plus prolifique : Lancret rénove une cinquantaine d'églises⁴⁴. Son activité est ample et diverse puisqu'elle ne se limite pas à la rénovation d'églises mais de plusieurs bâtiments en répondant aux

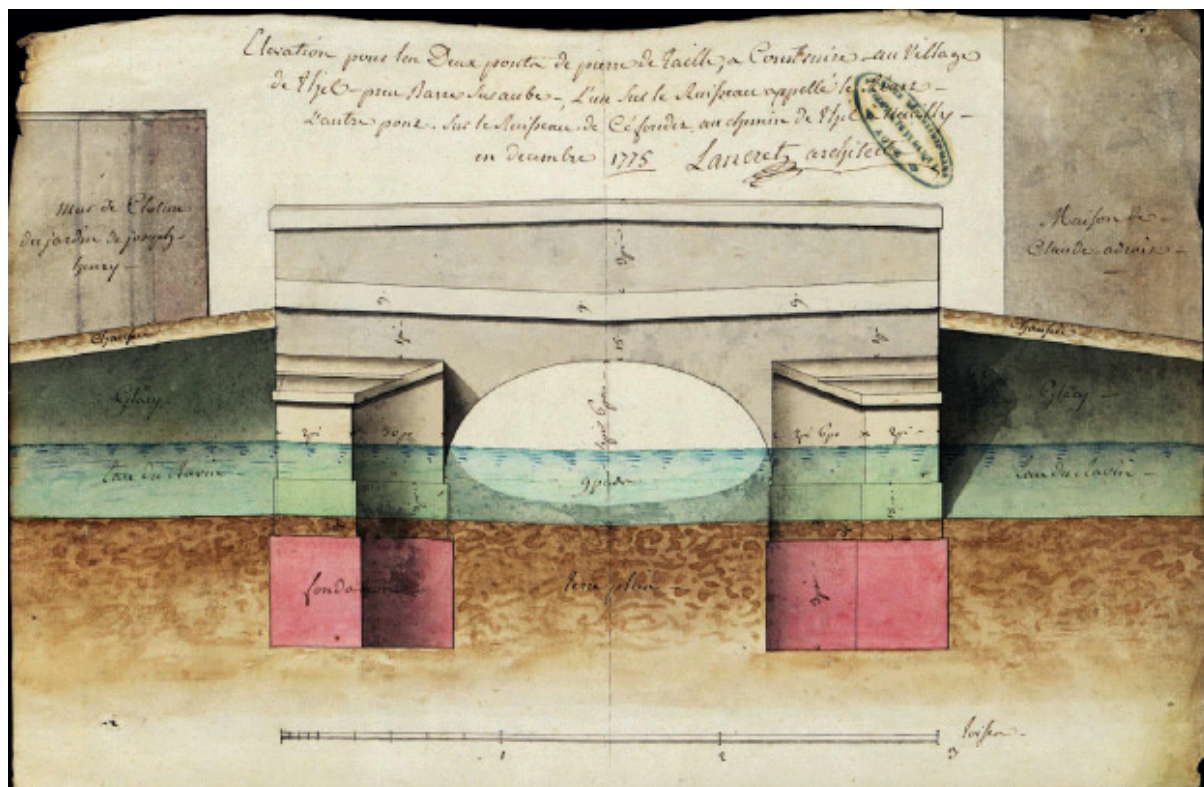


fig. 8 : LANCRET François-Nicolas, *Élévation du pont en pierre de taille de Thil*, 1775, signé en haut « Lancret architecte » et daté de « décembre 1775 », dessin à la plume, encre brune, lavis rose, aquarelle, Troyes, Archives départementales de l'Aube, 5 B 48.



fig. 9 : Reynel, église Notre-Dame-en-son-Assomption, vue de la façade occidentale, et de la tour-clocher, 1779, état actuel.

besoins des communautés (fig. 8). Ces aménagements furent engagés grâce à la vente d'arpents de bois qu'elles possédaient. Les causes des reconstructions des édifices religieux champenois sont multiples mais les deux principales évoquées dans les délibérations d'habitations sont : la croissance démographique et leur vétusté. Au vu du nombre important de chantiers, Lancret met en œuvre un plan-type pour les reconstructions fondées sur un parti architectural simple se fondant sur le Concile de Trente permettant d'avoir un édifice ouvert lors du Saint-Sacrement. Cette simplicité du plan correspond également à l'évolution des goûts artistiques de l'époque. L'architecte tente des innovations au travers de l'aménagement de portails monumentaux en façade (fig. 9) évoquant les chantiers parisiens comme celui de Saint-Philippe-du-Roule par Jean-François Chalgrin⁴⁵. Lancret s'inspire de nouveaux édifices parisiens pour proposer une simplification architecturale⁴⁶.



fig. 10 : DELAUNAY, Portrait en buste de Michel-Ange Lancret, gravure d'après Roehn, entre 1798 et 1810, Paris, BnF, département Société de Géographie, SG PORTRAIT-2771, numérisé.

La carrière de François-Nicolas Lancret s'achève le 4 février 1789, date de son décès. Celui-ci est inhumé au « charnier », c'est-à-dire sans sépulture. Cette absence de sépulture pourrait refléter sa carrière, celle d'un simple « bon architecte ». Toutefois, le mois de février est propice aux gels hivernaux et l'impossibilité de creuser les sols gelés pourrait également expliquer une telle inhumation. Sa carrière se divise en deux périodes : la première, infortunée, peu connue, à Paris, et la seconde, plus abondante se déroule en Champagne. À la capitale, son tissu familial n'a pas servi son ambition⁴⁷ professionnelle. En effet, il semble que ni les relations de son oncle et de son père, tous deux artistes, ne lui aient permis d'obtenir des commandes, ni sa formation au sein de l'Académie royale d'Architecture. Seuls ses maîtres lui accordent un certain crédit, soit en lui confiant des dessins, soit en tentant de l'envoyer à Parme, même si cette opportunité n'aboutit pas.

François-Nicolas Lancret dut former son fils, Michel-Ange Lancret (fig. 10), devenu ingénieur à l'école des Ponts et Chaussées, et missionné pour l'expédition de l'Égypte, et écrivit plusieurs chapitres dans la *Description de l'Égypte* notamment la description de l'île de Philae.

Sources

1. Sources manuscrites

Archives nationales

Sous-série Z1J : Chambre des greffiers des Bâtiments :

- 904 : Rue des Trois-Pavillons [Rue Elzévir], Estimation de maison et de réparations pour Dominique-Antoine Tellès d'Acosta, architecte Lancret, le 15 septembre 1766.

Minutier Central des Notaires parisiens

Étude LXXVIII :

- 750 : Bail d'une maison sise rue des Trois-Pavillons par Tellès d'Acosta, 9 août 1764, notaire Therese.

Étude CXVI :

- 306 : Mariage Jean Louis Wauriselberg De Lisle et Louise Catherine Lancret, 27 décembre 1739, notaire Ballot.

Étude CXVIII :

- 675-676 : Inventaire après décès de Dominique-Antoine Tellès d'Acosta, 13 germinal an III [02 avril 1795], notaire Béviaire.

Archives départementales de la Haute-Marne (52)

E dépôt :

- 13930 : Châteauvillain.

- 19602-19609 : Hôtel de ville de Chaumont.

- 19940 : Registre paroissiale de Chaumont, acte de décès de François-Nicolas Lancret, le 4 février 1789.

Sous-série 9 B : Maîtrise des Eaux et Forêts

- 28, Biesles, 1763-1789.

- 29, Blaisy, 1736-1788.

- 30, Blancheville, 1767-1789.

Minutes du notaire Pierre-Joseph Picard

4 E 14 134 : Achat maison à Chaumont, le 10 novembre 1783. 173

4 E 14 135 : Vente aux enchères d'une pièce de terre, le 24 juillet 1785 ; Achat d'une pièce de terre dans la prairie de la ville de Chaumont, le 7 août 1785.

4 E 14 137 : Inventaire après-décès de François-Nicolas Lancret, le 23 mai 1789.

Bibliothèques

École Nationale des Beaux-Arts de Paris

PM 42 : Dessin d'un général se préparant pour une bataille avec un prêtre faisant un sacrifice attribué à François-Joseph Lancret.

PRA 18 : Projet d'une porte de ville pour le Grand prix, 1738 signé Lancret.

Médiathèque des Monuments Historiques

52114-3-001 : Hôtel de ville de Châteauvillain

52121-3-005 : Hôtel de ville de Chaumont

52258-2-002 : Église de Laferté-sur-Aube

55533-2-001 : Église de Vaucouleurs

2. Source imprimée

BLONDEL Jacques-François, *Cours d'architecture*, Paris, Desaint, 1771-1777.

DESGODETS Antoine, *Traité des ordres d'architecture expliqué en l'Académie royale d'Architecture par Monsieur Desdogetz, architecte du Roy et professeur de laditte Académie*, Paris, manuscrit de Lancret, 1735-1736, collection particulière.

DESGODETS Antoine, *Loix des batimens suivant la coutume de Paris traitant de ce qui concerne les servitudes réelles, les rapports de jurés-experts, les réparations locatives, douairieres, usufruitieres, bénéficiales, &*, Paris, libraire associé, 1787.

FERAUB Jean-François, *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, Jean Mossy, t. II, 1787, p. 124.

LANCRET Michel-Ange, *Description de l'Égypte, ou recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française, publié par les ordres de sa majesté l'empereur Napoléon le Grand, Antiquités, descriptions, tome premier*, Paris, Imprimerie Impériale, 1809.

Bibliographie

ANDIA Béatrice de, GADY Alexandre, *La rue des Francs-Bourgeois au Marais*, Paris, Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris, 1992.

ANDIA Béatrice de (dir.), GADY Alexandre (dir.), *De la place Royale à la place des Vosges*, Action artistique de la Ville de Paris, Paris, 1996.

BARITOU Jean-Louis (dir.), CHEVALLIER Bernard, *Chevotet-Contant d'Ivry-Chaussard, un cabinet d'architectes au siècle des Lumières*, Lyon, La Manufacture, 1987, p.116, 130.

BAUDEZ Basile, *Architecture et tradition académique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

BEDARIDA Henri, *Parme et la France de 1748 à 1789*, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1928, p. 497-504.

BONNET Philippe, *Les constructions de l'Ordre de Prémontré en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Arts et métiers Graphiques, 1983, p. 42, 230, 247.

CIOCCOLO Floriana, *Un architetto per il giardino da Contant d'Ivry a Petitot*, Parme, ASHP, 1989-90, p. 123-134.

DAVRIUS Aurélien, *Jacques-François Blondel, architecte et théoricien dans le mouvement européen des arts au XVIII^e siècle : ses élèves, ses combats*, thèse d'Histoire de l'Art (doctorat 3e cycle), direction de Thierry Verdier et Jacques Revel, Université Montpellier III, 2014.

GALLET Michel, *Les architectes parisiens du XVIII^e siècle, dictionnaire biographique et critique*, Paris, Mengès, 1995, p. 116-119, 123-126, 136-145, 278.

HERLUISON Henri, *Actes d'état-civil d'artistes français, peintres, graveurs, architectes*,

etc., extraits des registres de l'Hôtel-de-Ville de Paris, détruits dans l'incendie du 24 mai 1871,

Société de l'Histoire de l'Art français, Paris, 1835-1905, p. 206, p.220.

JOUDIOU Gabrielle, « L'art des jardins chez Contant d'Ivry » RABREAU Daniel, *Imaginaire et création artistique à Paris sous l'Ancien Régime (XVII^e-XVIII^e siècles), Art, politique, trompe-œil, voyages, spectacles et jardins*, Paris, William Blacke & Co, 1998, p. 149-162.

LEMONNIER Henri, *Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture, 1671-1793*, Paris, Édouard Champion, tome V (1727-1743), 1918, p. 240-241.

PEROUSE DE MONTCOS Jean-Marie, « Les Prix de Rome », *Concours de l'Académie royale d'architecture au XVIII^e siècle*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Berger-Levrault, 1984, p. 42-47.

RONOT Henry, « Les œuvres de l'architecte François-Nicolas Lancret », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, Chaumont, Cahiers Haut-Marnais, 1961, p. 97-101.

RONOT Henry, « L'église de Laferté-sur-Aube, œuvre de l'architecte François-Nicolas Lancret, 1772-1779 », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, Chaumont, Cahiers Haut-Marnais, 1998, n° 106, p. 36-47.

SARMANT Thierry (dir.), *La place vendôme : art, pouvoir et fortune*, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 2002, p. 161.

Notes

1 BLONDEL J.-Fr., « Architecture », dans DIDEROT J.-J., D'ALEMBERT, *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences et des arts*, 1751, vol. I, p. 617.

2 DAVRIUS Aurélien, *Jacques-François Blondel, architecte et théoricien dans le mouvement européen des arts au XVIII^e siècle : ses élèves, ses combats*, thèse d'Histoire de l'Art (doctorat 3^e cycle), direction de Thierry Verdier et Jacques Revel, Université Montpellier III, 2014.

3 LEMONNIER Henri, *Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture, 1671-1793*, Paris, Édouard Champion, tome V (1727-1743), 1835-1905, p. 240-241.

4 BAUDEZ Basile, *Architecture et tradition académique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 12.

5 Jean-Michel Chevotet (1698-1772) architecte, devint architecte de première classe à l'Académie royale d'Architecture où il put assurer des cours. Son lien avec la famille Lancret est plus fort notamment dans les actes d'état civil. Le maître d'œuvre fut invité au mariage de Marguerite-Geneviève Lancret, sœur de François-Nicolas Lancret (Archives nationales, Minutier central, CXVI 306, 27 décembre 1739). De même, au mariage de Chevotet, se fut Nicolas Lancret, peintre qui fut présent (Archives nationales, Minutier central, CX 318, 26 août 1741). L'épouse de Chevotet assiste au premier mariage de François-Nicolas Lancret (Archives nationales, Minutier central, LXVII, 784, 24 janvier 1751).

6 François-Nicolas Lancret (1717-1789) est né à Paris. Fils du maître graveur, François-Joseph Lancret et de Geneviève Planterose. Filleul et neveu du peintre du roi Nicolas Lancret, il reçut une formation académique et fut destiné à une carrière d'architecte.

7 N'ayant pas été reçu en première classe, Contant d'Ivry ne peut prendre des élèves sous sa tutelle.

8 Pierre Contant d'Ivry étudia chez Nicolas Dullin, frère du peintre Pierre Dullin chez lequel Nicolas Lancret eut son apprentissage.

9 Nicolas Lancret (1690-1741), est reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture comme « peintre de scènes galantes » qui devint dès 1725 patenté au roi. Selon Wildenstein, il fut destiné à une carrière de graveur en creux. Son frère, François-Joseph Lancret, graveur, lui aurait appris l'exercice.

10 Année où il rédige le traité des ordres d'après le cours de Desgodets, dont le manuscrit est conservé dans une collection particulière. Site internet desgodets.net.

11 En réalité, sa première participation au Grand

prix n'eut lieu qu'en 1738, année durant laquelle il obtint le deuxième prix. Auparavant, sa présence au sein de l'Académie royale d'architecture est attestée grâce à la rédaction d'un manuscrit d'après le traité des ordres de Desgodets, conservé dans une collection particulière.

12 Son dessin est actuellement conservé à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts.

13 PEROUSE DE MONTCOS Jean-Marie, « Les Prix de Rome », *Concours de l'Académie royale d'architecture au XVIII^e siècle*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Berger-Levrault, 1984, p. 42-47.

14 GALLET Michel, *Les architectes parisiens du XVIII^e siècle, dictionnaire biographique et critique*, Paris, Mengès, 1995, p. 278-279.

15 JOUDIOU Gabrielle, « L'art des jardins chez Contant d'Ivry » RABREAU Daniel, *Imaginaire et création artistique à Paris sous l'Ancien Régime (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Art, politique, trompe-œil, voyages, spectacles et jardins, Paris, William Blacke & Co, 1998, p. 161.

16 Dans les fonds de la Bibliothèque nationale de France, aucun lien n'a pu être établi.

17 CONTANT D'IVRY Pierre, projet de place quai Malaquais, *Recueil de différents projets et plans proposés pour la construction d'une place publique destinée à la statue équestre du roi*, 1749, Bibliothèque de l'Arsenal, MS 3103.

18 SARMANT Thierry (dir.), *La place Vendôme : art, pouvoir et fortune*, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 2002, p. 161.

19 Il s'agit du château de Quincy-sous-Sénart, dans l'Essonne (91), aujourd'hui détruit et dont il reste pour vestiges un pan de mur au numéro 22 de la rue Mère Pia. Ce château fut bâti au XVII^e siècle, avec un plan massé simple en profondeur.

20 Claude Billard Du Monceaux fut écuyer, conseiller du roi, trésorier receveur général et payeur des rentes de l'hôtel de ville. En 1746, il se maria avec Angélique Bonnet, sœur du banquier Claude Bonnet. Le couple fut le parrain de la cloche de l'église paroissiale de Quincy-sous-Sénart, dénommée à cette occasion Claude Angélique Elisabeth. Claude Billard Du Monceaux, aurait, par ailleurs, été le parrain de Jeanne Bécu, future comtesse du Barry.

21 CIOCCOLO Floriana, *Un architetto per il giardino da Contant d'Ivry a Petitot*, Parme, ASHP, 1989, p. 125-126.

22 BEDARIDA Henri, *Parme et la France de 1748 à 1789*, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1928, p. 500.

23 MAMBRIANI Carlo, *Il Giardino ducale di Parma*, Bologna, Compositori, 2004.

24 Selon le dictionnaire de la Langue française, « avoir la langue épaisse » signifiait « bégayer », d'où sa difficulté pour l'enseignement, dans FERAUB J.-Fr., t. II, 1787, p. 124.

25 BEDARIDA Henri, *Parme et la France de 1748 à 1789*, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1928, p. 499-500.

26 CIOCCOLO Floriana, *Un architetto per il giardino da Contant d'Ivry a Petitot*, Parme, ASHP, 1989, p. 125-126.

27 BEDARIDA Henri, *Parme et la France de 1748 à 1789*, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1928, p. 501.

28 Joseph-Marie Terray, dit l'abbé Terray, conseiller au Parlement de Paris, devient en 1769, contrôleur général des Finances, directeur général des Bâtiments du Roi Louis XV.

29 Période durant laquelle débute le chantier pour les frères Terray.

30 GALLET Michel, *Les architectes parisiens du XVIII^e siècle, dictionnaire biographique et critique*, Paris, Mengès, 1995, p. 116.

31 Situé à une quinzaine de kilomètres du château de La Motte-Tilly. Rénové à partir de 1760 à la demande de Jean de Boullongue à Jean-Baptiste Chaussard.

32 Situé à une dizaine de kilomètres du château de La Motte-Tilly. Rénové à partir de 1766, pour le marquis de Pont-de-Chavigny.

33 BARITOU Jean-Louis (dir.), CHEVALIER Bernard, *Chevetet-Contant d'Ivry-Chaussard, un cabinet d'architectes au siècle des Lumières*, Lyon, La Manufacture, 1987, p. 200.

34 *Ibidem*.

35 Archives départementales de Haute-Marne, 4 E 14 137 : Inventaire après-décès de François-Nicolas Lancret, le 23 mai 1789.

36 Archives nationales., Z1J 904, 15 septembre 1766 et Archives nationales., Minutier central, LXXVIII, 9 août 1764.

37 Dominique-Antoine Tellès d'Acosta (1719-1795) est intendant de Madame la Dauphine. En 1752, il achète la charge de maître des Eaux et Forêts de la maîtrise de Champagne. ANDIA Béatrice de, GADY Alexandre, *La rue des Francs-Bourgeois au Marais*, Paris, Délégation à l'Action Artistique de la Ville de

Paris, 1992, p. 323.

38 Cette maison correspond à l'hôtel de Saourny construit en 1586 pour Charles de Savornini.

39 Archives nationales, Minutier central, CXVIII 675, 13 germinal an III [02 avril 1795].

40 BARITOU Jean-Louis (dir.), CHEVALIER Bernard, *Chevetet-Contant d'Ivry-Chaussard, un cabinet d'architectes au siècle des Lumières*, Lyon, La Manufacture, 1987, p. 133-134. Ces travaux furent exécutés deux décennies plus tôt dans le siècle. Toutefois, Contant d'Ivry a exercé dans la région.

41 Aucune source ne permet de justifier l'attribution de ce titre à l'architecte. Le plus vraisemblable est celle d'un refus de Lancret de se dénommer « expert ».

42 BONNET Ph., 1983, p. 42.

43 BLONDEL J.-Fr., 1777, p. 439-442.

44 Toutefois, à la même période, il participe à une centaine de chantiers.

45 Toutefois, les volontés et moyens octroyés par les communautés d'habitants pour les reconstructions d'églises rurales divergent de ceux du roi pour les constructions de La Madeleine, Sainte-Geneviève, ou Saint-Philippe-du-Roule.

46 Par exemple, les églises de Laferté-sur-Aube, de Reynel ou de Vaucouleurs comportent un portail monumental en façade occidentale. Cependant, pour alléger la structure, il est dépourvu d'avant-corps saillant supporté par des colonnes.

47 HERLUISON Henri, « Actes d'état-civil d'artistes français, peintres, graveurs, architectes, etc., extraits des registres de l'Hôtel-de-Ville de Paris, détruits dans l'incendie du 24 mai 1871 », *Société de l'Histoire de l'Art français*, Paris, 1835-1905, p. 220. L'auteur s'amuse de la vanité de laquelle fait preuve François-Nicolas Lancret sur l'acte de baptême de sa fille aînée dans lequel il se déclare « architecte, neveu de Nicolas Lancret, peintre célèbre ».

Petites maisons au temps de Contant d'Ivry

Dans la première moitié du XVIII^e siècle¹, le concept d'un lieu situé à l'abri de tous les regards où le libertin pourrait s'adonner à ses activités licencieuses s'est répandu à travers la littérature romanesque et théâtrale. Diverses sources d'époque en attestent l'existence mais ces témoignages n'accordent que peu d'importance à l'architecture du lieu. Lorsque l'inspecteur Marais décrit les allées et venues de femmes de petite vertu dans les coins retirés de la Capitale², lorsque Barbier relate la vie de débauche que mène le magistrat Titon à Montmartre³, ou lorsque Godard d'Aucourt met en scène les amours de Thémidor dans *Thémidore ou mon histoire et celle de ma maîtresse*⁴, seules les frasques des protagonistes importent.

L'intérêt est d'autant moins porté sur la conception architecturale de ces petites maisons que celles-ci se doivent d'adopter la forme la plus anodine possible afin de ne pas attirer l'attention du public ; ainsi Godard d'Aucourt note-t-il dans *Thémidore* : « C'est au-dehors la forge de Vulcain, mais le dedans est le palais de Vénus »⁵. Le plus souvent locatif ces espaces peuvent prendre l'allure d'un appartement modeste ou d'une simple maisonnette, et ne servent finalement qu'à abriter les amours illicites des classes dominantes. Charles Pinot Duclos précise d'ailleurs :

« Le premier usage de ces maisons particulières, appelées communément petites maisons, s'introduisit à Paris par des amants qui étaient obligés de garder des mesures et d'observer le mystère pour se voir, et ceux qui voulaient avoir un asile pour faire

des parties de débauche qu'ils auraient craint de faire dans les maisons publiques et dangereuses, et qu'ils auraient rougi de faire chez eux. »⁶

La littérature consacrée à la petite maison a contribué à étoffer le mythe qui l'entoure : la discrétion et la liberté d'action en périphérie de la capitale seraient propices aux divertissements et aux plaisirs charnels d'une société en mutation, qui s'adonne au libertinage. S'il y a bien quelques vérités derrière ce lieu commun – ces demeures se distinguent effectivement par des usages particuliers, réservés à une classe sociale aisée composée d'aristocrates, de financiers, de grands bourgeois, de leur suite de femmes entretenues (comédiennes ou danseuses) et d'artistes à la mode –, les petites maisons se caractérisent aussi par leur architecture. Bien qu'il faille attendre 1751 et la construction du pavillon La Bouëxière pour voir émerger un nouveau type architectural dont le programme s'élabore peu à peu, dès la première moitié du XVIII^e siècle on peut déjà observer quelques prototypes de petite maison, notamment issus de la tradition du pavillon d'agrément.

Le pavillon d'agrément : une « dépendance » ?

Au début du XVIII^e siècle, le pavillon d'agrément n'est pas nouveau. Traditionnellement rattaché à un château, il s'agit alors d'un petit édifice de plan massé situé dans un recoin du domaine et destiné à de courts séjours d'agrément. L'engouement est alors tel, que bientôt un autre type apparaît : situés dans les environs immédiats de la ville, ces pavillons d'agrément se présentent davantage comme une annexe de l'hôtel urbain.



Fig. 1 : Élévation de la façade du Pavillon de l'Hermitage du côté de l'entrée sur l'avenue (J. Mariette, 1727, pl. 170).

Lorsque la duchesse d'Orléans achète le château de Bagnolet et son domaine en 1719, elle décide immédiatement de faire édifier un « ermitage » dans le jardin. Construit par Serin vers 1727, ce pavillon se compose de quelques pièces organisées de part et d'autre de l'axe formé par le vestibule ovale et le salon⁷. Annexe et seul vestige du splendide domaine qu'était le château de Bagnolet, l'édifice ne mesure que sept ou huit toises de face.

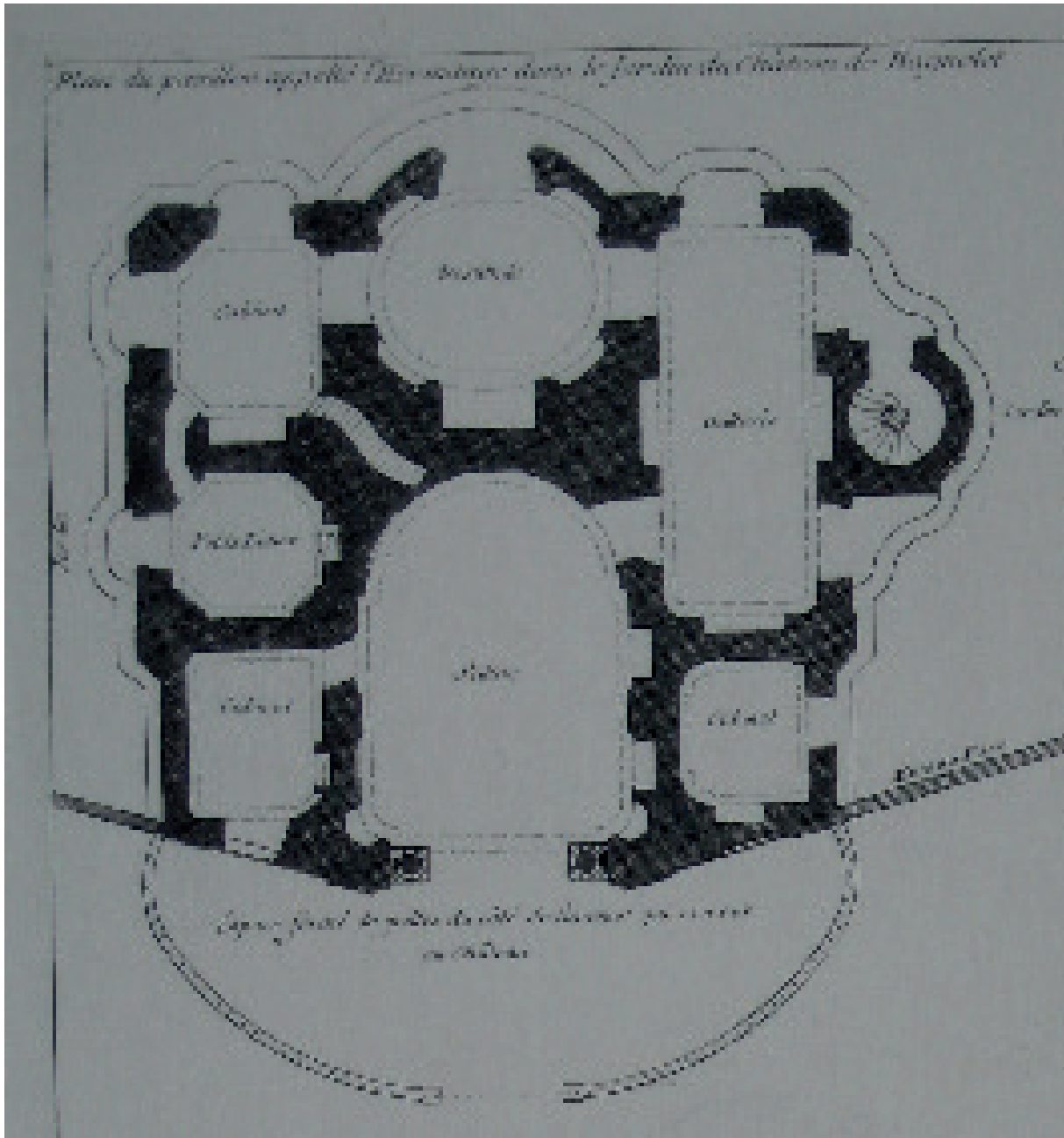


Fig. 2 : Plan du pavillon de l'Hermitage dans le jardin du Château de Bagnolet (J. Mariette, 1727, pl. 170).

À la même époque, en 1729, la duchesse du Maine, qui n'apprécie guère séjourner à l'Arsenal, fait construire par Germain Boffrand (1667-1754) un pavillon au bord de la Seine, sur l'emplacement d'une ancienne petite maison où la duchesse avait pris l'habitude de se réfugier et qui avait disparu dans un incendie. Si le projet initial présentait un pavillon couvert en terrasse, l'architecte le coiffe finalement d'un toit mansardé⁸. Le salon fait une saillie polygonale sur le

massif rectangulaire qui abrite les dépendances, et comme à l'ermitage de Bagnolet, l'ensemble offre un minimum de pièces suggérant une occupation occasionnelle – probablement quelques heures dans la journée ou lors de diners intimes et de petites réceptions.

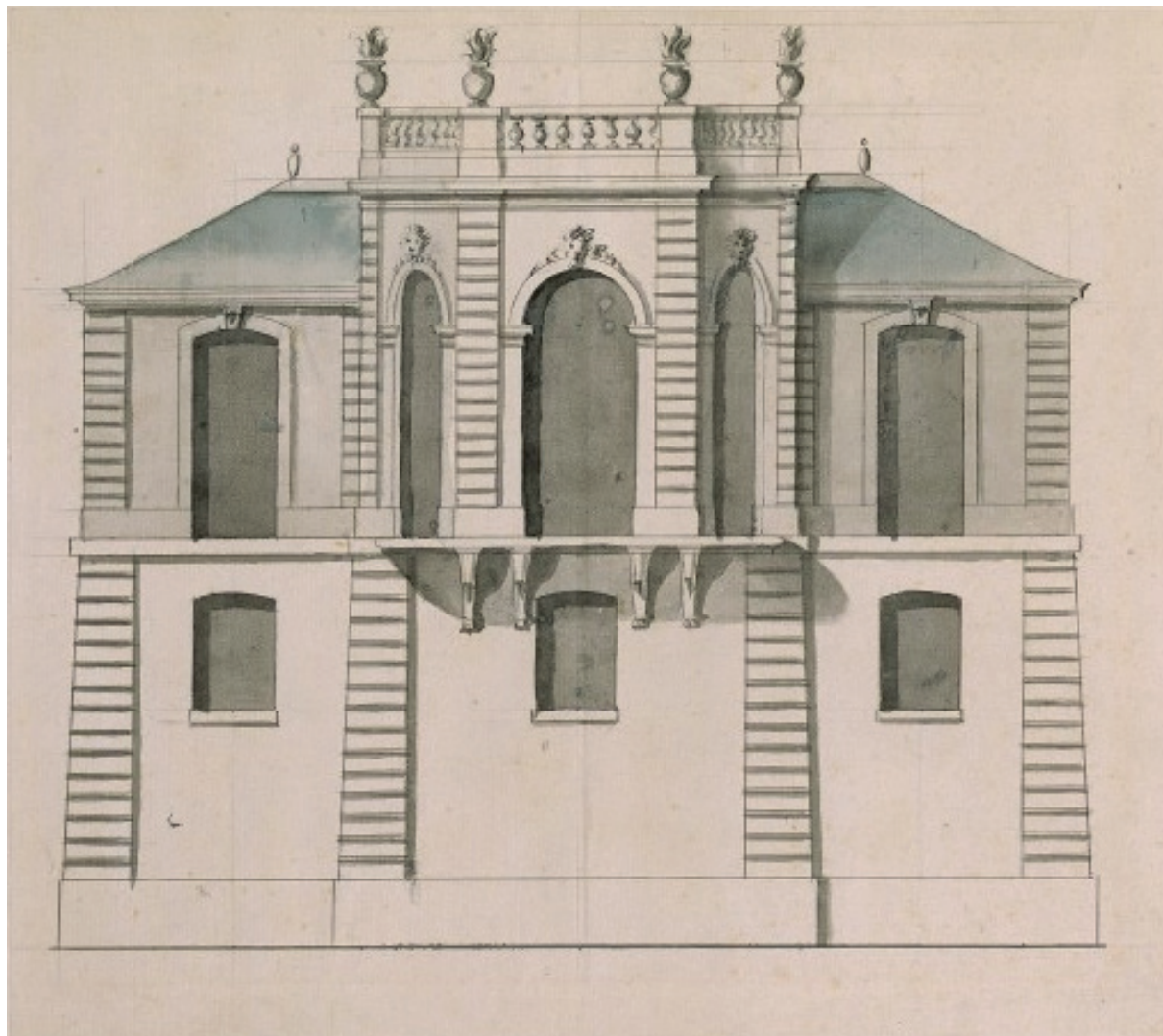


Fig. 3 : Élévation du projet pour le pavillon de la duchesse du Maine, après 1729. (G. Boffrand, BnF, Cabinet des estampes, Va 251)

La conception du pavillon de musique du prince de Matignon constitue un autre exemple du genre. Ayant successivement acquis les terrains compris entre la rue de Babylone et le jardin de son hôtel situé rue de Varenne, celui-ci y fait construire un édifice en 1743 par l'architecte Jean Fauvel de Villiers († 1763). Le salon, pièce principale du pavillon, est largement ouvert sur le jardin dont les effets se répètent dans les miroirs et laisse présager un usage équivalent aux pavillons précédents.

Quelques années plus tard, le pavillon de la Gayété, ou « petit château de la Brosse », construit en 1748 par Pierre Contant d'Ivry (1698-1777), est officiellement conçu pour accueillir les fêtes galantes du duc et de la duchesse de Chartres⁹. D'apparence modeste, l'édifice se compose tout de même d'une petite dizaine de pièces et se développe sur quinze toises de face, se distinguant

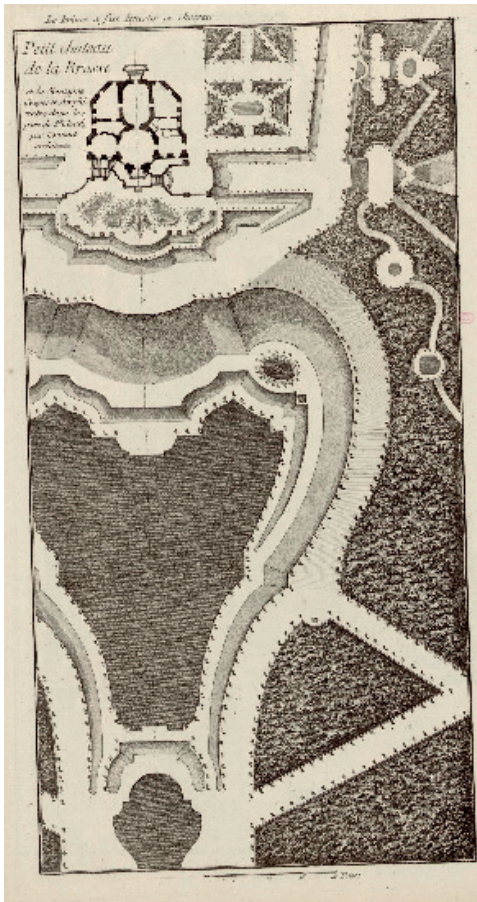


Fig. 4 : Petit château de la Brosse [pavillon de la Gayète]. (G.-L. Le Rouge, Jardins anglo-chinois ou Détails de nouveaux jardins à la mode, 1776-1788, cahier 9, pl. 6)

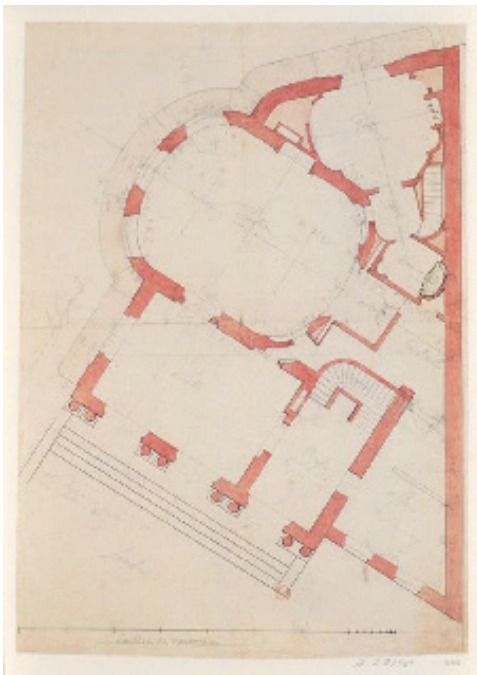


Fig. 5 : J.-M. Chevotet, Plan du pavillon de Hanovre, 1756. (BnF, Cabinet des estampes, coll. Destailleur, t. 4, 680).

ainsi des autres pavillons d'agrément. Cela s'explique autant par la condition des propriétaires que par l'usage qu'ils souhaitent en faire. Détruit en 1755, il aura connu une durée de vie bien éphémère.

Si ces pavillons possèdent parfois une chambre ou une cuisine, ils ne relèvent pas pour autant de la catégorie des édifices d'habitation. Leur distribution réduite entraîne un éclatement des rôles traditionnels des appartements ; les pièces – souvent minuscules au regard des habitudes de l'époque – s'agencent de manière symétrique de part et d'autre de l'axe souvent formé par le vestibule et le salon et les fonctions ne sont plus distinctes les unes des autres. En outre, ils ne comportent pas ou peu de dégagements nécessaires au service des domestiques. Il s'agit en fait de lieux de loisir ou de méditation occupés dans la journée ou dans la soirée, à des moments choisis. Les vestibules, souvent ouverts sur l'extérieur, révèlent de plus leur utilisation ponctuelle, à la belle saison.

C'est dans ce contexte architectural et esthétique, ayant formé et influencé les architectes contemporains de Contant d'Ivry, que le pavillon de Hanovre voit le jour. La date de construction du pavillon du maréchal de Richelieu, situé au fond du jardin de son hôtel est généralement attribuée à 1758.

Après divers projets, Chevotet réalise un édifice de plusieurs pièces ouvert au rez-de-chaussée sur le jardin, mais donnant au premier étage sur le boulevard. De par l'irrégularité de son plan, la forme générale du pavillon se distingue nettement de ceux que nous venons d'étudier. Malgré cela, le salon ovale constitue une nouvelle fois l'élément central de cette œuvre.

Ces pavillons d'agrément, conçus comme une dépendance de la demeure principale, ne permette toutefois pas à leurs occupants de fonctionner de manière autonome. Aussi de nouveaux aménagements sont bientôt requis afin de les rendre parfaitement indépendant et habitable à l'envie.

De l'agrément à l'habitation : la difficile transition

En 1749, alors que le pavillon du Jardin français est en cours de réalisation à Trianon, Louis xv commande à Gabriel un petit édifice d'agrément en dehors du parc du château de Fontainebleau pour M^{me} de Pompadour : il s'agit du pavillon de l'Ermitage¹⁰, aujourd'hui encore en place. L'architecte du roi s'inspire alors largement d'un premier projet réalisé par Jean Cailleteau dit Lassurance (1690-1755), architecte de la marquise. Comme dans le cas du pavillon de musique du prince de Matignon, l'édifice de plan carré est implanté entre cour et jardin. Chacune des faces est surmontée d'un fronton curviligne évoquant les quatre saisons. Le rez-de-chaussée comprend alors une antichambre et une salle à manger sur cour, un salon et un cabinet ouvrant sur le jardin. L'entresol abrite un boudoir, alors que deux petits appartements se développent dans l'attique.

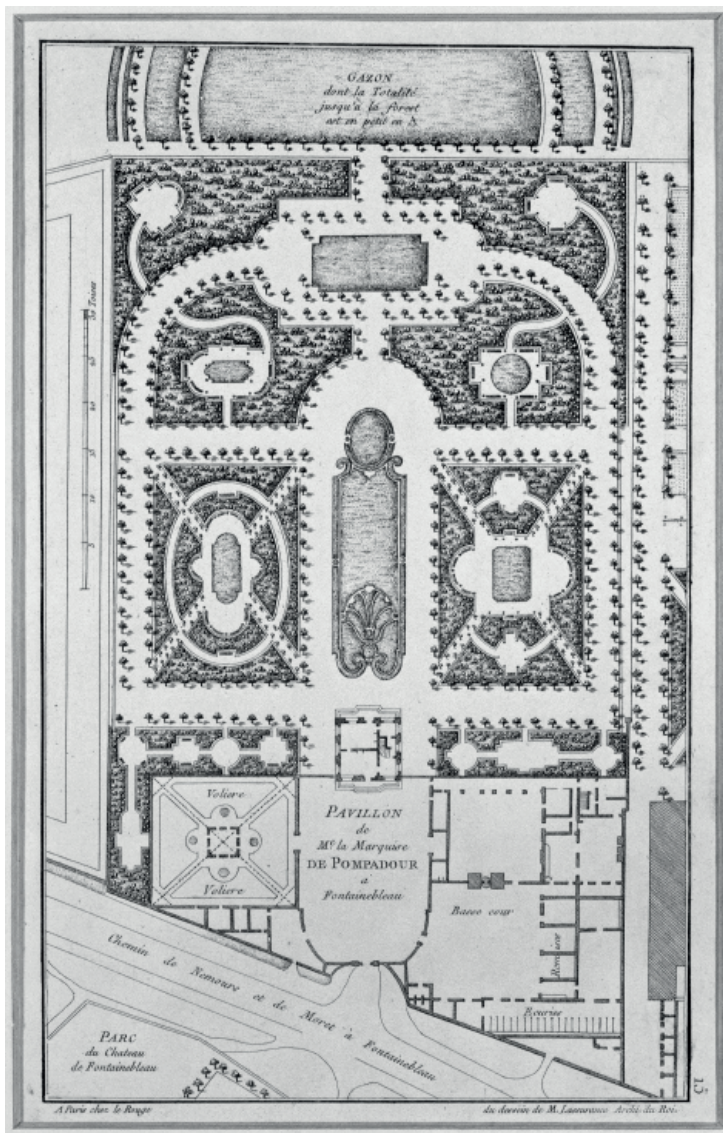


Fig. 6 : Plan du pavillon de l'Ermitage appartenant à M^{me} la marquise de Pompadour à Fontainebleau, dessiné par Lassurance (Gravure anonyme, Château de Versailles et de Trianon).

Dès 1755, la marquise de Pompadour souhaite habiter à sa guise et fonctionner de façon autonome dans le pavillon dont le roi lui a fait don. Elle demande donc à Gabriel de l'agrandir de deux petites ailes. Les nouveaux aménagements projetés par l'architecte permettent d'un côté de relier le pavillon aux communs et, de l'autre de créer une salle à manger de plus grande ampleur. Pourtant, bien que les façades des ailes soient revêtues de treillages dissimulant leur caractère disgracieux et que la marquise dispose d'un petit domaine complet¹¹ (jardin, potager, laiterie, vacherie, cour des Belles Poules), le but n'est pas atteint : l'adaptation au programme rompt définitivement l'harmonie initiale du lieu et par là même la cohérence du discours architectural de l'ensemble.

Quelques mois plus tard, le roi

et la marquise, férus d'architecture, nourrissent un nouveau projet. Ils commandent à Gabriel un simple pavillon d'un étage en forme de *casin* italien, pour prendre place dans le parc de Choisy. Appelé « petit château », le bâtiment est construit au milieu d'un jardin entièrement clos de treillages et de haies. Mais si la conception de ce pavillon permet également de mettre en scène quelques innovations techniques – des tables volantes sont notamment installées dans la salle à manger –, il ne donne au Roi que « l'illusion de vivre comme un simple particulier¹² » et l'agrément du lieu est davantage destiné à distraire le Roi qu'à l'isoler du reste du domaine, alors très construit. Une nouvelle fois, les sous-sols ne suffisant pas à loger toute la suite attachée à son service, l'édifice doit être relié à des communs plus conséquents par le biais d'un corridor¹³.



Fig. 7 : Vue du Petit Château du Choisy-le-Roi du côté du jardin (Gravure de D.-P.-J. Papillon de la Ferté, Châteaux de Versailles et de Trianon).

Si ces deux exemples suffisent à prouver l'impossibilité pour le souverain d'échapper au train de vie qu'implique sa condition, il n'en va pas de même pour l'élite aristocratique et urbaine qui entend bien se soustraire parfois à la rigueur de l'étiquette et à la sociabilité convenue imposées par leur rang.

En 1750, le prince de Soubise achète la maison Saucourt, situé rue de l'Arcade, sur l'emplacement de laquelle Contant d'Ivry imagine et construit pour lui un hôtel élégant et confortable¹⁴. Cet hôtel, qui sera remis vers 1780 au goût du jour par Jacques Cellierier, constitue

un exemple précoce d'appropriation du modèle palladien. Le seul plan que nous possédons de cette demeure et celui gravé dans le recueil de Krafft et Ransonnette ; elle a déjà subi les remaniements de Cellierier. Cependant, les légendes révèlent au lecteur que « les pièces indiquées par les lettres D, E, F, G, P, ainsi que les remises et les offices existaient déjà avant que le reste ait été bâti par l'architecte Cellierier¹⁵ ». Il s'agit là des constructions de Contant d'Ivry.

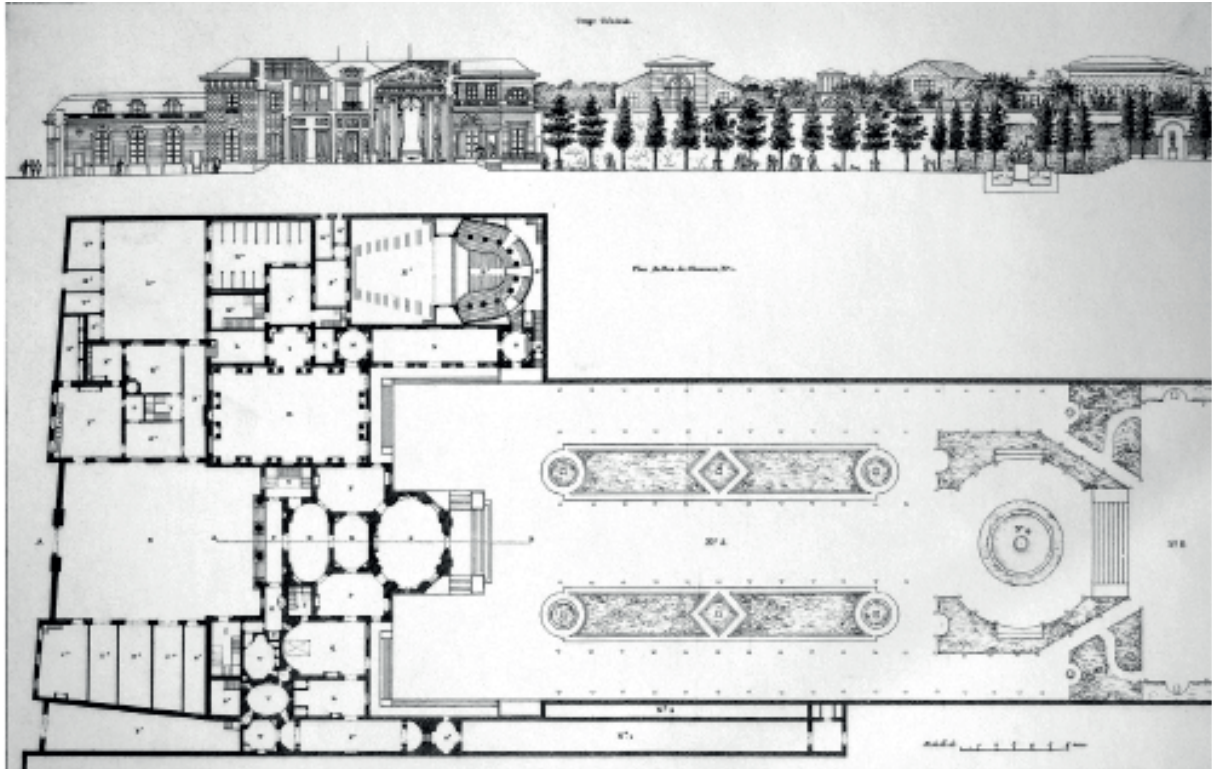


Fig. 8 : J.-C. Krafft & N. Ransonnette, *Plans, coupes, élévations des plus belles maisons & des hôtels construits à Paris & dans les environs entre 1771 et 1802*, Paris, 1802, pl. 77.

Les dimensions du corps de logis initial ne sont pas sans rappeler celles d'un autre édifice qui ne tardera pas à faire parler : le pavillon La Bouëxière construit en 1756 par Antoine-Mathieu Le Carpentier (1709-1773). Étant donné les relations qu'entretiennent le corps de logis, isolé en cœur d'îlot, et son environnement champêtre (Le Rouge consacre plusieurs planches à cette maison dans les *Jardins anglo-chinois ou Détails de nouveaux jardins à la mode*), le pavillon La Bouëxière fait figure de manifeste et annonce l'intérêt national que l'on portera bientôt à ce procédé organisationnel.

En effet, peu de temps après sa réalisation, en 1758, le sujet du Grand Prix de l'École royale d'architecture porte sur un « pavillon sur le bord d'une rivière ». L'énoncé définit deux axes de réflexion architecturale essentiels pour la compréhension de la suite des événements. Tout d'abord, il s'agit d'un pavillon, type architectural qui se reprendra dans toute la périphérie parisienne à la fin du siècle. Ensuite, il est situé au bord d'une rivière, ce qui signifie que la topographie du lieu à son importance, que la paysage n'est pas à négliger.

Certes, le pavillon La Bouëxière n'est pas le premier édifice de plan centré à voir le jour au cours de la première partie du XVIII^e siècle. Le Pâté-Pâris à Bercy, construit pour les frères Pâris

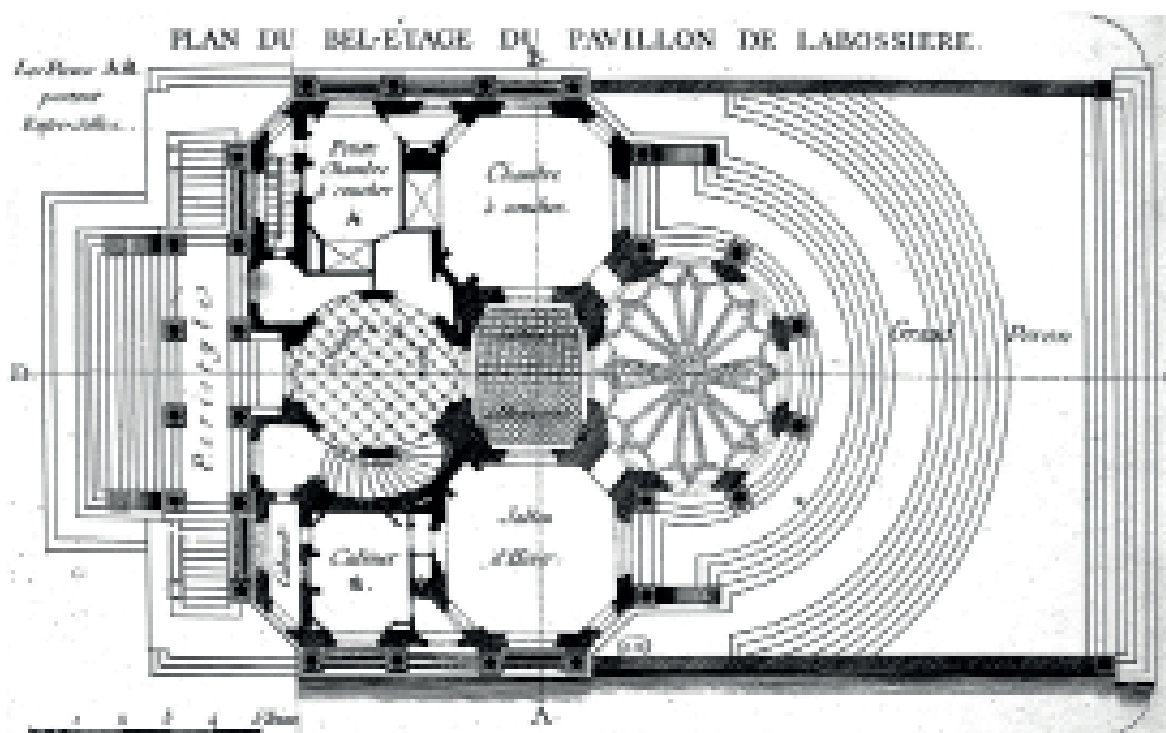


Fig. 9 : Plan du bel étage du pavillon La Bouëxière (G.-L. Le Rouge, Jardins anglo-chinois ou Détails de nouveaux jardins à la mode, Paris, Le Rouge, 1776-1788).

vers 1715, l'hôtel de Duras situé rue du Roule et bâti par Delamaire ou encore la maison de M. Galepin à Auteuil, édifiée par Dullin, sont autant d'édifice relevant de ce même procédé. Néanmoins, les édifices que nous venons d'étudier se distinguent de ceux-ci par la variété des figures géométriques des pièces (rectangle terminé en hémicycle, octogone, cercle ou ovale...) autant que par la présence de péristyles. Cette exploration formelle trahit bien la volonté de toute une génération d'architectes, et notamment ceux gravitant autour de la figure de Contant d'Ivry, de renouveler les modes d'habiter en accord avec les attentes d'une élite de plus en plus exigeante.

Les premières décennies du XVIII^e siècle voient les expérimentations liées à la conception des pavillons de jardins et d'agrément influencer peu à peu dans la réalisation d'un nouveau type d'habitat. Au-delà du noyau constitué par les pièces à vivre, dans ces demeures toutes les commodités utiles au bon déroulement de la vie quotidienne sont présentes : remises, offices, cuisines, dégagements nombreux, chambres et toilettes... Ce glissement des formes et des usages sera amplifié dans les décennies suivantes par un phénomène particulier : certains pavillons de jardins, à la suite du morcellement des parcelles et des changements de propriétaire, seront remodelés et transformés en pavillon d'habitation. Ce sera le cas du pavillon de la duchesse d'Orléans qui subira vers 1770 des transformations opérées par Piètre.

Si Paris sera dans le dernier tiers du XVIII^e siècle en proie à un climat d'émulation particulier,

en réalité, dès 1750, la construction d'un nombre important de demeures suburbaines donne une impulsion forte à l'émergence de ce type architectural et notamment certaines constructions privées réalisées par Contant d'Ivry et les architectes contemporains.

Notes

construits à Paris & dans les environs entre 1771 et 1802, Paris, 1802, pl. 77.

1 L'expression « petite maison » semble être en usage depuis la seconde moitié du xvii^e siècle ; Madeleine de Scudéry qualifie ironiquement le château de Versailles de « la petite maison du plus grand des rois », M. de Scudéry, *La promenade de Versailles, dédiée au roi*, Paris, 1669, cité dans K. Krause, *Die Maison de plaisance, Landhäuser in der Île-de-France (1660-1730)*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1996, p. 33.

2 Les rapports de police, connu sous le nom de « petites maisons situées aux environs de Paris avec les noms des propriétaires et de ceux qui les occupent », sont conservés au département des Manuscrits de la BnF.

3 J.-F. Barbier, *Chronique de la Régence et du Règne de Louis XV (1718-1763), ou Journal de Barbier*, Paris, G. Charpentier et Cie., 1885, 4^e série, p. 259.

4 C. Godard d'Aucourt, *Thémidore ou mon histoire et celle de ma maîtresse* (1745), dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, textes établis, présentés et annotés par Raymond Trousson, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1999, p. 267-354.

5 *Ibid.*, p. 285-286.

6 C. P. Duclos, *Les Confessions du comte de **** (1741), dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 165-264.

7 J. Barrier et R. Rivière, « Le pavillon de l'Ermitage : un pavillon xviii^e à Paris », *Vieilles Maisons françaises*, n^o 212, avril 2006, p. 68-71.

8 Voir *Germain Boffrand (1667-1754). L'aventure d'un architecte indépendant*, DAAVP, Paris, Mairie du iv^e arrondissement, 1986, Paris, Herscher, 1986, p. 43.

9 Voir J.-L. Baritou et D. Foussard (dir.), *Chevotet-Contant-Chaussard : un cabinet d'architectes au siècle des Lumières*, Lyon, La Manufacture, 1987, p. 133-135.

10 Y. Bottineau, *Les Gabriel à Fontainebleau (1735-1774)*, Paris, E. de Broccard, 1962, p. 48-51.

11 *Madame de Pompadour et les arts*, catalogue d'exposition, *op. cit.*, p. 96-97.

12 Ch. Morin, *Au service du château, l'architecture des communs en Île-de-France au xviii^e siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008, p. 227.

13 *Ibid.*

14 P. Béchu et Ch. Taillard, *Les hôtels de Soubise et de Rohan-Strasbourg*, Paris, Somogy, CHAN, 2004, p. 446.

15 Voir J.-C. Krafft et N. Ransonnette, *Plans, coupes, élévations des plus belles maisons & des hôtels*

Architectes parisiens en Artois, en Flandre et en Hainaut au XVIII^e siècle. Projets et réalisations

Les provinces d'Artois, de Flandre, et du Hainaut ont toujours connu une riche production architecturale et artistique¹ ; les études, précoces et nombreuses pour le Moyen Âge, le sont moins pour la Renaissance, jusqu'à devenir rares pour les XVII^e et XVIII^e siècles. Les plus récentes concernent surtout les peintres² et des sculpteurs³ ; l'architecture demeure généralement étrangère aux préoccupations des chercheurs⁴. La raison de ce désintérêt a sans doute plusieurs causes : d'une part le rôle de ces régions septentrionales dans l'éclosion et le développement de l'art gothique, réhabilité par le renouveau catholique du XIX^e siècle, a pesé dans leur réticence à s'emparer d'un autre langage artistique ; d'autre part les destructions massives consécutives aux conflits modernes et contemporains, à la Révolution et à l'industrialisation n'ont laissé qu'un patrimoine restreint, rescapé d'une œuvre riche, tant en qualité qu'en quantité.

Le propos n'est pas l'étude approfondie des projets ou des réalisations, mais de relever l'itinéraire et l'empreinte des créateurs parisiens en Artois, Flandre et Hainaut, et de mettre ainsi en évidence les modalités, les étapes qui, à l'initiative de personnalités déterminées et avides de nouveauté⁵, ont conduit ces provinces, longtemps sous la bannière espagnole et l'emprise du baroque avant d'être confrontées au choc culturel induit par leur intégration au royaume, à devenir peu à peu des terres d'application, voire d'expérimentation des modes forgées dans la capitale. Qu'ils aient été exécutés ou non, il faut souligner le caractère exceptionnel des projets ici présentés, conçus *grosso modo* entre 1700 et 1785, mais avec une accélération autour de

1750 : exceptionnels, ils le sont moins par leurs qualités intrinsèques que par leur nouveauté dans le paysage architectural de ces terres septentrionales. Celles-ci connurent des constructeurs actifs, mais de talent inégal (les Gombert, les Héroguelle, les Brunion, Havez, Playez, etc.) dont le parcours et l'œuvre restent à reconstituer ; si ce n'est Michel Lequeux, les grandes figures de l'architecture régionale (François Verly en Flandre, Giroux Sannier dans le Boulonnais) n'apparurent sur les chantiers qu'après 1750. La place était donc libre pour les architectes parisiens, et l'on peut dire qu'aucun chantier ou projet important de l'époque ne leur échappa.

Les commandes émanèrent rarement des villes : dans cette région frontière – le Pré carré de Vauban – les cités avaient la lourde charge d'entretenir les fortifications et le logement des troupes, surtout depuis que le casernement s'était développé, modifiant le paysage urbain : jusqu'à la fin du siècle, ces deux chapitres absorbèrent une part considérable de leur budget. Valenciennes, pourtant active dans le domaine des beaux-arts, est un exemple de ces « bonnes villes » qui ne construisirent pas ou très peu parce que leurs finances ne le leur permettaient pas. Il en alla de même pour Saint-Omer ou Cambrai. Les constructions, effectives ou envisagées, furent la conséquence d'événements malheureux, tels qu'incendie (1707, Lille, projet de reconstruction d'une aile de l'hôtel de ville) ou bombardements (1710, Aire-sur-la-Lys, hôtel de ville et une partie de la cité).

Les commandes furent majoritairement celles d'une élite. Elles provinrent souvent de l'Église, surtout du clergé séculier. Cambrai, Arras et Saint-Omer – diocèse fondé en 1562 succédant à celui de Thérouanne – avaient connu une grande activité artistique liée à leur statut de résidence épiscopale. Par ailleurs, situés sur les grandes voies de communication qui avaient facilité une évangélisation précoce, ces diocèses avaient abrité très tôt des abbayes prestigieuses – Anchin et Vaucelles au diocèse de Cambrai, Saint-Vaast à Arras, Saint-Bertin à Saint-Omer, entre autres – dont le dynamisme, éprouvé par les guerres des XVI^e et XVII^e siècles, connut un regain de vigueur au XVIII^e siècle, comme l'atteste la reconstruction de leurs bâtiments monastiques.

Des commanditaires laïcs, tels le gouverneur et l'intendant soucieux de retrouver le mode d'existence qui était le leur dans la capitale ou à la Cour, ou encore quelques figures de la noblesse locale se partageant entre leurs terres familiales et Paris, exercèrent aussi, ici et là, un rôle actif quoique plus discret. Parfois, l'intervention d'architectes parisiens en province prit corps à la suite de liens noués antérieurement ; l'étendue de la parentèle ou l'existence d'un réseau d'amitiés peut aussi expliquer ce choix.

La commande ecclésiastique

La commande ecclésiastique concerna moins l'architecture religieuse que l'architecture privée – le palais abbatial et le palais épiscopal – et l'architecture monastique dont les grandes réalisations furent souvent le fait des religieux architectes. La faible représentation des églises abbatiales et conventuelles s'explique par la fidélité des communautés à l'édifice le plus ancien

de leurs monastères, expression tangible de leur histoire : la plupart, remontant au XIII^e siècle et même au-delà, avait toujours été entretenue avec soin et persévérance au prix de grandes dépenses. Cependant, la nomination des évêques et des abbés commendataires, à la discrétion du roi depuis la conquête, favorisa l'intervention des artistes actifs dans la capitale.

Quant aux églises paroissiales, dont l'entretien était partagé entre le diocèse et la communauté des fidèles, deux seulement furent reconstruites ou transformées par un Parisien, et pas avant le milieu du siècle : Saint-Wasnon à Condé-sur-l'Escaut et Saint-Éloi à Dunkerque, cette dernière à l'initiative du magistrat et de l'intendant.

Saint-Omer

Hardouin-Mansart : le palais épiscopal (1680 ; 1701-1702)

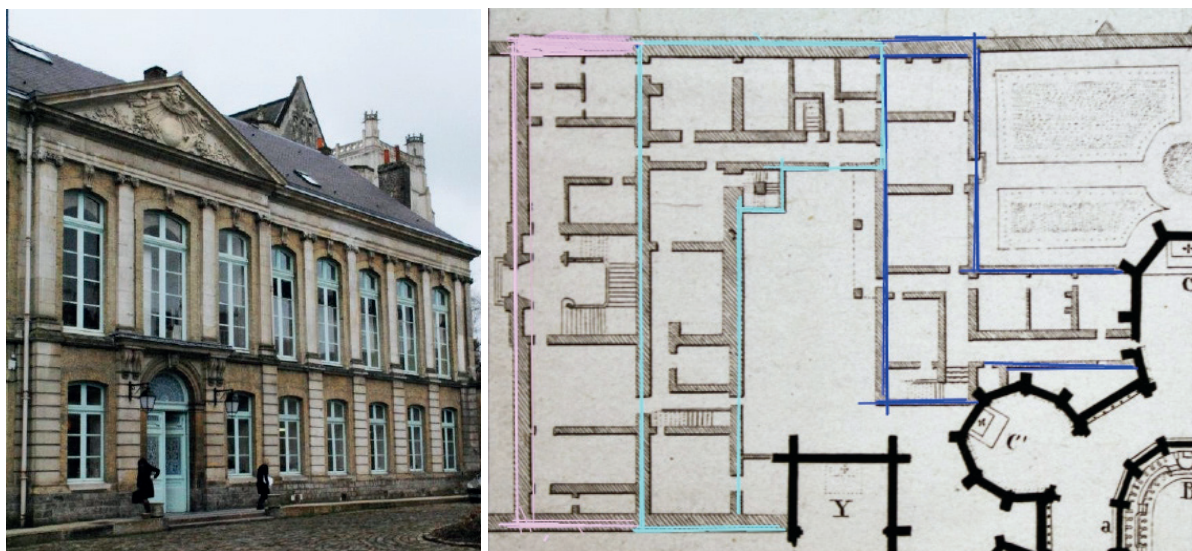


Fig. 1 : Saint-Omer, palais épiscopal, aujourd'hui tribunal. a) plan, d'après E. Wallet, *Description de l'ancienne cathédrale de Saint-Omer...*, 1839 : bleu : hôtel de Mgr de La Baume de Suze ; turquoise : maison prévôtale ; rose : Mgr de Valbelle. 1701-1702 ; b) façade sur cour. Cl. LBR.

Après avoir logé à l'abbaye Saint-Bertin dès la création du diocèse en 1562, les évêques élurent domicile sous M^{gr} de France (1634-1657) dans la maison du prévôt, contiguë au chevet de la cathédrale et intégrée dans l'enclos canonial. À la demande de Louis XIV, M^{gr} Anne Tristan de La Baume de Suze fit bâtir un hôtel digne de ce nom, un nouveau bâtiment contigu à cette maison (1677) ; son successeur, M^{gr} Louis Alphonse de Valbelle (1680-1708) l'agrandit en lui accolant une importante extension ouvrant sur la cour (1701-1702). La rumeur l'affirme depuis le XVIII^e siècle : les dessins de cette nouvelle adjonction seraient le fait de Jules Hardouin-Mansart. Le prélat, familier de Versailles, peut y avoir rencontré Jules Hardouin-Mansart et lui avoir fait part de ses intentions : le Premier architecte du roi aurait alors crayonné quelque projet, ou confié la tâche à son Bureau des dessins, sans qu'il ait été besoin d'échanges ultérieurs⁶, sa mise en œuvre faisant appel aux artisans locaux et aux matériaux traditionnels de l'Audomarois : le grès et la brique jaune, dite aussi brique de sable.

Le bâtiment, aujourd'hui palais de justice, s'adosse à la maison prévôtale avec laquelle il communiquait par deux portes étroites ; il se distingue par une large façade de treize travées sur deux niveaux, les trois travées centrales formant un avant-corps en léger ressaut sous un fronton triangulaire. Au rez-de-chaussée, des pilastres à bossages en table soulignent l'articulation ; leur répond à l'étage noble, plus haut, un ordre ionique de pilastres à fût lisse. L'avant-corps central s'ouvrait sur un escalier monumental, conduisant au bel étage où se succédaient les salles de réception et les appartements de l'évêque. Aucun commentaire sur cette architecture d'un nouveau goût n'est parvenu, mais il n'est pas difficile d'imaginer l'effet de surprise que dut engendrer cette façade régulière, sobre mais non sans noblesse, largement percée de grandes baies⁷. (*fig. 1*)

Cambrai

Bullet : le palais archiépiscopal, 1697

L'intervention d'un architecte parisien à Cambrai remonte à l'épiscopat de Fénelon (1695-1715), premier archevêque français du diocèse : Pierre Bullet († 1716) fut sollicité, à l'issue de l'incendie qui avait partiellement ravagé le palais archiépiscopal en février 1697, pour reconstruire l'aile endommagée ; son projet, ignorant les souhaits de simplicité de l'archevêque, proposait une réédification presque complète : il fut classé sans suite⁸. Les dessins (Stockholm, Musée National) montrent un édifice étiré en largeur ; côté cour, l'élévation ne compte qu'un seul niveau sur un haut soubassement, couvert d'un toit à la Mansart ; côté jardin, le rez-de-chaussée est surmonté d'un étage attique sous un toit en pente, et l'une de ses extrémités s'ouvre par une porte-fenêtre sur une terrasse perpendiculaire formant promenoir. Quant au plan, c'était un édifice simple en profondeur, augmenté d'une couloir formant galerie côté cour. L'ensemble représentait une réelle nouveauté dans l'habitation aristocratique à Cambrai et dans le Hainaut. (*fig. 2*)

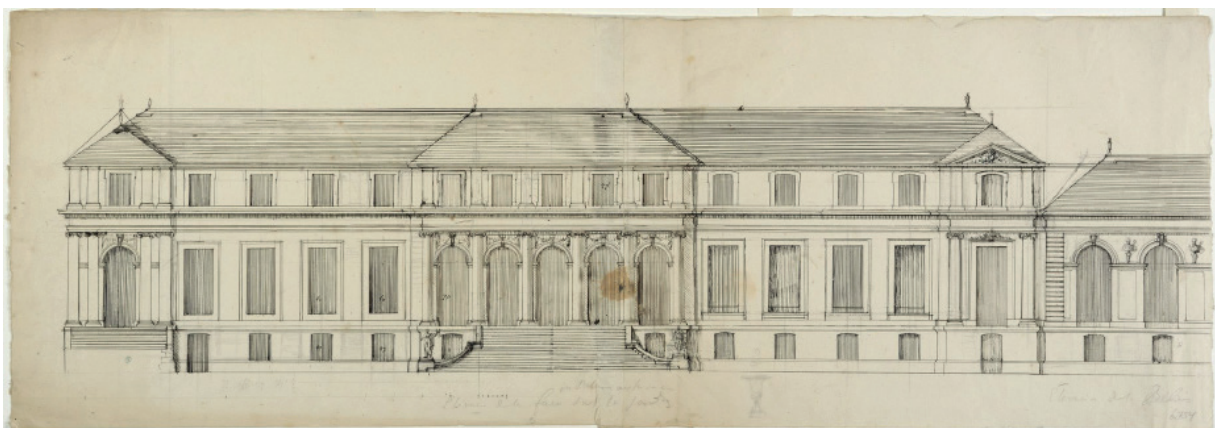


Fig. 2 : P. Bullet. Cambrai, palais archiépiscopal. Projet : façade sur jardin. 1697. Stockholm, Musée national, THC / 6787 c 6891 et 6754 c 6889. Cl. Stockholm, Musée national.

À ces propositions d'architecture civile s'adjoignirent bientôt des projets d'architecture religieuse, mettant en scène l'un des plus célèbres ornemanistes de l'époque : Gilles-Marie Oppenord.

Oppenord et l'aménagement du chœur de la cathédrale, 1718-1719

En 1718, les chanoines du chapitre métropolitain confièrent le réaménagement du chœur de la cathédrale Notre-Dame à Gilles Marie Oppenord (1672-1742), qui, l'année suivante, reçut 1 200 livres pour ses plans, dessins et ses frais de voyage. Selon F. Machelart, le choix de l'ornemaniste relevait de l'entourage des familiers de Fénelon, mais sans exclure une possible influence de son successeur Emmanuel de La Trémoille (1718-1720), qui avait pu connaître Oppenord à Rome. Quoi qu'il en soit, ajoute-t-il, les chanoines auraient « retrouvé dans le style d'Oppenord, admirateur de Borromini, leur goût pour l'art baroque. » Le projet, important mais ignoré, doit prendre sa place dans la chronologie désormais bien connue du renouvellement des chœurs⁹ : nouvelles stalles en hémicycle de part et d'autre de la chaire épiscopale placée au fond du chœur, nouveau sanctuaire clos de grilles à la croisée du transept, érection d'un nouveau maître-autel sous le dôme et au-dessus d'une crypte funéraire pour les archevêques défunts, et, pour finir, nouveau dallage de marbre. En novembre 1720, Oppenord fut encore consulté pour l'emplacement des lutrins et d'autres pièces du mobilier¹⁰.

Oppenord et la chapelle épiscopale, entre 1723 et 1743

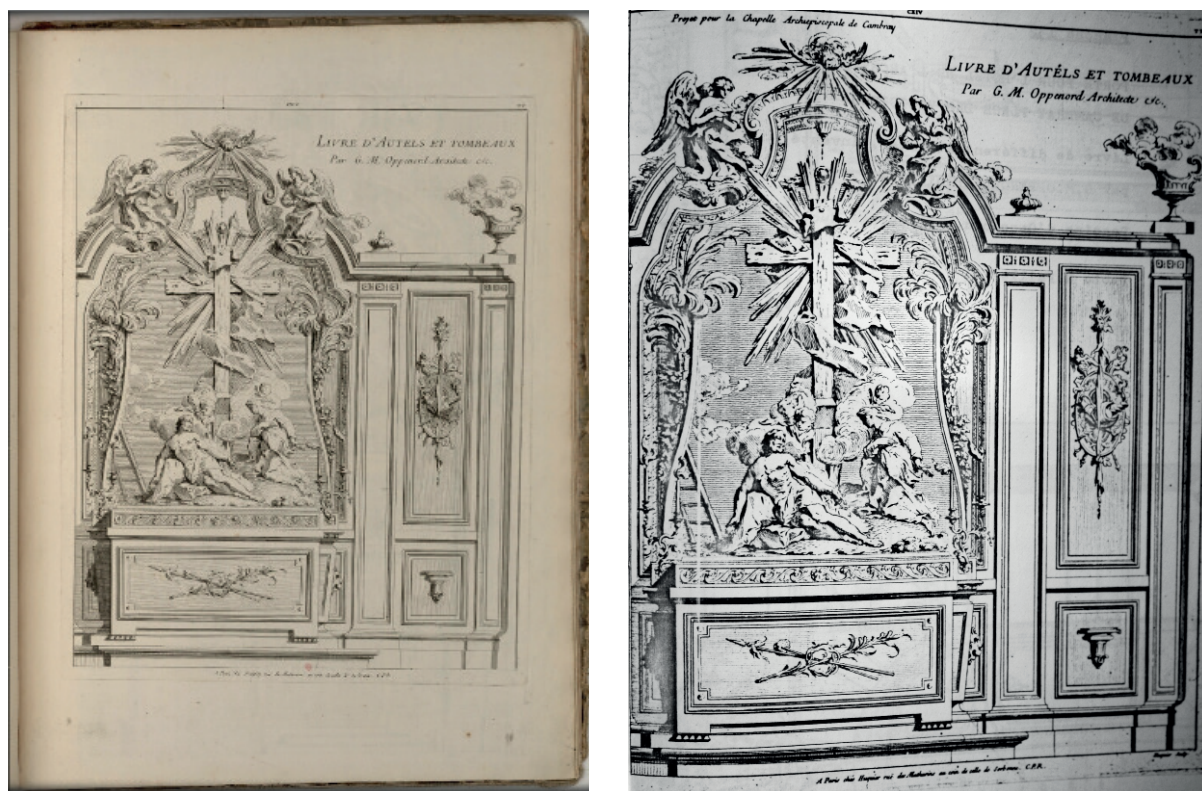


Fig. 3 : G. M. Oppenord. Cambrai, chapelle archiépiscopale, projet d'autel, v. 1723. Livre d'autels et Tombeaux, pl. CXIV.

En 1723, M^{gr} de Saint-Albin († 1764), fils naturel du Régent, prit possession du siège de Cambrai. Le nouveau prélat fit appel à Oppenord pour la chapelle du palais archiépiscopal. Le dessin (pl. CXIV), qui appartient à la suite intitulée *Livre d'autels et Tombeaux*¹¹ – gravé par Huquier père et publié en 1748, cinq ans après la mort de l'artiste – resta à l'état de projet. Oppenord se contient dans l'architecture des boiseries et de l'autel, dont la cuve porte pour seul ornement une composition équilibrée des instruments de la Passion. En revanche, il laisse éclater sa fougue dans le somptueux et monumental retable, au cadre chantourné agrémenté d'une riche végétation, qui abrite une interprétation nouvelle et forte de la *Pietà* du *Vœu de Louis XIII* par Philippe de Champaigne. (fig. 3)

Le Cateau

Blondel : le palais archiépiscopal, 1761-1766

La villégiature estivale des archevêques de Cambrai au Cateau, distant d'une vingtaine de kilomètres, fut l'objet des attentions de M^{gr} de Choiseul-Stainville (1764-1774), le cousin du ministre de Louis XV. Au XVI^e siècle, Robert de Croÿ (1519-1556) y avait fait construire une somptueuse maison de plaisance sur la colline dominant la cité. Le vaste terrain situé en contre-bas, entre la ville et l'ancien parc de chasse des évêques (le bois de Monplaisir) fut choisi par Choiseul pour accueillir le nouvel édifice commandé à Jacques François Blondel (1705-1774), qu'il connaissait bien pour lui avoir confié le collège royal de Saint-Louis à Metz. (fig. 4)

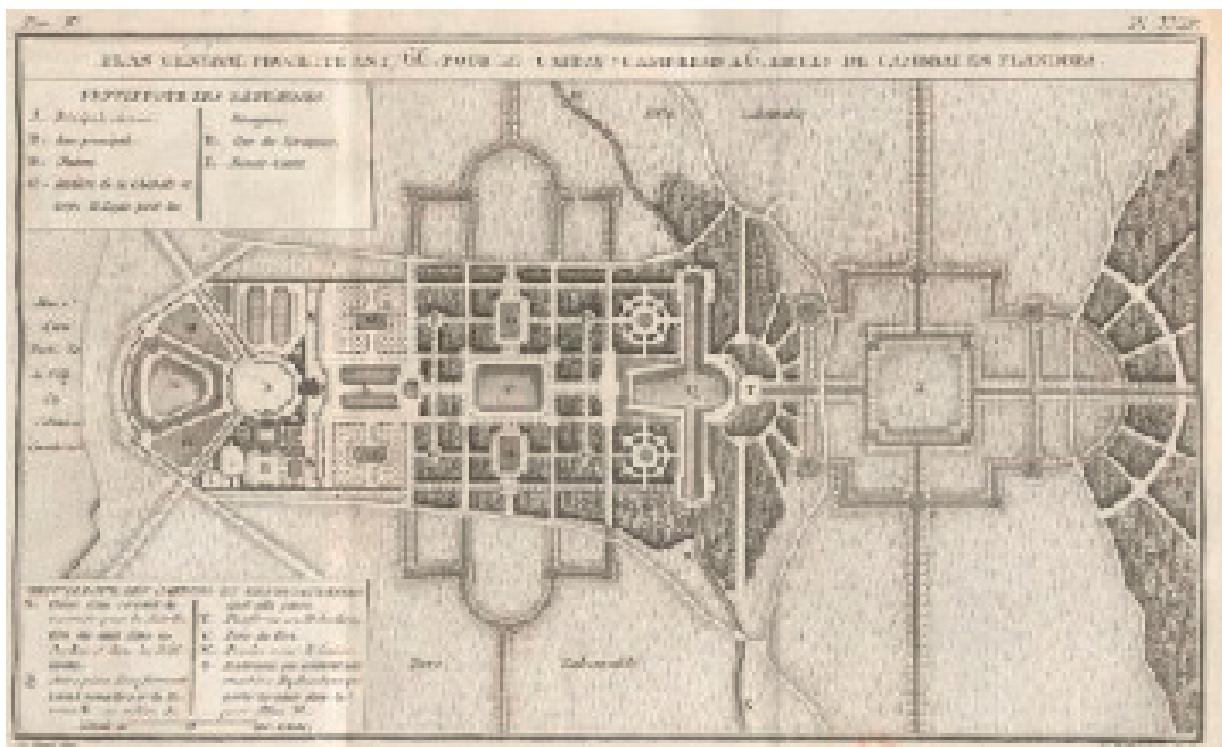


Fig. 4 : J. F. Blondel. *Le Cateau, résidence archiépiscopale. Projet général. 1761-1766. Cours d'architecture, pl. XXIII.*

Le projet (*Cours d'architecture*, pl. XXIII) était somptueux¹² : organisation suivant une longue perspective se perdant bien au-delà du jardin, dans le bois, patte d'oie précédant une avant-cour circulaire bordées de deux rampes douces se réunissant devant la maison ou « château » du prélat, de plan massé et implantée sur une terrasse dominant le jardin, canaux, pièces d'eau ; le tout était manifestement inspiré de Vaux-le-Vicomte ou de Versailles. La maison, point central d'un jardin régulier, restait bien dans la tradition du château classique, alors même que le jardin paysager faisait son apparition en France. Le projet ne fut pas réalisé.

Arras

Le palais épiscopal, 1759-1769

À une trentaine kilomètres à l'ouest de Cambrai, dont il était suffragant, le siège épiscopal d'Arras connut toujours des évêques dont l'influence sur le plan artistique fut déterminante. Leur rôle dans ce domaine fut moins actif au XVIII^e siècle, mais c'est l'un d'eux, Jean de Bonneguise, neveu de l'archevêque de Paris Christophe de Beaumont, qui reconstruisit le palais épiscopal (1759-1769)¹³. L'architecte ne fut pas un Parisien, mais c'est bien un plan forgé dans le milieu raffiné de la capitale qui fut retenu par Pierre-Louis Beffara (1712-1776), récemment recruté comme architecte de la ville : il proposa le plan que Jean-Baptiste Bullet de Chamblain avait imaginé pour Champs-en-Brie (1703-1707). La distribution double en profondeur, qui s'articule autour de l'axe court vestibule-salon entre cour et jardin et distingue bien les espaces de représentation des appartements plus intimes, permettait la coexistence harmonieuse de la vie publique et de la vie privée. C'était donc un plan tout à fait adapté, l'évêque étant dans l'obligation de recevoir (dix-sept personnes logeaient en permanence à l'évêché). (fig. 5)

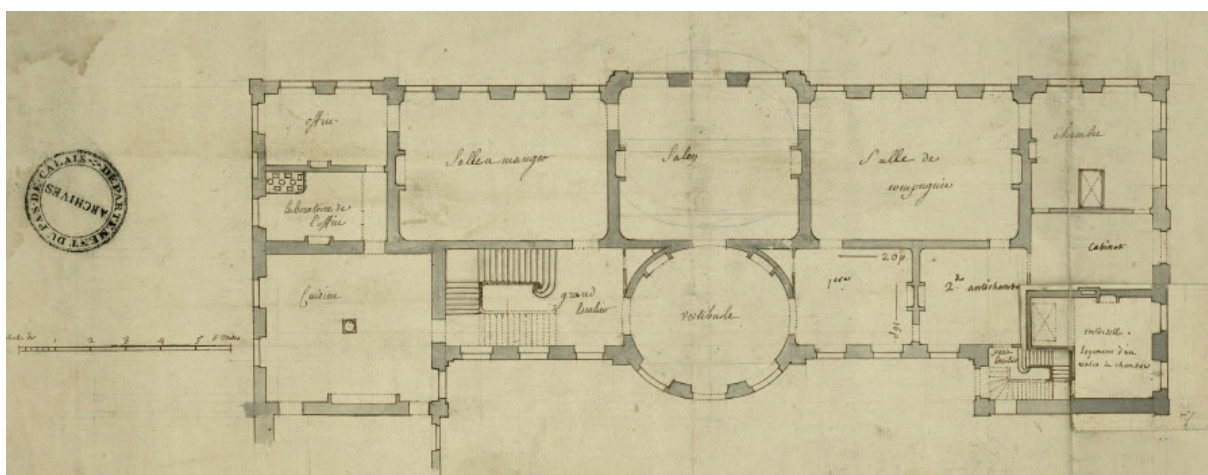


Fig. 5 : P. L. Beffara. Arras, palais épiscopal. Projet pour le rez-de-chaussée. 1758-1769. Archives départementales Pas-de-Calais, CPL 1247/17. Plume, encre de Chine et lavis sur papier. 21 × 45,5 cm. Cl. Arch. Dép. Pas-de-Calais.

Rien de téméraire ni d'original dans ce choix, mais la confiance dans une valeur sûre, un modèle qui avait fait ses preuves. L'adoption de la formule près de cinquante ans après son expérimentation est révélatrice et de son succès et de la lenteur de sa diffusion dans une province

pourtant relativement peu éloignée de Paris. Rares furent les châteaux et hôtels transformés, construits ou reconstruits en Artois, surtout dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, qui optèrent pour cette référence, quoique presque tous aient cherché à se ranger sous la bannière de l'art maîtrisé de la bienséance et de la commodité.

Le décor du salon fut confié à un sculpteur parisien, Simon Brisson, probablement le Brisson actif ensuite sur le chantier de Versailles¹⁴. C'était un décor rocaille, sculpté dans le bois et non en stuc, plein de fantaisie, qui se déployait traditionnellement au-dessus des cheminées et des portes, où il enserrait des paysages inspirés de Boucher. Ce répertoire décoratif, très prisé, est celui qu'adoptèrent nombre d'hôtels particuliers en Artois et en Flandre au moins jusqu'aux années 1770.

Labbé : la reconstruction de l'abbaye Saint-Vaast, après 1746

Les choses prirent un autre tour en ce qui concerna l'abbaye Saint-Vaast. Sous le régime de la commende depuis le retour de l'Artois à la France en 1641, l'abbaye avait vu se succéder les Este, les Mazarin, les Bouillon, les Rohan. Contraint par les religieux d'accepter une reconstruction générale de l'abbatiale du XIII^e siècle et des bâtiments conventuels, dans un état de délabrement inquiétant, le cardinal Armand-Gaston de Rohan-Soubise – le Grand cardinal, archevêque de Strasbourg – finit par s'y résoudre¹⁵. En dépit de sa conviction que certains des religieux étaient suffisamment au fait de l'art de construire, ce qui aurait permis l'économie d'un architecte, ce fut contre son gré qu'il désigna en 1746 Jean François Labbé († 1750), admi-

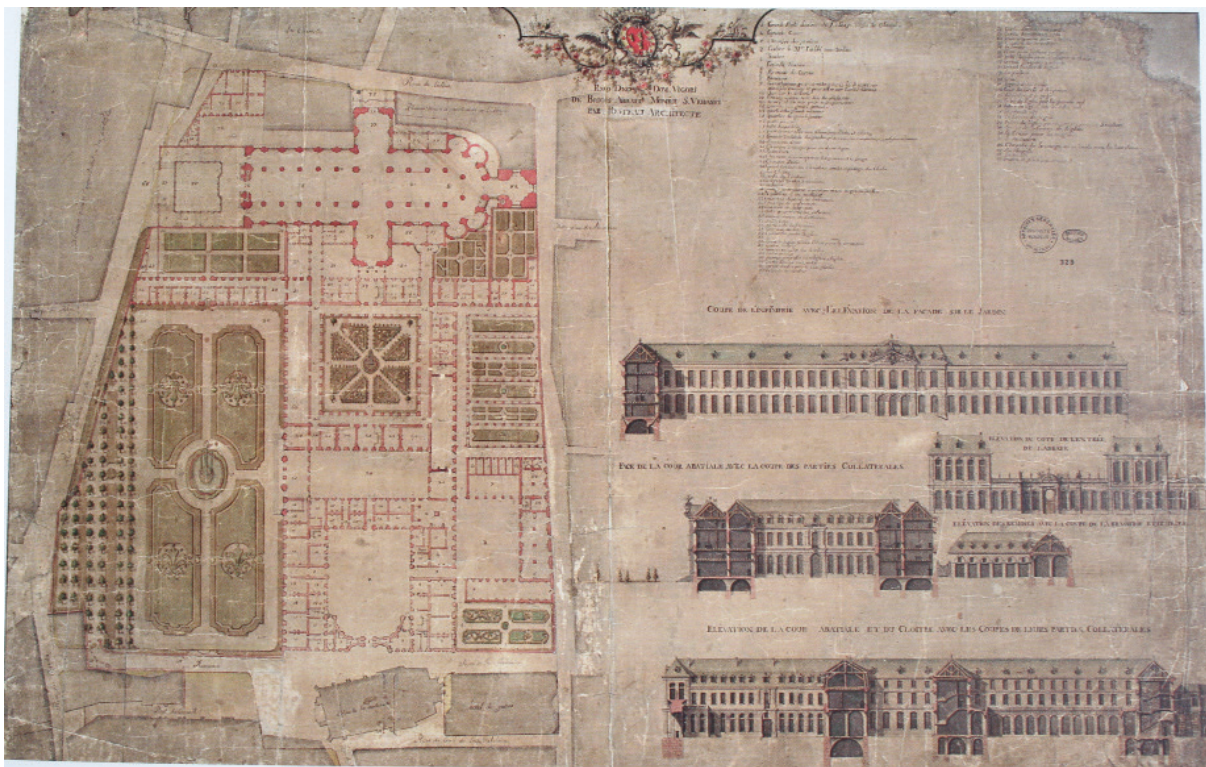


Fig. 6 : F. Labbé, *abbaye Saint-Vaast* : plan, élévation et coupes, signé Posteau, entre 1746 et 1749. Archives départementales Pas-de-Calais, 4J 325. Plume, encre de Chine et lavis sur papier. 63 × 95,5 cm ; Cl. Arch. Dép. Pas-de-Calais.

nistrateur et architecte de l'hôpital royal des Quinze-Vingts¹⁶.

Beau-frère du sculpteur Antoine-François Vassé, personnalité influente de l'art rocaille, Labbé, avait été un proche de Robert de Cotte et l'était aussi de son fils Jules Robert. Il avait la confiance du prélat, lui-même administrateur général des Quinze-Vingts, qui lui commanda à la même époque la reconstruction totale de cet hôpital parisien, face au Palais-Royal¹⁷. Le parti retenu pour Arras et pour Paris était quasiment le même : deux longues ailes parallèles enfermant une succession de cours intérieures, reliées par un passage central. À Saint-Vaast, la façade sur jardin relevait autant de l'art de R. de Cotte à Saint-Denis que de celui de Boffrand à la résidence de Würzburg. L'architecture serait même passée pour princière si elle n'avait été privée de tout décor ostentatoire : la convenance imposait de la retenue dans l'apparence de cette maison d'hommes voués à la prière et à l'étude.

C'est ce qui ressort du seul plan qui ait subsisté, probablement de 1749 et de Labbé, en dépit de la signature – apocryphe – de Louis Posteau¹⁸. Décédé en 1750, Labbé ne put suivre la réalisation de son projet grandiose, dont l'exécution s'étira sur trente années, jusqu'à ce qu'un nouvel abbé, le cardinal Louis René Édouard de Rohan-Guéméné, neveu du précédent, reprît la situation en main dès sa nomination en 1780 et fit achever et les bâtiments monastiques et donna une impulsion déterminante à l'abbatiale commencée seulement cinq ans plus tôt. (*fig. 6*)

Contant d'Ivry : l'abbatiale Saint-Vaast, 1773...

Les bâtiments monastiques avaient accaparé en effet l'énergie et l'attention de l'abbé dom Vigor de Briois, au moins jusqu'en 1769, aux dépens de l'église dont le projet de Labbé, difficilement mis en place durant vingt ans (1753-1773), avait été confié successivement aux architectes locaux Brissy, Linque et Merville. Le nom de Pierre Contant d'Ivry (1698-1777), lié à la Madeleine et à l'abbaye de Panthémont à Paris, l'est aussi à l'abbatiale Saint-Vaast : aucun document de sa main n'a subsisté, mais son nom est mentionné dans l'inventaire des archives de l'abbaye en janvier et février 1774 : il s'agit de deux lettres de dom Vandendriesche chargé de « la conduite des bâtiments » commentant ses plans, dont il faut reporter la conception à 1773¹⁹.

L'état d'avancement des travaux avant l'intervention de Contant, et donc les contraintes auxquelles il fut soumis ne sont pas connus : quels éléments du plan très banal conçu par Labbé – en croix latine, nef avec bas-côtés simples, chœur à déambulatoire et chapelles rayonnantes tangentes, grande chapelle d'axe – avaient-ils été exécutés, et à jusqu'à quel niveau ? L'intervention de Contant donna une ampleur spectaculaire à l'édifice : il élargit les bras du transept par l'adjonction d'un bas-côté, accentua la croisée en la couvrant d'un dôme porté sur quatre paires de colonnes jumelées en triangle – donc douze colonnes –²⁰, et dressa des colonnes jumelées au rond-point, parti adopté par la cathédrale gothique qu'il n'avait pu manquer de visiter. Une autre caractéristique de son projet fut l'emploi généralisé du linteau appareillé sur colonnes, formule déjà mise en œuvre à Saint-Wasnon de Condé-sur-l'Escaut en 1755 et reprise

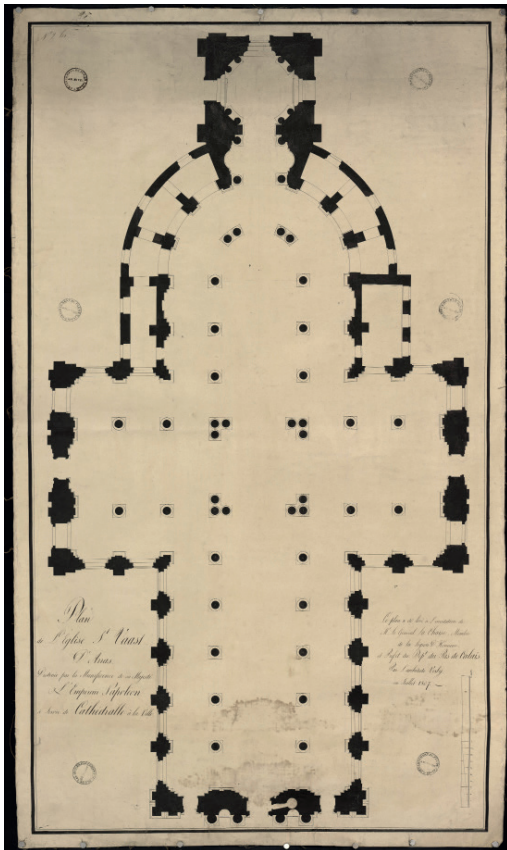


Fig. 7 : F. Verly. Arras, cathédrale Notre-Dame-et-Saint-Vaast, 1808, exécutée suivant les plans de Contant d'Ivry. Archives départementales Pas-de-Calais, CPL 1094/10. Encre de Chine sur papier entoilé. 128 × 74 cm. Cl. Arch. Dép. Pas-de-Calais.



Fig. 8 : Arras, Abbatiale Saint-Vaast : la croisée. Maquette disparue (XVIII^e s.) détail. Cliché ancien, coll. part.

à la Madeleine en 1761. Le frontispice, au sommet d'un escalier monumental à construire sur un terrain en forte déclivité et au sol instable, fut la pierre d'achoppement qui mit aux prises ses prédécesseurs : Contant ne lui accorde pas une planche de ses Œuvres d'architecture²¹.

Lorsqu'éclata la Révolution, l'élévation atteignait la corniche du premier niveau. Par décision impériale, l'église fut promue au rang de cathédrale en 1806, et le chantier reprit sous la direction du Lillois François Verly, qui ne disposait pas des plans de Contant, disparus pendant la tourmente²². Toutefois, il restait une maquette, détruite pendant la Grande Guerre ; la photographie qui en a été conservée donne quelques indications, notamment sur la croisée, que signale une tour carrée embryonnaire, coiffée d'un toit en pavillon. (fig. 7 et 8)

Brongniart et Hazon : le réaménagement du chœur de la cathédrale gothique, vers 1775-1780

Le dernier quart du siècle vit s'élaborer les « embellissements » du chœur de la cathédrale Notre-Dame : ils participaient tardivement du courant d'ouverture des chœurs qui s'était développé depuis le début du siècle. On ne peut éliminer une émulation entre l'évêque et le chapitre d'une part, et l'abbé et les religieux de Saint-Vaast d'autre part, au moment même où ceux-ci

reconstruisaient leur église sur les plans de Contant. Rien n'atteste que les décisions furent suivies d'exécution, mais il est certain que des travaux préparatoires furent entrepris, comme la démolition ou le déplacement du jubé, du pavement, des autels et des stalles.

Treize projets sont conservés au Louvre, Département des arts graphiques ; ni signés ni datés, ils se complètent : six dans le fonds Brongniart (RF 60930 à 50935) et sept dans le fonds Hazon (seuls quatre sont retenus ici : RF 50736 à 50739)²³. Les propositions s'articulent autour des points essentiels : nouveau pavement polychrome, chœur liturgique fermé avec stalles épousant le rond-point ou avec siège épiscopal dans l'axe, maître-autel à la croisée ou à l'entrée du sanctuaire, maître-autel à baldaquin, chœur ouvert avec siège épiscopal à l'entrée du chœur et perspective sur la chapelle d'axe, dite de la Trinité, désormais à deux niveaux – la chapelle haute bénéficie d'un éclairage indirect dirigé vers le retable sculpté de la résurrection du Christ remplaçant la maîtresse verrière et placé au-dessus d'un autel, peut-être celui du Saint-Sacrement. Il est intéressant de noter que les architectes ne sont peut-être pas venus sur place : l'un des relevés du fonds Hazon (RF 50739) porte la signature de l'Arrageois, Laurent Linque, connu pour des travaux au jardin du palais épiscopal²⁴.

Plusieurs interrogations restent sans réponse. La première est de savoir qui, du chapitre ou de l'évêque, fut l'initiateur du projet. La question vaut la peine d'être posée parce que ce dernier, Louis François Marc *Hilaire* de Conzié (1769-1790), fut commanditaire à la même époque d'un ambitieux projet de reconstruction totale du palais épiscopal d'Arras, élevé quelques années plus tôt par son prédécesseur M^{gr} de Bonneguise²⁵. La question du choix de l'architecte n'est pas davantage renseignée : qui de Brongniart ou de Hazon fut contacté le premier ? Furent-ils concurrents ou associés pour ce projet ? Brongniart, dont le père était originaire de l'Arrageois, aurait conservé des liens avec sa famille : plusieurs chanoines du chapitre cathédral, portant le même patronyme, étaient d'ailleurs de ses parents²⁶. Enfin, quels furent le rôle et la préférence du chapitre à qui incombaient la décision finale et le financement ?

D'un bout à l'autre du siècle, l'Église s'est donc imposée comme un commanditaire exigeant et fastueux, faisant appel à des personnalités reconnues pour leur talent et leurs réalisations. Ses initiatives n'eurent pour objet que des édifices et travaux d'exception – palais épiscopal, palais abbatial, aménagement des chœurs des cathédrales – qui ne reflètent pas l'activité architecturale intense des communautés monastiques et des paroisses urbaines et rurales, dont l'étude reste à faire. En outre, la plupart des projets évoqués étant demeurés sans suite, ces modèles forgés à Paris ou dans l'orbe parisien ne purent exercer qu'une influence limitée.

La commande laïque

La commande laïque, qu'il s'agît d'architecture publique ou privée, fut en partie le fait de quelques individus – gouverneurs, officiers supérieurs, intendants – que la nécessité de leur service tenait éloignés de Paris et de la Cour. Quant aux villes des provinces conquises, elles

restèrent étrangères à la fièvre constructrice qui s'empara du royaume vers le milieu du siècle, freinées qu'elles étaient par l'entretien des fortifications, des casernes et des troupes qui dévorait leur budget ; il arriva cependant qu'à la suite d'un accident – incendie, bombardement – elles fussent contraintes de reconstruire tel ou tel de leurs édifices publics. Mais il y eut aussi, sur place, un noyau de personnalités éclairées et fortunées qui se laissèrent séduire par le renouveau architectural et firent preuve d'inventivité en élevant hôtels et châteaux. Cependant, rares, parmi ces commanditaires, furent ceux qui firent appel à des praticiens parisiens.

Arras

Briseux et l'hôtel du Gouvernement, 1737

La construction de l'hôtel du Gouvernement dressa le prince d'Isenghien, nommé en 1725 gouverneur des Ville et Cité d'Arras et lieutenant général de l'Artois, contre le Magistrat ; aux prétentions de l'un s'opposèrent les réticences de l'autre, la ville ayant obligation de lui assurer un logement décent. Tandis qu'en 1737 la Ville demandait des plans à l'Arrageois Adrien François D'Huez et au Lillois Verdière, le prince appela Charles Étienne Briseux (1680-1754) auteur de sa maison de Suresnes²⁷. Plus théoricien que constructeur, Briseux publia en 1743 son *Art de bâtir des maisons de campagne*, où il exposait deux propositions pour l'hôtel du Gouvernement à Arras, tout en déplorant l'avarice de « la Cour », soucieuse d'économie²⁸.

Le premier, isolé, avait pour cadre une zone non construite, en contrebas des fortifications qu'il fallait abattre. La distribution était originale, en forme de I : un long bâtiment simple en profondeur entre le rempart à main gauche et la bassecour à main droite, avec succession de grandes pièces à communication axiale, reliait deux corps transversaux l'un sur cour, l'autre sur jardin, dont la distribution était plus complexe : un corps simple en profondeur vers la cour, et à l'opposé un plan massé adapté aux appartements. La configuration permettait l'aménagement d'une cour d'honneur qui devait s'ouvrir sur une place où serait érigée la statue du roi. L'architecte conciliait ainsi les exigences de la représentation, dévolues au corps longitudinal, et celles de la vie privée, circonscrite dans les ailes en retour vers le rempart. La topographie imposait des élévations différentes : deux niveaux de ce côté et sur la cour d'honneur, trois ailleurs. La façade principale, vers la place, offrait les poncifs de l'architecture du tournant du siècle : tables saillantes, balustrade sommitale ornée de trophées, mais l'ornement relevait du style rocaille ; côté jardin, la façade était dominée par un avant-corps quasi cylindrique à trois niveaux, dominé par un belvédère, où se concentrait le décor. (*fig. 9*)

Briseux proposa aussi un autre projet, cette fois sur la Grand-Place, où il fut confronté aux exigences du parcellaire : corps double en profondeur, escalier complexe ; la large façade comportait trois niveaux : un rez-de-chaussée à bossage continu et avant-corps central à ordre colossal de pilastres sous un fronton triangulaire interrompant la balustrade à trophées qui dissimulait le toit. Pour lui donner plus d'ampleur et maintenir l'entrée dans l'axe du terrain, l'architecte choisit le trompe-l'œil en l'élargissant par l'adjonction d'une travée, à gauche, masquant l'accès à une rue étroite. (*fig. 10*)

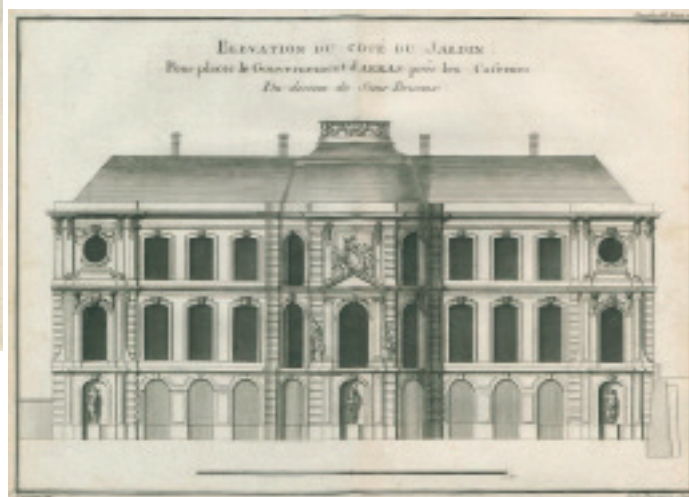


Fig. 9 : Ch. É. Briseux. Arras, hôtel du Gouverneur, premier projet, 1737 : a) plan ; b) façade sur cour ; c) façade sur jardin. *L'Art de bâtir des maisons de campagne*, vol. 2, p. 156, p. 157, 158.
Source gallica.bnf.fr / BnF.

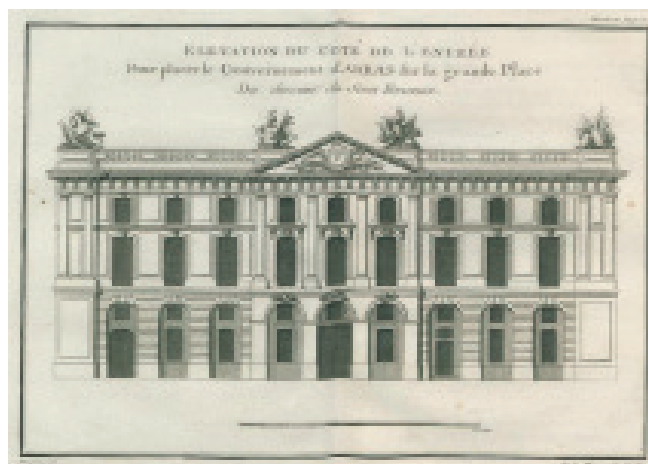


Fig. 10 : Ch. É. Briseux. Arras, hôtel du gouverneur, second projet, 1737 : a) Plan ; b) Façade.
L'Art de bâtir des maisons de campagne, vol. 2, pl. 160-162.
Source gallica.bnf.fr / BnF.

*Lille**Contant d'Ivry, l'hôtel du Gouverneur, 1751*

Depuis 1578, le gouverneur était logé à l'hôtel de Santes : cette bâtisse médiévale louée par la Ville avait connu depuis plusieurs agrandissements, le dernier par le duc de Boufflers, pour qui il avait été acheté en 1728 : Contant y aurait exécuté des travaux, probablement des aménagements intérieurs, en 1737. En 1751 la charge échut à Charles Joseph de Rohan, prince de Soubise (1715-1787) ! le modeste hôtel lillois ne répondait ni à l'ancienneté de la noblesse ni au train de vie du nouveau gouverneur, qui se tourna vers Contant d'Ivry, auteur, à Paris, de la transformation de l'hôtel de Soubise (1749-1752) et de son hôtel de la rue de l'Arcade²⁹. L'intervention de l'architecte à Lille s'inscrit donc dans la suite de relations nouées avec le prince pour ses résidences parisiennes.

Son projet, connu seulement par un devis, fut celui d'une métamorphose du vieil édifice : outre l'extension du terrain par expropriation des tanneurs regroupés dans le secteur retenu et l'agrandissement de l'appartement du prince, tout fut nouveau : écuries, cuisines et escaliers de dégagement à l'emplacement des anciennes, remises, chapelle, menuiseries et sculptures...³⁰ Le coût, très élevé pour une ville dont les charges dépassaient de loin les recettes, irrita le Magistrat, qui exigea un étalement des travaux sur trois ans. Tant de frais pour des séjours très rares du gouverneur, qui n'y revint plus dès 1763...

Vigné de Vigny et Contant d'Ivry : les hôpitaux généraux de Lille, 1738, et de Valenciennes, 1751

Une nouvelle catégorie d'édifice, apparut en Flandre et Hainaut entre 1700 et 1750 : l'hôpital général, en application tardive de l'édit royal qui l'instaurait en 1662. Si Saint-Omer et Douai eurent le leur, confié à des architectes locaux, Lille et Valenciennes se tournèrent vers des Parisiens, en faisant appel la première à Pierre Vigné de Vigny (1690-1772), élève de Robert de Cotte, la seconde à Contant d'Ivry (1751).

Leur réalisation fut entièrement différente. Lille opta pour un plan en grille sur le modèle des Invalides, avec chapelle centrale au cœur du dispositif, et une longue façade austère marquant le paysage urbain, avec avant-corps central pourvu d'un ordre colossal et deux pavillons d'angle se reflétant dans les eaux de la Deûle, comme l'hôtel-Dieu de Lyon dans le Rhône. À Valenciennes, le projet d'un hôpital de la Charité – une cour fermée avec chapelle dans l'axe – fut mené par l'ingénieur des Ponts et Chaussées, Charles Toussaint Havez (1697-1777), mais après examen par Contant, qui aurait porté surtout sur les fondations. Est-ce l'ingénieur ou l'architecte qui imagina d'organiser chaque niveau selon une trame quadrillée utilisant un module unique de 4,30 m de côté, défini par quatre supports ? Il n'existe pas de réponse à ce jour. En revanche, c'est bien Contant qui conçut le plan de la chapelle (1751) : le portique qui fait le tour de la cour isole la façade de la nef, elle-même ouverte sur de larges bas-côtés³¹. (*fig. 11*)

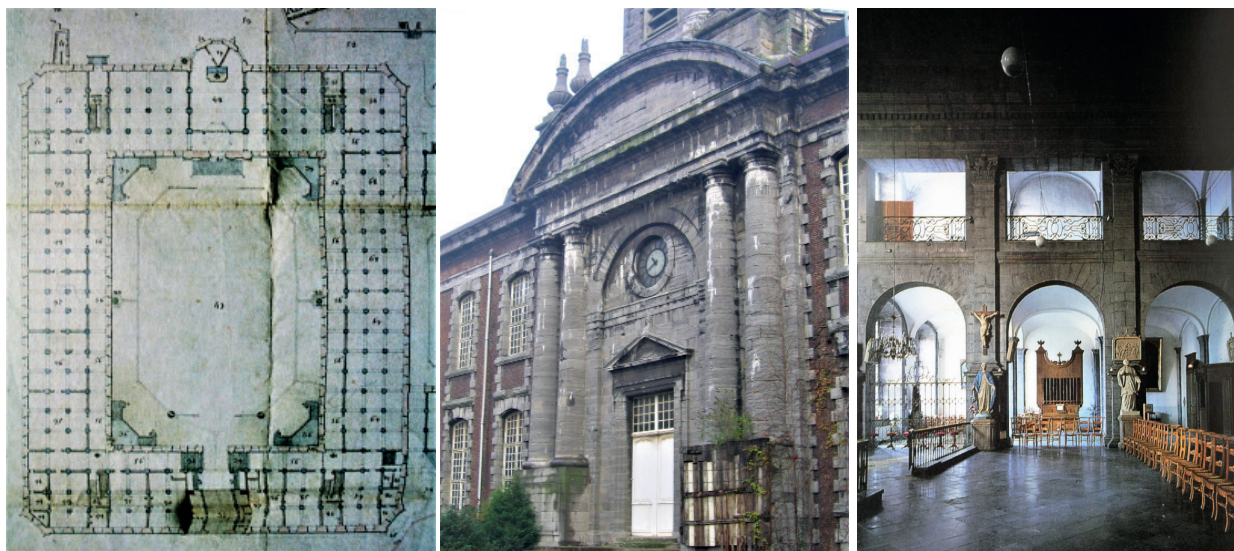


Fig. 11 : Valenciennes, hôpital de la Charité. a) Plan, cl. Archives départementales Nord ; b et c) La chapelle : façade et nef (Cl. LBR et DRAC).

Condé-sur-l'Escaut

Contant d'Ivry, l'église paroissiale Saint-Wasnon, 1751-1752

Profitant de son voyage à Lille, Contant fit le voyage de Condé, où l'appelait le prince, puis duc et futur maréchal Emmanuel de Croÿ (1718-1784) pour des projets personnels et pour l'église paroissiale, à la charge de la ville. Le prince se comporta en grand seigneur en réglant personnellement ses honoraires – cent louis –, ce qui était quand même peu compte tenu du devis global³².

L'architecte publia dans ses Œuvres d'architecture l'élévation qu'il avait conçue pour « le portail de l'église St Varron en Flandre »³³, mais que le prince, qui se piquait d'architecture depuis peu, s'était empressé de modifier : ainsi disparut la référence palladienne du grand arc sur deux niveaux, au profit de la façade à ordres superposés et deux niveaux nettement séparés par un corps de moulures ou un entablement, qui s'était imposée depuis la Contre-réforme. Croÿ fit plus encore : en diminuant leur diamètre, il modifia le module des colonnes qui rythment l'élévation intérieure ; celle-ci était d'ailleurs novatrice, puisque Contant choisit de substituer le linteau à l'arc, formule qu'il reprit à la Madeleine et à Saint-Vaast d'Arras. Cette église paroissiale d'une modeste bourgade hennuyère contient donc en germe certains des traits qui seraient ceux du néo-classicisme.

Ainsi conçue et réalisée, en dépit de l'intervention de Croÿ, Saint-Wasnon est un *unicum* dans le paysage de l'architecture religieuse des paroisses urbaines, où la tentation de la reconstruction fut généralement repoussée au profit du strict entretien ou des réparations indispensables. (fig. 12)



Fig. 12 : P. Contant d'Ivry. Condé, Saint-Wasnon. 1751-1752. a) façade : *Œuvres d'architecture*, pl. 32, INHA, <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/5919> Licence ouverte/Open licence ; b) Façade c) Vue longitudinale vers le chœur (Cl. LBR).

Gabriel, Contant, Chevotet, Chaussard : le château et le parc de l'Hermitage (1747-1788)

La construction de l'Hermitage au milieu d'une forêt alors non aménagée et dont le nom figurait déjà dans la toponymie, fut autant un travail de géomètre, de topographe et de jardinier que d'architecte³⁴. Emmanuel de Croÿ désirait un logis carré dont le centre serait celui d'une étoile de huit allées, et que, de là, le regard embrassât successivement ces huit directions. Le projet était encore en gestation lors que Contant vint à Condé pour l'église (1751). Il ne fait guère de doute que Croÿ l'avait appelé aussi pour sa « guinguette » et ses jardins ; ne reste de son passage, outre son appréciation favorable du site rapportée par le prince, que « la promesse de former une charmante maison quaré de 13 appartemens comode » ; son rôle a sans doute été déterminant pour les deux bâtiments de communs toujours en place, qu'Ange-Jacques Gabriel incorpora dans un projet qu'il fournit au prince, sur ordre du roi (1754) : il s'agit d'un plan-masse, dont le principal apport fut le tracé d'une patte d'oie, de tapis verts et des allées directrices³⁵. En février 1756 Jean Michel Chevotet (1698-1772)³⁶, sollicité à son tour, fut l'auteur de trois plans. Mais le projet définitif, retenu en mai 1757, de ce qui, entre-temps, était devenu un château, est celui de Jean-Baptiste Chaussard (1729-1818), élève de Contant et futur gendre de Chevotet ; ce projet, disparu, fut reporté *sine die* parce que le prince entendait préserver une vie simple dans sa retraite forestière. Les jardins et le parc connurent néanmoins une réelle renommée, qu'attestent les planches que leur consacra Le Rouge³⁷. Après maints travaux auxquels son fils Anne Emmanuel prit une part grandissante dès 1761, l'idée d'un plan centré complexe, superposant croix et X, finit par triompher : œuvre de Chaussard, le château qui existe encore fut construit en quatre ans (1785-1789). L'architecte suivit à la lettre les vœux du duc en organisant la distribution autour d'une somptueuse rotonde centrale ouverte au centre d'une étoile, et veilla sur place à son exécution. (fig. 13)

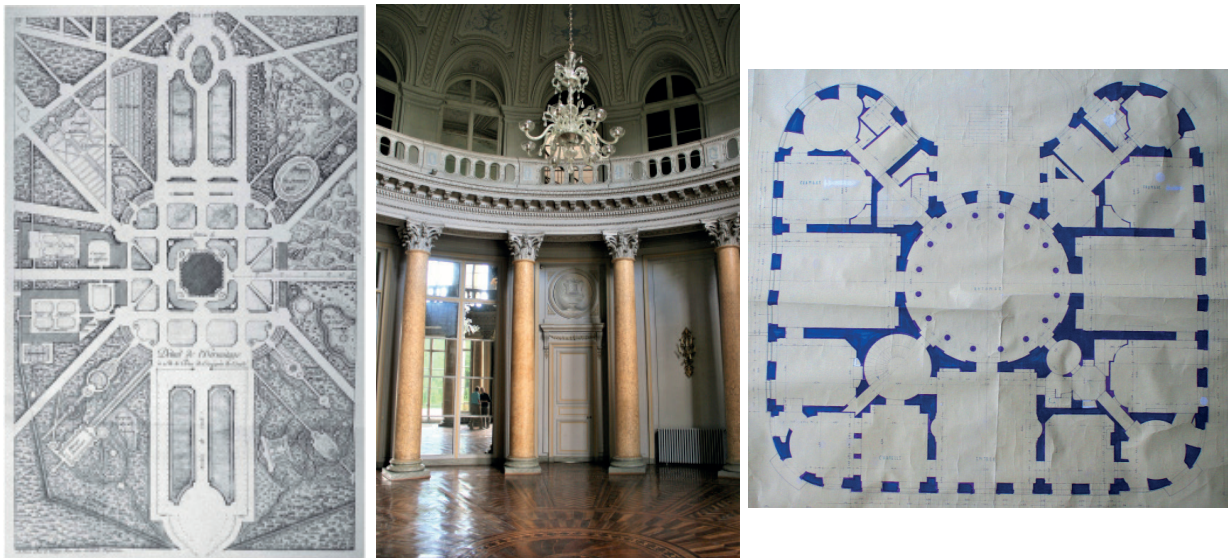


Fig. 13 : Condé, l'Hermitage. a) G. L. Le Rouge, *Jardins anglo-chinois*, 1779, 7e cahier, pl. *Détail de l'Hermitage, à M. le Duc de Croÿ près de Condé*. BnF, Est. Hd 89 fol. / inha <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/9606>, cl. BnF ; b) J.-B. Chaussard, *Le château*, 1785-1789. *Plan* (relevé A. Antonini, vers 1970) et c) *Rotonde centrale* (Cl. LBR)

Valenciennes

Patte, la place royale, 1749-1752

Alors qu'il était sollicité pour Dunkerque, Patte le fut aussi pour réaménager la place d'Armes de Valenciennes, un quadrilatère long et étroit, bordé d'un côté par l'hôtel de ville, contigu de la chapelle Saint-Pierre et de la halle au blé, et limité à une extrémité par le beffroi. Il s'agissait de rénover en l'harmonisant le front de la place opposé à l'hôtel de ville, constitué de boutiques et d'habitations. Au centre s'élèverait la statue du roi, commandée à l'enfant du pays, Jacques Saly (1717-1776), justifiant la dénomination de place royale, fonction qui s'ajoutait désormais à ses fonctions militaire et publique³⁸.

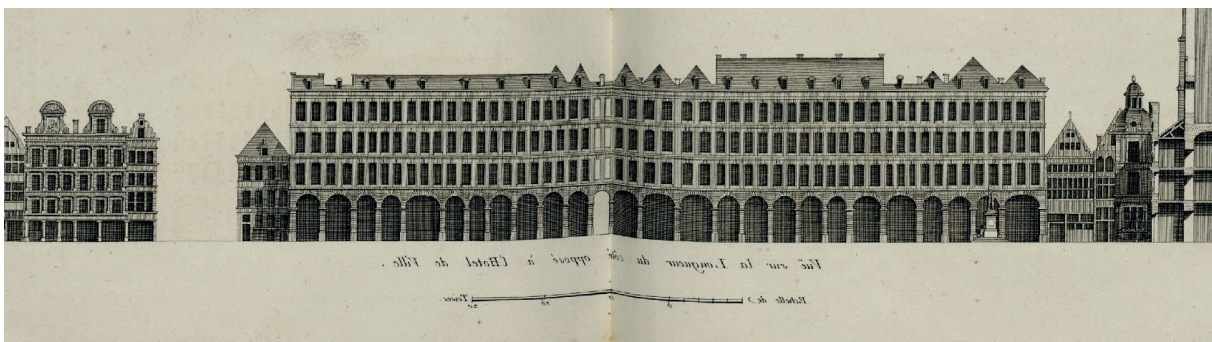


Fig. 14 : P. Patte. *Valenciennes, place royale. Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV*, 1765. Paris, BnF, Est., Ha 54, pet. fol., et INHA, NUM RES 497.

Les travaux furent exécutés, et le rang rénové, à trois niveaux, subsista jusqu'en mai 1940. Patte, en recourant au trompe-l'œil, édifia une façade unique, un alignement continu à l'avant des maisons existantes, la galerie à arcades du rez-de-chaussée masquant l'accès à deux ruelles

qui débouchaient sur la place. Seules les toitures émergeant de la corniche sommitale laissaient deviner l'inégalité du parcellaire. En dépit de la modestie du projet, où tout fut mis en œuvre pour embellir une portion de l'espace public, le nom de place royale ne fut donc pas usurpé. (fig. 14)

Dunkerque

Patte : l'hôtel de l'intendance de terre, 1758

En 1713, le traité d'Utrecht avait réuni l'intendance de Flandre maritime (Dunkerque) à celle de la Flandre wallonne (Lille) ; plus de quarante ans après, la construction d'un hôtel dans la ville portuaire n'était donc pas nécessaire. Mais en 1759 l'intendant Lefèvre de Caumartin commanda à Pierre Patte (1723-1814) un bâtiment digne de recevoir les personnages de marque de passage à Dunkerque, à l'emplacement d'un ancien édifice que la Ville avait acquis à cette intention. Ce fut l'intendance de Terre (par opposition à l'intendance de Mer, dans l'Arsenal). Édifié en cœur d'îlot, son accès étroit était aménagé entre deux immeubles en front de rue ; quant à la distribution, elle adoptait un plan en U, avec corps de logis double en profondeur entre cour et jardin, disposition alors inédite dans la cité³⁹.

Louis, l'agrandissement de l'église Saint-Éloi, 1782-1783

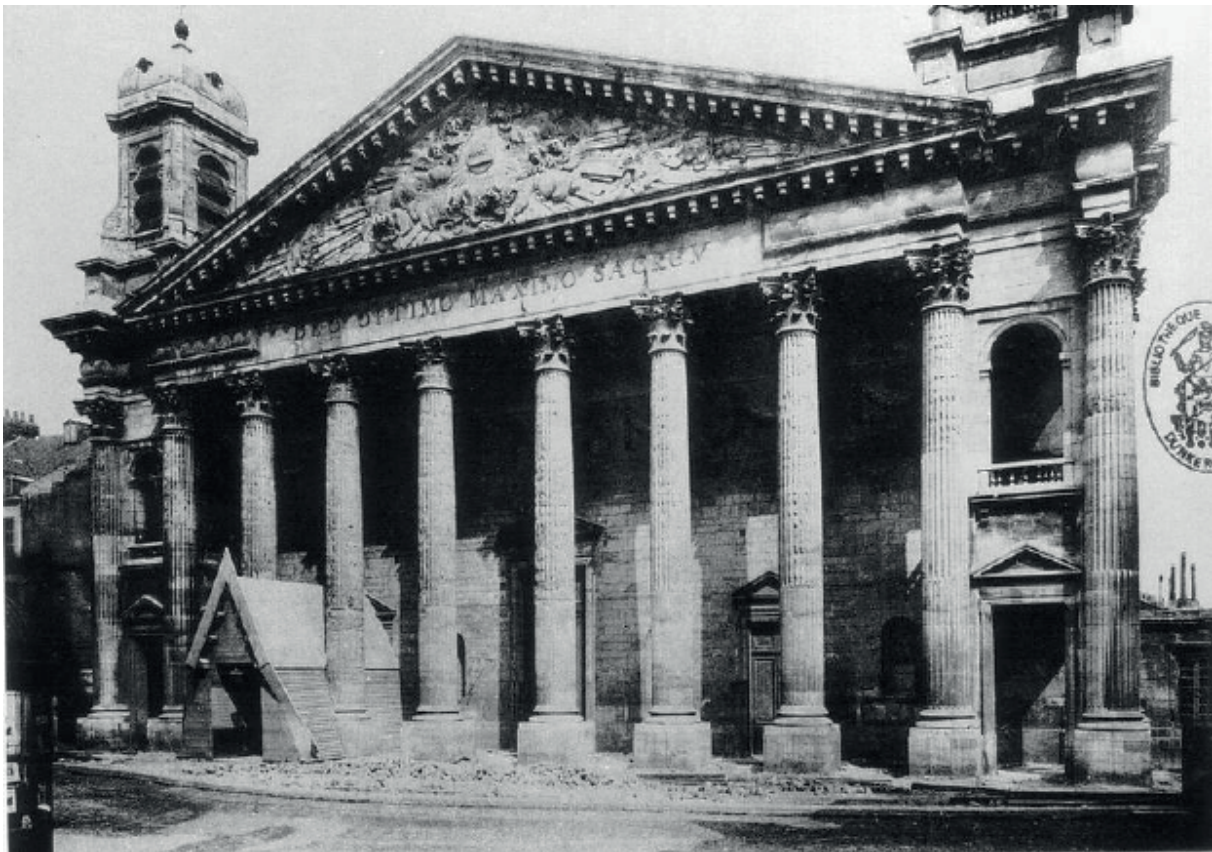


Fig. 15 : V. Louis, Dunkerque, église Saint-Éloi, façade, 1782-1783, détruite en 1882. . Carte postale ancienne.

Victor Louis (1731-1800) fut consulté à plusieurs reprises par Charles Alexandre de Calonne (1778-1783), l'intendant de Flandre avec qui il parcourut le territoire au printemps 1783. Il passa à Arras, croquant une esquisse pour l'implantation du théâtre⁴⁰, et conçut deux projets mal connus pour Lille, « grande ville de commerce » et « grande place militaire » : l'un aurait bouleversé le site historique de la Motte-Madame, emplacement du premier château des comtes de Flandre, l'autre avait pour objet principal une salle de spectacle⁴¹.

Louis eut plus de succès à Dunkerque, où l'église-halle Saint-Éloi s'agrandit sous son autorité : des premières travées de la nef ruinées depuis 1558, il ne restait que le mur gouttereau méridional reliant l'édifice à la tour qui faisait office de beffroi, mais cet espace incertain fut modifié pour laisser place à une rue. Louis, appuyé par Calonne, puis par son successeur Es-mangart, réussit le tour de force de concilier les impératifs économiques et urbanistiques du Magistrat et les nécessités paroissiales. Il augmenta la surface et le volume intérieur en réalisant la fusion des nefs et des chapelles latérales, construisit un portique de dix colonnes calé par deux tours coiffées d'un campanile, élargit la rue et isola la tour, désormais au centre d'une vaste place ordonnancée qui resta à l'état de projet⁴². Par ailleurs, les aménagements liturgiques ne furent pas oubliés : surélévation du sanctuaire, nouveau maître-autel à la romaine, grilles de chœur. (*fig. 15*)

Outre ces créateurs renommés, il y en eut d'autres, bien moins connus, à qui la province offrit parfois l'occasion de réalisations aujourd'hui oubliées. Ainsi Alexandre Gérard Vermunt, en Flandre, pour des projets d'architecture publique (une salle de spectacle à Lille) et d'architecture privée (construction de deux maisons particulières à Lille et Douai, et d'un château à Péronne-en-Mélantois)⁴³.

Conclusion

Cet itinéraire en terres du nord a mis en évidence le rôle des architectes parisiens dans l'introduction en province d'exigences ou de modes nouvelles en matière de construction. Les liens parfois étroits qu'ils nouèrent avec les prélats, les gouverneurs et les intendants donnèrent naissance à des projets originaux, rarement suivis d'exécution. Leur champ d'action fut majoritairement l'architecture civile privée (palais épiscopaux de Cambrai et Arras ; hôtels des gouverneurs d'Arras et de Lille, de l'intendance à Dunkerque ; une résidence épiscopale d'été avec parc et jardin au Cateau, et un château, l'Hermitage à Condé). L'architecture civile publique (place Royale de Valenciennes, hôpitaux généraux de Valenciennes et de Lille) fut peu représentée, les édiles locaux se révélant des gestionnaires très stricts des finances urbaines. L'architecture religieuse ne connut que trois réalisations (Condé, Dunkerque, Arras) ; quant à l'architecture monastique, pourtant dynamique dans ces territoires tôt évangélisés et où la Contre-réforme catholique avait engendré une « invasion conventuelle », elle se limita à l'abbaye Saint-Vaast d'Arras, les congrégations ayant plus volontiers recours à leurs propres architectes.

Les réalisations et projets des architectes parisiens exposés ici sont remarquables, moins pour leurs qualités propres que pour leur caractère exceptionnel dans le contexte architectural et urbanistique des provinces concernées. Sans doute serait-il plus juste, d'ailleurs, de raisonner à l'échelle des villes et non des provinces : le palais épiscopal de Saint-Omer (1701), comme l'intendance de Dunkerque (1758) et le palais épiscopal d'Arras (1758) suscitèrent sans doute un étonnement teinté d'admiration, mais furent-ils vraiment des relais dans la diffusion de nouvelles manières de construire ? Sans doute pas : à Lille existaient de rares exemples antérieurs et novateurs (hôtels entre cour et jardin d'Avelin, 1642 et 1708 ; hôtels de Wambrechies et d'Hailly d'Aigremont, tous deux en 1703) restés longtemps sans influence sur l'architecture nobiliaire ou bourgeoise. Ailleurs, les réalisations dans ce domaine apparaissent vers la fin des années 1730 et surtout à partir de 1747-1748 (Arras, Douai). L'architecture publique civile fut quasiment inexistante ; quant à l'architecture religieuse, pourtant dynamique (reconstruction des chœurs ou des nefs de nombreuses églises paroissiales urbaines et rurales), elle ignora les portes ouvertes par Contant à Condé et Arras : il s'agissait là de commandes exceptionnelles ; les grandes églises lilloises du milieu du siècle (Saint-André, Saint-Étienne) négligèrent les innovations parisiennes, et la façade à colonnes de Louis pour Saint-Éloi de Dunkerque n'eut de descendance qu'au début du siècle suivant. De même, la transformation des chœurs se généralisa (cathédrales de Cambrai et Saint-Omer ; abbayes de Marchiennes, Anchin, Saint-Éloi de Dunkerque...) mais, vers la fin du siècle, seul le chapitre arrageois fit appel à des Parisiens.

Des apports de la capitale, il faut donc retenir leur lente diffusion, liée aux conséquences économiques d'un état de guerre quasi continu de la conquête par Louis XIV jusqu'aux traités d'Utrecht ; le traité d'Aix-la-Chapelle (1748) marqua, comme ailleurs dans le royaume, le début d'une accélération de l'activité constructrice et du processus d'assimilation des modèles conçus dans la sphère parisienne.

Laurence Baudoux-Rousseau

Maître de conférences HDR émérite, université d'Artois

UR 4027

Notes

1 Cet article reprend la communication que je fis à Chamarande en 2006 ; je l'ai considérablement complétée par l'ajout d'édifices que j'ai étudiés depuis, chacun ayant fait l'objet d'un développement dans mon dossier d'HDR (Bordeaux, 2016) : *L'architecture et l'art monumental en Artois, Flandre et Hainaut, xv^e-xviii^e siècle* (à paraître). Afin d'alléger les notes, je ne renvoie, sauf exception, qu'aux ouvrages les plus récents qui proposent une bibliographie détaillée. Les architectes cités bénéficient d'une notice dans Michel GALLET, *Les architectes parisiens du xviii^e siècle. Dictionnaire biographique et critique*, Paris, Mengès, 1995, Voir aussi l'*Allgemeines Künstlerlexicon* (SAUR).

2 Laurence QUINCHON-ADAM, « Arnould de Vuez (1644-1720), peintre lillois », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1992, pp. 69-81 ; Gaëtane MAËS, *Les Watteau de Lille. Louis Watteau (1731-1798). François Watteau (1758-1823)*, Paris, Arthéna, 1998 ; Nicolas LESUR et Olivier AARON, *Jean-Baptiste Marie Pierre (1717-1789)*, Paris, Arthéna, 2009 ; François MARRANDET, *Arnould de Vuez, peindre en Flandre sous Louis XIV*, Saint-Omer, Musée de l'hôtel Sandelin, 2020 [cat. exp. Saint-Omer, 19 mai-19 septembre 2021].

3 Arnout A. JANSSENS, *La sculpture religieuse du xvii^e siècle dans les limites des départements actuels du Nord et du Pas-de-Calais*, thèse inédite, univ. Lille III, 2014 ; Marie OUDAR, *Les Piette, sculpteurs et menuisiers à Saint-Omer, 1686-1755*, Commission départementale d'histoire et d'archéologie, *Mémoires*, t. 40, 2018.

4 Jean-Jacques DUTHOY, *Michel Lequeux, architecte lillois (1753-1786)*, thèse inédite, univ. Lille, 1968, et *Revue du Nord*, 1968, n° 199, pp. 519-534 ; Félicien MACHELART, *Naissance et développement de l'art baroque en Cambrésis. La vie artistique d'une province frontalière aux xvii^e et xviii^e siècles*, thèse inédite, univ. Lille III, 1977, 3 vol.

5 Sont laissés de côté les travaux des ingénieurs militaires.

6 Comme cela se fit un demi-siècle plus tard entre le prince Emmanuel de Croÿ et Ange-Jacques Gabriel (*infra*).

7 Le plan-relief de la ville l'atteste (1758. Paris, Musée des plans-reliefs).

8 Félicien MACHELART, *Naissance et développement de l'art baroque...*, vol. I, pp. 235-237, vol. II, n. 235 et 236, pp. 35-36, et vol. III, pl. 88. Stockholm, Nationalmuseum, coll. Tessin-Harlemann : plan : THC / 6215 c

6880 ; élévations : THC / 6787 c 6891 et 6754 c 6889.

9 F. MACHELART, « L'aménagement du chœur de l'ancienne cathédrale de Cambrai par G.-M. Oppenord et le premier monument funéraire de Fénelon », *Bulletin de la Société d'histoire de l'art français*, 1980, 23, pp. 191-197 ; Mathieu LOURS, *L'autre temps des cathédrales. Du concile de Trente à la Révolution française*, Paris, Picard, 2010, pp. 216-217.

10 F. MACHELART, *Naissance et développement de l'art baroque...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 290-300, et vol. III, pl. 106 : il ne s'agit pas des plans d'Oppenord, mais d'un plan sommaire du chœur après l'achèvement des travaux en 1722 (Archives départementales Nord, plan Cambrai 390).

11 Paris, Louvre, dép. des Arts graphiques, inv. L 434 LR/114, coll. Edmond de Rothschild ; le *Grand Oppenord*, Paris, INHA, NUM PL EST 102 (1),

<https://bibliotheque-umerique.inha.fr/viewer/20617/?offset=#page=81&viewer=picture&o=bookmark&n=0&q=>

Ce projet pour l'archevêque ne fut pas le seul. Oppenord signa encore une porte pour son hôtel parisien, place des Victoires, gravée et publiée par le même Huquier.

12 Jacques François BLONDEL, *Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments*, t. IV, Paris, chez la veuve Desaint, 1773, pp. 83-88, et pl. XXIV.

13 L. BAUDOUX-ROUSSEAU, Vincent CUVILLIERS, *L'hôtel de la Préfecture du Pas-de-Calais. Un lieu d'art et d'histoire*, Arras, Artois Presses Université, 2005, pp. 17-97, 159-200 [collection Histoire].

14 Sa veuve intenta un procès contre Bonnéguisse, pour honoraires non versés.

15 Loraine ELSINGA, dans L. BAUDOUX-ROUSSEAU et Delphine HANQUIEZ (dir.), « L'abbatiale disparue de Saint-Vaast d'Arras », *Les cathédrales d'Arras, du Moyen Âge à nos jours*, Aire-sur-la-Lys, Ateliergaleriéditions, 2021, pp. 223-247 [actes du colloque *D'une cathédrale à l'autre : les cathédrales d'Arras, du Moyen Âge à nos jours*, Arras, université d'Artois, 4-5-6 octobre 2017].

16 Frank Joachim KRETZSCHMAR, *Pierre Contant d'Ivry. Ein Beitrag zur französischen Architektur des 18. Jahrhunderts*, Thèse (offset), Université de Cologne, 1981, pp. 195-208. Gabrielle JODIQUO, « Saint-Wasnon et Saint-Vaast. Deux remarquables églises de Contant d'Ivry », *Revue du Nord*, t. LXVIII, 1986, pp. 835-859, ici pp. 876-847, et « Pierre Contant d'Ivry » dans Jean-Louis BARITOU et Dominique FOUSSARD, *Chevotet, Contant, Chaussard. Un cabinet d'architectes au siècle des Lu-*

nières, Paris, DAAVP, 1987, pp. 157-162, n'évoque que rapidement les bâtiments monastiques, au profit de l'abbatiale devenue cathédrale ; L. BAUDOUX-ROUSSEAU, « L'abbaye royale de Saint-Vaast d'Arras. Sa reconstruction au XVIII^e siècle », dans Christian TAILLARD (dir.), *Art de cour. Le mécénat princier au siècle des Lumières*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, pp. 133-161.

17 Plans et maquette : Paris, Hôpital des Quinze-Vingts, Archives du centre hospitalier national d'ophtalmologie des Quinze-Vingts : XV-XX 5520. Voir Louis GUILLAUMAT, Jean-Pierre BAILLIART, *Les Quinze-Vingts de Paris. Échos historiques du XIII^e au XX^e siècle*, Paris, Société francophone d'histoire de l'ophtalmologie, 1998, p. 52-57 ; L. BAUDOUX-ROUSSEAU, *L'abbaye royale de Saint-Vaast...*, art. cité

18 Archives départementales Pas-de-Calais, 4 J 325 : Plan, coupes et élévations de l'abbaye Saint-Vaast ; vers 1749-1750. 63 × 95,5 cm ; plume, encre et lavis sur papier entoilé.

19 Dom de Briois rencontra sans doute Contant à Paris, en 1771, lors de la bénédiction des chapelles de l'abbaye de Penthémont qu'il présidait : Archives départementales Pas-de-Calais, 1 H 164. En septembre 1774, Contant reçut 1 000 livres « pour les plan et coupe de l'église », dont quittance en date du 12 novembre 1774 : *ibid.*, 1 H 3123. Le plan, examiné sur place, à Arras, par son gendre Philippe Dulin, est évoqué par Jules-Marie RICHARD, « Deux lettres de dom Vandendriesche, prévôt de Saint-Michel-lez-Arras, relatives à la construction de l'église de Saint-Vaast », *Bulletin de la Commission des antiquités départementales (Pas-de-Calais)*, IV, 1875, pp. 140-150. Cf. G. JOUDIOU, « Saint-Wasnon et Saint-Vaast... », art. cité, pp. 846-851 et *Pierre Contant d'Ivry...*, art. cité, p. 157-162 ; L. BAUDOUX-ROUSSEAU, « L'abbatiale Saint-Vaast d'Arras (1746-1806) : des desseins contrariés », in L. BAUDOUX-ROUSSEAU et D. HANQUIEZ (dir.), *Les cathédrales d'Arras...*, op. cit. pp. 248-267 ;

20 Emmanuelle BORDURE, « Les projets pour la première église de La Madeleine à Paris (1753-1791) », *Bulletin monumental*, 176-2, 2018, pp. 99-128.

21 Rien ne permet de voir dans son *Projet pour le portail de l'église du monastère de *** (pl. 45) avec péristyle surélevé à six colonnes, précédé de plusieurs escaliers courts, une proposition pour Saint-Vaast – bien que les fleurs de lys des métopes désignent clairement une abbaye royale.

22 Sur cette question, cf. Olivier LIARDET, « L'achèvement sans fin de la cathédrale d'Arras du Premier au Second Empire » in L. BAUDOUX-ROUSSEAU et D. HANQUIEZ, *Les cathédrales d'Arras...*, op. cit., pp. 268-306, ici pp. 274-279.

23 L. BAUDOUX-ROUSSEAU, « Le renouvellement du chœur de la cathédrale d'Arras vers 1780. Documents inédits », in *ibidem*, pp. 169-189. Les projets du Fonds Brongniart sont recensés dans Béatrice DE ROCHEBOUËT, *Inventaire du fonds privé d'A.-Th. Brongniart (1739-1813)*, mémoire inédit, univ. Paris IV, 1984, où ils portent les références suivantes : Z 458, Z 459, Z 461, Z 462, Z 463, Z 464. Les autres ouvrages consacrés à l'architecte les ignorent, et lui-même ne les cite pas dans son mémoire présenté à l'Académie des Beaux-arts en 1811 (Hans OTTOMEYER, « Autobiographies d'architectes parisiens, 1759-1811 », *Bulletin de la Société d'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 1971. Brongniart et Michel Barthélémy Hazon (1722-1818) devinrent parents en 1800 par le mariage du fils aîné du premier et de la petite-fille du second.

24 Archives départementales Pas-de-Calais, CPL 1247⁶ ; voir L. BAUDOUX-ROUSSEAU, V. CUVILLIERS, *L'hôtel de la Préfecture...*, op. cit., p. 167 et fig. 60.

25 Archives départementales Pas-de-Calais, CPL 1247⁴.

26 Christophe LEDUC, « Les chanoines de la cathédrale d'Arras à la fin de l'Ancien Régime. Essai de répertoire d'après les registres aux sépultures », in L. BAUDOUX-ROUSSEAU et D. HANQUIEZ, *Les cathédrales d'Arras...*, op. cit., pp. 191-218.

27 Alain NOLIBOS et Michel TILLIE, « Un exemple de conflit politique à Arras au XVIII^e siècle : la construction de l'hôtel du gouverneur », *Histoire et archéologie du Pas-de-Calais*, XXII, 2004, pp. 7-26.

28 Charles Étienne BRISEUX, *L'Art de bâtir des maisons de campagne...*, Paris, Prault, 1743, 2^e vol., 1^{ère} partie, chap. 5, pp. 19-28, pl. 155-159, et chap. 6, pp. 29-34, pl. 160-163.

29 Rien n'indique que Contant ait travaillé pour Charles de Rohan avant 1749 : Philippe BÉCHU et Christian TAILLARD, *Les hôtels de Soubise et de Rohan-Strasbourg. Marchés de construction et décor*, Paris, CHAN et Somogy Éditions d'art, 2004, p. 423.

30 Victor CHAMPIER, 1911, *L'art dans les Flandres françaises aux XVII^e et XVIII^e siècles*, pp. 86-

114, particulièrement 101-109 ; F. J. KRETZSCHMAR, *Pierre Contant d'Ivry...*, *op. cit.*, pp. 61-63 ; G. JOURDIU, *Pierre Contant d'Ivry...*, art. cité., p. 142, ne consacre que quelques lignes à l'hôtel lillois.

31 Pierre PINON, « L'hôpital du Hainaut », dans Maurice CULOT, Dominique DELAUNAY, Jean MÉREAU, Pierre PINON, *Valenciennes, les Canonnières*, Paris, Editions NORMA, 1998, pp. 38-57.

32 Henri PLATELLE, *La construction de l'église de Condé-sur-l'Escaut, 1751-1755*, Lille, 1951 ; F. J. KRETZSCHMAR, *Pierre Contant d'Ivry...*, *op. cit.*, p. 155-166 ; G. JOURDIU, *Pierre Contant d'Ivry...*, art. cité., p. 153-157 et « Saint-Wasnon et Saint-Vaast », art. cité., pp. ; Anita OGER-LEURENT, « Condé-sur-l'Escaut, église Saint-Wasnon », in *Congrès archéologique de France, 169^e session, 2011, Monuments du Nord, Lille, Tournai*, Paris, Société française d'archéologie, 2013, pp. 59-66.

33 Pierre CONTANT D'IVRY, *Œuvres d'architecture*, Paris, 1769, pl. 32.

<https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/5919>

34 L. BAUDOUX-ROUSSEAU, *L'Hermitage à Condé-sur-l'Escaut, 1748-1789. Architecture, décors, jardins*, Arras, Artois Presse Université, 2001, *passim* ; *ead.*, « Condé-sur-l'Escaut, château de l'Hermitage », *Congrès archéologique de France, 169^e session, 2011, Nord, Lille, Tournai*, Paris, SFA, 2013, pp. 73-76 ; *ead.*, « Jean-Baptiste Chaussard », in J.-L. BARITOU et D. FOUSSARD, *Chevotet, Contant, Chaussard...*, *op. cit.*, pp. 183-240, ici pp. 217-240.

35 Dülmen (Westf.), Croÿ'sches Archiv.

36 Bernard CHEVALLIER, « Jean-Michel Chevotet », in J.-L. BARITOU et D. FOUSSARD, *Chevotet, Contant, Chaussard...*, *op. cit.*, pp. 27-84.

37 Georges Louis LE ROUGE, *Jardins anglo-chinois, 1779, 7e cahier*.

38 Pierre PATTE, *Monumens érigés en France à la gloire de Louis XV [...]*, Paris, chez l'auteur, 1765, pl. XIX, Bibliothèque de l'INHA, NUM FOL RES 497, <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/11711>

39 H. OTTOMEYER, *Autobiographies...*, art. cité, p. 51

40 Archives municipales d'Arras, DD 45, pièce 18 (4 mai 1783) ; L. BAUDOUX-ROUSSEAU, Alexandre

LARDEUR, Sophie-Anne LETERRIER, *Le théâtre en province. Arras (XVIII^e-XXI^e siècle)*, Arras, Artois Presses Université, 2007, p. 18 ; Christian TAILLARD, Victor Louis (1731-1800). *Le triomphe du goût français à l'époque néo-classique*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2019, pp. 300-301.

41 Éric LEROY, « Le rêve urbanistique lillois de Charles Alexandre de Calonne : influence du modèle belle-islien et poids des contraintes financières », *Revue du Nord*, 1997, n° 320-321, pp. 615-627. Intendance et salle de spectacle furent finalement l'œuvre de Michel Lequeux sous l'intendant Esmangart : J.-J. DUTHOY, « Michel Lequeux, architecte lillois (1753-1796) », *Revue du Nord*, 1968, n° 199, n° 519-534, et *id.*, « Le renouveau de l'architecture à la veille de la Révolution » dans Louis TRENARD (dir.), *Histoire de Lille. L'ère des révolutions (1715-1851)*, Toulouse, Privat, 1991, pp. 145-166, ici pp.146-147.

42 Dunkerque, Bibliothèque municipale, 4Fi 9 : *Vue du portail de l'église paroissiale de Saint-Éloi, construit en 1785 et 1786. Façade*, estampe, 33,5 x 22cm). 1808. Cf. *Dunkerque. Dunes, briques, béton*, Lille, Inventaire général/Association Dieudonné, 1995 [Cahiers du patrimoine 41], pp. 100-106 ; A. OGER-LEURENT, « Le portique de l'église Saint-Éloi de Dunkerque ou fortune critique d'une œuvre de Louis » dans *Victor Louis et son temps*, études rassemblées par Christian TAILLARD, Bordeaux, Centre F.-G. Pariset/Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, 2004, pp. 101-135 ; Chr. TAILLARD, *Victor Louis (1731-1800)...*, *op. cit.*, pp. 301-307.

43 H. OTTOMEYER, *Autobiographies...*, art. cité, p. 63.

GHAMU (Groupe Histoire Architecture et Mentalités Urbaines)

n°5 (2024)

ISBN 978-2-491086-04-6

www.ghamu.org

contact@ghamu.org



9 782491 086046